

María Laura Rosa

iegeuba@gmail.com

Ens.hist.teor.art

Rosa, María Laura, «Entre el deseo y la represión. Grietas del ideal de domesticidad en la obra fotográfica de Grete Stern para la revista *Idilio*», *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2012, núm. 22, pp. 52-68.

RESUMEN

En este trabajo de investigación analizaré desde la teoría de arte feminista las críticas al patrón doméstico que realizara la fotógrafa Grete Stern en su serie de fotomontajes aparecidos en la columna «El psicoanálisis le ayudará» de la revista *Idilio* (1948-1951). En un contexto de conquistas y retrocesos vividos por las mujeres argentinas, Grete Stern evidencia las fracturas en los mandatos establecidos para las mujeres, sus anhelos de realización y sus frustraciones a través de fotomontajes inéditos en el periodo.

PALABRAS CLAVE

Arte contemporáneo, arte argentino, teoría feminista del arte, estudios de género.

TITLE

Between desire and repression. Cracks to the ideal of domesticity in the Grete Stern's photographic work published on Idilio magazine

ABSTRACT

In the light of feminist art theory, this paper analyzes the critique of the ideal if domestic life by the German-born photographer Grete Stern. Her works appeared in the column «The psychoanalysis will help you» of *Idilio* (1948-51), an Argentinian magazine. In a context of advances and setbacks lived by Argentinian women of that period, Grete Stern exposed –through photomontages, unusual at that time, the cracks in the patterns of domesticity imposed to women as well as their aspirations and frustrations.

KEY WORDS

On temporary art, Argentinean art, Feminist Art Theory, Gender Studies.

Afiliación institucional

Docente de la cátedra estética
FYLO-Universidad de Buenos Aires
Argentina

Doctora en Arte Contemporáneo por la UNED (Madrid) y Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Complutense (Madrid). Es integrante del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), de la Asociación Argentina de Críticos de Arte y de la AICA. Participa habitualmente en congresos especializados nacionales e internacionales. Cuenta con múltiples artículos en libros y catálogos dedicados al arte feminista. Ha curado: *Cuentas Pendientes. Arte contemporáneo y cuestiones de género*, EX ESMA, 2011; *Catalina Parra. Estampas argentinas*, Arcimboldo, 2010; *La palabra es el hilo*, Arcimboldo, 2009, *Cuando lo privado es político. Mujeres Públicas*, Centro Cultural de la Cooperación, 2009.

Entre el deseo y la represión. Grietas del ideal de domesticidad en la obra fotográfica de Grete Stern para la revista *Idilio*

María Laura Rosa

En este trabajo analizaré la representación crítica del patrón doméstico desarrollada por Grete Stern en los fotomontajes elaborados para la sección *El psicoanálisis le ayudará* de la revista *Idilio* entre 1948 y 1951. En un contexto de conquistas y retrocesos —que está atravesado por la ley del voto femenino de 1949—, dicha obra refleja a un ama de casa atrapada entre la invisibilidad y la repetición; su mundo es el de la inmanencia frente a la trascendencia masculina. Estos patrones generan angustia y sufrimiento en las mujeres que representa Stern, y señalarán las grietas por donde se filtrará la *Mujer Nueva* que emergerá en los años sesenta. Esta investigación se fundamenta en el empleo de la teoría feminista del arte.

El patrón doméstico que afectará a las mujeres argentinas se configura a lo largo de la primera mitad del siglo XX, cuyas décadas iniciales se caracterizaron por las constantes alabanzas al matrimonio en los discursos del estado, la iglesia católica, la corporación médica y los medios de comunicación. Dicha tendencia se acentúa cuando en los años veinte comienza a emerger un grupo de mujeres educadas en el mercado laboral, muchas de las cuales no laboraban por necesidad sino por deseos de autonomía¹.

En estos años las mujeres comienzan a visibilizarse a través del consumo, ya sea por la compra de artículos o con sus publicidades. También su presencia en las calles, caminando solas o con amigas, aumenta. Es así, como señala la historiadora Marcela Nari, que

¹ Para más detalles de este proceso ver Dora Barrancos, *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*, Buenos Aires: Sudamericana, 2007.

[...] para los años veinte y treinta, la amenaza parecía estar más centrada en la subversión del sistema de género que de las relaciones de clase. De manera general, para los sectores más conservadores estas mujeres simbolizaban «la caída en la modernidad». Para otros, su «modernidad» era un buen presagio. [...] Fue esta «nueva mujer» la que intentó ser domesticada en estos años. Una vez casada, la esposa feliz en la casita familiar y la madre higiénica².

El auge del mercado de revistas, este último en escala ascendente desde los años cincuenta, unido a los discursos de las marcadas instituciones, ayudaron a difundir y sedimentar un ideal doméstico en el que los roles estaban claramente delimitados: la familia nuclear constaba de un padre activo y proveedor y una madre pasiva que velaba por la crianza y educación de sus hijos. La permisividad en la ruptura de estos mandatos sociales solo estaba permitida al varón, siempre y cuando no afectara al orden familiar. Así señala Isabella Cosse:

Ello significaba la normalización de la contradicción entre la moral pública y los actos privados. En el Río de la Plata la duplicidad de la moral sexual, amplificada con la inmigración española e italiana, operó sobre una sociedad cimentada en su condición de frontera, con una diversidad de formas familiares, alta movilidad de población y de tasas de masculinidad y escasa presencia de la iglesia católica hasta el siglo XX, comparada con otros contextos latinoamericano. En el Buenos Aires de mediados del siglo XX, la connotación pecaminosa atribuida a la sexualidad encontraba su correlato en la colisión entre mandatos que glorificaban la satisfacción del deseo sexual de los varones y su represión en las mujeres³.

A este marco de deseos y represiones debemos sumar —ya en los años treinta— la expansión del psicoanálisis en Argentina, y sobre todo, en Buenos Aires. El mismo se integrará a la cultura de masas a través de la incorporación del ‘consultorio del psicoanalista’ o ‘consultorio epistolar’ en varias publicaciones periódicas. A principios de siglo, el país contaba con la figura del médico consejero, quien, desde los medios de comunicación, buscará la prevención de las enfermedades —dirigiéndose principalmente a las madres— dentro de los ideales del higienismo. Sin embargo, el psicoanalista se irá perfilando entre 1930 y 1940 como un experto que recibe y orienta el discurso de la intimidad, al que llega por medio de la figura del lector(a). Señala Hugo Vezzetti:

Paradójicamente, las peripecias de la intimidad se revelaban (y, de algún modo, se legitimaban) a través de esa exposición pública que ponía en evidencia que en la confesión también operaba una construcción social o, en todo caso, que en ella se combinaban la construcción social y la individualización, la uniformidad y la singularidad personal⁴.

² Marcela Nari, *Políticas de maternidad y maternalismo político Buenos Aires (1890-1940)*, Buenos Aires: Biblos, 2004, p. 266.

³ Isabella Cosse, *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2010, pp.72-73.

⁴ Hugo Vezzetti, «Las promesas del psicoanálisis en la cultura de masas» en Fernando Devoto y Marta Madero, *Historia de la vida privada en Argentina*, t. 3, Buenos Aires: Taurus, 1999, p. 175.

El primer consultorio con estas características se desarrolló en el diario *Jornada*, perteneciente a Helvio Botana, publicación que reemplazará al periódico *Crítica*, luego de su clausura por la dictadura del general Uriburu. La sección se llamará *Psicoanálisis por Freudiano*, y apareció por primera vez en agosto de 1931.

Hacia la década del cuarenta, el psicoanálisis en Buenos Aires adquirirá más renombre social con la fundación de la Asociación Psicoanalítica Argentina (APA) en 1942. Las publicaciones sobre la disciplina se multiplican y con ellas algunas revistas adoptarán la sección del 'consultorio del psicoanalista'. En este contexto, en 1948, la editorial Abril lanzará su revista *Idilio*, la que se presenta como juvenil y femenina, incluyendo —por vez primera en el país— diversos relatos sentimentales en forma de fotonovelas. Vezzetti apunta que el público femenino al que se dirigía la revista

[...] parecía vivir solo en la esfera de los afectos y, sobre todo, de la magia y la aventura del amor; en ese sentido la revista parecía responder, sobre todo, a esa dimensión imaginaria (compensatoria si se quiere) en la que casi no había lugar para las obligaciones. Pero, al mismo tiempo, expandía y profundizaba esa imagen de un ser entregado a la fuerza de sus emociones. En la hiperafectividad, en su condición básicamente sentimental (que no se opone cierta inteligencia basada en la intuición y el instinto) radicaría, a la vez, su debilidad y su fuerza; en todo caso, su naturaleza esencialmente diferente al varón⁵.

Este desarrollo del psicoanálisis en Argentina es acompañado por el delineamiento de los roles maternos, los que se complejizan al cambiar las demandas. Si en las primeras décadas del siglo xx estos están delimitados por los requerimientos del higienismo —la madre debe garantizar el desarrollo físico, espiritual y moral de los futuros trabajadores y ciudadanos—, ya en los años cuarenta las exigencias se perfilan hacia la contención y el cuidado de los niños en un marco de satisfacción y madurez de la madre. Es así como se va configurando una 'maternidad psicológica', que se cimenta en las décadas posteriores y que se opone a las críticas desarrolladas por el movimiento de mujeres. Al respecto, comenta Cosse: «Las críticas feministas al mandato maternal fueron opacadas [...] fundamentalmente porque contrariaban los múltiples discursos que la revalorizaban. En especial, las claves psicológicas habían modificado el sentido adjudicado a la maternidad, convirtiéndola en una tarea exigente»⁶.

En este contexto de continuidades y cambios ve la luz el primer número de la revista *Idilio*⁷, que contará con la sección *El psicoanálisis te ayudará*, que a partir del número diez pasa a llamarse *El psicoanálisis le ayudará*. Sin dejar de lado cierta influencia de las construcciones femeninas realizadas por el cine de Hollywood —heroínas autosuficientes o deseosas de cumplir sus objetivos—, las interpretaciones epistolares planteaban mujeres capaces de actos inteligentes; vale decir que ya no solo se asocia lo femenino con lo puramente instintivo

⁵ Hugo Vezzetti, «Las promesas del psicoanálisis en la cultura de masas», pp. 186-187.

⁶ Isabella Cosse, *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*, p. 207.

⁷ La revista *Idilio* se publicó desde el 26 de octubre de 1948 hasta el 24 de julio de 1951.

y emocional sino también se le cree capaz de contar con capacidades resolutorias desde la sencillez.

El psicoanálisis que plantea el profesor Richard Rest —seudónimo de dos personajes, aún universitarios, que desempeñarán un importante papel en la cultura argentina: el sociólogo Gino Germani y el psicólogo Enrique Butelman⁸— apuntará a alcanzar la felicidad buceando en las propias actitudes que alejaban al público, mayoritariamente femenino, de ella. Esta se asociaba con una vida exitosa no solo en lo afectivo sino también en lo laboral, tal como lo advertían un sinnúmero de mujeres que aspirarán a su autonomía.

Al dúo Germani-Butelman se les une la fotógrafa alemana, residente desde 1935 en el país, Grete Stern, cuyo profesionalismo y creatividad enriqueció al campo artístico argentino. Este trío de personajes destacados muestra el florecimiento cultural que acontece en la Argentina con la llegada de inmigrantes, los que huyen de la guerra en el viejo continente. Tanto Stern como Germani habían escapado de una Europa en llamas.

El psicoanálisis le ayudará fue un éxito. Pronto la editorial Abril recibirá mensajes de todo el país, que eran leídos por Butelman e interpretados por Germani. Este último tenía la tarea de seleccionar la carta a comentar y discutir con Stern los elementos por destacar en el fotomontaje. Todas las semanas se seleccionaba un sueño, que se ilustraba con un trabajo nuevo. La sección estaba acompañada de un cuestionario que a la vez que orientaba y ordenaba la escritura de las confesiones, el lector(a) desarrollaba una especie de 'autoanálisis'. Finalmente, cabe destacar que si bien Germani nunca habló de su tarea en *Idilio*, quedando su nombre oculto tras el seudónimo Butelman —a posteriori de su participación—, comentó jocosamente su labor en la revista. Mientras Stern firmó su trabajo y guardó en su archivo copias de los negativos de sus fotomontajes e incluso los retocó tiempo después buscando mejorarlos, la editorial no conservó los archivos de *Idilio*, perdiéndose tanto los originales de Stern como las epístolas de los(as) lectores(as). Devenir complejo corrieron los trabajos fotográficos dado que, como señalara Victoria Verlichak: «Algunos de los fotomontajes fueron modificados por Stern para su exposición en los tempranos años sesenta y presentados con otros títulos, como *Botella de mar*, publicado en primera instancia como Los sueños de inhibiciones (*Idilio*, núm. 80, 1950)»⁹.

⁸ Gino Germani (Roma, 1911 – Nápoles, 1979). Sociólogo italiano que se estableció en Argentina en 1934, fundador de las carreras de sociología y psicología en la Universidad de Buenos Aires. Enrique Butelman (Buenos Aires, 1917-1990). Filósofo y psicólogo, destacado docente universitario que creó en 1945, junto a Jaime Bernstein, la Editorial Paidós.

⁹ Victoria Verlichak, «Grete Stern» en *Art Nexus*, 82, sep.- nov, Bogotá, 2011, (s.p.), en <www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=23433>. La autora escribe este artículo para mencionar la última exposición realizada sobre la fotógrafa alemana Grete Stern. *Los Sueños 1948-1951*, del 28 de febrero al 9 de mayo de 2011 en Buenos Aires, en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). Allí se exhibieron 46 fotomontajes, que actualmente forman parte de la colección privada de Eduardo F. Costantini, fundador del citado museo.

Grete Stern nació en 1904, en Wuppertal, Alemania. Se formó en los círculos de la vanguardia europea de la década del veinte. Entre 1922 y 1925 estudia en la Escuela de Artes Aplicadas de Stuttgart. En 1927 se formará, de manera particular, con el fotógrafo Walter Peterhans. Al poco tiempo conocerá en el taller del maestro a Ellen Auerbach, a la que la unirá una gran amistad y vínculo profesional. En 1929, Peterhans es llamado por la Bauhaus de Dessau para dictar el taller de fotografía, Stern lo seguirá. Para entonces ya había conformado con Auerbach el estudio fotográfico *ringl+pit*, realizando diseño gráfico y publicitario para ganarse la vida. Con el advenimiento del nazismo —en 1933—, las amigas se instalan en Londres, continuando con la sociedad por dos años hasta que Stern se casa con el fotógrafo argentino Horacio Cópola y decide establecerse en nuestro país en 1935.

Para sus trabajos en la revista *Idilio*, Stern —gran conocedora de las vanguardias en su país— elegirá el lenguaje del fotomontaje a la hora de representar los sueños de las lectoras. La fotógrafa encuentra en esta técnica una herramienta apropiada para representar el mundo de la oniría, mediante el recurso de condensación y yuxtaposición de elementos de distinta naturaleza, uniendo fragmentos que en la realidad se presentan por separado. En una conferencia que desarrolla en 1986, en el Foto Club Argentino —en Buenos Aires—, señala Stern:

No fueron los fotógrafos los primeros que hicieron de este juego con las fotografías un medio gráfico mundialmente reconocido, sino los artistas plásticos que integraban los movimientos Dadá y surrealismo. Ellos descubrieron en la fotografía un elemento nuevo y distinto para la realización de sus composiciones, en combinación con el dibujo y la pintura¹⁰.

Sin duda, el conocimiento de Stern sobre el desarrollo del fotomontaje alemán fue en vivo. Su obra para *Idilio* se vincula al tono cuestionador de los trabajos de la artista alemana Hannah Höch (1889-1978), a quien no sabemos si conoció en persona, pero sí, desde luego, su obra. La fragmentación del cuerpo de las figuras femeninas en los fotomontajes de Höch¹¹ con una finalidad crítica hacia los órdenes que coartaban el papel de la nueva mujer en la gestación de la sociedad de masas, recuerda al método empleado por Stern para ilustrar los sueños de las lectoras de *Idilio*, que se debaten entre la sumisión a los mandatos y su deseos de autonomía. Indica Juan Vicente Aliaga:

Höch comprendió, aunque por lo general sin caer en la acritud o en la rabia desmedida, en la relevancia de la representación y el poder que esta produce, no en vano trabajó para una editorial. Así, más allá de las coerciones y sinsabores de las relaciones íntimas, Höch adopta la parodia

¹⁰ Grete Stern, «Apuntes sobre fotomontaje» en *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern. Serie completa. Edición de la obra impresa en la revista Idilio (1948-1951)* (cat. exp.), Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta y Fundación Ceppa, 2004, p.31.

¹¹ Sobre el fotomontaje dadaísta señala Brandon Taylor: «cuando los dadaístas aplicaron las tijeras al material fotográfico durante la Primera guerra Mundial, sabemos cuánto disfrutaron con el *frisson* o escalofrío; con el absurdo que creaba y suponía reemplazar partes del cuerpo humano con maquinarias (Hausmann) o manipular maliciosamente la escala relativa de personas y cosas (Höch)». Véase Brandon Taylor, «Al filo de la creación» en *Cortar y Pegar/Cut & Paste. Exit*, 35, agosto-octubre de 2009: 16 [cursiva del original].

como táctica creativa a la hora de abordar la imagen de la nueva mujer (Neue Frau) en Alemania, confeccionada como mercancía despolitizada por los medios de comunicación, la publicidad y el cine, en los años veinte¹².

Si bien el uso de la segmentación física del cuerpo femenino para denunciar el entramado de inequidad en que la mujer estaba sujeta fue un recurso empleado por artistas feministas, como la cineasta argentina María Luisa Bemberg, la estadounidense Martha Rosler, entre otros casos; no debemos olvidar que la obra de Stern es anterior al desarrollo de la *segunda ola* feminista y, por tanto, al activismo y a la escritura de denuncia que desarrolló la misma y que influyó en los trabajos de las primeras. Así como la *segunda ola* abre el debate de la autonomía sobre el propio cuerpo de la mujer, los trabajos de Stern se atraviesan cronológicamente las luchas hacia la autonomía política de las mujeres: la discusión que por esos años se desarrollará en Argentina por el derecho al voto femenino.

La ley 13.010 se votó en el gobierno peronista en 1949. Los años de la publicación de *Idilio* serán aquellos en que las mujeres consigan su participación ciudadana y realicen su primera práctica en las elecciones de 1951. Consideramos que este debate sí influirá en los trabajos de la alemana a la hora de reflejar a la nueva mujer.

Si bien se desconoce adhesión alguna de la fotógrafa con las agrupaciones feministas¹³, sí podemos advertir que tuvo conciencia de los mandatos naturalizados hacia las mujeres. En un clima de efervescencia nacional sobre el papel que juegan las mujeres en la sociedad argentina, Grete decide ilustrar los sueños de las lectoras de *Idilio* evidenciando los conflictos en los que se debaten 'las reinas del hogar'. Sus trabajos en varias ocasiones exteriorizan problemáticas que las interpretaciones de Gino Germani callan. Como señala Luis Príamo:

En todos los casos Grete trabajaba sobre la convención de que una mujer había soñado lo que se mostraba en el fotomontaje. Una vez editada, la imagen le servía a Germani para generalizar el problema reflejado en la ilustración —aislamiento, angustia, disconformidad, desorientación— y comentarlo. Así el fotomontaje servía como ejemplo típico bajo un título que el mismo Germani le aplicaba —Sueños de aislamiento, Sueños de angustia, Sueños de disconformidad, Sueños de desorientación— y que luego analizaba con esa perspectiva. [...] La lectura de Germani es habitualmente unívoca y taxativa. [...] [Hecho que] termina por cerrarle el paso al efecto de la imagen de Grete, que en sus mejores momentos nos habla con voz seca, breve y sarcástica, que no explica ni exhorta y es por completa ajena a todo sentimentalismo, y que, sobre todo, pone el acento en una crítica axiológica y de costumbres¹⁴.

¹² Juan Vicente Aliaga, *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del Siglo xx*, Madrid: Akal, 2007, p. 73.

¹³ En comunicación personal con su biógrafo, Luis Príamo señala: «[...] Lo que hubo, por supuesto, fue una influencia evidente del espíritu feminista [habla de las influencias de Stern sobre su hija Silvia] implícito en la conducta de vida de Grete (en los años veinte y treinta nadie hablaba de feminismo, pero es evidente que Grete era una profeminista hecha y derecha, aunque nunca fue militante de nada)». Comunicación personal con Luis Príamo, 17 de enero de 2011.

¹⁴ Luis Príamo, «Notas sobre los Sueños de Grete Stern» en *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern. Serie completa. Edición de la obra impresa en la revista Idilio (1948-1951)* (cat. exp.), pp. 20-21.



FIGURA 1. Grete Stern, *Los sueños de encarcelamiento*, publicada en *Idilio*, núm. 47 del 11 de octubre de 1949.

En *Los sueños de encarcelamiento*, publicado en *Idilio*, núm. 47, del 11 de octubre de 1949, podemos observar una jaula que contiene a una hermosa mujer, sentada con cierta sensualidad y elegancia en un sillón de moda para la época. La imagen superpone el *living* —espacio en donde se encuentra el sillón con la cocina— la zona que ilustra el fondo de la imagen—. Es evidente que refleja los dos universos del ‘ángel del hogar’: el ideal de belleza que toda mujer debía alcanzar por entonces —lo testimonian su falda ajustada, con el largo sugerido (por debajo de la rodilla) y los zapatos de tacón—, más el espacio fundamental que ocupa la cocina en la función nutricia de la madre (figura 1).

El trabajo del ama de casa solo debe notarse en el orden y limpieza de la vivienda, en el aspecto de los integrantes de la familia pero no en el cuerpo y el talante de la mujer, en el que la madre naturaleza —aseguraban— ha preparado para las demandas hogareñas. La invisibilidad del trabajo doméstico se sostiene también a partir de la imagen de una mujer no afectada. El componente crítico más notable —más allá de la jaula donde se encuentra rodeada la fémina— es que su boca está cubierta por un abanico. Este objeto le impide emitir palabra, o al menos, que se alcance a oír su voz si la profiriese. La mujer está enjaulada y silenciada en una trama construida por el patriarcado, hecho que dos décadas más tarde el feminismo de la *segunda ola* buscará subvertir bajo el lema ‘lo personal es político’.

El recurso del borramiento de la boca surge de nuevo en *Los Sueños de enmudecimiento de Idilio*, núm. 67, del 28 de febrero de 1950. Allí, una joven ante el teléfono vivencia un gesto de preocupación o de cierta impotencia. Ella no puede revelar lo que siente y piensa, pues no tiene boca para hacerlo. El personaje plantea la imposibilidad de exteriorizar el deseo, de poder nombrar y nombrarse. Con ello la mujer se establece en la instancia pura del objeto ya que el sujeto, como señalara Lacan, se construye en el lenguaje. Apunta Annateresa Fabris:

Antes que cualquier teorización feminista, Stern traduce en imágenes de alto impacto visual esa opresión consentida [se refiere al ‘ángel del hogar’] que se desdobra en otras composiciones igualmente regidas por una fuerte carga de indignación: la mujer enmudecida que intenta hablar por teléfono (núm. 67, 28/2/1950) y la joven encerrada en una concha de caracol (núm. 72, 4/4/1950). Los comentarios de Germani hacen referencia a situaciones puntuales que no se inscriben en esa percepción del papel de la mujer. Más una lectura propuesta por la fotografía parece apuntar en otra dirección, si esos fotomontajes fueran insertos en un conjunto más amplio y dialéctico. En ese sentido la joven-lámpara [se refiere al sueño ‘Artículos eléctricos para el hogar’, c. 1950, retocado por la fotografía] y la joven-caracol evidencian otra faceta de sujeción: el ejercicio de seducción que queda en la conformación de un comportamiento de la mujer para las expectativas del hombre»¹⁵ (figura 2).

La mayor parte de los fotomontajes tienen como modelos a su hija Silvia Cópola y a Etelvina del Carmen Alaniz, empleada de la familia, que vivió con Grete y sus hijos por más de cuarenta años, y con quienes estableció una profunda amistad. También posarán amigos y vecinos. La fotógrafa, respetuosa de los demás, buscará tener la autorización de los protagonistas de sus obras; para ello empleará fotos de su archivo personal, las más de las veces, para crear los escenarios de los sueños y, en muy pocas oportunidades, las imágenes de personajes. Al respecto señala Stern:

Cuando el fotomontaje se destina a una publicación debemos tomar la precaución de no utilizar caras o figuras sin su autorización. Cierta vez, en un montaje para la Editorial Abril, mostré la cara de una chica que se observa la mano. Cada uno de sus dedos eran reemplazados por la figura de un hombre diferente. Para este trabajo utilicé figuras de modelos de mi archivo, cuya

¹⁵ Annateresa Fabris, «O teatro do inconsciente: as fotomontagens de Grete Stern para *Idilio*» en *Os sonhos de Grete Stern* (cat. exp.), Sao Paulo: Museu Lasar Segall, 2009, p. 34.



FIGURA 2. Grete Stern, Los Sueños de enmudecimiento en *Idilio*, núm. 67 del 28 de febrero de 1950.

conformidad tenía asegurada. Pero me faltaba la figura para el hombre del pulgar: debía ser bajo, gordo, sin sombrero. Me acordé de una fotografía de un grupo de obreros que había tomado años atrás. Allí estaba el que cubría las características buscadas. Pegué su fotografía sobre el pulgar y entregué el trabajo. Días después de aparecer la revista, la editorial me informó que una señora viuda, muy ofendida, se había presentado preguntando dónde obtuvieron de su difunto esposo —que era la del pulgar— y quién había autorizado su reproducción. Explicué los pormenores del caso a las autoridades de Abril, y estas dieron mi nombre y número de teléfono a la señora. Yo estaba dispuesta a asumir las responsabilidades de una situación un tanto imprevista, pero la señora nunca se presentó¹⁶.

¹⁶ Véase Grete Sern, «Apuntes sobre fotomontaje», en *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern. Serie completa. Edición de la obra impresa en la revista Idilio (1948-1951)*, p. 31.

En *Los Sueños de enmudecimiento* la joven al teléfono es su hija Silvia Cóppola, quien, con el correr de los años, será una activa feminista desde el campo de la medicina que difundirá los derechos sexuales y reproductivos, preocupándose por la problemática del aborto¹⁷. Silvia señala en relación a los fotomontajes y su participación:

Era divertidísimo trabajar con ella [se refiere a Grete Stern], acompañarla. La pasaba muy bien. Yo tenía 12, 13, 14 años, y para mí eran simplemente sueños, ilustraciones destinadas a una revista para la mujer. Creo que mi mamá misma nunca pensó que estos fotomontajes fueran demasiado urticantes o cuestionadores. Los Sueños eran en realidad una tarea de

¹⁷ Silvia Cóppola (1935-2003), médica anesthesióloga, fundadora junto a Claudia Pascuale de la agrupación *Elegir*, cuya actividad se centró en el reclamo al derecho que tienen las mujeres para decidir sobre su propio cuerpo. Durante los primeros años del retorno a la democracia y junto a la feminista Safina Newbery, Silvia expuso en los medios de comunicación las actividades en defensa de la mujer desarrolladas por *Elegir*. Ambas participaron en debates de televisión en los que debieron enfrentar a las rígidas y descalificadoras posturas de religiosos católicos. Ver Analía Bernardo, «Grete Stern, Silvia Cóppola y los Sueños de las Mujeres» en *Agenda de las Mujeres*, (s.f.), en <www.agendadelasmujeres.com.ar/paginas/stern.html> [consultado en noviembre de 2009].

Sobre Silvia Cóppola, apunta Luis Príamo:

Me consta que era una militante feminista. Ignoro en qué grupo militaba, pero sé que entre otras cosas activaba por la despenalización del aborto. Al respecto recuerdo muy bien que se enojaba mucho cuando los antiabortistas acusaban a su movimiento de fomentar el aborto: «¡Nosotros no fomentamos el aborto, eso es un infundio. Luchamos por su despenalización, por la libertad de la mujer para decidir sobre su cuerpo!», decía. De cualquier modo este no era un tema que frecuentáramos, excepto de un modo genérico y muy de tanto en tanto, de manera que poco más puedo decirte al respecto. Por otra parte, desde que ella falleció, creo que fue en el 2003, no volví a tener contacto con sus amigas, una o dos de las cuales eran compañeras de militancia.

Sobre el exilio de Silvia Cóppola durante la última dictadura militar argentina, Príamo agrega:

Silvia se exilió en Francia por razones políticas, y más específicamente de seguridad. Ella trabajaba profesionalmente en el Hospital Posadas, donde creo que militaba políticamente (esto tampoco me consta porque por prudentes reflejos que venían de la época de la dictadura militar, tampoco lo conversábamos en detalle), y donde hubo varias desapariciones de médicos conocidos suyos. [...] Por la época de los fotomontajes para *Idilio* Silvia era una adolescente, y no creo que deba relacionarse de un modo directo su militancia feminista posterior con los contenidos de ese tenor que pueden encontrarse en los collages de Grete. Lo que hubo, por supuesto, fue una influencia evidente del espíritu feminista implícito en la conducta de vida de Grete (en los años veinte y treinta nadie hablaba de feminismo, pero es evidente que Grete era una protofeminista hecha y derecha, aunque nunca fue militante de nada; y hasta donde yo sé no fue parte activa de ningún movimiento feminista posterior), que seguramente se hizo presente en la Silvia madura como voluntad militante consciente. De hecho, Silvia siempre festejaba las anécdotas en las que su madre, siendo joven, provocaba escándalos entre las tías de Horacio Cóppola, vistiendo sus eternos pantalones y fumando libremente en cualquier lado, algo que en nuestro país, en los años treinta, era una conducta femenina inadmisibile. Comunicación personal con Luis Príamo, 17 de enero de 2011.

encargo, para ganarse la vida. Pero, desde luego, siguiendo una línea de conducta. Aceptó porque estaba de acuerdo y se tomó en serio el trabajo¹⁸.

Su hija recordó para la prensa en agosto de 2000, con ocasión de la inauguración de una exposición de Stern en la galería Principium:

Quando ella llegó acá, era como un bicho raro. Imagínate, venía de los círculos de Berlín y Londres donde las mujeres eran mucho más libres, se vestían como querían. Mi madre se instaló en Ramos Mejía¹⁹ en los cuarenta y caminaba por la calle tan tranquila en pantalones. María Elena Walsh todavía se acuerda del escándalo que provocaba. Ella iba a veces con el pelo a la *garçon*, tuvo épocas en que se pintaba mucho y otras nada, casi siempre con el pucho²⁰ en la boca. Un estilo completamente fuera de los cánones aceptados en esa época. [...] Pero mi mamá no se sentía una transgresora, ella pensaba que tenía derecho a hacer lo que se le diera la real gana. No registraba toda la incomodidad o sorpresa que despertaban sus actitudes²¹.

En *Los sueños de evasión, Idilio*, núm. 84, del 27 de junio de 1950, la mujer se encuentra atrapada entre las burbujas del jabón de lavar la ropa. El ama de casa se desespera por no caer al agua de la tina y se aferra angustiada a los intersticios que sobresalen de la tabla de fregar. Son los propios objetos de la limpieza los que la tragan. La asfixia y el ahogo de este 'ángel del hogar' se representan magistralmente en una imagen que condensa lo estético con lo conceptual²²: las construcciones discursivas de la época con sus consecuencias violentas y amenazantes para las mujeres. La obra de Stern denuncia la naturalización de los deberes ser del patriarcado; así señala Príamo:

La serie de los fotomontajes para *Idilio* [...] constituyen la primera y más importante obra fotográfica argentina que aborda el tema de la opresión y manipulación de la mujer en la sociedad de la época, y las consecuencias alienantes del sometimiento consentido²³.

En el mismo tono, expresa Socorro Estrada:

¹⁸ Moira Soto, «El rescate de Grete» en *Las 12*, 3 de agosto de 2000 (s.p.) en <www.pagina12.com.ar/2000/suple/las12/00-08-04/nota2.htm> [consultado en enero de 2011].

¹⁹ Localidad de la provincia de Buenos Aires.

²⁰ Cigarrillo en lenguaje coloquial.

²¹ Moira Soto: «El rescate de Grete», (s.p.).

²² Señala Paula Bertúa que uno de los motivos por los cuales Stern elige el lenguaje del fotomontaje es por ser «[...] el recurso más adecuado para representar la realidad onírica en la medida en que, mediante las operaciones de condensación y yuxtaposición de elementos de distinta naturaleza, permite presentar realidades distintas». Ver Paula Bertúa, «Sueños de Idilio: Los fotomontajes surrealistas de Grete Stern» *Boletín de Estética*, III(6), agosto de 2008: p. 8.

²³ Luis Príamo, «Notas sobre los Sueños de Grete Stern», en *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern. Serie completa. Edición de la obra impresa en la revista Idilio (1948-1951)* (cat. exp.), p.27.

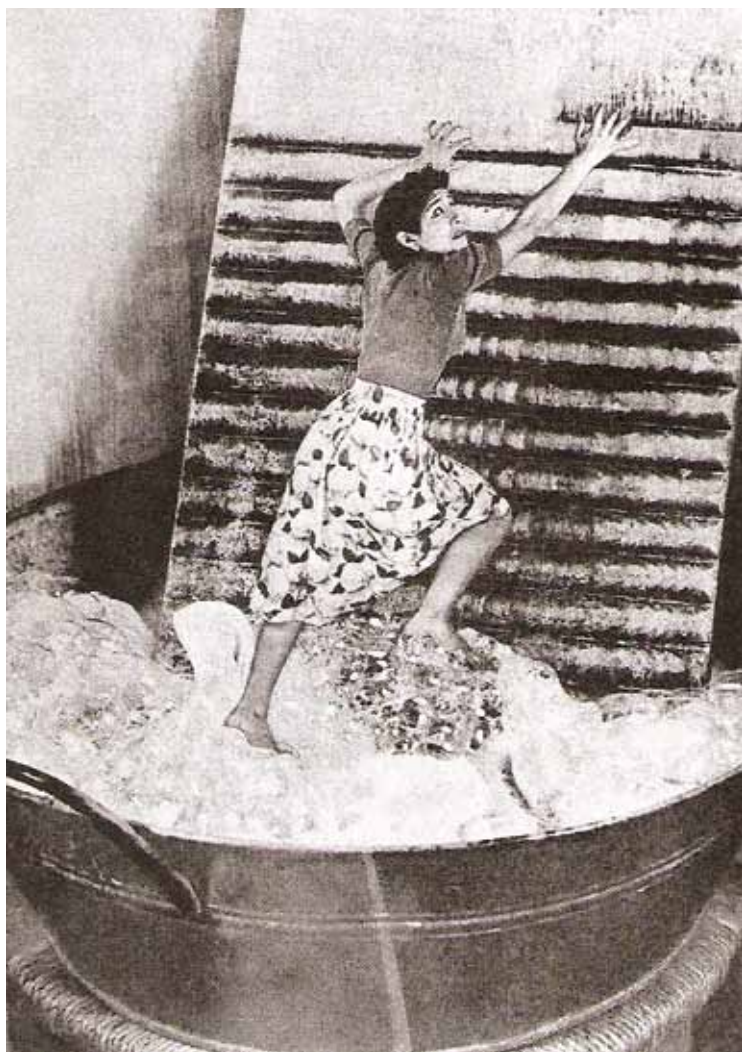


FIGURA 3. Grete Stern, *Los sueños de evasión*, *Idilio*, núm. 84 del 27 de junio de 1950.

Imposible verlos y no encontrar en ellos pequeñas revelaciones. Mujeres luchando contra la domesticación. En busca y perdidas, de ida y de vuelta, ancladas o etéreas. Representadas, muchas veces, en un doble rol, decorativo y funcional, de artefactos²⁴ (figura 3).

24 Socorro Estrada, «Grete Stern: cómo sacarles fotos a los sueños femeninos. Exponen un trabajo con interpretaciones de experiencias oníricas, en los años 50, *Clarín*, 11 de enero de 2004, p. 32.

La temática de la domesticidad como destino manifiesto se desarrolla en varios fotomontajes de la serie *Idilio*. Destacaremos dos de ellos en los que podemos encontrar un enfrentamiento de lo doméstico con los deseos profesionales de la mujer, y un tercero en el que se vivencia dicho imperativo como el final de la vida.

En *Los sueños de contrastes*, publicado en *Idilio*, núm. 30, del 14 de junio de 1949, observamos a una mujer en frente de su propia imagen. Esta le resultó tan insoportable que opta por cubrirse los ojos con una de sus manos, mientras con la otra aprisiona su delantal de cocina. Empleando el recurso del contraste —el propio nombre del sueño dado por Germani parece inspirarla—, Stern enfrenta la imagen de una hermosa mujer, que desde la tela tensada por un bastidor artístico mira al espectador, con una desesperada ama de casa sin camino por delante, y con un pasado fuera de foco. La figura de la mujer real —no la representada— se vuelve antropoide cuando el(a) espectador(a) baja la mirada y observa que en vez de pies carga unas patas de elefante, que dificultan su andar. En un escenario pleno de soledad y desvirtuado por la falta de precisión de la imagen, la mujer no parece tener escapatoria más que la de enfrentarse a una realidad que la condena al orden de lo doméstico y la aleja de su sueño, quizás el de ser artista. El juego de opuestos se acentúa cuando se observa que el bastidor sí se sostiene en dos patas, acordes a su condición de objeto. Mujer y bastidor, una por tener patas de elefante, el otro por ser un objeto, permanecen anclados al piso que las sustenta.

Mientras Germani apunta —en los comentarios del citado sueño— al sentimiento de inferioridad de la protagonista²⁵, hecho que esta no demostrará en su vida real ya que se presenta tras una imagen de superioridad y orgullo, nada dice de lo que plantea Grete Stern en el fotomontaje. Como dos discursos separados, el visual se aleja del sicoanalítico reflejando una crítica que el segundo omite sobre la vida cotidiana de su protagonista. Stern muestra una mujer esclava de su realidad doméstica, mientras que Germani hace hincapié en la mascarada de seguridad que la misma ostenta. Es evidente que ante similar epístola que relata un sueño seleccionado previamente, Stern elige tomar una posición crítica ante la condición de la mujer del relato, y visibiliza situaciones que Germani pasa por alto.

En los *Sueños de desdoblamiento*, publicado en *Idilio* núm. 14, del 25 de enero de 1949, vemos una mujer que efectivamente se desdobla. La protagonista se encuentra leyendo en una habitación de su casa; allí se le aparecen dos imágenes de su ser, una de ellas le toca el hombro con una de sus manos y con la otra le indica un camino a seguir. La segunda figura se apoya en la puerta abierta, como esperando que la protagonista se levante y se marche. Lo cierto es que esta mujer ve interrumpida su lectura por sus dos yos, que le reclaman algo que ella rehúsa. Por ese motivo, la fémica central se toca la cabeza, abre su boca y con una de sus manos hace un gesto de rechazo. Podríamos pensar que las dos ‘conciencias’ de la protagonista simbolizarían el orden de lo privado —que señala el interior de la vivienda—

²⁵ «Leyendas completas de los sueños» en *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern. Serie completa. Edición de la obra impresa en la revista Idilio (1948-1951)* (cat. exp.), p.122.

y el orden de lo público —que se afirma en la puerta—. Hay una decisión que urge tomar el mundo profesional —centrado en el libro, que se ubica en el eje de perspectiva de la imagen— o el mundo doméstico. En la pared del fondo, el único elemento decorativo es un paisaje —marino quizás— que destaca la enorme cantidad de nubes que tiene: una tormenta se avecina y parece acompañar al conflicto en el que se encuentra el personaje.

Mientras Germani sostiene en los comentarios que el soñar frecuentemente viéndose desdoblado puede preanunciar un trastorno síquico grave²⁶ —para él no sería el caso de la mujer del sueño—, Grete Stern enfrenta a la protagonista con una situación concreta que la angustia, y por la que debe debatirse. El desdoblamiento de la fémina exhibe una problemática puntual que Germani vela tras la división de la propia imagen de la mujer.

Aunque también en *Sueños* como los números 30 y 14 se puede interpretar interpretar una mirada crítica de Stern hacia los mandatos domésticos con relación a las mujeres, acorde a su repliegue en el hogar durante los años cincuenta; en los *Sueños de elecciones ineludibles*, publicado en *Idilio*, núm. 27, del 24 de mayo de 1949, la protagonista se ve asediada por un mandato categórico que la condena a muerte. Ya desde el título se sugiere el cumplimiento de una orden a la que está sujeta —nunca mejor dicho— la fémina. El manejo de los tamaños de manera arbitraria acentúa el clima de persecución al que se ve sometida una púber por sus padres. El matrimonio avanza hacia la víctima como el único camino proyectado por otros para la vida de la futura adolescente. Esta situación es destacada por unas ramas que descansan sobre un palo, los que, a modo de indicadores de la senda, unen a la pareja con un esqueleto. El fotomontaje se divide en dos zonas a través de una línea de horizonte que subvierte el relato: en la parte superior, a modo de cielo, vemos el infierno de la *femme-enfant*; en la parte inferior —la tierra— se ve un jardín con una calzada que mostraría una escapatoria, que se presenta de manera ambigua.

Germani refiere a una situación delicada en que la protagonista se debate entre ideales y realidad²⁷. Sitúa a estos —los ideales— a los pies de la mujer y señala que los mismos le están vedados —lectura que realiza del símbolo del esqueleto— quedando confinada a sus padres, regresando a ellos «[...] por el camino que corresponde». Para Stern es precisamente el camino de los padres el que liga con la muerte, situación que subvierte el título del sueño: ¿qué elección puede haber en un ser acorralado? Exhibe así la contradicción del mismo: si el acto de elegir solo se puede hacer desde la libertad del que elige, ¿qué elección es posible en una escena en la que la suerte está echada?

Sin ánimo de extenderme más —podría hablar de los fotomontajes en que el hombre aparece con un cartel de rebajado (*Los sueños de rechazo*, *Idilio*, 18/10/1949) o en el que aparece su torso ensamblado al de un burro (*Los sueños de condensación*, *Idilio*, 10/1/1950), o el que es planchado por el ama de casa (*Los sueños de conflicto matrimoniales*, *Idilio*, 29/8/1950)—,

²⁶ «Leyendas completas de los sueños», p. 116.

²⁷ «Leyendas completas de los sueños», p. 121.

concluiré con dos sueños referidos a la maternidad: *Los sueños de niños, Idilio*, núm. 33, 5 de julio de 1949, y *Los sueños de muñecos, Idilio*, núm. 39, 16 de agosto de 1949.

En el primero, un grupo de niños vestidos con guardapolvos de escuela se encuentran de espaldas al espectador observando una gigantesca figura, que a modo de globo se eleva: es la cabeza de un pequeño sonriente, la misma lleva ensamblada, como si de un lóbulo cerebral se tratara, una madre. La mujer, en posición fetal, se adapta retorcida a la cabeza del infante. Mientras este lleva cara plácida, la madre tiene atado sus pies con un cordón de lana que es sostenido por ella misma, dejando a la vista su sortija de matrimonio. Uno de las puntas del cordón —en apariencia enhebrada— se apoya sobre su regazo, este sostiene una tela que, como si fuera una faja, lleva ganchos en uno de sus extremos. Las figuras se equilibran en el espacio, los llenos se compensan con los vacíos y el movimiento de los niños con el de la cabeza-globo.

Germani interpreta este sueño como «[...] favorable, pues indica confianza en las propias potencialidades anímicas»²⁸ de la soñadora. Stern plantea una imagen de dulce esclavitud, que recuerda lo señalado por Adrienne Rich:

Yo fui madre en el mundo norteamericano de la década de los cincuenta, centrado en la familia y orientado hacia el consumo. Mi marido habló con ansias de los hijos que tendríamos; mis suegros aguardaron el nacimiento del primer nieto. Yo no tenía idea de qué deseaba, de qué podía o no elegir. Sabía tan solo de que tener un hijo suponía asumir plenamente la feminidad adulta, que era «demostrarme a mí misma» que yo era «como las demás mujeres»²⁹.

Dicha situación comienza a replicarse en Argentina a través de revistas como *Nuestros hijos*, que aspirando a un público del mismo nivel social que las lectoras de *Idilio*, exhibía

[...] distintos enfoques (médicos, religiosos y psicológicos) coincidían en pensar la maternidad como el destino de la mujer, que le daba sentido a su papel en la familia y la sociedad. La figura maternal era celebrada con fotografías de mujeres jóvenes, bellas y felices con sus hijos, que —sintómicamente— eran provistas por una agencia de prensa norteamericana. Tal decisión evidencia la articulación entre el familiarismo de la posguerra y la hegemonía de Estados Unidos, al punto que una revista argentina naturalizaba ese horizonte cultural —marcado por la estética cinematográfica— para representar la armonía y la felicidad familiar³⁰.

Stern pone en duda la maternidad como nomológico de lo femenino: una figura se fusiona a la otra, una de las partes está atada a la otra, no hay autonomía entre ellas. La felicidad parece actuada o irreal; el niño piensa en una madre que está atada a él; la maternidad aparece como una construcción que anula a la mujer; no hay otra función fuera de lo materno.

En *Los sueños de muñecos*, la protagonista se encuentra acorralada entre dos muros: uno formado por una sustancia extraña e irregular que cae como vegetación, el otro, una verja de

²⁸ «Leyendas completas de los sueños», p. 122.

²⁹ Adrienne Rich, «Cólera y ternura» en Moyra Davey (ed.), *Maternidad y creación*, Barcelona: Alba Editorial, 2007, p. 88.

³⁰ Isabella Cosse, *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*, pp. 165-166.

una mansión. Ella quiere avanzar por la calzada pero, ante la figura de un bebé de juguete que, con los brazos abiertos parece deseoso de verla, se tapa el rostro con sus manos como si de algo monstruoso se tratara. Ambos muros oprimen a la protagonista, que se encuentra acorralada entre el muñeco y los murallones. Si Germani ve un reclamo de existencia que aparenta demandarle el muñeco a la soñadora como algo que «[...] ensanchará su personalidad, adquirirá algo valioso, que ha de contribuir de esta manera a la plenitud de su vida»³¹, Stern plantea la maternidad como una experiencia crítica para la mujer, que la lleva a un callejón sin salida. Sobre el imaginario de Stern, João Frayze-Pereira considera

[...] que expresa la inteligencia sensible de esta artista que, respetando los sueños y la fotografía como *formas* distintas de pensamiento, fue capaz de implicarlas en el ejercicio de su propia forma de pensar. Sin embargo, en el contexto idílico del proyecto en que los fotomontajes se inscriben, Grete no se refiere directamente al psicoanálisis, evitando con esa distancia que ella pueda ser tomada como modelo para una parodia. Y ofrece a su público un campo enigmático, abierto a las interpretaciones³².

Aunque en los fotomontajes de Stern aparece la asfixia de lo cotidiano en constante lucha con las búsquedas personales de las soñadoras, en muchos casos las problemáticas que rodean al ama de casa se tratan desde un lugar humorístico y/o burlesco, que busca disparar en el (la) espectador(a) su capacidad de reírse de las situaciones absurdas que se labran en el día a día, en los sueños y en las fantasías. Ese costado irreverente aparece en los tamaños de los personajes de Stern, en las combinaciones antropomórficas y zoomórficas de los objetos y los(as) protagonistas de los fotomontajes.

Al respecto, María Moreno señala sobre las lectoras de *Idilio*: «[...] al abrir las páginas de la revista semanal *Idilio*, seguramente lo que primero buscaran sería, por encima de la interpretación del texto rector, reconocerse en las imágenes de Grete Stern»³³. Más allá de encontrarse atrapadas entre el deseo y su represión, estas soñadoras podían llegar a verse reflejadas en las imágenes de Stern, abriendo paso a su concienciación. La generación venidera —hago referencia a las mujeres de los años sesenta— tomará la posta y labrará una vía de mayores posibilidades para el género. Aún continuamos en este camino.

³¹ «Leyendas completas de los sueños» en *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern. Serie completa. Edición de la obra impresa en la revista Idilio (1948-1951)* (cat. exp.), p. 123.

³² João A. Fayze-Pereira, «Grete y Freud: fotografia e psicoanálise, sonho e interpretação» en *Os sonhos de Grete Stern* (cat. exp.), p. 48. [cursiva del original]

³³ María Moreno: «A camera desperta» en *Os sonhos de Grete Stern* (cat. exp.), p. 19.