# ESTRATEGIAS ESTÉTICAS E IDENTIDADES SOCIALES*

Amelia BARONA
Jorgelina SARA

La nueva fascinación por los modos de ver y los enigmas de la experiencia visual en un campo cada vez más amplio parecen responder a un cambio de paradigma en el imaginario cultural de nuestra época que privilegia lo visual. Esto justifica la indagación en este corpus mixto en el que alternan imágenes literarias y pictóricas.

Partimos del concepto de representación como conjunto de procedimientos que buscan organizar una imagen sensible del mundo de lo cotidiano y que configura "la experiencia" de los sujetos sociales.

Investigamos, en cuatro artistas argentinas, dos estrategias de vaciamiento y dislocación en las representaciones con que el discurso hegemónico constituye las identidades: Nora Lange y Alicia Carletti, María Moreno y Marcia Schvartz[1].

Dos mundos, el de la vida burguesa y el de la marginalidad, que aparecen en el discurso oficial como disociados y recíprocamente amenazantes, en las representaciones del corpus que hemos seleccionado son concebidos como inescindibles.

Nos referimos en primer término a *Cuadernos de infancia* de Nora Lange, un libro en el que la escritura trabaja la representación como una imagen pictórica.

* Parte de esta ponencia fue presentada en la *10th Berkshire Conference in the History of Women*, Carolina del Norte, 1996, por invitación, en la Annual Conference of Latin American Studies, Universidad de San Andrés, Escocia, 1997.

*Lo notable es que la modalidad coloquial y decidora, casi casera de la escritora, incentiva su ambientación en una precisa colonia de inmigrantes (franceses en este caso) y fija sus modalidades, que por otra parte aún hoy atañen a desplazados y decididos a no cejar en empresas de adaptación que siguen realizando tenazmente ya lejos de sus orígenes primeros.*

*Y aquí otro cruce: Ana María Lasalle ve y relata, ayudada por la memoria de la gente, y, además de insertar historia de vida y modos fundacionales en Santa Rosa, La Pampa, se dibuja a sí misma, se sitúa en su procedencia, se perfila diferente en el nuevo arraigo y se mueve cómoda y actual en su condición de docente e investigadora, de escritora y también de personaje específico de un medio particular que la asume novelescamente a ella misma, contenida y sostenida por toda la información local.*

*Narra. Y construye o recupera gentes, espacios y peculiaridades que va requiriendo una novelística femenina en expansión en nuestra América, urgida por conocerse.*

Irma CUÑA
(UNCom.)

La figura que guía la pulsión de este relato de aprendizaje de vida es la madre. A ella se alude siempre con el sustantivo respetuoso de "madre" y el artículo "la". Nunca se dice "mamá" o "mi". Ese "la" impide toda posesividad, multiplica la idealización y el deseo por esa figura inalcanzable que aparece en las primeras escenas del relato montada a caballo, sosteniendo las riendas frente a las hijas y a la servidumbre.

Pero es apoyando el pie en la palma del marido y sentada de costado, como ha accedido a esa altura de estatua. Poder familiar delegado por el hombre, seducción de una figura dual. "El perfil tan claro como si de pronto se acercara una lámpara (...) Desde un flanco del caballo, el perfil íntegro, luminoso, de su rostro. Desde el otro lado, el costado de la sombra, el más austero". Dos flancos de un mismo relato: el costado de luz, el de la madre mítica e inalcanzable pero sustentadora y tierna, y el costado oscuro, el del sacrificio y el despojo.

Si recorremos el costado luminoso de este relato, el punto culminante es, sin duda, el recuerdo de la noche de Navidad. "Las puertas del salón se abren para dar paso a las hijas primero, a la servidumbre detrás, hacia ese centro de luz que esta vez es el árbol iluminado por las velas, los hilos de estrellas y los globos de colores".

Las manos del padre distribuyendo los regalos marcan, nuevamente, el poder de materializar la escena inolvidable. Las manos de la madre, esta vez sobre el piano, tejen el ámbito emocional de la escena.

Dos representaciones impecables del matrimonio burgués de comienzos de siglo, de la complementariedad de los roles, de la desigualdad de poderes, brindan a las hijas el espectáculo del amor perfecto, en el marco de la luz y de la música.

Desde el lado de la sombra, esta escena tiene una representación previa en la cocina, en la que se prepara la comida para la cena navideña. Las nenas se asoman y el jardinero les dice en tono de burla: "Cuando sean grandes y se casen, tendrán que matar las gallinas para el puchero de sus maridos» (...) «Cuando el jardinero me dijo eso, comencé a imaginar detalles de la matanza. Me veía aprisionando el cuerpo del ave entre las rodillas y procurando tirarle la cabeza hacia atrás, pero no me

imaginaba cómo agarrarla, ni dónde debía apretar para producir el ahogo (...) Aun utilizando un hacha, era necesario sujetarla con una mano, mientras le asestaba el golpe con la otra. La gallina quedaría medio muerta ... la cabeza balanceándose al borde de la mesa, mirándose de abajo hacia arriba o al arrancarle únicamente la cresta, descubría uno de mis dedos distanciado, irreconocible, sangrando sobre la mesa".

No es extraño, entonces, que las hijas conjuren el horror del rol impuesto a las mujeres, a través de extraños ritos.

Subida al techo de la cocina, disfrazada con un poncho y un chambergo, la futura escritora dirige a los vecinos un discurso hecho de gestos violentos y palabras mezcladas en varios idiomas. Manera tan especial de las mujeres de teatralizar la vanguardia. El poncho y el chambergo que aluden al grupo martinfierrista liderado por su marido, Oliverio Girondo; palabras sin sentido que, como todo el texto, aparecen divorciadas de toda connotación histórica o geográfica. Marca vanguardista de universalidad; pero, en boca de la adolescente que hace un gesto paródico y desde un techo de cocina que remite al hogar, a la madre, es un gesto que no se despega de ese sustento familiar del que todo el relato es homenaje y, a la vez, destitución y resquebrajamiento.

Alicia Carletti también recurre a lo autobiográfico y a la literatura infantil, instalándose descaradamente en la inocuidad de seres aparentemente inocentes, inofensivos. Su actitud es de aparente complacencia.

Sus criaturas no se apartan de lo familiar, universo protegido y protector en el que el orden burgués del afuera y del trabajo calma sus angustias y su conciencia. Pero es precisamente desde allí, desde el jardín de la infancia, que en un gesto de desocultamiento desarticula el sistema de valores de la cultura hegemónica tocando lo intocable, lo preservado.

Alicia Carletti desdobla en imágenes lo que sus criaturas, inmersas en un ominoso silencio, no pueden gritar. Primero fueron los castillos escapados de los cuentos con los que se "entretiene" y se "guía" la imaginación infantil. Construcciones escenográficas, casi surrealistas, invadidas y rodeadas por una proliferación de gigantescos hongos. Una luz dorada disimula, disfraza la malignidad de la escena.

¿Qué ocurre *En el jardín de Alicia*?, título con el que la autora alude al jardín de su infancia y al de la Alicia de Lewis Carroll. Niñas casi adolescentes, en una suerte de carnaval infantil, juegan a ser mayores. En un gesto seductor se visten y desvisten con la etérea ropa íntima y los zapatos de tacón que, por un momento, les permiten ser mujer. Universo de goces vislumbrados y plenitud que Alicia Carletti desplaza a ese fondo de desproporcionadas rosas rojas que avanzan estrechando un espacio que amenazan desbordar.

Los juguetes que los adultos ponen en manos de los niños yacen abandonados, dispersos. Algo más apremiante y perturbador parece producir ese ensimismamiento al que se entregan estas niñas más pequeñas. Hay un juego permanente entre lo que se siente y lo que se muestra, entre el afuera y el adentro, entre subjetividad y objetivación. Los jardines se ven invadidos por objetos del mobiliario interior que se instalan en el centro de la escena. Es ahora el sillón de Alicia, el de la autora y el que Tenniel diseñó para la Alicia del cuento.

El ruedo del vestido se levanta por azar; un indicio de la vulnerabilidad de la infancia ante deseos y sensaciones que estallan, nuevamente desplazadas, en enormes flores/sexos que avanzan ya dueñas del espacio.

Las imágenes transitadas tradicionalmente por la pintura de mujeres han perdido su inocuidad. Se encargan de mostrar otra armonía posible. No la del orden impuesto, prevista y previsible, sino la de aquél que capta también la desmesura.

Nora Lange y Alicia Carletti hacen estallar el horror en las imágenes tradicionales de la vida familiar. Pero mientras Nora Lange, en los años '30, propone para sus adolescentes modelos de cambio que la implican emocionalmente, Alicia Carletti, en los '70, desde una perspectiva distanciada, no los propone. Deja que las imágenes ejerciten su poder corrosivo sobre el espectador.

También difiere el espacio que eligen para su representación. En el caso de Nora Lange, la casa familiar mantiene la compartimentación burguesa de espacios "reservados" y "compartidos", y la adolescente necesita ubicarse en ese límite que es el techo de la cocina para expresar su disidencia. Es una expe-

riencia que asoma y se constituye en la intimidad, para expresarse afuera. En el caso de Alicia Carletti, sus representaciones ignoran la ley burguesa que organiza las experiencias en determinados espacios: las íntimas para los cuartos privados, las familiares para la sala de recibo. En su espacio pictórico se fusionan la sala, el jardín y el espacio íntimo del dormitorio. Aluden a la unificación de la experiencia constituida en el flujo adentro-afuera y el borramiento de este límite dentro del privado familiar.

La segunda estrategia se instala en el espacio marginal de la vida burguesa. La representación más extrema es el niño asesino que para colmo, en la que vamos a proponer, asesina niños, lo más preciado de la sociedad burguesa moderna, la esperanza de futuro y de continuidad.

María Moreno en su libro *El Petiso Orejudo*, escrito en 1994, hace la biografía de este niño que en 1912, a los diez años, cuando la policía lo detiene, ya ha asesinado a varios menores que él.

La autora hace un minucioso trabajo de investigación sobre las fuentes en las que consta este crimen: archivos policiales, actas psiquiátricas, crónicas periodísticas, comentarios de época e incluso planos de la ciudad; pero no se reivindica como investigadora.

Las fuentes nos permiten la reconstrucción biográfica de los crímenes de este sujeto, desde que nace hasta que muere en prisión a los treinta y seis años. Dan cuenta de todas las presiones y tratamientos a los que fue sometido este niño irreformable en el intento imposible de adecuarlo a las instituciones existentes. Incluso se le practica, sobre las orejas, una de las primeras operaciones estéticas de la época y proyectan castrarlo. Pero ni la violencia policial, ni la psiquiátrica, ni la alfabetización, ni la cirugía, logran algún tipo de normalización aceptable.

Los documentos testimonian cómo las instituciones construyen el monstruo que después intentan normalizar. Pero es en el tratamiento literario de las fuentes donde se condensa el sentido paradojal de esta representación. Es la apropiación estética la que refracta sobre la reconstrucción histórica y le devuelve,

con sorna, la monstruosidad y la perversión que las instituciones habían proyectado sobre este niño asesino en un momento en que la Argentina registra las más altas cifras de mortalidad infantil.

El efecto rebote de esta escritura despeja la figura del petiso y permite la inversión cronológica de un relato que, si bien avanza desde la detención del asesino hasta la muerte en prisión, desde la representación literaria hace el camino inverso. En las páginas finales de este texto, el petiso juega como un niño con los copos de nieve en Usuahia. Se entretiene como casi todos los chicos maltratando gatitos e involuciona hasta perder el pelo y los dientes. Muere en la posición y con la apariencia de un feto de enormes orejas enderezadas, rodeado por los rumores del mar, en una vuelta simbólica al origen. Es decir, la representación literaria desarma el monstruo que habían construido los discursos sociales y devuelve la criminalidad al sistema.

El mundo de Marcia Schvartz es el mundo de los desclasados y excluidos. Personajes populares, prostitutas y travestis, míseros interiores, patios de conventillo, son tratados con un realismo caricaturesco. Una mirada trágica. Un humor irónico.

Sus representaciones engañan momentáneamente con la facilidad de su lectura. Sin embargo todas las categorías están trastocadas, todo orden subvertido.

Su interés reside en representarlos no como víctimas ni como amenazas sociales sino en develar la existencia de otro orden, de otro mundo al que pertenecen estas criaturas sin proyecto, que viven un presente indefinido. La neutralidad que la ciudad proyecta sobre estos seres a los que ignora se supera en esta representación que hace visible su diferencia y permite patentizar la diversidad anulada.

Parecen estar inmersos en un estado de ocio permanente, en una suerte de fiesta sin razón de la que el orden burgués no puede dar cuenta y en el que el trabajo es sólo una alternativa momentánea, más allá de la fantasía progresista.

En *Pizzería El Destino*, la pareja, con un gesto casi obsceno (en el sentido de que todo está fuera de su lugar y de su

tiempo), en un abrazo bajtiniano, une la sensualidad de los cuerpos y el placer de la comida, ajena a la mirada del entorno. En *Con Música de Tito Rodríguez*, la cita de un compositor de música romántica popular refuerza, desde el título de la obra, la pertenencia barrial de los personajes y su horizonte cultural. Instala el placer en el escenario del trabajo.

El colectivo atraviesa el mapa de la ciudad, para trasladar el espectáculo provocativo de la pareja proletaria erotizada desde el suburbio donde nace al centro de la escena, de la ciudad, de la galería de arte.

Esta vez, son las manos masculinas las que reciben el poder del vehículo urbano más prepotente. El colectivo/fetiche transmite su potencia al conductor que, momentáneamente, ve eclipsar su anonimato. En tanto las manos femeninas se abrazan orgullosas al respaldo, sintiéndose partícipes de ese instante de fantasía omnipotente.

*Las chicas, Claudia con K, Batato* desocultan el patetismo de la figura del travesti. Si éste elige vestirse con la estereotipada imagen femenina del efecto, Marcia Schvartz nos descubre la inutilidad de la estrategia. La cultura hegemónica le asigna el lugar de la burla y de la diversión para los otros, un lugar que de alguna manera se concibe como un espacio de trabajo. Junto al maquillaje y al lujo engañoso de los brillos, el patio de conventillo, el camarín de teatro clandestino desarticulan la ilusión y muestran el desamparo social en el que viven.

El exceso reaparece en figuras inmersas en la fuerza primigenia de la naturaleza. Criaturas menos vulneradas de un mundo premoderno, despojadas de la cosmética urbana, calman su deseo en el agua que mana de la roca o se descubren a sí mismas en el espejo del río. En el escenario de la cuenca del río de la Plata, Marcia Schvartz hace un *Descubrimiento*: la sangre derramada de una adolescente indígena menstruando.

La cultura capitalista ha separado cotidianidad y exceso, público y privado, trabajo y fiesta, cuerpo y espíritu. ¿Cómo operan estas representaciones para restituir la unidad perdida?

El criminal se vuelve niño antes de morir. La fiesta que el homosexual protagoniza es trabajo enmascarado. A las niñas les crecen pulsiones irrefrenables que no pueden expresar ni con

palabras ni con juegos. Las palabras se vacían de sentido e intentan decir lo indecible desde un techo de cocina. En el mundo infantil de los cuentos de hadas proliferan hongos gigantescos y malignos. Las Navidades tienen inmolaciones secretas y sangrientas. Personajes populares viven experiencias de poder, de identificación con las fuerzas de la naturaleza, de fiesta erótica y sagrada que por un instante rompe con la esclavitud del trabajo y los vivifica.

Apropiación e inversión, flujo entre interior y exterior, ruptura de la barrera público/privado. Son las operaciones estéticas que superan la oposición entre el adentro y el afuera de una cultura. Lo hacen desde el interior de cada uno de esos ámbitos.

Los personajes son sujetos situados, específicos y singulares: la familia Lange, el petiso, Alicia Carletti y su hija, el Batato Barea. Sus imágenes se apropian del espacio desvalorizado y tradicionalmente relegado a la "expresión femenina" o al "populismo". No intentan contradecirlo. Con las "tretas del débil", lo horadan y descalifican con sus representaciones.

Estas artistas vivifican ese espacio asignado y lo iluminan con nuevos sentidos. Sus complejas representaciones son superadoras de la dicotomía y restituyen la unidad perdida, intentando atrapar el irrepresentable infinito cotidiano y singular.

## NOTA

1. Marcia Schvartz y Alicia Carletti han sido distinguidas, respectivamente, con el Primero y Segundo premio de Pintura de la Colección Costantini '98.

## BIBLIOGRAFÍA

BAJTIN, M., (1987), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Barcelona, Alianza.

BATAILLE, G., (1987), *La parte maldita*, Barcelona, Icaria.

BOZAL, V., (1984), *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor.

CHARTIER, R., (1990), "La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones", en *Punto de Vista*, N° 39, Buenos Aires.

CARRERA, A., "Divina desproporción", en el catálogo de la exposición en el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, octubre/noviembre de 1994.

GORRIARENA, C., "Sin confesión y sin fe". en *Artinf*, N° 72-73, Año 13, Buenos Aires, primavera de 1988.
GRADOWCZYK, "Marcia Schvartz. La temática urbana", en *Artinf*, N°46-47, año 8, Buenos Aires, junio-julio de 1984.
JAY, M., (1996), "Vision in context: reflections and refractions", en *Vision in context: historical and contemporary perspectives on sight*, Routledge, Editado por T. Brennan and M. Jay.
MARGULIS y otros, (1994), *La cultura de la noche*, Buenos Aires, Espasa.
MASIELLO, F., (1992), *Between civilization and barbarian*, Nebrasca Press, Lincoln & London.
MOLLOY, S., "Dos representaciones de vida: „Cuadernos de infancia" de Nora Lange y „El archipiélago" de Victoria Ocampo", en *Revista de Filología XX*, 2, Buenos Aires.
MOREIRA, C., "Schvartz. La causa expresionista", en el catálogo de la exposición en el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires, octubre/noviembre de 1994.
PETRINA, A., "Marcia Schvartz. La identidad oculta", en el catálogo de la exposición en el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires, octubre/noviembre de 1994.
PITKIN, H., (1985), *El concepto de representación*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.
RICHARD, N., (1989), *La estratificación de los márgenes*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor.
———————, (1993), *Masculino/femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor.
SANTANA, R., "Marcia Schvartz. Devolución de lo otro", en *Artinf*, N° 58-59, año 11, invierno de 1986.
SCOTT, J., (1992), "Experience", en *Feminist theorize the political*, Routledge, editado por J. Butler.
SENNETT, R., (1991), *La conciencia del ojo*, Barcelona, Versal.

*Comentario*

*El artículo «Estrategias estéticas e identidades sociales» presenta un tema novedoso, en el que se analizan obras de arte y de la literatura, sobre la base de un adecuado marco teórico.*

*En sus aspectos teóricos, las autoras señalan que parten del concepto de representación como conjunto de procedimientos que buscan organizar una imagen sensible del mundo de lo cotidiano y que configuran la experiencia de los sujetos sociales. Este enunciado metodológico asegura al trabajo una visión original del tema. Por lo mismo, el artículo constituye un aporte considerable para el conocimiento de un tópico sobre el que no existen muchas indagaciones sistemáticas.*

*Por otra parte es importante señalar que, más allá de sus aspectos metodológicos, teóricos o informativos, el trabajo posee un excelente estilo literario.*

Jorge LÓPEZ ANAYA
(Univ. Nac. de Buenos Aires)