

Humor, performatividad y fotografía en Alfonsina: un recorrido por las producciones artísticas en el periódico feminista

Luján Iael Dominguez

FaHCE-UNLP

lujaniael@gmail.com

Introducción

El periódico Alfonsina (escrito sin mayúscula en su portada) tuvo su primera publicación en diciembre de 1983 y su última en junio de 1984. Surgió en el contexto del retorno democrático en Argentina y es dirigido por la escritora María Moreno, quien también estaba a cargo del suplemento feminista La Mujer, del diario Tiempo Argentino.

El primer número de Alfonsina se publicó cinco días luego de la asunción del presidente Alfonsín, que había sido elegido de manera democrática, con un electorado compuesto en su mayoría por el voto femenino, luego de siete años del régimen militar de facto que persiguió, torturo y desapareció a quienes se oponían al modelo social y económico que intentaban establecer. Ya en su primera publicación, Alfonsina trata las temáticas que lo caracterizarían durante todas sus publicaciones: el aborto, la maternidad, la falta de representación de las mujeres en los espacios de poder, el movimiento de Derechos Humanos, especialmente la militancia de las Madres de Plaza de Mayo, el cuerpo femenino y los roles de género. Como analiza de Leone (2011), Alfonsina pone en relieve un conjunto de problemáticas atravesadas por el par feminismo y política, una de las herramientas que utiliza es la experimentación con los nombres, construyendo figuras a través de seudónimos para firmar los artículos periodísticos escritos tanto por varones como por mujeres¹. El periódico elige un lugar de enunciación “que se distancia del androcentrismo al decir que buscan combinar la domesticidad con la tarea intelectual; reivindicar la relación con las madres, las hijas, las hermanas, las amigas; afirmar tanto el ser mujer como el ser madres y ser hijas” (Diz, 2010), y por eso es reconocido por las militantes feministas porteñas de la década del ochenta como una publicación cercana.

¹ Este es el caso del cronista Martín Caparrós, que publica en el periódico feminista bajo el seudónimo de Rosa Montero, creado en conjunto con María Moreno; también es el caso del sociólogo y escritor Néstor Perlongher, que firma bajo el seudónimo de Rosa L. de Grossman; además, de la propia María Moreno, siendo ese seudónimo una figuración autoral que la escritora va a usar en adelante en reemplazo de su nombre civil (Cristina Forero); asimismo, del escritor Rodolfo Fogwill, que publica bajo el seudónimo de María de la Cruz Estévez y en el primer número escribe sobre el aborto.

Entonces, el movimiento feminista argentino que surge en los años sesenta, atraviesa el régimen dictatorial y resurge en la esfera pública de los años ochenta, reclama al Estado sobre los derechos de las mujeres, como el acceso a la patria potestad en igual condiciones, la despenalización del aborto y el divorcio, y la perspectiva feminista impacta en el campo artístico en donde la imagen de las mujeres y la forma de narrarlas es puesta en cuestión.

En ese contexto, varias artistas visuales colaboran en Alfonsina representando figuras femeninas en sus obras, por ello, me propongo indagar sobre la subjetividad política-feminista del periódico a través de las producciones relacionadas a la disputa por la creación de una visualidad feminista, atendiendo a los usos de la imagen femenina en el contexto en el que se inscribe. En otras palabras, el objetivo de este texto es desplegar los imaginarios feministas y propuestas políticas que surgen en las publicaciones relacionadas al arte visual, ya sea a través de la misma producción artística o de las discusiones que proponen las feministas que colaboran con el periódico y pertenecen al campo artístico. Tres de ellas van a ser recuperadas en este trabajo: en primer lugar, el experimento fotográfico “Como somos”, dirigido por la fotógrafa Alicia D’Amico donde utiliza el retrato como herramienta de figuración y sostiene la hipótesis de que “existe una mirada fotográfica femenina capaz de crear una nueva estética, redefiniendo el concepto tradicional de belleza; mirando de manera diferente” (1984); en segundo lugar, a las viñetas de la dibujante Diana Raznovich, donde a través del humor resignifica situaciones estereotípicamente femeninas. Por último, los artículos de Sara Facio, donde argumenta sobre los usos de la fotografía y la forma de representar a las mujeres, ya sean desde la profesión como herramienta política, como en una crítica a los desnudos del “destape”.

Santilli (2024) argumenta que el movimiento feminista del retorno democrático se movilizó desde dos ámbitos: por un lado, “las militancias feministas confluían en la canalización de demandas efectivas y transformaciones institucionales”, y a la par, se “disputaban los sentidos de “ser madre”, “ser mujer”, y “ser feminista”, ensayando formas de enunciación tales como el humor gráfico o el uso del seudónimo para expresar las tensiones de ‘la paradoja de las mujeres’” (p.21). En ese sentido, la autora analiza la articulación entre la militancia organizada y la producción cultural de revistas feministas, no orgánicas a una agrupación pero cercanas a ellas, en donde las militantes colaboran y construyen una representación específica de la experiencia de las mujeres. Es por esta articulación entre ambos espacios que es indispensable incluir en el análisis la trayectoria política de las militantes feministas que participan en Alfonsina, entendiendo su producción artística e intelectual en diálogo con su experiencia militante, para poder reconstruir una subjetividad político-feminista en el contexto de producción de las obras y los textos publicados. De esta forma, tanto Raznovich, como Facio y

D'Amico formaron parte, de manera más o menos orgánica, de la organización Lugar de Mujer, que Rosa (2020) describe como una casa donde “se produce un juego de ida y vuelta entre el campo artístico porteño y el activismo feminista” (p. 66). En un volante sobre las actividades programadas para enero de 1984, Lugar de Mujer, “recibe” al periódico *Alfonsina* citando su editorial del primer número, que reproducen para darle la bienvenida a un periódico que “viene bien”². En ese mismo volante se anuncia la inauguración de la muestra *Autorretrato*, proyecto artístico coordinado por la fotógrafa Alicia D'Amico y la psicóloga Graciela Sikos, donde se exhibe el resultado de los trabajos realizados durante el taller de autorretrato realizado en la casa feminista, proyecto que además será publicado en el tercer número de *Alfonsina* bajo el título “Como somos”.

Por lo tanto, con el objetivo de indagar en el vínculo entre el movimiento feminista y las artistas visuales que formaron parte y publicaron *Alfonsina*, seguiré a Pollock (2013), que expresa la necesidad de un doble marco para el estudio de las artes visuales, que permita tanto contemplar la especificidad de la práctica artística concreta, con sus propios códigos y retóricas, como también su interdependencia con otras prácticas sociales que colaboran con su inteligibilidad y significado. En otras palabras, para comprender a las prácticas artísticas en su contexto es necesario situarlas dentro de las luchas sociales y entenderlas como una práctica social más, pero a la vez, analizando cómo opera en su especificidad, es decir, de qué forma produce significado y para quién. Asimismo, como lo define la autora, un enfoque feminista de la cultura visual implica atender a la “construcción social de la diferencia sexual y el papel que desempeñan las representaciones culturales en esa construcción” (p.33), entendiendo a las mujeres como productoras, “desde el análisis de la relación dialéctica entre el hecho de ser una persona posicionada en lo denominado ‘femenino’ dentro de los órdenes sociales que varían con la historia y las maneras históricamente específicas en que nos salimos siempre de esa posición” (Pollock, 2013, p. 36).

Para determinar quiénes son las “mujeres artistas”, tomaré la definición de Giunta (2018) para la cual, “son artistas a quienes la sociedad y sus instituciones clasifican como mujeres, criterio a partir del cual disminuyen su representación” (p.66). Esta definición está compuesta por una

² Además, en representación de la Comisión de Prensa de Lugar de Mujer, Hilda Rais, escribe una carta dando la bienvenida al periódico *Alfonsina* luego de recibir el primer número. En la carta dice: “Por fin un periódico para nosotras, las mujeres, hecho desde el punto de vista de mujer y con espacio para decir lo que nos molesta, lo que nos divierte, lo que nos problematiza y lo que estamos modificando. Y, sobre todo, con espacio para reflexionar y disentir” (29/12/1983, p.12).

doble cuestión, por un lado, atiende a la clasificación de género de los artistas y por el otro, reconoce a quienes son sistemáticamente invisibilizadas por dicha clasificación, por lo tanto, pone en evidencia una “normalización del gusto estético acorde a los parámetros dominantes representados por sujetos a quienes los sistemas administrativos identifican como varones” (p.70), que conforman el grupo con mayor representación dentro del campo artístico. De acuerdo con esta definición, podemos preguntarnos por las artistas mujeres que publicaron sus obras en el periódico *Alfonsina*, y que discutieron con cierta representación de subjetividades a quienes la sociedad identifica como femeninas, ya sea desde el campo de los medios de comunicación, como el artístico y político. Gutierrez (2011) analiza el arte, la política y el feminismo durante la transición democrática y argumenta que “la idea del arte con la idea de la denuncia política [...] fue el eje que marcó la mayoría de los grupos artísticos feministas en la Argentina así como lo que permitió su articulación con el movimiento social antes que con la institucionalización artística” (p.70). En este marco podemos pensar la elección de las artistas visuales en publicar las obras en diversos espacios por fuera de los comúnmente establecidos dentro del campo artístico, como es el caso del periódico *Alfonsina*, que trata las temáticas como la femineidad, la sexualidad y la maternidad desde una perspectiva feminista y colabora con mujeres del campo artístico que piensan su lugar dentro del mismo y denuncian la falta de representación femenina en las instituciones, tanto artísticas como políticas, es por ello que, puede ser identificado como un lugar desde donde disputar sentidos hacia el campo artístico, publicando las obras realizadas colectivamente y cuestionando el lugar de las mujeres artistas en el mismo.

Producir una imagen nosotras mismas

En el número tres de *Alfonsina* se publica parte de la obra fotográfica realizada en los talleres de Autorretrato que coordinan la fotógrafa Alicia D’Amico y la psicóloga Graciela Sikos en la casa feminista Lugar de Mujer. Con el título *Como Somos*, el artículo impreso en doble página muestra seis autorretratos de mujeres que participaron de los talleres y que describen en un texto breve su experiencia y opinión sobre las fotografías. Además, lo acompaña una descripción del proyecto *Autorretrato* escrita por Alicia D’Amico, que dice en su primer párrafo: “Las mujeres estamos dispuestas a descubrir cómo somos, cómo nos pensamos. Mirándonos por dentro. Eligiendo la imagen que nos represente, desde nosotras mismas” (12/01/1984, pp. 8-9).

D’Amico había publicado junto a Sara Facio, su colega profesional, la serie *Retratos y Autorretratos* (1973) donde se exponen fotografías de escritores latinoamericanos y

autorretratos literarios que las fotógrafas les habían solicitado a cambio. Entre los años 1969 y 1972, las artistas realizaron los retratos a escritores que formarían parte del boom latinoamericano, como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, y además, algunos integrantes del grupo nucleado en torno a revista Sur, como Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges. Bertúa (2016) analiza el uso del retrato, como un género canónico y correlato visual del subjetivismo moderno, en esta serie fotográfica. Lo describe como un espacio inestable “donde se trastocan los términos de la relación entre sujeto representante y objeto representado” (p.72), esta relación ambigua entre la persona retratada y su subjetividad, sumada a la lectura de quien retrata, presenta una posibilidad para las fotógrafas que intentan indagar en esa tensión identitaria.

Rosa (2020) identifica el año 1982 como un año clave para el arte feminista y específicamente la fotografía feminista, ya que en él comienza el proyecto *Creación de la imagen propia* de Alicia D’Amico y en simultáneo, Ilse Fusková crea la serie *El Zapallo*. Entonces, en 1982, D’Amico da inicio su proyecto sobre la mirada femenina en el Primer Congreso Argentino La Mujer en el Mundo de Hoy, y utiliza el retrato fotográfico para capturar a sus compañeras de militancia, y a este proyecto lo sigue el taller *Autorretrato*, realizado en la sede de Lugar de Mujer, inaugurada en agosto de 1983.

En marzo de 1984, con razón de los siete meses de la inauguración del espacio, publican una breve historia de Lugar de Mujer y se describen los talleres “que no tienen nada que ver con lo tradicional”³. En él citan a D’Amico que detalla los objetivos del taller de *Autorretrato*, entre ellos, el desarrollo de la creatividad y la experimentación sobre la identidad personal, “para que las mujeres estimulen en sí mismas una mirada interna y subjetiva que se refleje en las imágenes” (04/1984). Entonces, se podría decir que Alfonsina comparte con el proyecto de D’Amico la construcción de una mirada disidente y feminista que permita resignificar la imagen de las mujeres y que por eso, es una publicación cercana a la fotógrafa que a la vez forma parte del espacio Lugar de Mujer en el contexto del movimiento feminista porteño de la década de los ochentas.

En relación a Alfonsina, De Leone y Bertúa (2010) advierten que las propuestas verbales y visuales del periódico constituyen un “laboratorio de voces enunciatoras” (p.6), en los usos del

³ En el volante narran que el objetivo de Lugar de Mujer es “aprender y re-aprender a compartir y a explorar críticamente la condición femenina desde distintos ángulos: la psicología, el teatro, la historia, la fotografía, la sexología, la política, la cultura”.

seudónimos para la firma de las notas como también en la fotografía, por ejemplo, la publicación *Como somos*, donde se experimenta con los retratos y las narraciones de sí; y en ese sentido, las autoras identifican un proceso de “autocreación creativa constante, estética y política, que hace de la identidad femenina una construcción desde la óptica de las mismas mujeres representadas” (2010, p.6). Pero esto no significa que los procesos creativos se lleven a cabo de manera individual. En el caso de *Como Somos*, se puede pensar como el resultado de un intercambio colectivo de perspectivas y opiniones, ya que surge en el marco de los talleres coordinados por D`Amico y Sikos con la hipótesis de que “la mujer puede transformar la imagen de la mujer” (Alfonsina, 12/01/1984). En ese sentido, encontrar las propias maneras de auto-retratarse no es un ejercicio meramente individual e introspectivo, sino que se da en un encuentro con experiencias ajenas que se ponen en común, donde puede haber (o no) alguna identificación con la narración que hacen de sí mismas quienes participan en los talleres.

Entendiendo a la fotografía como un “vehículo de conocimiento” (D`Amico, 12/01/1984), la artista propone el uso del retrato como ejercicio introspectivo, donde no es ella quien define cómo representar a las mujeres del taller sino que son las propias participantes quienes ensayan poses, en un trabajo corporal previo que les permite “distenderse, percibirse, buscarse”, y decidir la forma en la que desean ser retratadas. Rosa (2020) agrega que las bases teóricas del taller eran del campo de la psicología, específicamente el psicodrama y el teatro espontáneo, además, le realiza una entrevista a Sikos, donde la psicóloga recuerda el diseño de la propuesta metodológica: el trabajo corporal anterior, los ejercicios de relajación y el uso de objetos que ella misma había llevado. El momento de encuentro con las fotografías también estaba pensado, este era en grupo, pero se iban entregando de a una, y la psicóloga realizaba una serie de preguntas a la retratada, que luego anotaba. Los recortes de esa encuesta fueron publicados en *Como Somos*, el artículo de Alfonsina.

Si bien los retratos están protagonizados individualmente por cada una de las participantes, el proceso de “introspección” se da en un espacio compartido de discusión, como dice D`Amico “el proceso respecto a la identidad es individual pero ayuda a la redefinición de todo el grupo” (12/01/1984). Ana María Amado, la periodista y militante feminista que protagoniza la primera foto de *Como Somos* dice: “el grupo me aportaba cosas que me faltaban”. Los auto-retratos son presentados en su conjunto, tanto en la sede de Lugar de Mujer como en la selección publicada en Alfonsina, si bien hay una narración del proceso desde la individualidad, el conjunto de fotos muestra imágenes de mujeres que definen como quieren ser retratadas, en palabras D`Amico

“comenzamos a decir cómo nos vemos y también a fijarlo en imágenes” (12/01/1984) desarrollando así un uso del retrato fotográfico que se diferencia de otros, donde el objetivo no es representar la grandeza de los personajes fotografiados sino utilizar el retrato como medio para la experimentación sobre la propia identidad, o performance de sí, pensando desde las experiencias compartidas de quienes la sociedad reconoce como mujeres. Por ejemplo, en uno de ellos, se puede ver solo los ojos y el flequillo de una de las mujeres, que elige cubrirse con una manta el resto del cuerpo, aunque deja expuesta su mano que la sostiene, Adriana dice: “yo hubiera querido que fuera una montaña con ojos”. Esta fotografía esconde la mayor parte del cuerpo de la retratada, que decide cómo presentar su figura, detrás de una manta que la cubre pero que deja en descubierto sus ojos, permitiéndole mirar a la cámara en el momento del retrato.

Existen algunas emociones en común que identifican las mujeres en sus retratos: la tristeza, la furia, la esperanza, la angustia y la melancolía. Aline, que es retratada en la tercera foto en un plano medio corto, está cubierta con un velo transparente que tiene atado alrededor de su cabeza desde la zona de la nariz y cae hasta los pezones, que están cubiertos por puntilla negra. Al describir el proceso dice que se sintió jugando, que le pareció divertido, pero agrega: “la mirada me da una sensación de angustia, todo como un luto... Tristeza también me da la sensación”. Ana también nombra a la angustia, dice estar sorprendida porque su foto muestra un matiz de su personalidad que siempre oculta, la melancolía, identifica en su mirada el reflejo de una forma en la que se buscaba, “entre angustiada y perdida”, está retratada con un plano corto y usa una boina que dice la hace más desafiante porque a veces sobrepone “el desafío a cualquier estado de ánimo”. Ana Amado⁴, la periodista retratada, que en ese momento había vuelto del exilio, participa de Lugar de Mujer, donde organiza un ciclo de cine debate. Mabel Bellucci (2017), la activista feminista, recuerda el círculo periodístico feminista del que formaban parte ambas, y dice: “íbamos de un lugar a otro, nos pasábamos datos en dónde colaborar, conocer gente interesada en escuchar nuestra arenga” (p.1). Además agrega: “entre ellas había profesionales de talla, con un vasto recorrido: Moira Soto, María Moreno, Felisa Pintos, Nelly Casas” (Bellucci, 2017), la mayoría de ellas, formaban parte de Alfonsina y tanto Casas, como Soto y Moreno escriben artículos en el mismo número donde se publica *Como Somos*.

⁴ Con el motivo de su fallecimiento, Bellucci recuerda a su compañera de profesión y militancia, haciendo un pequeño recorrido por su historia: <https://www.pagina12.com.ar/2394-ana-ya-no-esta>

Cecilia, otra de las participantes del taller, se retrata con una línea que divide su cara a la mitad, una maquillada y otra sin maquillaje. En su texto narra que una representa una parte “aprendida, moldeada por la educación, por los medios de vida, tiene que ver con la mujer objeto”, y la otra es la parte “propia”, “que no tiene que ver con los modelos, que está expuesta, sin disfraces ni pinturas, que piensa y reflexiona”, a lo que Susana en su retrato reacciona, ya que dice sobre el mismo: “no imaginé tajantemente dividida mi cara, y en cada actitud expresiones tan distintas... y sobre todo en los ojos un poco de furia, un poco de esperanza”, en el retrato tiene una tela atada a la cabeza y la mirada firme, es un primer plano que deja ver la textura de su piel y una sombra sobre una parte de la cara. La descripción de una dualidad recorre los autorretratos y las mujeres la distinguen relacionándola a distintas emociones de su vida cotidiana que suelen ocultar, parece que hubiera una performance social con la que no se sienten identificadas. El autorretrato les permite mostrar emociones ocultas, representar imágenes femeninas con rasgos que las tradicionales suelen invisibilizar.



Fuente: CeDInCI. Cecilia.



Fuente: CeDInCI. Susana.

Como somos se desprende de los talleres de Autorretrato de Lugar de Mujer y presenta una manera específica de la creación artística, que no tiene como objetivo instalarse en el circuito artístico tradicional, sino crear colectivamente a partir de la experiencia de distintas mujeres que se encuentran en la casa feminista, para más tarde retratarse e intentar conocerse a través de la fotografía. Asimismo, se hace un uso distinto del retrato fotográfico, ya no busca visualizar a las grandes figuras, como en los proyectos anteriores de D'Amico, sino a mujeres que concurren en los talleres. La publicación del resultado en *Alfonsina*, extiende el proyecto a las lectoras del periódico feminista, reconociendo la potencia de crear una visualidad feminista que permita la identificación con las imágenes producidas, en un intento por politizar la experiencia personal y la domesticidad.

El humor feminista desde la contienda íntima

Las viñetas humorísticas realizadas por la dibujante, dramaturga y escritora Diana Raznovich, son publicadas en los primeros cuatro números de *Alfonsina*. Además, en el último colabora con un artículo titulado *El baño y la cocina*, donde argumenta que “cocinar también es un hecho estético” (16/06/1984) y reconoce los saberes de la tarea doméstica, comúnmente realizada por mujeres. El humor, es una herramienta que utiliza la artista en sus diversas obras, ya sea en el teatro o en sus viñetas. En una entrevista argumenta que “las mujeres hemos sido siempre objeto de burla”, tanto los “cuerpos” como las “mentes”, pero que en el siglo XX, surgieron humoristas mujeres que “dieron vuelta esta situación”, produciendo “un humor inteligente, desde nuestra perspectiva” (Propato, 18/06/2023). En otras palabras, Raznovich entiende que el humor feminista es el que se encarga de revertir el uso de las imágenes femeninas. De esta forma, en

las viñetas publicadas en *Alfonsina*, introduce distintas situaciones estereotípicamente femeninas para dotarlas de un nuevo significado, construyendo imágenes feministas. Este es el caso de *Margarita metafísica* (1983), donde se puede observar a un personaje de pelo largo con los labios pintados, que usa una vincha decorada con una flor y que sostiene una margarita con una de sus manos y con la otra arranca sus pétalos, la acompaña un texto que dice “¿Me libero mucho, poquito o nada?” repitiendo la misma pregunta cuatro veces.



Fuente: CeDInCI.

En un análisis de *Casa matriz*⁵ (1991), una obra teatral escrita por Raznovich, Glickman (1994) identifica “el uso de clichés altamente fácilmente reconocibles” (p.96) como una herramienta de la artista para construir una imagen y después interrumpirla abruptamente. La obra se trata de un servicio de alquiler de madres, destinado a hijas que quieren saber cómo se sentiría tener una distinta a la suya. Con la premisa de que “cada madre produce un tipo particular de hija y

⁵ *Casa matriz* fue publicada por primera vez en el libro colaborativo *Salirse de madres* (1986), donde también participaron Alicia Steimberg, Angélica Gorodischer, Hilda Rais, entre otras. La antología, que tiene como temática transversal la relación madre-hija, fue el resultado de un encuentro de intercambio creativo entre las escritoras.

cada hija un tipo distinto de madre” (Glickman, 1994, p. 93), en ese sentido, aparecen en escena diversos personajes interrelacionados que representan distintos vínculos a través del uso de estereotipos. La madre contratada, a través del cambio en el vestuario y las alteraciones sucesivas en el modo de hablar, presenta distintas maternidades y a la vez, grupos sociales, como narra Glickman (1994): “inmediatamente después de la madre sofisticada y burguesa, la contratada, que desempeña el ‘plan de madre descalificadora y jodida que hace reproches’, se expresa en un castellano vulgar y porteño, pautado por términos como ‘pifiar’, ‘morfar’, ‘laburar’, ‘yeta’, y ‘guita’”. Entonces, el humor es una herramienta en la obra de Raznovich, que permite la identificación de estereotipos para la construcción de personajes y posteriormente, la deconstrucción de los significados implicados en estos estereotipos.

Raznovich, que se había exiliado durante el régimen dictatorial tras la desaparición de su primer marido, volvió brevemente al país para participar de *Teatro abierto* (1981), donde presentó la obra *Desconciertos*, que trata de una pianista que acepta interpretar música clásica de manera silenciosa, de esta forma, a través de la metáfora trata las temáticas de la censura y la complicidad, ya que tiene un público que “permite la censura como nueva forma de expresión y que reconoce el fracaso como una realidad social” (Clares, 2014, p. 261). Con el retorno democrático, Raznovich regresa definitivamente al país y continúa su carrera como dramaturga, a la par, comienza a participar en el movimiento feminista organizado. En ese sentido, forma parte de Lugar de Mujer y se encarga de la ilustración del *Manual de instrucciones para mujeres golpeadas* (1987), que surge como el resultado de las experiencias compartidas dentro del grupo de apoyo a mujeres en situación de violencia doméstica y a través de imágenes, da una guía para denunciar al agresor. Como analiza Gluzman (2021), el manual aparece como una herramienta para registrar las experiencias narradas en los talleres y hacerlas accesibles para quienes aún no participaban, tratando de visibilizar personajes que sienten culpa y temor luego de haber sido golpeadas, de esta forma, muestra diversos caminos judiciales y los pasos a seguir para romper el ciclo de violencia. La estética del Manual, resulta similar a las viñetas publicadas anteriormente en *Alfonsina*, por ejemplo, en el primero aparece una imagen femenina que sostiene una balanza, como la tradicional alegoría de la Justicia, pero tiene una venda que cubre su cabeza, un ojo cerrado y una burbuja de diálogo dice: “A partir de aquí la justicia te apoya”, con figuras femeninas similares, *Reina de la nada* (1984) publicado en el tercer número de *Alfonsina*, tiene un personaje que usa corona, pareciera tener el pelo trenzado, fuma una pipa y dice: “Yo creo que si sigue en marcha de este modo la carrera nuclear, cuando las mujeres lleguemos al poder, vamos a ser las ‘reinas de la nada’”.



Fuente: CeDInCI



Fuente: Gluzman (2021)

Raznovich (2005) dice que las humoristas mujeres, han focalizado su objetivo en la “contienda íntima”, a diferencia de las “imágenes irreverentes hacia los presidentes, los ministros, los militares y los altos cargos de cualquier gobierno del mundo” (p.15) producidas por los humoristas varones. En cambio, las imágenes producidas por las artistas a las que “la sociedad e instituciones clasifica como mujeres” (Giunta, 2018, p. 66), se detienen en “lo sutilmente velado, reducto de un despotismo masculino que se da por descontado y de un sometimiento femenino que se considera irremediable” (Raznovich, 2005, p.15). De esta forma, las viñetas humorísticas de Raznovich, publicadas en *Alfonsina*, nos permiten relacionarlas con el proyecto del periódico feminista en resignificar la domesticidad y señalar lo político de la intimidad y ponerlo en el centro de la escena. Es decir, comparten la intencionalidad de construir una arte feminista, que discutiendo con el campo artístico y político, se produzca de manera colectiva y desde diversos espacios no necesariamente tradicionales e institucionalizados, utilizando el humor y la parodia como herramienta para hacer de lo cotidiano, que se presume privado y singular, pero que atraviesa la experiencia de diversas mujeres.

Ser fotografías y fotografiadas en el retorno democrático

Sara Facio fue otra de las artistas visuales que participaron tanto de Lugar de Mujer como de Alfonsina. Si bien no formaba parte del comité organizador de la casa feminista, presenció varios eventos y fue fotografiada en la inauguración. Además, Facio escribió dos artículos para Alfonsina y también se encargó de la foto de portada del primer número, realizando un retrato de su pareja, María Elena Walsh, que fue entrevistada en una nota que se tituló *La madre de todas nosotras*.

En el ensayo *Pornografía+fotografía*, publicado en el tercer número del periódico feminista, Facio indaga sobre los imágenes del destape, es decir, sobre la circulación masiva de desnudos femeninos, que habían sido censurados durante el régimen dictatorial. El alfonsinismo había prometido una restitución del estado de derecho y por lo tanto, de la libertad de expresión, pero sus políticas aperturistas fueron acompañadas por grandes represiones a espacios de sociabilidades sexuales no-heteronormativas, aplicando distintos edictos policiales, que Nestor Perlongher, bajo el seudónimo Rosa L. de Grossman, denuncia en el mismo número de Alfonsina en donde se publica el ensayo de Facio. Como analiza Manzano (2019), la combinación de aperturismo y límites del alfonsinismo dio lugar a las conversaciones públicas sobre sexo y política, sobre lo que se llamó el "destape", en base del cual las políticas oficiales buscaron posicionarse a través de la regulación de la divulgación de material pornográfico.

En primer lugar, Facio comienza su ensayo discutiendo con Barthes, que agrupa la producción fotográfica en tres categorías que Facio explica: “1° Punctum (las que emocionan, conmueven, lastiman), 2° Studium (las buenas imágenes que apelan al bagaje cultural y gusto adquirido) y 3° Unaire (las comunes u obvias)” (29/12/1983). La autora se pregunta qué tipo de clasificación tendría la fotografía pornográfica con la que se encuentra en las tapas de las revistas que ve en la calle, dice “no son las imágenes fotográficas las que me hacen pensar, sino la manipulación de la imagen y de la mujer. Dos pobres marginadas” (Facio, 29/12/1983). Así, cuestiona la exposición de partes específicas del cuerpo femenino, señala la falta de imágenes masculinas y asegura, “sabemos que para un hombre no hay nada mejor que otro hombre [...] cómo se deslumbran ante sus atributos físicos e intelectuales, ergo, dirige su sensualidad hacia la similitud de las formas de sus cuerpos”, y que por eso, “la exigencia de una imagen femenina siempre joven, adolescente hasta lo andrógino [...] que pueda confundirse con la del varón” (Facio, 29/12/1983). Facio concluye: “Mujer, imagen confusa, en este caso, señuelo de lo degradante que los varones no quieren ver en sí mismos” (29/12/1983). La autora argumenta

que la imagen de la mujer-objeto es usada como un espejo en donde los varones, presunto público de la pornografía, identifican lo que les avergüenza de ellos mismos. Berger (2019) analiza el desnudo como imagen social, e indaga desde las representaciones en las pinturas al óleo de la tradición europea hasta los usos actuales del mismo, argumenta que ambos se basan en una imagen que tiene un espectador-propietario ideal y por lo tanto, el protagonista sexual es quien lo mira. De esta forma, el desnudo implica una “pérdida del misterio” (p.33) inicial, en el instante de la develación donde el sujeto es objetivado y se puede categorizar sexualmente bajo el binomio hombre/mujer y en ese proceso es nuevamente subjetivado y ofrece los medios para un nuevo misterio, de esta forma, la desnudez es un proceso de objetivación y subjetivación donde el deseo del espectador es quien significa esa imagen. Sin caer en el binarismo hombre-mujer y las explicaciones esencialistas, se puede indagar sobre los usos sociales de las imágenes de cuerpos desnudos, como una hiper-sexualización (primero en su destape y segundo en su idealización), prestando atención a las implicancias del deseo sexual y el lugar de las feminidades en esas imágenes. En ese sentido, es interesante ver cuáles eran las imágenes femeninas que circulaban durante “el destape” del retorno democrático y qué imaginarios construían, pero un análisis tan detallado escaparía los fines de este artículo. En cuanto al ensayo de Facio, nos muestra su lectura sobre el contexto mientras que discute sobre las formas de clasificar la producción fotográfica, a la vez que se pregunta sobre la representación de las mujeres y sus cuerpos en la pornografía que se vende en las calles de manera masiva.

En segundo lugar, el artículo *Mujeres y cámaras*, reconoce el trabajo de las fotógrafas, Margaret Bourke-White, que según Facio fue la primera “en mostrar imágenes de la guerra en su verdad: horror y crueldad”; y a Lisl Steiner, primera corresponsal de la revista LIFE en América Latina y que “inició un nuevo estilo periodístico de tomas con luz ambiente” (05/04/1984) en Buenos Aires. En el artículo se narra la trayectoria de ambas: la primera, también trabajadora de la revista LIFE, fue enviada, durante los fines de la segunda guerra mundial, a retratar la llegada de los aliados a los campos de concentración nazis y en vez de mostrar una entrada heroica, fotografió a los cuerpos de las víctimas del nazismo como los encontró en el campo; la segunda, fue desplazada de su puesto en Latinoamérica y expuso su obra en una librería de la ciudad de Buenos Aires que según Facio, inspiró a reporteros de la década de los cincuenta que visitaron la muestra. Además de recuperar los perfiles de las fotógrafas, la artista denuncia la falta de representación femenina en las áreas de fotografía de la prensa, y alude a los prejuicios que ha escuchado sobre las mujeres y su trabajo con las cámaras para la cobertura de eventos históricos. De esta forma, niega la objetividad de la práctica y considera que “más comprometido esté el

fotógrafo con los acontecimientos, más contenido tendrá su producto” (05/04/1984) indiferentemente del género con el cual se lo identifique. Desde este artículo, Facio cuestiona el ámbito en el que trabaja y además reconoce a otras fotografías que son invisibilizadas dentro de las oficinas en las que ella habita. La publicación desde el periódico feminista le permite a la fotógrafa señalar el criterio a partir el cual disminuye la representación de las “artistas mujeres” (Giunta, 2018) en los “elencos gráficos de la prensa argentina” (05/04/1984), y ese criterio es la clasificación de género que hacen de las mismas. Asimismo, Facio propone una respuesta política y es recuperar la subjetividad implicada en las fotos, a través del uso de la cámara para la “la denuncia de hechos vejatorios” (05/04/1984).

Reflexiones finales

Para concluir, recorrer los tres casos de análisis elegidos, todas publicaciones del periódico Alfonsina, permite identificar una serie de temáticas en común y un uso de diversas herramientas con el mismo fin: producir una visualidad feminista. El periódico les facilita a las artistas disputar sentidos sobre sus campos de pertenecía, ya sea el artístico o el periodístico, y señalar la desigualdad de representación, ya que el mismo se enuncia desde la otredad, es decir, no es una institución artística ni una publicación comercial más, sino que goza de libertad editorial bajo la dirección de Moreno. Además, se propone como un espacio de intercambio feminista en el que participan militantes porteñas que a la vez están nucleadas en espacios desde los que demandan de manera directa al Estado alfonsinista. Estas artistas visuales, al igual que Alfonsina, producen imágenes desde un imaginario feminista que pone en valor los saberes de la domesticidad, las emociones ocultas y que denuncia a través de una subjetividad específica, que es política y desnaturaliza los criterios desde los que se las juzga.

Referencias bibliográficas

- Alfonsina. (15/12/1983). *Por qué*. Alfonsina.
- Bellucci, M. (22/02/2017). *Ana ya no está*. Página 12.
- Berger, J. (2019). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili [1972].
- Bertúa, P. (2016). *Trampa de espejos: retratos literarios y fotográficos de escritores*. outra travessia 21, pp. 71-92. Universidade Federal de Santa Catarina.
- Bertúa, P. De Leone, L. (2010). Estéticas de la subjetividad: identidad textual y visual en el periódico argentino alfonsina (1983-1984). Revista Afuera N°9

https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/191269/CONICET_Digital_Nro.99cbafb0-ce1d-4763-b659-f0bb8c7f88f9_B.pdf?sequence=2

Clares, A. (2014). Gambaro, Bortnik y Raznovich: Exilios e insilios en las dramaturgas de teatro abierto. *Cartaphilus*, 12, pp. 25-268. Universidad de Murcia. Recuperado en <https://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/216481>

D'Amico, A. (12/05/1984). *Como somos*. Alfonsina.

de Leone, L. (2011). *Una poética del nombre: los "comienzos" de María Moreno hacia mediados de los años 80 en el contexto cultural argentino*. *Cadernos pagu* (36), pp. 223-256. Universidade Estadual de Campinas.

Diz, T. (2010). *Tensiones, genealogías y feminismos en los '80. Un acercamiento a alfonsina, primer periódico para mujeres*. Mora.

Facio, S. (05/04/1984). *Mujeres y cámaras*. Alfonsina.

Facio, S. (29/12/1983). *Pornografía+fotografía*. Alfonsina.

Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Editorial Siglo veintiuno.

Gluzman, G. (2021). *Feminismos, educación, creatividad y libertad en la Buenos Aires posdictatorial: el caso de Lugar de mujer*. *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA) N°18*, pp. 110-127. URL:http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=400&vol=18

Gutierrez, M. (2011). *Rupturas de la mirada. Discusiones sobre arte, feminismo y política en la Argentina contemporánea*. [Tesis de doctorado, Universidad de Granada]. Recuperado en <http://hdl.handle.net/10481/19996>.

Manzano, V. (2019). *Tiempos de destape: sexo, cultura y política en la Argentina de los ochenta*. Mora 25, pp. 1-3. Recuperado en http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2019000200005&lng=es&tlng=es.

Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo.

Propato, C. (18/06/2023). *Diana Raznovich: "Yo practico el humor feminista, y el feminismo es universal y transversal"*. Agencia Paco Urondo.

Raznovich, D. (16/06/1984). *El baño y la cocina*. Alfonsina.

Raznovich, D. (2005). *El humor de las humoristas*. En Caballero, Juncal; García, Begoña y Giménez, Ana (eds.). *Mujeres y humor: ¿Lo pillas?* En *Dossier feministas*, 8. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/issue/view/8410>

Rosa, M. (2020). *La fotografía feminista en la creación de otras imágenes de mujeres. Buenos Aires en 1980*. Asparkia, 37, pp. 53-72. <http://dx.doi.org/10.6035/Asparkia.2020.37.3>

Santilli, L. (2024). *Feminismos en la "transición": democracia y politización de la diferencia en alfonsina y Alternativa Feminista*. Revista Izquierdas N° 53. Saint Petersburg State University.

Archivísticas

Lugar de Mujer. (1984). Actividades programadas para enero de 1984. Disponible en: <https://sexoyrevolucion.cedinci.org/s/la-comunidad-del-archivo/item/12496>

Lugar de Mujer. (1984). "Lugar de Mujer es una casa son orientación feminista..." [historia y actividades de la organización]. Disponible en: <https://sexoyrevolucion.cedinci.org/s/la-comunidad-del-archivo/item/12654>