

HISTORIA, MUJERES, ARCHIVOS Y PATRIMONIO CULTURAL

TOMO I

Abordajes, cruces y tensiones
para una historia de mujeres
con perspectiva de género

Paula Caldo
Yolanda de Paz Trueba
Jaqueline Vassallo
(editoras/compiladoras)

EDICIONES



I S H I R

Paula Caldo
Yolanda de Paz Trueba
Jaqueline Vassallo
(editoras/compiladoras)

Historia, mujeres, archivos y patrimonio cultural.
Abordajes, cruces y tensiones para una historia de
mujeres con perspectiva de género

TOMO I



I S H I R

Caldo, Paula

Historia, mujeres, archivos y patrimonio cultural, t. 1 : abordajes, cruces y tensiones para una historia de mujeres con perspectiva de género / Paula Caldo ; Yolanda de Paz Trueba ; Jaqueline Vassallo ; compilación de Paula Caldo ; Yolanda de Paz Trueba ; Jaqueline Vassallo ; editado por Paula Caldo ; Yolanda de Paz Trueba ; Jaqueline Vassallo.- 1a ed.- Rosario : ISHIR - Instituto de Investigaciones Socio Historicas Regionales del CONICET, 2021.

Libro digital, PDF - (Compilaciones / Sandra Fernández ; 1)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-47052-3-5

1. Archivología. 2. Estudios de Género. 3. Patrimonio Cultural. I. Paz Trueba, Yolanda de. II. Vassallo, Jaqueline. III. Título.

CDD 027.63

Autoridades Ediciones ISHIR

Directora: Sandra R. Fernández

Vice-directora: Darío G. Barriera

Comité Editorial

Sandra R. Fernández

Darío G. Barriera

Ronen Man

Carolina Piazzi

Guillermo Ferragutti

Este libro ha sido evaluado por expertxs externxs a la institución editora que han recomendado su publicación.

Diseño y maquetación: Guillermo Ferragutti

© De la presente edición

Investigaciones Socio-históricas Regionales (ISHIR/CONICET-UNR), 2020.

CCT-Rosario

Ocampo y Esmeralda (2000), Rosario.

Todos los derechos reservados

ÍNDICE

- 9** **INTRODUCCIÓN**
- 11** **Palabras de las editoras/compiladoras:**
Paula Caldo, Yolanda de Paz Trueba y Jaqueline Vassallo
- 17** **Experiencias en el archivo:**
Mirta Zaida Lobato.

PARTE I: MUJERES Y PATRIMONIO CULTURAL

- 41** Capítulo 1: **¿Es posible pensar en una Archivología feminista?**
Jaqueline Vassallo.
- 55** Capítulo 2: **“Espejos con Memoria”: un análisis de las representaciones de mujeres e infancias en el siglo XIX a través de la Fototeca Ángel Paganelli (Museo Casa Histórica de la Independencia).**
Facundo Nanni y Diana Ferullo.
- 69** Capítulo 3: **La colección de obra del Museo de la Memoria de Rosario: la construcción de un área desde perspectiva de género.**
Noelia Cuellar Ferreira.
- 83** Capítulo 4: **Un archivo audiovisual sobre Eva Perón y la participación política de las mujeres. Estrategias y desafíos para su desarrollo.**
Marcela López, Ariana Leuzzi y Alejandro García Poultier.
- 93** Capítulo 5: **Mujeres: Historia, vidas y retratos, una muestra desde el rincón del olvido en el Museo Histórico Provincial de Santa Fe.**
Analía Verónica Molinari.

- 109** Capítulo 6: **La necesidad de transversalizar la perspectiva de género en los museos y espacios patrimoniales dese la educación.**
Rosa García.
- 123** Capítulo 7: **“Ésta se fue, ésta se murió, ésta ya no está”. El Archivo de la Memoria Trans: en búsqueda de la construcción de una memoria propia.**
Malena Oneglia.

PARTE II: MUJERES EN LOS ARCHIVOS PERSONALES

- 137** Capítulo 8: **El archivo personal de Ada Korn editora: estudiar el campo editorial desde una perspectiva de género.**
María Belén Riveiro.
- 151** Capítulo 9: **Mujeres que escriben y demandan: análisis preliminar a partir de la recuperación de un archivo personal.**
Mirta Zink y Stella M. Cornelis.
- 165** Capítulo 10: **Los archivos personales de artistas mujeres: problemas, estrategias y posibilidades para pensar a las grabadoras Aída Carballo y Mabel Rubli.**
Lucía Laumann.
- 177** Capítulo 11: **Devenir archivo. María Laura Schiavoni: artista, maestra y productora de saberes.**
Sabina Florio y Cynthia Blaconá.
- 191** Capítulo 12: **Pulsión de libertad. Una aproximación al archivo de Sara Josefina Newbery.**
Celina San Martín.
- 205** Capítulo 13: **María Cristina Zerpa: Archivos en el umbral.**
María Alejandra Diez.
- 219** Capítulo 14: **Cerrar el paraguas de la dominación masculina: Camila Quiroga, identidad emergente en el campo teatral porteño (1915-1925).**
Elenora Soledad García.

- 233** Capítulo 15: **El fondo Jacobo de Diego y su aporte a la reconstrucción de la trayectoria de dos actrices paradigmáticas de las primeras décadas del siglo XX, Camila Quiroga y Ángela Tesada.**
Viviana Bartucci.
- 245** Capítulo 16: **La poesía de Ana María Ponce como archivo de la represión en Argentina.**
Agustina Catalano.
- 257** Capítulo 17: **Relaciones de género. Un recorrido por los archivos de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.**
Ana Guerra y Nuria Dimotta.

PARTE III: MUJERES Y ARCHIVOS: PREGUNTAS, PROBLEMAS Y ACCESIBILIDADES

- 273** Capítulo 18: **Traduttore, traditore. Primeros apuntes para una crítica feminista a las traducciones de textos acadios de Mari (Tell Hariri, actual Siria, II milenio a.n.e.).**
María Rosa Oliver y Luciana Urbano.
- 289** Capítulo 19: **(In)visibilidades: una muestra incompleta. Subjetividades de archivo en el arte de mujeres penquistas 1980-2015.**
Bárbara Lama Andrade, Natascha de Cortillas Diego y Constansa Vergara Andrades.
- 303** Capítulo 20: **¿Otro rol doméstico? Las mujeres como guardianas de los archivos de otrxs.**
Micaela Pellegrini Malpiedi.
- 319** Capítulo 21: **Las mujeres en la biblioteca. Escritura y sociabilidad femenina en Laguna Paiva.**
Luisina Agostini.

335 Capítulo 22: **Sujetos tácitos. La ausencia femenina en acciones destinadas a mujeres.**

Julieta G. R Salto.

345 Capítulo 23: **“Pero eso no se dice”: Indicios, silencios e interpelaciones a las fuentes sobre la participación de y con las mujeres en la historia regional.**

Norma Oviedo.

INTRODUCCIÓN

PALABRAS DE LAS EDITORAS/ COMPILADORAS

PAULA CALDO

Investigaciones Socio-Histórica Regionales, Universidad Nacional de Rosario, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (ISHIR, UNR/CONICET), Red Iberoamericana de Investigación en Historia, Mujeres y Archivos (RIIHMA).

YOLANDA DE PAZ TRUEBA

Instituto de Estudios Histórico Sociales/Instituto de Geografía, Historia y Ciencias Sociales/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (IEHS-IGEHC/S/CONICET-UNCPBA) y Red Iberoamericana de Investigación en Historia, Mujeres y Archivos (RIIHMA).

JAQUELINE VASSALLO

Escuela de Archivología, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba (FFyH, UNC) CONICET, Red Iberoamericana de Investigación en Historia, Mujeres y Archivos (RIIHMA).

Historia, mujeres, archivos y patrimonio cultural. Abordajes, cruces y tensiones para una historia de mujeres con perspectiva de género, es el primer tomo de una serie de dos, producido por un conjunto de especialistas interesadas/os en la historia de mujeres con perspectiva de género, durante el año 2020. Los capítulos que se dan a leer son producto del trabajo colectivo realizado en el marco de la *Red Iberoamericana de Investigación en Historia, Mujeres y Archivos* (RIIHMA). Esta Red tiene como objetivo construir un espacio interinstitucional, interdisciplinario y plural en el cual investigadoras/os preocupadas/os en la temática tengan un ámbito de discusión, encuentro e intercambio. En este sentido, con frecuencia bianual se realizan las jornadas de RIIHMA, cuya producción queda asentada en actas. Pero, la pandemia de Covid 19 que nos afectó como sociedad a escala mundial, no hizo posible la realización del encuentro presencial y la edición de este libro en dos tomos viene a ser la nota productiva de RIIHMA en el marco de la pandemia.

El contexto de aislamiento que esta circunstancia impuso, conllevó además la suspensión de la posibilidad de acceder a los archivos, a la consulta directa de documentos tanto como a los encuentros de discusión presenciales. Entonces, el presente grupo de investigadores se dio cita en estas páginas con el objetivo de reflexionar sobre las dificultades, accesibilidades, tensiones, silencios y posibilidades para trabajar en archivos más allá de la especificidad de la época actual. Es decir, en esta obra están contenidas reflexiones que transitan por los bordes de las investigaciones en dirección a reseñar los avatares que habitan en la trastienda de las pesquisas. En ese revés de la trama sorprende encontrar un conjunto de experiencias que son base del oficio de historiar pero que no se leen en los informes finales de investigación en tanto hablan de las condiciones de posibilidad de acceso a los documentos y no así de procesos históricos singulares. Justamente, esta particularidad es la que permite reunir a un numeroso y variado grupo de autores/as.

En esta perspectiva coinciden 23 capítulos¹ indicando la relevancia del tema en la agenda de estudios contemporáneos. La factura final del tomo da a conocer una serie de reflexiones cuyo epicentro habilita la preocupación por los documentos y la historia de mujeres pero discutidas desde el problema de los archivos y del patrimonio. Quienes asumen la escritura son especialistas inquietas/os por la temática y, por lo tanto, marcan líneas de sentido al respecto. El contenido del libro es totalmente interdisciplinario, es decir, participan historiadoras/os, antropólogas/os, psicólogas/os, museólogas/os, geógrafas/os, abogadas/os, sociólogas/os, pedagogas/os, entre otras/os. Sin dudas, esta conjunción disciplinar denota la relevancia como matriz explicativa que la historia de las mujeres fue adquiriendo en nuestro presente.

Ahora bien, el contenido de este primer tomo propone un recorrido dividido en tres partes. Por supuesto que inicia con dos textos introductorios, uno breve bajo la autoría de las editoras/compiladoras, precisamente este que se está leyendo, seguido de otro a cargo de la Dra. Mirta Lobato, quien recupera su experiencia en distintos momentos de su profesión al ir tras las huellas de las mujeres y sujetos sociales a lo que quería historiar. La

1. Aclaramos que cada una de las autoras y autores tuvieron la libertad de aplicar el lenguaje inclusivo de acuerdo a sus compromisos y militancias. Por lo cual, en ese plano la escritura no es homogénea y los lectores y las lectoras se sumergirán en los diferentes modos de nombrar las disidencias, luchas e identidades de género.

INTRODUCCIÓN. PALABRAS DE LAS EDITORAS/COMPILADORAS

enorme experiencia de la Dra. Lobato en materia de investigación histórica es un gesto inaugural que acompaña el recorrido de los artículos que prosiguen. Entonces, luego, la primera parte, *Mujeres y patrimonio cultural*, nuclea las preocupaciones de museólogas y archiveras, fundamentalmente, preguntándose por el valor patrimonial de los archivos y por la inscripción de estos en las políticas vinculadas a la conservación y visibilización de los documentos. Sobre el borde de esos escritos se inscribe el gesto político de dar voz y consistencia a las experiencias de sujetos (as) marginados (as) y olvidados (as) por los relatos y/o reservorios tradicionales. En general se enuncian problemas relacionados con los archivos, sus inscripciones patrimoniales, los museos, las muestras museográficas y las condiciones de consulta. También emerge la pregunta por las voces de los sujetos(as) en la trama constitutiva de los archivos. Concretamente se referencian las voces de las disidencias y en esa dirección se enfocan los trabajos de Jaqueline Vassallo, Facundo Nanni, Diana Ferullo, Noelia Cuellar Ferreira, Marcela López, Ariana Leuzzi, Alejandro García Poulter, Analía Verónica Molinari, Rosa García y Malena Oneglia.

La segunda parte, llamada *Mujeres en los archivos personales*, nuclea reflexiones alrededor del tratamiento y conservación de este tipo de archivos en particular. Justamente la proliferación de éstos como unidades en sí o como fondos documentales radicados en unidades de información mayores, se reconocen como la entrada más pertinente para estudiar a las mujeres en el pasado. Muchos de ellos (archivos y/o fondos) llevan nombres propios de mujeres. Así en las páginas siguientes encontraremos una serie de preguntas como así también descripciones en relación a los archivos de las grabadoras Aída Carballo y Mabel Rubli; a María Laura Schiavoni, artista, intelectual y maestra, a la reconocida antropóloga feminista Sara Josefina Newbery; a María Cristina Zepa (docente y esposa de Jesualdo) y a Camila Quiroga y Ángela Tesada (reconocidas artistas cuyos documentos se encuentran en el fondo Jacobo de Diego). Al respecto se pronuncian María Belén Riveiro, Mirta Zink, Stella M. Cornelis, Lucía Laumann, Sabina Florio, Cynthia Blaoná, Celina San Martín, María Alejandra Diez, Elenora Soledad García, Viviana Bartucci, Agustina Catalano, Ana Guerra y Nuria Dimotta.

Por último, la tercera parte, *Mujeres y archivos: preguntas, problemas y accesibilidades*, contiene reflexiones vinculadas a problemas específicos de la conformación de los archivos como unidades de información. En este sentido, surgen preguntas en relación

a ejercicios de traducción de documentos y el valor de tales textos, el problema de las mujeres que seleccionan corpus de documentos y deciden donarlos como fondos de consulta públicos, la situación de las bibliotecas que ofician de archivos en localidades urbanas de menores dimensiones, los efectos de invisibilidad que las catalogaciones convencionales ejercen sobre las mujeres y las disputas que los/as investigadores/as establecen en torno a ello. Esta última parte, discute específicamente los criterios de conformación, consignación y catalogación de los fondos documentales. Entonces, se leerán las experiencias de María Rosa Oliver, Luciana Urbano, Bárbara Lama Andrade, Natascha de Cortillas Diego y Constansa Vergara Andrades, Micaela Pellegrini Malpiedi, Luisina Agostini, Julieta Salto y Norma Oviedo.

Ahora bien, en la base de este libro se juegan tres palabras clave: patrimonio, archivos y documentos siempre en relación a la historia de mujeres con perspectiva de género. Asumimos como supuesto que al hablar de historia de mujeres estamos pensando en ejercicios de investigación que dan a conocer experiencias, prácticas, resistencias, vivencias y situaciones de las integrantes del género femenino en el pasado. Esto ocurre siempre en relación, por lo cual es casi impensado imaginar una historia de mujeres que no hable de “un entre” varones, mujeres, familias, etc. Se trata de reconstrucciones vinculares y de tramas conflictivas o descriptivas en torno a ello. Asimismo, en nuestro presente el enfoque de la interseccionalidad habilita a pensar a las mujeres en un plural marcado por notas de clase, etnia y también género. No obstante, ese relato solo puede coagular mediado por la referencia de archivos y tipos documentales relativos, específicos, factibles y susceptibles de ser consultados.

Es ya una verdad de Perogrullo afirmar que las experiencias femeninas fueron escasamente conservadas a no ser que estuviesen vinculadas a los grandes nombres masculinos del pasado o a prácticas definidas como masculinas: la intelectual, la heroína, las mujeres que fueron a la guerra, las trabajadoras asalariadas, etc. En esta dinámica quedaron fuera de registro la infinidad de prácticas específicas de las mujeres domésticas, cotidianas, que se inscriben en los estereotipos apócales. En este sentido, se desafía el orden de los archivos en beneficio de dar a conocer otros documentos, que den cuenta de esas trayectorias femeninas. Decimos documentos y no fuentes en tanto queremos desprendernos de la carga tradicional y homogénea que reposa en la semántica del

INTRODUCCIÓN. PALABRAS DE LAS EDITORAS/COMPILADORAS

concepto de fuentes. La apuesta es repensar las categorías tradicionales con que la historia ordenó sus disposiciones metodológicas. Es decir, cuando pensamos en documentos incluimos: fotografías, telas, pinturas, libretas de notas, cartas, cuadernos, diarios íntimos, páginas de la prensa, etc. Así, este modo de pensar los archivos y los documentos conlleva el reto de generar el patrimonio tanto tangible como intangible a los fines de arrojar luz sobre las tramas sociales de los sujetos en el pasado y sobre la construcción (reconstrucción) de las maneras de acercarse a ellos/as.

Dado que los encuentros de RIIHMA tienen como meta generar un registro de esas discusiones que oficie de estado de la cuestión, de hoja de ruta, de argumentos para acciones futuras y de orientación de pesquisas, esperamos que la lectura de este libro sea una herramienta para saldar discusiones en torno a los archivos, tipos documentales y entradas referenciales para hacer historia de mujeres en perspectiva de género en Argentina con una proyección latinoamericana e iberoamericana.

EXPERIENCIAS EN EL ARCHIVO

MIRTA ZAIDA LOBATO

Universidad de Buenos Aires (UBA)

I

La pandemia de Covid 19 ha alterado profundamente las prácticas de la vida académica. El distanciamiento social, esta nueva expresión que ha ingresado en nuestro vocabulario, imposibilita el acceso a uno de los espacios más visitados para el desarrollo de cualquier investigación. Sin embargo, las nuevas tecnologías no han perturbado todavía la emoción de entrar en los templos del pasado. Allí reposan cientos de legajos e información escrita que ofician como fetiches para nuestras tareas de investigación.

El archivo, sugirió Arlette Farge, es desconcertante, colosal, vigoroso, seductor, sublime, singular, excepcional, provocador, todas palabras que lo convierten en un cofre que al abrirlo emergen personajes, espectros, sombras, en múltiples situaciones que ansiamos no solo descubrir sino liberar, para hacerlos danzar y poder reconocer y reconocernos en múltiples experiencias (Farge, 1991 y 1994). Pero el archivo no escribe la historia sino que ofrece la posibilidad de interrogarlo, de explorar su contenido, de escudriñar sus fragmentos para escribir historias a partir de ellos. Para quienes practicamos la historia social y estamos interesados en lo que hacen los sujetos e indagamos sobre la vida cotidiana, los conflictos, los sueños, las manifestaciones colectivas, las creencias de hombres, mujeres, niños, adultos, con sus diferencias y confluencias, los archivos necesitan ser desafiados, porque la concepción misma del archivo con su intención de selección, clasificación y rotulación se nutre de conceptos que pueden dificultar nuestra capacidad para conocer, analizar, explicar, interpretar.

Dice Carolyn Steedman que el sueño de los historiadores es hacer hablar a los fragmentos en los archivos. Es el lugar donde las personas pueden estar a solas con el pasado y donde la tarea del historiador, de la historiadora, parece ser pacificar el espíritu de los

mueritos y comprender el significado de su corta existencia (Steedman, 1998:65-83). El archivo es un lugar donde tiempo y espacio están comprimidos y nosotros lo usamos para múltiples propósitos.

Leemos en el archivo y lo interrogamos, pero atesorar lo que más nos interesa requiere de horas de trabajo que varían con la tecnología disponible al momento de la consulta. Cada archivo tiene su historia y la mayoría de las investigaciones se hacen en los templos del pasado organizados por los estados nacionales. Los archivos nacionales, provinciales y municipales seleccionan, clasifican y ordenan los actos de gobierno. La mayor o menor facilidad para encontrar alguna respuesta depende de nuestros intereses de investigación. Esos archivos registran a su vez las huellas androcéntricas de la catalogación.

Las historias en los archivos forman parte de muchas conversaciones en los ámbitos de sociabilidad profesional. Un dato, una referencia, un vacío, un extravío son las palabras que pueblan salas de conferencias y pasillos. Contar la cocina de la investigación es hablar de la experiencia que se desarrolla en esos espacios donde se producen descubrimientos interesantes, alegrías, frustraciones (Caimari, 2007). Cada uno de nosotros, de nosotras, tiene alguna anécdota, todas ellas situadas en particulares contextos de investigación.

En este texto voy a partir de tres relatos para ir desplegando algunas ideas sobre la relación entre investigación en historia, incluidas las mujeres, y archivos. Hay detrás de esas experiencias emociones que se proyectan en peculiares modos de escribir la historia.

II

1982. Un café ubicado en la calle Corrientes cerca de Pueyrredón es el lugar de reunión de cuatro jóvenes. Una de ellas de pelo largo y oscuro comenta su trabajo. Al día siguiente saldrá de su casa rumbo a la calle México al 500 en el bajo porteño. Para entrar, debe subir unos pocos escalones, identificarse, dejar su cartera y su bolsa, que lleva siempre cargada de libros, para leer en el colectivo, - dice. Está detrás de un periódico y ese día uno de los bibliotecarios le prometió que la dejaría bajar al subsuelo para buscar directamente los materiales que ansía consultar. Lleva varias semanas preguntando por ellos

y la respuesta es siempre la misma –“No se encuentran”. Lleva en una pequeña bolsita transparente unos pañuelos y una diminuta toalla humedecida pues sabe que el polvo tapa como una nube el lugar. El bibliotecario, a quien la joven sonríe en todo momento, le dice que se ubique en una pequeña mesa situada en un rincón. Ese rincón será su nuevo espacio de lectura por unos días, si logra encontrar la información que busca afanosamente. Mira la mesa austera y la silla franciscana y no puede dejar de comparar con el magnífico salón de lectura ubicado en los pisos superiores. Allí, en las mesas de madera noble, en los anaqueles que alguna vez observó detenidamente Jorge Luis Borges, se respira un ambiente de lectura casi sagrado. Abajo es todo más prosaico. Es posible que la joven se lleve alguna pulga a su casa y por momentos el olor de la orina de los gatos penetre por sus ropas e invada su cuerpo. Mientras espera, mira la intimidad solidaria de los anaqueles donde se acumulan diarios y periódicos. Objetos preciosos que se codean esperando a sus lectores. Para ella son como tesoros que en el momento en que los abra revelarán su verdadera riqueza.

Está acostumbrada a tomar nota en esas fichas N°3, rayadas, de 12,5 x 20 cm que ordena temáticamente en una caja. Ahora, además de las fichas, posee una maquinita maravillosa. Una fotocopidora manual que compró con otros tres colegas porque eran tiempos de subsidios y becas escasos cuando no inexistentes. El papel de la fotocopidora manual tenía el ancho justo de la columna del diario. Fotocopiar era un arte de la precisión y el buen pulso. Fotocopiaba casi con pasión las columnas y las pegaba en sus fichas N°3 para ordenarlas luego en la caja. Las fue guardando mientras continuaba con la “investigación”, hasta que un día descubrió con horror que las primeras fotocopias se estaban desvaneciendo. El archivo se tornaba evanescente, estaba literalmente desapareciendo y para evitarlo decidió fotocopiar cada una de las fichas en una *fotocopidora común*. La Biblioteca Nacional no tenía microfichas, ni microfilms de los diarios que consultaba, y la lectora de microfilms se calentaba (¡cuántas bromas había con ello!) por lo que eran más largos los tiempos de descanso que los de consulta. Nuestras instituciones tienen carencias históricas y no deberíamos ser ingenuos ni indiferentes frente a la persistencia de estas situaciones.

III

1994. Un solo archivo es insuficiente para interrogar aspectos del pasado. En un país como la Argentina los papeles se pierden, se mojan, se queman, se deterioran, se tiran. Buscar las huellas de las vidas ínfimas, precarias y de sus experiencias y prácticas, es a veces una tarea ímproba. Analizar los sueños de los *proletarios* es un desafío en la visita a un archivo. Jacques Rancière se propuso estudiar las “Noches de estudio, noches de embriaguez” de los trabajadores y las “Jornadas laboriosas prolongadas para entender la palabra de los apóstoles o la lección de los instructores del pueblo, para aprender, soñar, discutir o escribir” (Rancière, 2010: 20) y lo hizo a través de la prensa. Bastó que se dirigiera al archivo del estado para encontrar panfletos, periódicos, cartas, poemas y afiches proletarios (Faure y Rancière, 1976).

El estudio de los proyectos políticos y culturales alternativos obliga a repensar el lugar de los archivos y de sus viajes. Los militantes muchas veces formaron archivos de los movimientos políticos de los que participaban y, con el tiempo, se convirtieron en importantes fuentes de consulta. Vidas militantes y archivos de militancia. ¿Dónde interrogarlos? Hacia la década de 1980 estudiar a los anarquistas era ciertamente problemático. Los periódicos en las hemerotecas estaban incompletos, los que estaban en poder de las familias o de los coleccionistas eran de difícil acceso y los que estaban relativamente completos habían viajado. En efecto, los materiales recopilados por Max Nettlau y Diego Abad de Santillán están en el Instituto de Historia Social de Ámsterdam en Holanda.

En Buenos Aires los documentos de la Federación Libertaria Argentina estaban desordenados y había que consultarlos después de las 21 horas en la sede del barrio de Constitución. A partir de esa hora se contaba con el tiempo que un trabajador donaba generosamente a la institución. Los archivos del Ministerio de Relaciones Exteriores tenían un acceso restringido, así como los archivos policiales. Viajar a Ámsterdam era una meta para cualquier estudioso. Pero no todos podían hacerlo.

Durante mucho tiempo ahorramos dinero para ese viaje que se inició en Madrid, nos llevó a Barcelona y luego a Ámsterdam. Teníamos todo listo, dinero, *travelchecks*, fichas Nº3, block de hojas para las notas, pero no computadora. En Barcelona, Juan quería consultar la Biblioteca Arús porque sabía que allí podía encontrar documentos sobre el anarquismo. Un hermoso edificio donde había vivido Rossend Arús i Arderiu ubicado en

el Paseo San Juan fue nuestra casa por unos días. Luego visitamos el Instituto Social de Ámsterdam. Allí sentimos que estábamos frente a un espacio singular. Seguramente en ese lugar Juan sintió que el archivo lo provocaba y desafiaba para romper con los discursos aceptados sobre el anarquismo. El archivo hacía estallar los saberes que teníamos hasta ese momento.

En 2001 Juan escribió sobre las dificultades para estudiar a esta corriente izquierda:

Para estudiar el anarquismo hay que recurrir al IISH de Ámsterdam, sin duda el reservorio más importante (por cierto incompleto) sobre el tema. En Argentina no existe una sola colección de fuentes de relevancia. Los archivos de la Federación Libertaria Argentina y de la Biblioteca José Ingenieros son incompletos y carecen de catalogación. La Biblioteca Nacional posee pocos ejemplares y en mal estado de conservación. Los archivos policiales o judiciales además de carecer de cualquier criterio lógico de catalogación son inaccesibles. La absoluta carencia de una política de preservación de archivos ha sido y sigue siendo un duro escollo para los investigadores. En especial de aquellos que buscan investigar a los movimientos de izquierda (Suriano, 2001:29).

Para el estudio del anarquismo y otras fuerzas políticas esta situación ha cambiado sustancialmente, pero la frase sobre “La absoluta carencia de una política de preservación de archivos ha sido y sigue siendo un duro escollo para los investigadores” sigue teniendo vigencia. Hay otra observación. Lo que buscábamos en Ámsterdam eran objetos/documentos que habían sido catalogados, transformados en datos. Estar allí, a más de 11.000 kilómetros de distancia de Buenos Aires, separados por un inmenso océano, con nuestros propios recursos, nos enfrentaba al permanente dilema que afrontamos como historiadoras y que en palabras de Jacques Le Goff significa considerar que:

El documento no es una mercancía estancada del pasado; es un producto de la sociedad que lo ha fabricado según los vínculos de las fuerzas que en ellas retenían el poder. Sólo el análisis del documento en cuanto documento permite a la memoria colectiva recuperarlo y al historiador (hoy le agregaríamos historiadora) usarlo científicamente, es decir con pleno conocimiento de causa (Le Goff, 1991:236).

Los documentos que habían migrado y que podíamos consultar cómodamente en un moderno y confortable edificio, nos ponían de cara a nuestras propias limitaciones como sociedad que tiene dificultades para conservar documentos y buena parte de su memoria histórica. En la Revista *Entrepassados*, que por ese entonces editábamos, se publicaron 22 artículos sobre el estado, los temas y problemas de archivos públicos y privados

para el estudio de trabajadores, sindicatos e izquierdas; para pensar la industria y la inmigración; para conservar la memoria de las empresas privatizadas, de los archivos filmicos y fotográficos y para analizar experiencias que desde una postura crítica organizaron archivos que permiten reflexionar sobre las experiencias cotidianas y políticas de las mujeres².

IV

2001. Un año difícil. En medio de lo que en ese momento parecía una catástrofe, organicé un proyecto en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE, Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires) que recogía, en buena medida, los cambios historiográficos e institucionales que estábamos protagonizando. Ese proyecto se llamaba Archivos Palabras e Imágenes de Mujeres (APIM) y era el resultado de un movimiento compartido que unía investigaciones con realizaciones institucionales (Lobato et al, 2002)³. Eran experiencias situadas.

Ya hace medio siglo que el campo de los estudios de las mujeres y de género se expandió notablemente. La historiografía de las mujeres ha cuestionado diversos temas y abordajes, así como ha establecido la relación existente entre ese campo de estudio y el conjunto de la investigación histórica. Aunque se podrían marcar los límites de las investigaciones sobre mujeres, sobre las relaciones de género y alrededor de los movimientos feministas, lo cierto es que en el extenso y diversificado mundo occidental se puede constatar una multiplicación importante de la producción histórica, sociológica, filosófica y cultural sobre las relaciones de género, y una buena parte de los programas académicos formados en las dos últimas décadas del siglo XX y ya en el XXI, estuvieron y están destinados a incorporar a las mujeres a la historia y a recuperar su calidad de sujeto histórico.

No es mi propósito revisar esa literatura, lo que me importa destacar no es tanto que

2. Véase cuadro en el Anexo I. Para el caso específico del Instituto de historia social Huub Sanders preparó una bibliografía sobre análisis referidos a esa institución que puede consultarse en <https://iisg.amsterdam/files/2018-01/bibliography-iish-twentieth-twenty-first-century.pdf>

3. APIM-IIEGE, (2001-2018) Véase el listado de actividades en el Anexo II. Al proyecto se sumaron investigadoras de la Universidad de la Patagonia Austral, y de La Pampa.

una diversidad de enfoques, de temas y metodologías alimentó un cambio radical en la producción de conocimientos sino retomar el tema de los archivos y fuentes susceptibles de ser interrogadas. Ya sabemos que en la mayoría de los países “el silencio de las principales fuentes de información es, en sí mismo, una indicación del lugar que ha sido asignado a las mujeres” (Perrot, 1992:72), y una dificultad importante a la hora de realizar cualquier proyecto de investigación. Ya conocemos también que lo importante son las preguntas y leer a pelo y contrapelo los documentos. Como se ha señalado reiteradamente, repensar la historia tratando de no pasar por alto a las mujeres implica leer una y otra vez las fuentes escritas, oficiales y no oficiales, la prensa y los legajos judiciales. Fuentes que son sacralizadas por los historiadores al igual que los archivos. Cuando se extendió el interés de los estudiosos por la vida privada, el cuerpo y la sexualidad, se exploraron otros documentos como la correspondencia, los diarios íntimos y, sobre todo, la literatura. Las historiadoras del arte abrieron el camino del análisis de las imágenes. Las fotografías, películas, publicidades y noticieros formaron el corpus que le dio densidad al estudio de la cultura visual. Pensamos además que los estudios de mujeres no se ocupan solo de las mujeres sino de los sistemas sociales, ideológicos y culturales que sostienen la dominación masculina sobre las mujeres y presta atención a otros regímenes como los de clase y raza.

Hacer historia de las mujeres era abrir una caja de pandora. La primera vez que leí sobre género no fue a Joan Scott ni a Judith Butler sino a Gayle Rubin. Su texto sobre el tráfico de mujeres me impulsó a pensar la diferencia entre sexo y género, pero también a tener la mente abierta a las cuestiones de las *diferencias sexuales* (Rubin, 1998). La investigación de Gayle Rubin sobre la subcultura gay dio paso a la formación de un archivo porque las fuentes eran insuficientes. Ella destacó que las instituciones de investigación no recopilaban materiales consistentes para este tipo de indagaciones. El acopio de esos documentos a partir de sus estudios y de otras colegas le dio forma a un archivo: The Leather Archives & Museum.⁴ Experiencias de este tipo se multiplican con los movimientos sociales y la construcción de sus historias y de sus archivos (Lobato, 2004: 73-84).

4. Véase <https://leatherarchives.org/> y para un debate en educación: GRETEMAN, Adam J. (2003). Lessons from The Leather Archives and Museum On The Promises of BDSM. *Journal of Curriculum Theorizing*, Volume 29, Number 2, (pp. 254-266).

Ahora bien, las mujeres estamos en los archivos, el problema fundamental es la catalogación. En el campo de la archivística se está discutiendo sobre las marcas de género en el mundo de las documentaciones sean ellas oficiales o privadas.⁵ Y existen numerosas experiencias que ayudan a imaginar de qué modo los archivos, aunque no hacen la historia, contribuyen a su construcción. Cuando en 2003 organizamos las “Jornadas de fotografía, memoria y género”⁶ exploramos la opción para unir esfuerzos de investigación, archivos e imágenes, en este caso las fotografías para democratizar su uso.

En esa búsqueda por debatir el carácter androcéntrico de la configuración de los archivos nacionales conocimos la experiencia diseñada en Gran Bretaña bajo el nombre de Proyecto Génesis, con centro en la Biblioteca de la Mujer en Londres, que tenía como objetivo identificar fuentes para el estudio histórico de la experiencia de las mujeres y hacerlas accesible al público. Democratizar el acceso a la información es la palabra clave, así como recuperar y conservar materiales documentales despertando la conciencia sobre su existencia, relevancia y valor⁷. Lo importante en ese momento era intercambiar

5. Se pueden encontrar análisis de experiencias similares en España, Chile, Brasil, Colombia, México entre otros países Mirta Zaida Lobato et al (2002); Ibermuseos (2016); “Pereira Oliveira, López Rodríguez y Mariño Costales (2019).

6. Las Jornadas de Fotografía, Memoria y Género tuvieron lugar en Buenos Aires, el 20 y 21 de noviembre de 2003. El Comité organizador estuvo conformado por Nora Domínguez, Mirta Zaida Lobato, Cecilia Belej, María Damilaku, María Fernanda Lorenzo, Ana Laura Martín, Ana Lía Rey, Huri Elizabeth Tornay, Cecilia Tossounian y Sofía Raquel Visuara. Participaron en calidad de colaboradoras: Carla Riggio, Ana Verónica Ferrari, Alina Silveira y Silvia Escanilla Huerta. El sábado 23 de noviembre se realizó el taller: Recuperación, conservación y acceso a la información de documentos sobre mujeres. la experiencia del Proyecto Génesis en Gran Bretaña dictado por Antonia Byatt, directora TheWomen’s Library, London Metropolitan University. El taller estuvo dividido en dos partes. En la primera Antonia Byatt expuso las características del proyecto Génesis y luego se realizó el intercambio de experiencias entre los participantes. El proyecto Génesis fue creado por la Research Support Librarie Programme (RSLP) con centro en The Women’s Library de Londres con el objetivo de identificar fuentes para el estudio histórico de las experiencias de mujeres, y hacerlas accesible al público. El acceso a la información se puede realizar por medio de la web que permite la consulta de un catálogo de las colecciones de bibliotecas, archivos y museos de las Islas Británicas y una guía de las fuentes existentes en diversos sitios de las islas. Esto permite: unificar y organizar la información existente en una extensa área geográfica; hacerla accesible al público y despertar la conciencia sobre la existencia, relevancia y valor de las colecciones.

7. Antonia Byatt, Directora de la Biblioteca de la Mujer, de la Universidad Metropolitana de Londres, dio una conferencia y un taller sobre la problemática.

ideas para la formación de una red nacional de documentación para el estudio de la historia de las mujeres. No quiero abundar en las cuestiones prácticas de acuerdos y ejecución de la identificación del material fotográfico existente en el Archivo General de la Nación. Fue una experiencia que está quedando trunca como tantas otras cosas que emprendemos. Pero lo importante es que esa experiencia puso en movimiento la relevancia de afianzar la memoria histórica tanto de las mujeres (nuestra historia) como la del movimiento feminista. No se trata solamente de llenar lagunas sino de unir las memorias de las mujeres y no olvidar las luchas del movimiento feminista. Según Rosi Braidotti esto plantea el problema de la constitución de genealogías dentro del movimiento feminista, de las relaciones entre las generaciones y particularmente de las políticas de memoria (Amado y Domínguez, 1999). Dentro de estas últimas se incluye la constitución de archivos y sin duda la consolidación de redes.

V

Reflexionar sobre los archivos incluye la cuestión de la mirada, las formas en las que se desenvuelve la memoria visual. En una entrevista a Luce Irigaray de hace muchos años ella señalaba que “invertir en la mirada no es algo que se privilegie en igual medida en mujeres y hombres. Más que otros sentidos, el ojo objetiviza y domina. Marca una distancia y la mantiene” (Hans y Lapouge, 1978:50). Lo que se mira, lo que miramos, lo que nos mira son temas cruciales para la historia. No me estoy refiriendo solo a las formas de analizar las imágenes, estoy pensando también en el archivo. La imagen ingresando a la conciencia historiográfica, a la memoria colectiva y a un proceso de valorización que puede colocarse bajo el paraguas de patrimonio cultural.

Es fundamental volver la mirada sobre las colecciones en los archivos para sistematizar la información que se encuentra dispersa. La actividad es doble, conocer que imágenes se conservan y, en la medida en que serán catalogadas, convertirlas en un documento utilizable para la investigación. Pero no es la única vía, el desarrollo de pesquisas que tengan como foco el tratamiento de la imagen fotográfica también permite realizar el relevamiento y selección de fotografías. Esa fue la experiencia a partir de dos investi-

gaciones que realizamos en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE): *belleza, poder y trabajo e infancias argentinas*⁸.

Las fotografías son “artefactos materiales cruciales para sostener la memoria y la identidad de una comunidad o de un grupo”, tienen un estatus importante dentro de la cultura material del mundo moderno y como artefactos históricos tienen la capacidad de invocar otros bienes que simbolizan identidad (Radley, 1992). El debate sobre las imágenes fotográficas puede seguirse en una extensa literatura⁹. Las imágenes hablan, las imágenes importan, las imágenes fundan un nuevo contrato social, las imágenes habitan los archivos. Para la memoria de las mujeres las imágenes, en particular las fotográficas, nos desafían en muchos sentidos; no solo por las marcas androcéntricas de los sistemas de catalogación, también por la pérdida de fotografías y de sus referencias (una foto sin información es muda para producir alguna narración que permita recolocar a los personajes y sus historias).

Muchas veces las fotos son destruidas tanto por catástrofes como por la voluntad de las personas. Muchos individuos una vez que desaparecieron los referentes directos de las representaciones destruyen, tiran y abandonan rostros, localizaciones y gestos que la imagen fotográfica había fijado (Díaz Barrado, 1998: 23-45). Desde esta perspectiva el archivo es crucial. La fotografía es un objeto, una cosa, y acumula significados e historias. Elizabeth Edwards sostiene que las fotografías tienen una intención biográfica, están ligadas con el pasado y con el futuro y “siguen siendo social e históricamente activas (...) abiertas a la generación de múltiples actuaciones y significados” (Edwards, 2001: 4-7). Las fotos son objetos, cosas y nosotros podemos formularnos las mismas preguntas que nos hacemos sobre las personas sostiene Kopytoff. Él destaca estas preguntas

¿Cuáles son las posibilidades biográficas inherentes a su «estatus», periodo y cultura, y cómo se realizan tales posibilidades? ¿De dónde proviene la cosa y quién la hizo? ¿Cuál ha sido su carrera hasta ahora, y cuál es, de acuerdo con la gente, su trayectoria ideal? ¿Cuáles son las «edades» o periodos reconocidos en la «vida» de la cosa, y cuáles son los indicadores culturales de éstos? ¿Cómo ha cambiado el uso de la cosa debido a su edad, y qué sucederá cuando llegue al final de su vida útil? (Kopytoff, 1991: 92-93).

8. Véase el Anexo II.

9. Entre muchos otros: Berger (1998); Bourdieu (1979); Benjamín (2004); Sontag (1980); Barthes (1980); Kracauer (2008); Didi-Huberman (1997) y Rosler (2007).

Sin duda las respuestas a estos interrogantes derraman ríos de tinta pero lo sustantivo de esta perspectiva es que ponen al descubierto una densa malla de juicios históricos, políticos y estéticos, que se mezclan con convicciones y valores que modelan también nuestra actitud hacia esos objetos

Ver, mirar, mostrar, aparecer, son palabras que se han extendido últimamente para analizar diversos, cooperativos y conflictivos repertorios visuales. Podemos pensar, tal como lo sugiere Didí Huberman con la idea de *pueblos*, que las mujeres están expuestas en su representación (política, estética, social) incluso en su existencia misma (Huberman, 2014: 11). Las mujeres como parte de ese amplio y hegemónico concepto de *pueblo* aparecen en numerosas imágenes fotográficas, y se pueden recorrer diferentes caminos para analizar sobre cómo se articulan las políticas de la mirada, cómo se constituyen representaciones y vacíos significativos de representación y cómo se crean intersticios que facilitan interrogaciones distintas y, como consecuencia, lecturas múltiples ancladas en los conflictos y las diferencias. Este mismo proceso cognitivo puede realizarse con los archivos.

Quiero destacar aunque sea someramente que las fotografías se hacen, guardan y almacenan y que no siempre esas tres cuestiones coinciden. En el archivo se guardan y almacenan objetos/documentos que a veces ocultan las marcas sexistas, racistas, coloniales, imperiales, nacionales, por eso tal vez sea un imperativo desmontarlas. Por eso vale la pena explorar más de qué modo son formados los archivos, sus significados, sus posibilidades. Los sentidos están íntimamente relacionados con la política y ello se reverbera en las cuestiones de representación, en la capacidad para desafiar las construcciones que hacen los estados y para incorporar lo que está ausente o escasamente presente. Los archivos y los objetos que albergan son construcciones cuyo análisis puede fomentar debates activos para *traer al mundo* las experiencias de las personas, entre ellas las mujeres. Los historiadores (historiadoras) cuando vamos al archivo nos convertimos en lectores indeseables porque lo que el archivo encierra no estaba destinado a nosotros. El archivo es el espacio de los sueños del historiador, los sueños de escribir un buen libro de historia. Descubrir las inscripciones de las mujeres se vincula con la posibilidad de realizar lecturas conectadas porque como sugiere Griselda Pollock a través de todas sus reflexiones y retoma Laura Trafí-Prats “la transformación de los

significados no ocurre desde un monólogo, sino desde el diálogo de múltiples voces con diferentes trayectorias culturales e históricas” (Trafi-Prats, 2010: 30).

Las tres historias que he contado al inicio evocan experiencias en los archivos como un modo de reflexionar sobre esos espacios a los que asistimos con regularidad, pero también con la conciencia de que no todo está en ellos, que las huellas del pasado habitan en diferentes lugares: una calle, una casa, un depósito, una voz. En el archivo no está todo y esa conciencia deriva de mi propia experiencia de investigación en Berisso. La vida social de una enorme cantidad de personas está fuera del archivo porque éste está profundamente determinado por cuestiones de clase, género, raza y, sobre todo, por el poder. Si seguimos pensando que esta descripción es adecuada y aunque consideremos que los archivos son importantes todavía tenemos que desafiarlos porque la experiencia de las mujeres resuena de manera diferente en cada revisión, en cada momento histórico.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL CITADA

- AMADO, A. y DOMINGUEZ, N. (1999). “Un feminismo deleuziano. Entrevista a Rosi Braidotti”. *Mora, Revista de Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*, 5, 20-32.
- BARTHES, R. (1980). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- BERGER, J. (1998). *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.
- BENJAMIN, W. (2004). *Sobre la fotografía*. España: Pre textos.
- BOURDIEU, P. (1979). *La fotografía. Un arte intermedio*. México: Nueva Imagen.
- CAIMARI, L. (2007). *La vida en el archivo. Goces, tedios y desvíos en el oficio de la historia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- DÍAZ BARRADO, M. P. (1998). “Historia y Fotografía: la memoria en imágenes”. *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 19, 23-45.
- DIDÍ-HUBERMAN, G. (2014). *Pueblos expuestos. Pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- DIDÍ-HUBERMAN, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- EDWARDS, E. (2001). *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museum*. Oxford, New York: Berg.
- FARGE, A. (1991). *La atracción del archivo*. Valencia: Edición Alfons el Magnànim.
- FARGE, A. (1994). *La vida frágil*. México: Instituto Mora.

INTRODUCCIÓN. EXPERIENCIAS EN EL ARCHIVO

- FAURE, A. y RANCIÈRE, J. (1976). *La parole ouvrière, 1830-1851*. Francia : Union Générale d'Éditions.
- HANS, M. F. y LAPOUGE, G. (1978). *Les femmes, la pornographie et l'érotisme*. París. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4803003w/f54.image.texteImage>
- IBERMUSEOS (2016). *La memoria femenina: mujeres en la historia, historia de mujeres*. España: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes.
- KRACAUER, S. (2008). *La fotografía y otros ensayos*. Barcelona: Gedisa.
- KOPYTOFF, I. (1991). La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso. En APPADURAI, A. (Ed), *La vida social de las cosas: Perspectiva cultural de las mercancías* (pp. 92-93). México: Grijalbo.
- LE GOFF, J. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- LOBATO M. Z. et al (2002). "Recordar, Recuperar, Conservar Palabras e Imágenes de Mujeres. La Construcción de un Archivo en Argentina". *Voces recobradas*, 5, 4-13.
- LOBATO M.Z. (2004). "Archivos privados, acciones públicas. Notas sobre las fuentes para el estudio de los movimientos sociales". *Archivos de Buenos Aires*, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Temas de patrimonio cultural, 9, 73-84.
- PEREIRA OLIVEIRA, D., LÓPEZ RODRÍGUEZ, O. y MARIÑO COSTALES, M. (2019). *Informe sobre os arquivos públicos en Galicia. Unha perspectiva de xénero e feminista*. España: Consello da Cultura Galega.
- PERROT, M. (1992). Haciendo historia. Las mujeres en Francia. En Ramos Escandón, C. (Comp), *Género e historia: la historiografía sobre la mujer* (pp. 66-85). México: Instituto Mora.
- RANCIÈRE, J. (2010). *La noche de los proletarios*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- RADLEY, A. (1992). Artefactos, memoria y sentido del pasado. En Middleton, D. y Edwards, D. (Eds), *Memoria compartida. La naturaleza social del recuerdo y del olvido* (pp. 63-73). Madrid: Paidós.
- ROSLER, M. (2007). *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- RUBIN, G. (1998). El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política del sexo". En NAVARRO, M. y STIMPSON, C. (Comps.), *¿Qué son los estudios de mujeres?* (pp. 15-74). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SONTAG, S. (1980). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Sudamericana.
- STEEDMAN, C. (1998). "The space of memory: in an archive". *History of the Human Sciences*, 11, 65 -83.

MIRTA ZAIDA LOBATO

SURIANO, J. (2001). *Anarquistas: cultura y política libertaria en Buenos Aires, 1890-1910*. Buenos Aires: Manantial.

TRAFI PRATS, L. (2010). Introducción. En Pollock, G. *Encuentros en el museo feminista virtual, Tiempo, espacio y el archivo* (pp. 7-38). Madrid: Cátedra.

ANEXO I

El problema de los archivos para el análisis histórico en la revista Entrepasados.

Director: Juan Suriano

1	Año I, N°1, Fines de 1991	Mirta Zaida Lobato y Fernando Rocchi, "Industria y trabajadores: el valor de los archivos de fábrica como fuente documental", pp. 131- 141
2	Año II, N°2, Principios de 1992	<p>Ena Cibotti, "Los archivos de la inmigración", pp. 143-152</p> <p>Susana Fiorito, "Una red para proteger la memoria obrera y popular", pp. 153-155</p>
3	Año II, N°3, Fines de 1992	Irina Podgorny, "El acervo histórico de la Facultad y Museo de La Plata: huesos y flechas para la nación", pp. 157-165
4	Año III, N°4/5, Fines de 1993	<p>Graciela Swiderski y Elisabet Cipolleta, "La situación de los archivos frente a la privatización de las empresas públicas", pp. 139-144</p> <p>Felicitas Luna, "La OEA y un proyecto de identificación de fuentes privadas", pp. 145-146</p>
5	Año IV, N°7, Fines de 1994	<p>Enrique Mases, "Entre historiadores y anticuarios. Acerca del proyecto de recuperación, protección y clasificación del archivo de la Justicia Letrada del Territorio Nacional del Neuquén", pp. 169-174</p> <p>Verónica Secreto, "Archivos de Protocolo: la conservación de la propiedad, la conservación de los documentos", pp. 175-180</p>
6	Año V, N°8, Principios de 1995	Susana Strugo, "Los archivos fílmicos. Un ejemplo local: la Cinemateca Argentina", pp. 165- 168

7	Año V, N°9, Fines de 1995	Silvia Romano y María Cristina Boixados, "Los historiadores y la recuperación de fuentes no tradicionales: el archivo filmico del Canal 10 de Córdoba (Noticias de las décadas del '60 y del '70)", pp. 175-180
8	Año V, N°10, Principios de 1996	Patricio Geli, "EL Instituto Internacional de Historia Social de Ámsterdam. Modelo para armar", pp. 163-168
9	Año VI, N°12, Principios de 1997	Sergio Grez Toso, "El sistema de documentación e información sindical de la Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia, una experiencia original", pp. 155- 158
10	Año VII, N°13, Fines de 1997	Marisol Saavedra, "Comentario sobre el no-alineamiento y los archivos", pp. 155- 161
11	Año VIII, N°14, Principios de 1998	Luigi Avonto, "Mercaderes en la conquista española. El uso del Archivo de Indias", pp. 157- 181
12	Año VIII, N°15, Fines de 1998	Jorge Cernadas, Roberto Pittaluga y Horacio Tarcus, "El centro de Investigación de la Cultura de Izquierda en la Argentina. Recuperar la memoria histórica de las clases subalternas, pp. 157-165
13	Año IX, N°18/19, Fines de 2000	Mirta Zaida Lobato, "Visitando los archivos: el Departamento de Documentos Fotográficos del Archivo General de la Nación" pp. 193-198 (Entrevista a Myriam Casals de Alvarez)
14	Año X, N°20/21, Año X, 2001	José Antonio Pérez Gollán y Marta Dujovne, "De lo hegemónico a lo plural: un museo universitario de antropología", pp. 197-208
15	Año XIII, N°26, Principios de 2004	Alexandre Fortes, "La construcción de los archivos y la memoria de la izquierda: la experiencia del centro Sérgio Buarque de Holanda", pp. 187-194
16	Año XV, N°29, Comienzos de 2006	Cecilia Belej, "No se debería desconectar la historia de los temas contemporáneos. Entrevista a Antonia Byatt", pp. 139-144

17	Año XV, N°30, Fines de 2006	Mark Poster, "La historia en el dominio digital", pp. 127-142
18	Año XVI, N°31, Comienzos de 2007	Martha Garrido, Tatiana Kelly y Alejandro Martínez, "Las colecciones fotográficas del Acervo Histórico de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la Universidad de la Plata", pp. 163-174
19	Año XVII, N°33, Comienzos de 2008	Ana Guerra y Vera de la Fuente, "El Centro de Estudios Nacionales: un archivo del desarrollismo abierto a consulta", pp. 145-155

Total de artículos: 22

Elaboración propia, La revista *Entrepasados* está completa en <https://ahira.com.ar/revistas/entrepasados/>

ANEXO II

Actividades del Archivo Palabras e Imágenes de Mujeres (APIM)

Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE)

Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires

2001-2018

PROYECTO

2001. Formulación del proyecto: Mirta Zaida Lobato et al, Recordar, Recuperar, Conservar Palabras e Imágenes de Mujeres. La Construcción de un Archivo en Argentina, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Universidad de Buenos Aires (2001-2018).

ACTIVIDADES

LA FOTOGRAFÍA COMO FUENTES HISTÓRICAS: EXHIBICIONES FOTOGRÁFICAS

2017 Soziale Bewegungen in Lateinamerika. Kollektive Aktionen testen die Grenzen der Matcht, Concepto y fotos (en colaboración con Bárbara Potthast, Joanna Below da Cunha, Débora Bendocchi Ales, Carmen Ibáñez y Bea Wittger, University of Cologne, Germany, November and december 2015.

2014, La seducción fatal. Imaginarios eróticos del siglo XIX, Museo Nacional de Bellas Artes, Colaboración, Curadoría Laura Malosetti Costa.

2013, Trabajo y sociedad, Casa Nacional del Bicentenario, Ministerio de Trabajo, Buenos Aires Exhibición temporaria. (Asesoría)

2012, 20 años, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, noviembre de 2012. Directora equipo curatorial.

2011, Nosotras estábamos ahí, Mujeres en la acción colectiva, Instituto Haroldo Conti, Archivo Nacional de la memoria, marzo-abril, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti,

INTRODUCCIÓN. EXPERIENCIAS EN EL ARCHIVO

Avda. del Libertador 8151 (ex ESMA), Ciudad de Buenos Aires (investigación y guion (en colaboración) Área audiovisual del Archivo Nacional de la Memoria y Archivo Palabras e Imágenes de Mujeres (IIEGE-UBA). Investigación, guion y selección de imágenes.

2010, Mujeres 1810-2010 Casa Nacional del Bicentenario, Buenos Aires Exhibición temporaria, marzo-julio de 2010, (Asesoría). La muestra circuló por todo el país como ejemplo pueden mencionarse. Museo de Bellas Artes Laureano Brizuela, Catamarca (El Cata-marqueño, 5 de junio de 2012) , Casa de la Historia y la Cultura del Bicentenario, Monte Caseros, Corriente (Diario Plaza de Mayo, 26 de diciembre de 2012), Casa de Historia y la Cultura del Bicentenario, Reconquista, Chaco (Medios, 30 de octubre de 2012, Salta (El Tribuno 8 de marzo de 2012)

2010, ¡Al pueblo argentino de 2010! Culturas en movimiento en el Río de la Plata, octubre/noviembre de 2010. Casa de la Cultura, Av. De Mayo 575, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Instituto Iberoamericano de Berlín, Ministerio de Cultura Buenos Aires Ciudad, DFG, Patrimonio e Instituto Histórico de la ciudad de Buenos Aires y Universidad Nacional de San Martín. Curadora

2008, Las mujeres en la acción colectiva. Trabajo, derechos y ciudadanía, Argentina en el siglo XX y XXI, Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires, 25 de septiembre de 2008, en el marco de la Conferencia Internacional: La democratización familiar y democratización sociopolítica: integrando lo público y lo privado. Curadora

2005, La prensa alternativa. Palabras proletarias en el Río de la Plata, 1890-1958, UTP-BA, septiembre de 2005, Centro Cultural Universidad Nacional de General Sarmiento, Diciembre de 2005 Organizado por Facultad de Filosofía y Letras, Idaes- Universidad Nacional de San Martín y Sepsis. Curadora.

2005, Las reinas del trabajo. Belleza, Virtud y Producción, Argentina en el siglo XX, Espacio Casa de la Cultura, 20 de marzo al 30 de mayo de 2005. Secretaría de Cultura, Gobierno de la ciudad de Buenos Aires) Idea, investigación y guion. Directora equipo curatorial.

2003, Homenaje a Silvia Ocampo, 1903-2003, 6 y 7 de agosto de 2003, "Silvina en imágenes" Presentación en PP. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos

MIRTA ZAIDA LOBATO

Aires y Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires MALBA. Directora equipo curatorial.

2003, Huellas de mujeres. Política y feminismos en Argentina en la primera mitad del Siglo XX, Casa de la cultura, Municipalidad de Vicente López, Ricardo Gutiérrez 1060, Olivos, 7 al 26 de marzo de 2003. Centro Cultural Italiano, Roma 656, Olivos 7 de abril al 7 de mayo de 2003 (Con visitas didácticas). Archivo palabras e imágenes de mujeres (APIM-IIEGE-UBA) y VII Jornadas nacionales de historia de las mujeres, II Congreso Iberoamericano de estudios de género, 24 al 26 de julio de 2003, Casa de la Cultura, Salta, Argentina. Directora equipo curatorial.

2002, Saberes y lugares: Mujeres universitarias, Dirección de cultura, Secretaría de cultura y extensión universitaria, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Marcelo T de Alvear 2230, Ciudad de Buenos Aires, 1 al 19 de julio de 2002. Archivo palabras e imágenes de mujeres (APIM-IIEGE-UBA). Directora equipo curatorial.

2001, Nosotras también estábamos allí. Mujeres universitarias (Muestra fotográfica), "100 años de feminismo en la Argentina, Jornadas de Homenajes a Elvira López, Archivo Palabras e imágenes de mujeres (APIM-IIEGE-UBA), Museo Roca, Buenos Aires, 10 de agosto de 2001. Directora equipo curatorial.

PRODUCCIÓN DE PELÍCULAS DOCUMENTALES

2007-2009, De Alpargatas. Historias de trabajo (2008), a través de testimonios orales de obreras y empleadas de la fábrica Alpargatas, y del análisis de periódicos, revistas y materiales diversos se examinan las relaciones laborales en una empresa paternalista, los conflictos de género y de clase.

Ficha técnica

Director: Fernando Raúl Álvarez

Producción: Archivo Palabras e Imágenes de Mujeres (APIM) del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y letras de la Universidad de Buenos Aires, Directora; Mirta Zaida Lobato. Producción ejecutiva: Lizel Tornay

2005-2001, *Compañeras reinas*

Ficha técnica

Idea e investigación histórica: Mirta Zaida Lobato, Lizel Tornay y María Damilakou

Producción: Archivo Palabras e Imágenes de Mujeres (APIM), del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Directora: Mirta Zaida Lobato

Guión: Fernando Raúl Álvarez

Edición: Lizel Tornay, Nicolás Ghio y Fernando Raúl Álvarez

Producción ejecutiva: Lizel Tornay

Producción general, Mirta Zaida Lobato

Editado en “El perro en la luna”

Dirección: Fernando Raúl Álvarez

PRODUCCIÓN DE MATERIALES EDUCATIVOS Y CAPACITACIÓN

2008, *Historias con mujeres. Mujeres con historia*, CD Interactivo para el aula y CD para el docente, APIM-IIEGE, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, ISBN 978-897-1450-39-8. Declarado de interés educativo por el Ministerio de Educación de la Nación, Resolución 30SE. Expediente 10805/09.

TALLERES

2010, Taller “Hacia la equidad de género en educación: recursos audiovisuales para una historia con mujeres”, organizado por Archivo Palabras e Imágenes de Mujeres del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (APIM-IIEGE) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y el Instituto de Formación Docente y Técnica N°15, Campana, Provincia de Buenos Aires, Campana, 30 de Junio de 2010.

MIRTA ZAIDA LOBATO

2010, Taller “Hacia la equidad de género en educación: recursos audiovisuales para una historia con mujeres”, Organizado con el Instituto de Educación Superior N°29 Galileo Galilei, Rosario, Provincia de Santa Fe, Rosario, 13 de octubre de 2010.

2010, Taller “Hacia la equidad de género en educación: recursos audiovisuales para una historia con mujeres”, Organizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 18 y 19 de junio de 2010.

2009, Taller “Hacia la equidad de género en educación: recursos audiovisuales para una historia con mujeres”, organizado por Archivo Palabras e Imágenes de Mujeres del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (APIM-IIEGE) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y el Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género (CINIG) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, en Universidad Nacional de La Plata, 12 de junio de 2009. 7 de noviembre; taller Organizado por el Instituto de Formación Docente N°41, Almirante Brown, Provincia de Buenos Aires y como Taller de extensión universitaria, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2º cuatrimestre de 2009.

2008, Tramas, Educación, imágenes y ciudadanía. Taller de trabajo con docentes: ¿Qué aportan las imágenes a la enseñanza de la historia en la escuela? Conferencia: “Fotos públicas y privadas como documentos visuales”, Sede académica de FLACSO, Argentina, 5, 6 y 7 de junio de 2008.

INTERVENCIONES EN MUSEOS

2017- 2016 El museo 1871. Nuevos recursos – Nuevos públicos. Concurso Nacional de Innovación Cultural. Secretaría de Cultura de la Nación. Dirección y ejecución de proyecto.

<http://museo1871berisso.org.ar/>

PARTE I

MUJERES Y
PATRIMONIO
CULTURAL

1.

¿ES POSIBLE PENSAR EN UNA ARCHIVOLOGÍA FEMINISTA?

JAQUELINE VASSALLO

Escuela de Archivología, Facultad de Filosofía y Humanidades,
Universidad Nacional de Córdoba (FFyH, UNC) CONICET, Red
Iberoamericana de Investigación en Historia, Mujeres y Archivos
(RIIHMA).

A MANERA DE PRESENTACIÓN: MUJERES, PATRIMONIO CULTURAL Y ARCHIVOS

Desde hace algunos años, el feminismo comenzó a cuestionar la forma androcéntrica de la organización de archivos, bibliotecas, incluso de librerías y museos e interpeló la invisibilización y la falta de interés en la preservación, conservación y difusión de un sinnúmero de bienes culturales producidos por/con mujeres o sobre mujeres. Fue entonces cuando se crearon archivos, centros de documentación, bibliotecas y museos especializados, a los que se le sumaron las librerías de mujeres¹.

Numerosas contribuciones han dado cuenta de la necesidad del rescate, visibilización, preservación y difusión del patrimonio cultural de las mujeres- algunas haciendo especial hincapié en el patrimonio documental y bibliográfico- o en las *memorias del feminismo* (Hildebrand, 1986; Moseley, 1995; Drolet, 1997; de Torres Ramírez y Muñoz Muñoz, 2000; Martucci y Negri, 2003; Melandri, 2003; Tagliavini, 2003; Lobato, 2004; Perrot, 2006; Testa, Bonaccorsi y Lagunas, 2010; Balbuena y Nazar, 2010; Trebisacce y Torelli, 2011; Colombato, 2013; Vassallo y García, 2013; Lagunas, Ramos y Cipolla, 2014; Jornet Benito y Tuset Páez, 2016; Vassallo, de Paz Trueba y Caldo, 2016; Muñoz Muñoz, 2016; Paz Trueba, Caldo y Vassallo, 2017; Belej y Hrycyk, 2017; Vassallo, 2018; Cavalcanti Simioni y Eleutério 2018; Valin y Pires 2018; Dimotta y Guerra, 2018; Vassallo, Contreras, García, Brunero y Costilla, 2019; Dimotta y Guerra, 2019; de Paz Trueba, Caldo y Vassallo, 2019; Perpinyà Morera, Remei, 2020). Asimismo, debemos citar las iniciativas que se llevaron adelante en la Argentina, como la creación del Archivo Palabras e Imágenes de Mujeres promovido por la investigadora Mirta Zaida Lobato en la Universidad de Buenos Aires y La Red Iberoamericana de Investigación en Historia, Mujeres y Archivos (RIIHMA), que data de 2015².

En este punto, nos parece interesante rescatar el estudio de las investigadoras Núria Jornet Benito y Núria Tuset Páez (2016: 2), quienes definen como “memorias del feminismo”

1. Agradezco la lectura crítica que hizo a este trabajo la Lic. en Archivología Noelia García.

2. Archivo Palabras e Imágenes de Mujeres. Recuperado en <http://genero.institutos.filo.uba.ar/archivo-palabras-e-im%C3%A1genes-de-mujeres>; Red Iberoamericana de Investigación en Historia, Mujeres y Archivos. Recuperado en <https://riihma.000webhostapp.com>

al “patrimonio bibliográfico y documental generado por las asociaciones feministas y los grupos de mujeres vinculadas al feminismo, y por las mujeres que participaron directamente o pueden ligarse a este movimiento”. Agregan a esta definición, las bibliotecas y centros de documentación fundados por la aplicación de políticas gubernamentales de igualdad, las pertenecientes a las estructuras académicas y de investigación, o en las propias entidades y asociaciones nacidas con el feminismo. Las autoras incluyen en la definición documentos en variados soportes, formatos y tipología: artículos y recortes de prensa, actos de jornadas y encuentros significativos para la historia del movimiento de las mujeres, trípticos y folletos, carteles, pósteres y pancartas, videos y grabaciones sonoras, fotografías; fondos de archivo, publicaciones periódicas y monografías. Asimismo, fondos históricos de editoriales feministas, de librerías especializadas en literatura femenina y feminista, de ciclos o muestras fílmicas, como también los archivos personales de mujeres.

Consideramos que los aportes de Jornet Benito y Tuset Páez (2016: 2) han evidenciado de forma suficiente la importancia política que conlleva el rescate de los archivos personales de mujeres feministas, en vista a “ayudar a configurar y completar la memoria colectiva o de grupo”. Y citando a Tilly Vriend (2011), señalan que los archivos pueden contribuir a cambiar la situación de las mujeres y por ende, a su empoderamiento (Jornet Benito y Tuset Páez, 2016: 3).

En igual sentido, pensamos que pueden jugar un rol transformador en las experiencias vitales de quienes se dejan atravesar por las palabras que contienen sus documentos, tal como ocurrió con la escritora, académica y activista feminista Sara Ahmed (2018:28), quien señaló que le debía mucho al legado del “extraordinario archivo” de la feminista Audre Lorde:

(...) las palabras que emanaban de la descripción de su experiencia como mujer, madre, lesbiana, poeta, guerrera negra, me encontraron donde estaba (...) Sus palabras me dieron el valor de transformar mi experiencia en un recurso, mis experiencias como mujer, lesbiana, hija oscura, como escritora, de construir teoría a partir de la descripción de mi lugar en el mundo (...).

En este devenir de reflexiones y debates teóricos y prácticos sobre el patrimonio cultural de las mujeres, la UNESCO, que tiene entre sus objetivos a nivel mundial el trabajo en

¿ES POSIBLE PENSAR EN UNA ARCHIVOLOGÍA FEMINISTA?

la preservación del patrimonio cultural, demoró trabajar su vinculación con la cuestión de género y en particular, con el patrimonio documental de las mujeres. A partir del año 2003, fecha de aprobación de la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, comenzó a organizar eventos y a publicar informes, entre ellos, el “Informe Igualdad de género. Patrimonio y creatividad” de 2015³. En el capítulo escrito por Janet Blake (2015, 49-59) se reconoce a las mujeres el rol de conservadoras y trasmisoras del patrimonio inmaterial, aunque en el documento sobrevuelan esencializaciones- como la utilización del término “mujer” en singular-. Asimismo, el documento contiene un trabajo que hace una lectura de género a la Convención sobre el Patrimonio Mundial de 1972, escrito por Mechtild Rössler (2015, 61-71).⁴

Empero, el reconocimiento del valor de los documentos y archivos producidos por mujeres o sobre mujeres llegó a través del Programa Memoria del Mundo, a cuyo registro lograron ingresar a propuesta de los países en los que se habían producido debates académicos y políticos en torno a la cuestión de género. Entre ellos, el registro del archivo personal de Astrid Lindgren que fue postulado por Suecia (2005), el Diario de Ana Frank- inscripto en el Registro en 2009 gracias a la presentación de los Países Bajos -, o la colección permanente de material escrito, oral y audiovisual sobre la labor de Eleonor Roosevelt en materia de derechos humanos que fue solicitado por Estados Unidos y fue inscripto en 2013.⁵

3. UNESCO. Informe Igualdad de género. Patrimonio y creatividad (2015). Recuperado de <http://www.unesco.org/new/es/culture/gender-and-culture/gender-equality-and-culture/the-report/>.

4. La Convención sobre el Patrimonio Mundial de 1972 es un instrumento legal internacional único que protege tanto los sitios naturales como los culturales de valor universal excepcional. Vincula la salvaguardia del patrimonio material e inmaterial y de áreas protegidas con las personas. UNESCO. Convención sobre el Patrimonio Mundial (1972). Recuperado de <https://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>.

5. UNESCO. Memoria del Mundo. Recuperado de <http://www.unesco.org/new/es/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/>.

ARCHIVOLOGÍA⁶ FEMINISTA: DEL “ARCHIVERO” AL “ARCHIVERE” FEMINISTA

La creación de estas unidades de información temáticas, especializadas en cuestiones de género o feminismos resultó un desafío para les archiveres que debieron trabajar junto a colegas provenientes de distintas disciplinas. La noción de archivo, el trabajo “neutral” al que apunta -y aún señala- la Archivología positivista necesitó ser repensada, como también, la noción “universal” de “archivero” (Perpinyà Morera, Remei, 2020:2).

En este sentido, pensamos que los postulados de la Archivística postmoderna, “cuya tesis central sostiene que el archivo no es neutral, no puede escapar de la subjetividad, como tampoco lo puede hacer el trabajo del archivero” (Cruz Mundet, 2011:77), han contribuido en la apertura de un camino de reflexión y de nuevas prácticas tanto en la Archivología como en el rol profesional.

En este apartado nos interesaría poner en discusión algunas cuestiones para pensar en una Archivología feminista, fundamentalmente pensando en el trabajo en archivos no especializados, donde las dinámicas, las formas de trabajo y de relacionarse no están necesariamente atravesadas por la cuestión de género. Para ello, retomaremos aportes y experiencias ya existentes y avanzaremos en algunas otras, que surgen de analizar los conocimientos y métodos que postula la Archivología como ciencia, para el tratamiento de los documentos y los archivos, a través de *gafas violetas*.

Para empezar, podríamos pensar en utilizar el lenguaje inclusivo para la denominación de los profesionales y así transitar del “archivero” “neutral” y “universal”, al “archivere”⁷, como también, en el rol de “activistas” en el ejercicio de su profesión.

Lara Wilson, responsable de un grupo de fondos de la historia de las mujeres de la Universidad de Victoria (Canadá), se expresa en esta dirección cuando señala que al trabajar

6. Usaremos Archivología es la voz que se usa para designar esta ciencia en América. En otros espacios geográficos -como España-, también se la denomina Archivística.

7. Nos parece interesante promoverlo ya que la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC, que integra la Escuela de Archivología, promueve el uso del lenguaje inclusivo en documentos oficiales de la institución. Resolución del Honorable Consejo Directivo N° 650/2019. Recuperado en http://www.digesto.unc.edu.ar/ffyh/honorable-consejo-irectivo/resolucion/650_2019/?searchterm=lenguaje%20inclusivo.

¿ES POSIBLE PENSAR EN UNA ARCHIVOLOGÍA FEMINISTA?

con este tipo de documentos y en contacto con las comunidades o con los grupos de mujeres productoras de los fondos que organiza y conserva “se desdibujan los límites entre el archivero y el activista” (Jornet Benito y Tuset Páez, 2016:3). Se trataría, en definitiva, de una participación y mediación de les profesionales que vendría a completarse con el activismo de les usuaries y les productores, siguiendo la propuesta de utilizar lenguaje inclusivo.

Para el caso de los archivos personales, una de las cuestiones que recomiendan tener en cuenta Catalina Trebisacce y Maria Luz Torelli (2011: 3) es el “papel de las mujeres y de las comunidades implicadas productoras del archivo”, de comprender los mecanismos de producción, su sentido de registro y de conservación de la memoria, incluso, la relación que tuvieron las productoras con la escritura. No debemos olvidar que las feministas de los años 70 no estaban necesariamente interesadas en documentar sus reflexiones y experiencias. La reconocida feminista italiana Lea Melandri señaló que la idea de recoger, catalogar y conservar documentos muy ligados a una experiencia individual y colectiva era considerada por ellas como una “operazione di morte”, porque entendían que quedarían encuadradas en las estructuras del saber y del lenguaje especializado (Jornet Benito y Tuset Páez 2016:3). La imposibilidad de “escribir”, fue reemplazada por la de “guardar”: “Como no me gusta escribir, lo guardé todo”, señaló la feminista argentina Sara Torres, cuyo archivo personal fue rescatado y estudiado por las investigadoras argentinas Trebisacce y Torelli (2011:14).

Alfred Mauri Martí (2015) considera que los archiveros pueden ser mediadores en relación a la producción de los documentos en las organizaciones. Y si bien el autor se refiere a la profesión en general, podemos llevar su razonamiento a la producción de los documentos en las organizaciones feministas.

Resultan oportunas las palabras de Hann y Mevis (2008: 27) que citan las autoras catalanas ya mencionadas (2016: 27) cuando señalan que las diferentes tareas y prácticas en torno al patrimonio documental no son acciones neutras y por lo tanto, habría que tener una actitud proactiva a la hora de asegurar la voz de los grupos no dominantes en el archivo. En términos archivísticos, el primer punto de interés de les archiveres “posmodernos” es justamente “a quién damos voz y a quién hacemos callar en los archivos” (Cook y Hernández Olivera, 2007: 12-13).

La dimensión política que conlleva la administración de archivos⁸, podría leerse desde una perspectiva feminista, por ejemplo, cuando se dispone la adquisición de documentos, la elaboración de planes editoriales, de cooperación, de reproducción, digitalización y restauración.

Las funciones que forman parte del tratamiento y gestión documental (clasificación, descripción, valoración, conservación y difusión) también sería factible revisitarlas desde la perspectiva que proponemos. Si hacemos hincapié en la tarea de descripción - que implica la elaboración de instrumentos de descripción como catálogos, guías o inventarios-, entendemos que no es conveniente el uso del masculino con valor genérico. Por ejemplo, en algunas partes del Catálogo del Fondo de Temporalidades de Córdoba⁹, las mujeres esclavas que habían formado parte del patrimonio de los jesuitas fueron invisibilizadas bajo el universal “esclavos”, al dar cuenta de las relaciones documentales de quienes murieron y nacieron en las distintas estancias luego de la expulsión que se hallan en la Caja 12, Legajo 3, número 3 de dicho fondo (Tanodi, Cortés, Freytes, Juncos: 2009).

Por su parte, el Inventario de la Serie “Crimen Capital” del Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba, reproduce las invisibilizaciones que encontramos en las carátulas de algunas causas judiciales tramitadas en tiempos coloniales. Por ejemplo, en las que alguna mujer actuó como coautora junto a varones, su nombre no siempre es mencionado y se las define en relación al vínculo que tenían con ellos. Solo a manera de ejemplo, citaremos la causa “Charras, Pedro y su madre. Por homicidio a Ambrosio Funes”¹⁰. En realidad se trató de Juan Rosa Miranda, una mujer que tuvo una importante participación en el hecho, ayudó a su hijo a escapar de la justicia y fue la única juzgada por el caso.

Como decíamos más arriba, las formas en que se registraron las carátulas pasaron de igual modo al inventario que actualmente ofrece el Archivo Histórico de la Provincia de

8. La Administración de archivos es el nombre genérico con que se conocen los sistemas nacionales de archivos (Cruz Mundet, 2011: 69).

9. El Fondo de Temporalidades de Córdoba se encuentra en el Archivo General e Histórico de la Universidad Nacional de Córdoba desde el año 2001.

10. Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba (AHPC). Crimen Capital, Año 1797, Legajo 77, Expediente 16.

¿ES POSIBLE PENSAR EN UNA ARCHIVOLOGÍA FEMINISTA?

Córdoba para su consulta¹¹. Y si bien como instrumento de descripción puede adolecer de cierta falta de datos, sería procedente realizar otro, por ejemplo un índice, en el que se consignen datos más completos de las partes involucradas y de la causa judicial¹². En este punto, es central que los instrumentos de descripción estén bien confeccionados, ya que juegan un rol fundamental para que los usuarios accedan a la información que buscan.

La necesidad de incluir la perspectiva de género en las tareas de descripción también fue discutida en el marco de una Jornada celebrada en el Archivo General de la Nación, a la que asistimos, el 7 de marzo de 2019, y trabajada unos años antes por Balbuena y Nazar (2010: 214).

La difusión de los archivos sería factible de ser interpretada y gestionada en clave feminista. Se trata del proceso de identificación, planificación y desarrollo de nuevos servicios para promover el uso de los archivos y de los documentos orientados fundamentalmente hacia el público (Cruz Mundet, 2011: 142), que no es usuario habitual de los mismos. Es decir, podrían gestionarse publicaciones, conferencias, jornadas, exposiciones y servicios educativos con perspectiva de género. Incluso, también sería aplicable para las políticas de digitalización de documentos.

Otras preguntas que se hicieron quienes trabajan el patrimonio cultural desde una perspectiva de género en los museos, también nos sirven para repensar ciertas cuestiones en el ámbito de los archivos: ¿Quiénes gestionan estos espacios?, ¿es suficiente que haya paridad de género en los equipos de gestión y en el personal técnico?, ¿cómo se distribuyen las obligaciones y los beneficios en este ámbito?, ¿las instituciones promueven la formación del personal técnico en esta perspectiva? (Jiménez-Esquinas, 2017: 35). A lo que agregamos la necesidad de formación especializada en estudios de género y sobre teoría y prácticas feministas en las carreras de Archivología o Archivística. Un trabajo que sería indispensable para “completar y equilibrar con la tarea necesaria

11. Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba. Inventario de Expedientes Judiciales. Crimen Capital. <https://cultura.cba.gov.ar/institucional/bibliotecas-y-archivos-historicos/archivo-historico-de-la-provincia-de-cordoba/> Cabe señalar que las causas judiciales producidas por la justicia capitular de Córdoba primeramente estuvieron en el Archivo de Tribunales hasta que a mediados del siglo XX fueron derivadas al Archivo Histórico de la Provincia.

12. Agradezco el asesoramiento en este punto de la Lic. en Archivología, Sofía Brunero.

JAQUELINE VASSALLO

del voluntariado o de los miembros de la asociación, sociedad o entidad feminista que pueden estar en la base de la recuperación y especialmente de la sensibilización hacia el patrimonio común, y que aportan en muchos casos, la memoria 'informal' y el sentido político de la fundación" (Jornet Benito y Tuset Páez, 2016: 8).

Evidentemente necesitamos seguir pensando en construir nuevos relatos, experiencias que nos hagan romper "el techo de cristal" de la disciplina. Abrir diálogos y nunca clausurarlos en nombre de la teoría o del "trabajo técnico objetivo" y entender el "valor político" que tiene la organización de un archivo, la creación de instrumentos descriptivos, la gestión y difusión de unidades de información desde una perspectiva feminista.

ARCHIVOS CONSULTADOS

ARCHIVO HISTORICO DE LA PROVINCIA DE CORDOBA (AHPC). Crimen Capital, Año 1797, Legajo 77, Expediente 16.

ARCHIVO HISTORICO De LA PROVINCIA DE CORDOBA (AHPC). Inventario de Expedientes Judiciales. Crimen Capital. Recuperando en <https://cultura.cba.gov.ar/institucional/bibliotecas-y-archivos-historicos/archivo-historico-de-la-provincia-de-cordoba/>

FUENTES CONSULTADAS

DIGESTO ELECTRONICO-UNC. Facultad de Filosofía y Humanidades. Resolución del HCD N° 650/2019. Recuperado en Digesto Electrónico, UNC http://www.digesto.unc.edu.ar/ffyh/honorable-consejo-directivo/resolucion/650_2019/?searchterm=lenguaje%20inclusivo

BIBLIOGRAFÍA GENERAL CITADA

AHMED, S. (2017). *Vivir una vida feminista*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.

ARCHIVOS DEL FEMINISMO (CAF). Recuperado en <http://www.archivesdutfeminisme.fr>

BALBUENA, Y. y NAZAR, M. (2010). "Archivos e investigación. Reflexiones en torno a las posibilidades de indagación de las relaciones de género en los archivos". *Anuario*, 22, 255-216.

BELEJ, C. y HRYCYK, P. (2017). El Archivo Annemarie Heinrich. El patrimonio de una mirada. En de Paz Trueba, Y., Caldo, P., y Vassallo, J. (Comps.). *Actas de las III Jornadas de discusión y reflexión sobre Historia, mujeres y archivos. Un debate con perspectiva presente-futura*. (pp. 133-141). Tandil: UNICEN.

¿ES POSIBLE PENSAR EN UNA ARCHIVOLOGÍA FEMINISTA?

- BLAKE, J.(2015). Género y patrimonio cultural inmaterial. En UNESCO. *Informe Igualdad de género. Patrimonio y creatividad* (pp. 49-59). París: UNESCO.
- CAVALCANTI SIMIONI, A. P. y ELEUTÉRIO, M.L. (2018). “Apresentação do Dossiê Mulheres, arquivos e memórias”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 71, 19-27.
- COLOMBATO, L. (2013). “Hegemonías y subordinaciones en el campo de los derechos culturales. Patrimonio cultural, etnicidad y género”. *Revista Perspectivas*, 3, 1-13.
- COOK, T. y HERNÁNDEZ OLIVERA, L. (2007). “Introducción”. *Tabula: revista de archivos de Castilla y León*, 10, 11-17.
- CRUZ MUNDET, J.R. (2011). *Diccionario de Archivística*. Madrid: Alianza.
- DE PAZ TRUEBA, Y; CALDO, P. y VASSALLO, J. (Comps.) (2017). *Actas de las III Jornadas de discusión y reflexión sobre Historia, mujeres y archivos. Un debate con perspectiva presente-futura*. Tandil: UNICEN.
- DE PAZ TRUEBA, Y; CALDO, P. y VASSALLO, J. (Comps.) (2019). *Actas de las IV Jornadas de discusión y reflexión sobre Historia, mujeres y archivos*. Tandil: UNICEN.
- DIMOTTA, N. y GUERRA, A. (2018). “Archivos personales: las intervenciones de productores, custodios y archivistas. Presentación de la experiencia de trabajo en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno”. En Dimotta, N., Guerra, A., Castro y Sik, N.E. (Comps.). *Actas de las II Jornadas de discusión / I Congreso Internacional Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*. Recuperado en <http://www.cedinci.org/pdf/jornadas/Actas-Archivos-Personales.pdf>.
- DIMOTTA, N. y GUERRA, A. (2019). “La presencia de las mujeres en los archivos personales de la Biblioteca Nacional ‘Mariano Moreno’”. En de Paz Trueba, Y., Caldo, P. y Vassallo, J. (Comps.). *Actas de las IV Jornadas de discusión y reflexión sobre Historia, mujeres y archivos* (pp. 161-167). Tandil: UNICEN.
- DROLET, G. (1997). “La documentation féministe de langue française: parent pauvre de l'information scientifique et technique?”. *Recherches Féministes*, 11(10), 143-152.
- HEREDIA HERRERA, A. (2013). *Manual de Archivística básica. Gestión y Sistemas*. Puebla: Archivo Histórico Universitario, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- HILDENBRAND, S. (1986). *Women's Collections. Libraries, Archives and Consciousness*. New York, London: The Haworth Press.
- JIMENEZ- ESQUINAS, G. (2017). El patrimonio (también) es nuestro. Hacia una crítica patrimonial feminista. En Arrieta Urtizberea, I. (Ed.), *El género en el patrimonio cultural* (pp. 19-48). Bilbao: Universidad del País Vasco.

JAQUELINE VASSALLO

- JORNET BENITO, N. y TUSET PAEZ, N. (2016). "Construyendo las memorias de los feminismos: archivos, bibliotecas y centros de documentación. Una mirada al pasado, una reflexión para el futuro". *BID: textos universitaris de biblioteconomia i documentació*, 36, 1-8.
- LAGUNAS, C.; RAMOS, M. y CIPOLLA, D. (2014). "Patrimonio Cultural de las Mujeres: Historias de Vidas de Mujeres en los Museos". *La Aljaba. Segunda Época. Revista de Estudios de la Mujer*, 18, 233-252.
- LOBATO, M. (2004). Archivos privados, acciones públicas. Notas sobre las fuentes para el estudio de los movimientos sociales. *Archivos de Buenos Aires* (pp. 73-81). Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.
- MARTI, A. M. "El archivero como mediador" (2015). Factor GDA. Recuperado en <https://esaged.wordpress.com/2015/03/17/el-archivero-como-mediador/>
- MARTUCCI, Ch. y NEGRI, F. (2003). L'esperienza sulle carte: il riordino del Fondo del Centro di studio storici sul movimento di liberazione della donna in Italia. En *Archivi del femminismo. Conservare, progettare, comunicare* (pp. 55-61). Milano: Fondazione Elvira Badaracco.
- MELANDRI, L. (2003). Letture d'archivio. En *Archivi del femminismo. Conservare, progettare, comunicare* (pp. 39-46). Milano: Fondazione Elvira Badaracco.
- MOSELEY, E. S. (Ed.) (1995). *Women Information, and the Future. Collecting and Sharing Resources Worldwide*. Fort Atkinson, Wisconsin: Highsmith Press.
- MUÑOZ MUÑOZ, A. M. y ARGENTE GIMENEZ, M. (2010). "Red de Centros de Documentación y Bibliotecas de Mujeres: cooperación entre las bibliotecas feministas españolas". *El profesional de la información*, 19(5), 504-509.
- MUÑOZ MUÑOZ, A. M. (2016). Historia de las bibliotecas de Mujeres en España. En Vassallo, J., de Paz Trueba, Y., y CALDO, P. (Coords.), *Género y Documentación. Relecturas sobre fuentes y archivos* (17-36). Córdoba: Brujas.
- PERPINYÀ MORERA, R. (2020). "El legado documental desde la perspectiva de género: igualdad, diversidad e inclusión". *BiD: textos universitaris de biblioteconomia i documentació*, 44, 1-6.
- PERROT, M. (2006). *Mi historia de las mujeres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- RÖSSLER, M. (2015) Patrimonio mundial con perspectiva de género. Análisis de la aplicación de la Convención de la UNESCO sobre el Patrimonio Mundial (1972). En UNESCO, *Informe Igualdad de género. Patrimonio y creatividad* (pp. 61-69). París: UNESCO.
- UNESCO (1972). *Convención sobre el Patrimonio Mundial*. Recuperado de <https://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>
- UNESCO. *Memoria del Mundo*. Recuperado de <http://www.unesco.org/new/es/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/>

¿ES POSIBLE PENSAR EN UNA ARCHIVOLOGÍA FEMINISTA?

- TANODI, B., CORTES, N., FREYTES, A. y JUNCOS, N. (2009). *Temporalidades de Córdoba. Catálogo de Documentos*. Córdoba: Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba y Encuentro Grupo Editor.
- TAGLIAVINI, A. (2003). Archivi e biblioteche delle donne tra passato e futuro. En *Archivi del femminismo. Conservare, progettare, comunicare* (pp. 151-158). Milano: Fondazione Elvira Badaracco.
- TORRES RAMIREZ, I. de y MUÑOZ MUÑOZ, A. M. (2000). *Fuentes de información para los Estudios de las Mujeres*. Granada: Universidad de Granada.
- TREBISACCE, C. y TORELLI, M. L. (2011). "Un aporte para la reconstrucción de las memorias feministas de la primera mitad de la década del setenta, en Argentina. Apuntes para una escucha de las historias que cuenta el archivo personal de Sara Torres". *Aletheia*, 2(1), 1-22.
- UNESCO (2015). Informe Igualdad de género. Patrimonio y creatividad. Recuperado de <http://www.unesco.org/new/es/culture/gender-and-culture/gender-equality-and-culture/the-report/>.
- VALIN, R. y PIRES, C.P. (2018). "Os Cadernos de Anita Malfatti no IEB". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 71, 325-337.
- VASSALLO, J. y GARCIA, N. (2013). "Los recursos electrónicos y los estudios de género: una alianza imprescindible. Notas sobre conservación y difusión de fuentes documentales y bibliográficas". En *Actas de las IV Jornadas de Archivos, Museos y Bibliotecas, Universidad de La Rioja*. La Rioja: Universidad de La Rioja. Recuperado en http://jamybunlar.blogspot.com.ar/p/blog-page_22.html
- VASSALLO, J., DE PAZ TRUEBA Y., CALDO, P. (Coords.). (2016). *Género y Documentación. Relecturas sobre fuentes y archivos*. Córdoba: Brujas.
- VASSALLO, J. (2016). "Género y Documentación: el desafío de encontrar a las mujeres en el Archivo General e Histórico de la Universidad Nacional de Córdoba". Vassallo, J. de Paz Trueba, Y., y Caldo, P. (Coords.), *Género y Documentación. Relecturas sobre fuentes y archivos* (39-59). Córdoba: Brujas.
- VASSALLO, J. (2018). "Mujeres y patrimonio cultural: el desafío de preservar lo que se invisibiliza". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 71, 80-94.
- VASSALLO, J., CONTRERAS, M., GARCIA, N., BRUNERO, S. y COSTILLA, G. (2019). *De memoria y ceniza. El archivo personal de la poeta Malvina Rosa Quiroga*. Córdoba: Red de Archiveros de Córdoba.

2.

“ESPEJOS CON MEMORIA”:

UN ANÁLISIS DE LAS REPRESENTACIONES DE MUJERES E INFANCIAS EN EL SIGLO XIX A TRAVÉS DE LA FOTOTECA ÁNGEL PAGANELLI (MUSEO CASA HISTÓRICA DE LA INDEPENDENCIA)

FACUNDO NANNI

Universidad Nacional de Tucumán (UNT)-Instituto de Investigaciones Históricas Ramón Leoni Pinto (INIHLEP)-Universidad de San Pablo-T (USP-T).

DIANA FERULLO

Universidad Nacional de Tucumán (UNT)-Fondo Nacional de las Artes (FNA)-Universidad de San Pablo-T (USP-T).

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo visibiliza parte del importante patrimonio de la Fototeca Ángel Pagnelli, aún poco explorado, ubicado en el Museo Casa Histórica de la Independencia, Tucumán, Argentina. La investigación fue el resultado de un proyecto financiado en el marco de la convocatoria a becas 2018 “Acciones, Visiones, Representaciones” de la Secretaría de Cultura de la Nación, que culminó con una Muestra Museográfica inaugurada durante la Noche de los Museos 2019. Abordamos la colección de la Fototeca con preguntas acerca del lugar de las mujeres y de la niñez en la sociedad argentina de finales del siglo XIX, con especial referencia al norte del país. El presente capítulo, refiere entonces a dicha investigación, realizando una contribución para las *V Jornadas de Investigación y Reflexión sobre Mujeres, Historia y Archivos*, e invitando a poner en diálogo nuestro aporte con un amplio marco teórico y bibliográfico.

Los resultados de nuestro trabajo fueron socializados con el personal del Museo, al tiempo que la muestra fue asistida en su montaje por los equipos técnicos de dicha institución que incluyen a museógrafos, diseñadores gráficos, áreas de documentación e investigación y guías. Asimismo, una breve descripción del proyecto que fue seleccionado se materializó en un video explicativo en el marco de las acciones de la Secretaría de Cultura de la Nación.¹ Texto, imagen e interpretación, fueron desplegados en una recursividad permanente que nos condujo a repensar la intersección entre la fotografía, los discursos historiográficos, la museografía y la recepción del público. Nos referiremos entonces a la muestra y a las principales líneas exploratorias desarrolladas durante el año de duración de la beca, teniendo en cuenta un amplio corpus sobre la imagen cuya potencialidad está motorizando la aparición de novedosos campos de estudio.

LA IMAGEN FOTOGRÁFICA Y LOS ESTEREOTIPOS SOCIALES COMO DISPARADORES DE INVESTIGACIÓN

Uno de los objetivos de la muestra *“Espejos con memoria”: retratos de mujeres y niños en el siglo XIX*, fue reflexionar acerca de la construcción de los roles de género y la

1. Secretaría de Cultura de la Nación, mayo del 2019. Recuperado de <https://www.facebook.com/watch/?v=2285714715072628>.

pertenencia de los fotografiados a determinados sectores socioeconómicos. Nuestras preguntas clave partieron de vacíos de conocimiento que buscaron ser enriquecidos en diálogo con el patrimonio museal y con un espectro bibliográfico que fue puesto en diálogo con la Directora de la Casa Histórica Mg. María Cecilia Guerra Orozco y con los equipos técnicos de un museo que nos abrió las puertas con auténtico afán de reponer sentidos históricos.



Imagen 1. Panel central de la muestra “Espejos con memoria”: retratos de mujeres y niños en el siglo XIX. Sala V. Fotografía gentileza de Javier Vázquez (Museo Casa Histórica de la Independencia).

Entre los interrogantes planteados figuraban los siguientes: ¿Qué actores sociales accedieron al formato de las tarjetas de visita y los daguerrotipos en las postrimerías del siglo XIX? ¿Qué proporción de la Fototeca Paganelli refiere específicamente a retratos femeninos y de la infancia, y que nos dice ese dato respecto de la sociedad de su tiempo? ¿Qué tipo de idealizaciones sociales se ponían en juego a la hora de mostrarse frente a los demás? ¿Cómo actuaban los valores del progreso, la notabilidad social y los discursos en torno a la familia en el norte argentino a fines de aquel siglo? ¿Qué detalles

“ESPEJOS CON MEMORIA”: UN ANÁLISIS DE LAS REPRESENTACIONES DE MUJERES...

se repiten en las fotografías de mujeres e infancias (accesorios, objetos de mano, vestimenta, postura corporal, gestos, interacción con el mobiliario), y qué análisis iconológico/iconográficos pueden realizarse?

En primer lugar, es interesante detenerse en el nombre de una Fototeca que lleva estampado el sello de Ángel Paganelli, en homenaje al primer fotógrafo extranjero radicado en Tucumán. Fue él quien en 1869 capturó aquella emblemática imagen del frente original (luego demolido) de la casa que había albergado al Congreso de 1816. Dicha fotografía fue clave para la posterior reconstrucción del edificio en la década de 1940, permitiendo que retornara a su aspecto de solar histórico de construcción hispánica, con sus célebres columnas torsas o helicoidales.² Partimos de la impronta precursora de Paganelli para el desarrollo de la fotografía en Tucumán, pero al adentrarnos en el estudio de los 170 ejemplares que componen el repositorio de la Fototeca, encontramos la presencia de más de una veintena de otros profesionales de la imagen cuyos trabajos databan de finales del siglo XIX y principios del XX. Algunos de ellos estuvieron de paso por Tucumán o se asentaron en ella, como Christiano Junior, Fernando Streich, Francisco Sánchez Mella, Isidoro Sánchez o Valdez Hermanos. Otros, como R. Arredondo o Ignacio Durán, poseían sus estudios en Córdoba, al tiempo que Antonio Aldanondo, Bartolomé Loudet, Antonio Pozzo, J. V. Freitas Henriquez y Luigi Bartoli fotografiaron desde Buenos Aires. Es notable la cantidad de estudios fotográficos presentes y la movilidad que supuso los orígenes y profesionalización de la fotografía a través de viajes, giras y sucursales en varias capitales sudamericanas como Buenos Aires, Montevideo y Río de Janeiro. Esto abrevó en un análisis de los derroteros de los fotógrafos, y en evaluar a la fotografía como un servicio comercial y artístico que acortaba distancias geográficas, colaborando en la construcción de lazos identitarios y de pertenencia entre distintas comunidades. El acto de ser retratado, así como la colección y puesta en circulación de estos formatos, permitió delinear representaciones de familia y actuar como factor articulador de la distancia y dispositivo tendiente a edificar como sostiene Da Orden (2004: 12) una “continuidad de los lazos familiares”.

2. Paganelli también fue autor de algunas de las fotografías más antiguas de la ciudad de San Miguel de Tucumán, expuestas luego en el libro *Provincia de Tucumán*, escrito por Arsenio Granillo por encargo del gobernador Federico Helguera (Imprenta La Razón, Tucumán, 1872).

La Fototeca posee ejemplares de variadas técnicas, procedimientos y formatos que incluyen ambrotipos, daguerrotipos, negativos de vidrio y fotografías antiguas digitalizadas, entre otros, pero nuestra tarea se concentró principalmente en el estudio de las más difundidas *cartes de visites*. Con su tradicional diseño de 9 x 6 centímetros, fueron un innovador soporte material cuyo mentor fue el fotógrafo francés André Disdéri (1819-1889), el cual ocasionó una transformación de los hábitos sociales de consumo fotográfico de la época. Al abaratar los costos y poderse obtener varias copias de una misma placa, éstas se adecuaron con eficacia a la fotografía familiar que nucleaba nuestros intereses. El corpus patrimonial que analizamos posee una notable cantidad de dichas *cartes de visites* referidas a mujeres e infancias, que las diferencia de otro tipo de fuentes, documentos escritos o compilaciones en las que su presencia escasea.

Partimos en tal sentido de la noción museográfica de Colección como un conjunto de objetos materiales e inmateriales que un individuo, o un establecimiento, reúnen a lo largo del tiempo, presentando cierta coherencia y catalogación que le otorga un sentido para una comunidad.³ En este caso, la colección que conformó la Fototeca tomó impulso en la década de 1980, y continuó creciendo a partir de las sucesivas direcciones de la Casa Histórica, contando con un libro de registro y una base de datos en la cual las piezas están inventariadas y clasificadas, según la normativa del área Patrimonio y Museos del Ministerio de Cultura de la Nación. Conocer el origen de dicha colección es fundamental en un tipo de documento tan plurívoco y denso informativamente como la fotografía: en tal sentido, sostenemos en línea con John Tagg (2005) que el archivo es el contrapunto de la fotografía. El repositorio Paganelli, al reunir fotografía variada que anteriormente pertenecía a diferentes ramas genealógicas locales, logró concretar aquél anhelo museográfico de construir un *fenómeno museal* al institucionalizar, poner en valor, y resguardar en el dominio público lo que antes se encontraba en una dimensión dispersa y privada (Desvallées y Mairesse, 2010).

El recorte de la Fototeca en función de las preguntas relativas a las imágenes y estereotipos de las mujeres y la niñez en el Tucumán finisecular, nos condujo a observar aspectos variados como la profesionalización de un incipiente mundo de fotógrafos en

3. Para un mayor desarrollo acerca del concepto de Colección y su diferenciación con la de un Fondo documental, remitimos a <https://evemuseografia.com/2015/06/30/museo-que-es-una-coleccion/>.

“ESPEJOS CON MEMORIA”: UN ANÁLISIS DE LAS REPRESENTACIONES DE MUJERES...

la ciudad norteña, los usos sociales y formas de legitimación de la elite y el carácter de construcción de sentido del acto fotográfico. La llegada en 1876 a Tucumán del trazado ferroviario, contribuiría a la integración nacional de esta provincia del norte cuyo enlazamiento con la elite de Buenos Aires se advierte tan solo al observar el acceso a la presidencia de los tucumanos Nicolás Avellaneda (1874-1880), y en dos oportunidades de Julio Argentino Roca (1880-1886 y 1898-1904), símbolo éste último de una controversial generación.

En este proceso de adelantos técnicos y emblemas de progreso como la proliferación de vías férreas, máquinas y procesos industriales, la maduración de la fotografía en Tucumán fue un factor modelador de la identidad de la élite local, contribuyendo a iniciar una modernización de la sociedad local en un escenario de transformación regional. En efecto, las nuevas técnicas de reproducción de la imagen coincidieron con un importante despliegue del desarrollo azucarero norteño y con la plena inserción de la provincia y sus dirigentes en el ámbito político nacional. Aún si la práctica de retratarse tuvo un largo itinerario en Argentina debido a la extensión de la pintura, la novedad del *arte no aurático* (Benjamin, 1973) permitió a las burguesías provinciales alcanzar las novedades del siglo, sostener la pertenencia a una clase social y a adherir a una cultura occidental apoyada en ideales de civilización. En ese contexto, las mujeres de élite y su descendencia accedieron a la novedad fotográfica proyectando una manera distintiva de exhibirse ante su entorno.

DE LOS BELICOSOS TIEMPOS DE LA INDEPENDENCIA A LOS RETRATOS FOTOGRÁFICOS DE FINES DEL SIGLO XIX

En un juego de lenguajes y disciplinas, dimos visibilidad a las mujeres y a la niñez en un Museo Nacional caracterizado por su función ritual, que suele recibir en un acto de peregrinaje patriótico a unas 20 mil personas durante el mes de la declaración de la independencia, y varios miles más durante los meses siguientes. Como autores del proyecto que fue a la vez texto, imagen y muestra, tuvimos la posibilidad durante la Noche de los Museos de presenciar a un diverso público contemplando imágenes especulares en toda su dimensión de sentidos. Superando la usual identificación de la Casa Histórica con los congresales o con los protagonistas de “bronce” del relato historiográfico (gene-

FACUNDO NANNI Y DIANA FERULLO

ralmente de corte masculino y heroico), pusimos en cambio en contacto al público del presente con los retratados del pasado sin exponerlos a un discurso sobre los orígenes de la nación, sino iluminando a nuevos y nuevas protagonistas.



Imagen 2. Público interactuando con la muestra.
Fotografía gentileza de Javier Vázquez (Museo Casa Histórica de la Independencia).

El efecto sorpresa se nutría entonces al incorporar contenidos que dialogaban con la sociología, la estética, la filosofía, exponiendo otro abordaje que no hundiera sus raíces en la épica patriótica, pero a la vez asumiera el efecto evocador de ocurrir dentro de un edificio que funciona como espacio clave del relato nacional. La búsqueda estimulante se acentuaba al proponer un contacto con vestimentas, gestos e imposturas de mujeres e infancias sin realizar una identificación explícita de los núcleos de la elite finisecular tucumana a los que pertenecían, tales como los Cossio, Méndez, Molina, Etchecopar, Helguera, Cainzo, Muñoz, Lacavera, Mena, Estévez, López Mañán y Padilla, entre otros. Nos interesaba, en cambio, re-pensar las formas de ser mujeres, los atributos de género, los decorados y artificios, los gestos de los niños fotografiados. Si bien se había identificado

“ESPEJOS CON MEMORIA”: UN ANÁLISIS DE LAS REPRESENTACIONES DE MUJERES...

su pertenencia social en la investigación, el criterio curatorial fue no partir de presupuestos genealogistas ni explicitar los nombres propios en los nomencladores de la muestra. Pensando en los inicios de la fotografía como una gran creadora de estereotipos sociales, nuestra exhibición pretendía también ubicar precisamente rasgos arquetípicos más que biográficos: la familia y su distribución de roles; las mujeres y su pretendida candidez reflejada en sus gestos y en el mobiliario, las infancias y la composición del género en la vestimenta y en los juguetes; las distintas etapas de la vida representadas en las instancias de nacimiento, casamiento y luto.

Los estudios fotográficos recrearon a través del artificio artístico, una serie de ambientes refinados con decorados similares a los de un teatro, como lo señalan los estudios en diferentes espacios geográficos de la modernidad occidental (Moreira Leite, 2000; Kossoy, 2001; Príamo, 2001; Cuarterolo, 2003; Garabana, 2011, Albornoz, 2020). Por medio de cortinados, pilares de mármol, alfombras, muebles labrados y jarrones con frutas, se envolvía armónicamente la imagen central del retratado, quien además los usaba de apoyo durante la toma fotográfica. Estas escenografías, entre las que también se encontraban fondos de paisajes naturales pintados al óleo, formaban parte fundamental de la ficción fotográfica (Burke, 2005).⁴ En este marco, las infancias incorporaban atributos que respondían a la seriedad y status de su entorno más que a su edad: lucían trajes y vestidos formales, posaban con gesto adusto y llevaban abanicos, carteras, bastones y sombreros. Mediante detalles de peinados, juguetes y accesorios, se demarcaba fuertemente el género y sus expectativas: la niña y su candidez, el niño y la adquisición de la masculinidad a través de juegos con espadas y corceles. Retomamos aquí la fuerza de la *pulsión escópica* que tanto atrajo al psicoanálisis y que postula el necesario pasaje por el *estadio del espejo* de la niñez para ubicar a los objetos del mundo, y a la propia existencia como unidad (Lacan, 1966). La forma especular se encuentra en los orígenes

4. Acerca del artificio fotográfico Peter Burke (2005: 28) explicó en qué sentido el retrato de las pinturas y luego las fotografías funcionaron como “la representación del yo”. A pesar de constituir una forma de presentación en sociedad, y por ello de legitimación de sectores, el historiador explicaba que aun cuando se apelaba a un discurso científico de veracidad y objetividad en lo retratado ocurría, sin embargo, un acto de impostura no solo en el arte del fotógrafo, sino también en la voluntad de perpetuación del retratado. Por esta razón sostenía que “...lo que recogen los retratos no es tanto la realidad social cuanto las ilusiones sociales, no tanto la vida corriente cuanto una representación especial de ella.”

de la construcción psíquica del sujeto, en el reconocimiento afectivo y sensorial del mundo que lo rodea, y en toda acción estetizante que implique exhibirse y exhibir al propio cuerpo.

Desde diversos fundamentos teóricos, pero con el objetivo estimulante de despertar significados abiertos en un público variado, la sala donde se desarrollaba la muestra fue provista de un proyector que alternaba fotografías seleccionadas de la colección con frases evocativas que conectaban un amplio espectro cronológico en pos de generar un impacto visual y reflexivo. Se daba inicio con una cita que Paganelli repetía a todos sus retratados: “Pueden pestañear, pero no moverse”,⁵ seguida por otra de 1928 del educador tucumano José Fierro quien aseguraba que en los primeros tiempos: “Hacerse retratar era como desafiar la muerte”.⁶ Luego apelamos a Joan Fontcuberta (1997:15) quien afirma que: “Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera” y a Roland Barthes (2003:33) en torno a que: “La fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente”. Culminamos con una frase de Richard Learoyd (2019) en la que: “Un retrato intenta extender, ese tiempo que se tarda en entender, a la persona a la que se mira”.⁷ Estas citas, cuidadosamente seleccionadas, funcionaron como pilares de nuestra investigación y pretendían guiar y poner en circulación los resultados alcanzados, apelando al público desde un lugar participante y no como mero receptor.

En esta dirección, también nos valimos del recurso del color para potenciar la muestra a través de un marco cromático verde que se diferenciaba de los tonos tierra que imperaban en las otras salas del museo. Dicho color no había sido utilizado en exposiciones anteriores y fue elegido por su capacidad de destacar como fondo los tonos blancos y negros de las fotografías. A su vez, en un nivel subreptico, también aludía en una casa de paredes blancas y puertas azules, a un elemento disruptivo que hacía eco con emblemas de luchas contemporáneas por mayores derechos para las mujeres. De esta forma, como lo sostiene Tarr (2019), lejos de la vieja idea coleccionista o tradicional, apelamos

5. *La Gaceta*, “Don Ángel Paganelli murió ayer”, Tucumán, 18 de julio de 1928.

6. *Ibidem*.

7. LEAROYD, Richard (2019). Entrevista realizada por la Fundación Mapfre en Madrid. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=YjEW_36vQTo

“ESPEJOS CON MEMORIA”: UN ANÁLISIS DE LAS REPRESENTACIONES DE MUJERES...

a la actual tendencia museográfica de no eludir las cuestiones sociales y las demandas contemporáneas, poniéndolas en diálogo con los objetos patrimoniales. Al no ser posible, por una cuestión de conservación y resguardo de los ejemplares de la Fototeca, exhibir los originales en la muestra, se trabajó con reproducciones de las mismas que estuvieron a cargo del museógrafo Javier Vázquez del área de Diseño y Comunicación Visual del museo. Decidimos ampliar el tamaño de las fotografías originales y enmarcarlas para que resultaran más atractivas al espectador, quien podía de esta forma reparar en ellas con mayor detalle. A través de un programa de edición digital convertimos el color actual sepia, resultado del paso del tiempo, en una gama cromática cercana a la de su revelado original. El diseñador procuró asimismo eliminar gráficamente de las copias digitales, la capa de hongos y microorganismos que se asentaban sobre los retratos. De esta manera, se brindó al público fotografías que se asemejan lo máximo posible a los originales del siglo XIX.

Asimismo, dimos cuenta de los reversos de las fotografías. Estos presentaban el nombre del estudio fotográfico junto a su sello identificativo, que solía componerse de trabajadas ilustraciones con querubines, rayos solares, vegetación, paletas de pintor, cámaras fotográficas, elementos de revelado, etc., más un número de serie para posteriores reproducciones. Algunos reversos también funcionaban a modo publicitario, explayándose en los servicios ofrecidos por las casas de fotografía como los iluminados, o poniendo el acento en cierta especialización como la fotografía de la infancia. Esto se conjugó en un panel interactivo de la muestra en la que los espectadores podían acceder a varias reproducciones de las fotos a manera de álbum en el que se daba cuenta de los reversos fotográficos. De esta manera, destacamos a la fotografía de la época como *objeto bifronte*, siendo no solo valioso el retrato en sí mismo, sino también la información de su dorso.

Por último, examinamos la presencia de firmas, dedicatorias y fecha de ejecución de la fotografía, referencias que fueron aprovechadas para la realización del único panel de la exhibición que sí reparó en el nombre propio de su protagonista y que fue titulado: “Nuevos aires de libertad”. En él, Ángela de la Fuente enviaba su retrato desde Buenos Aires en 1885, a su tía Catalina en Tucumán como “prueba de cariño”. Su fotografía se diferenciaba del resto de las presentes en la Fototeca ya que la protagonista estaba apo-

FACUNDO NANNI Y DIANA FERULLO

yada sobre un libro, lucía su pelo largo, suelto y una mirada desafiante. Su vestimenta y postura señalaban su pertenencia a un entorno de lectoras, estudiantes y maestras que lejos estaba de otros estereotipos femeninos analizados con anterioridad en los que los atributos valiosos de las mujeres giraban en torno a su belleza, ornamentos y descendencia. Ángela daba cuenta de una nueva vitalidad, de una transformación educativa y también de posibilidades de ascenso social. Con su retrato como representación de mujeres más libres, decididas y autónomas, que se valían de la fotografía para sostener y alimentar lazos afectivos remotos en distancias, se cerraba nuestra muestra.



Imagen 3. La muestra interpeló la mirada femenina en un juego de espejos entre pasado y presente. Fotografía gentileza de Javier Vázquez (Museo Casa Histórica de la Independencia).

CONSIDERACIONES FINALES

A través de este trabajo compartimos nuestra experiencia de investigación plasmada en una muestra final, socializando nuestros interrogantes, recorridos y decisiones curatoriales en el afán de visibilizar la presencia de mujeres y niños en colecciones poco

“ESPEJOS CON MEMORIA”: UN ANÁLISIS DE LAS REPRESENTACIONES DE MUJERES...

difundidas como la de la Fototeca Ángel Paganelli. Asimismo, proyectamos al interior del Museo Casa Histórica de la Independencia miradas que no se limitaban al periodo de revolución y guerra, ampliando el arco temporal y temático presente en las salas, poniendo el foco en actores no siempre contemplados dentro del devenir histórico.

Recurrimos a la metáfora de *Espejos con Memoria*, utilizada en los orígenes de la invención fotográfica, desligando dicha conceptualización en tanto fiel reflejo de la realidad, para subrayar en cambio su función como poderoso reproductor de estereotipos sociales. De esta manera, nos sirvió como herramienta para reflexionar acerca de la construcción de los roles de género y la pertenencia de los fotografiados a circunscriptos sectores económicos, apelando a la misma como fuente documental privilegiada para observar ciertas representaciones sociales. En el caso de las mujeres, comprobamos que los modelos de hijas, esposas y madres que hacían hincapié en la belleza y la suntuosidad dieron lugar en el transcurso de las décadas de fines del siglo XIX a otros tipos de representación que las relacionaba también con una nueva sociabilidad académica y cosmopolita. En el caso de los niños, constatamos que eran caracterizados como adultos en miniatura, a semejanza de sus progenitores, y junto a objetos que demarcaban tajantemente los roles de género que diferenciaban a varones y mujeres.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALBORNOZ, C. D. (2020). *Para una interpretación de la fotografía en Tucumán*, v. 1. San Miguel de Tucumán: Ediciones Carlos Darío Albornoz.
- BARTHES, R. (1997). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- BENJAMIN, W. (1973). *El arte en la era de la reproductibilidad técnica. Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- BURKE, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- CUARTEROLO, A. (2003). El retrato rioplatense en el siglo XIX: un espejo de la mentalidad burguesa. Memoria del 8° Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina, Buenos Aires.

FACUNDO NANNI Y DIANA FERULLO

- DA ORDEN, M. L. (2004). "Fotografía e identidad familiar en la migración masiva a la Argentina". *Historia Social*, 48, 3-25.
- DESVALLÉES, A. y MAIRESSE, F. (Ed.) (2010). *Key concepts of museology*. Paris: Colin.
- FONTCUBERTA, J. (1988). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GARABANA VARELA, T. (2011). "Imaginario y representaciones: la fotografía en Tucumán en la segunda mitad del siglo XIX". Tesina de Licenciatura. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- KOSSOY, B. (2001). *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La Marca.
- LACAN, J. (1966). *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*. Paris: Écrits, Seuil.
- LEAROYD, R. (2019). "Entrevista realizada por la Fundación Mapfre en Madrid". Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=YjEW_36vQTo
- MOREIRA LEITE, M. (2000). *Retratos de familia. Leitura da fotografia histórica*. Sao Paulo: Edusp.
- PRÍAMO, L. (2001). Fotografía y vida privada (1870-1930). En Devoto, F., y Madero, M. (Dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1930*, t. II (pp. 274-299). Buenos Aires: Alfaguara.
- TAGG, J. (2005). *El peso de la representación: ensayos sobre fotografía e historias*. Madrid: Gustavo Gili.
- TARR, M. (2019). *No one can contain us. What is a Museum today?* Leicester: Museological Review.

3.

LA COLECCIÓN DE OBRA DEL MUSEO DE LA MEMORIA DE ROSARIO:

LA CONSTRUCCIÓN DE UN ÁREA DESDE
PERSPECTIVA DE GÉNERO

NOELIA CUELLAR FERREIRA

Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario
(UNR). Museo de la Memoria Rosario.

LA COLECCIÓN DE OBRA DEL MUSEO DE LA MEMORIA DE ROSARIO...

El presente trabajo tiene como propósito compartir la experiencia de creación del área Colección de obras del Museo de la Memoria y reflexionar desde perspectiva de género la construcción del acervo apelando al interrogante: ¿es posible discutir las dinámicas en las que las fuentes surgen, en tanto contribuyen a construir memorias de género? Asimismo, considerando qué tipo de arte crean las mujeres y cómo habitan el espacio museístico: ¿desde qué perspectivas teóricas y metodológicas puede trabajarse el patrimonio cultural de las mismas?, ¿cómo se resignifican las obras con los cambios sociales que genera el feminismo?

Para un trabajo de reflexión desde perspectiva de género en torno a la construcción del acervo de obra, en primera instancia se deben abordar las características del espacio en cuestión, es decir, el Museo mismo y el área Colección en particular. El área Colección¹ del Museo de la Memoria se creó en el año 2016, en la misma se realizan tareas de registro, documentación, investigación y catalogación de las obras de arte que el Museo adquiere y acerca a la comunidad a través de sus exposiciones y resguarda en su reserva². Después de dos años de registro, en el 2018, la colección fue presentada mediante su publicación en la web institucional del Museo y puesta a disposición de toda la comunidad³. Esta colección actualmente es de arte, por lo que ubica el Museo de la Memoria como un museo de arte político, además de ser un espacio de memoria⁴.

En la ciudad de Rosario la experiencia distintiva en torno a la constitución de un museo y respecto a las políticas de memoria fue la creación del Museo de la Memoria que se concretó formalmente mediante una ordenanza municipal N°6506 en marzo de 1998⁵. El Museo como hoy lo conocemos se constituyó posteriormente, en el año 2010,

1. Para acceder a la lista de artistas y obras que son patrimonio del Museo ir a: <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/artistas>

2. Reserva o depósito de obras de arte es un espacio de resguardo y preservación de todas las piezas que son patrimonio de un museo y que residen allí cuando no se encuentran en exposición.

3. Ver en: <https://www.pagina12.com.ar/125986-todas-las-obras-que-tiene-el-museo>

4. Los espacios de memorias son dependencias que pertenecían a las Fuerzas Armadas y de seguridad que fueron desafectados de su uso militar o policial y destinado a la transmisión de la memoria y la promoción de los derechos humanos.

5. Ver en: <https://www.rosario.gob.ar/normativa>

asentándose en donde funcionó el Comando de II Cuerpo de Ejército Argentino durante los años de la dictadura. Para el año 1998 contábamos con la Ordenanza Municipal N°6506 como acta fundacional que plantea: el Museo de la Memoria destinado a “...reconstruir, proteger y cultivar la memoria colectiva sobre los horrores del terrorismo de Estado que asoló Argentina entre 1976 y 1983 ante la necesidad de reconocer y honrar el dolor de las víctimas”⁶. Es necesario detenernos en la misión de la institución, desde sus comienzos el objetivo es delimitado a un período específico de nuestra historia reciente, como podremos entender, para ese entonces, el abordaje de género no tenía el nivel de aceptación que posee en la actualidad, por lo que en toda el acta de fundación no existe tal perspectiva. Sin embargo, tampoco se anula la posibilidad la incorporación de una perspectiva de género, aquí nos encontramos con el interrogante: ¿es posible discutir las dinámicas en las que las fuentes surgen, en tanto contribuyen a construir memorias de género? Para responder esta pregunta, por un lado, indagamos las definiciones de los actores iniciales en la constitución del espacio museográfico, por ende, sus obras de arte y patrimonio. Rubén Chababo⁷ fue el primer director y curador de la muestra permanente, para él, el museo se presenta como:

(...) mediador institucional de la circulación social de la cultura y de la historia de la comunidad en la cual está inserto. (...) lejos de quedar fijado en un afán memorialista del pasado, debe hacer esfuerzos, desde su labor transmisora, por impedir que ese pasado quede petrificado. (Chababo, 2009: 210).

La construcción de sentidos del pasado se realiza desde el presente y por ello los desafíos que surgen al calor de los acontecimientos deben ser abordados por los actores sociales que enriquecen la vida institucional del Museo. Para evitar la petrificación del pasado, Chababo refiere a una apertura de perspectiva más general, por la cual el abordaje de género puede incluirse, al menos deja abierta esa posibilidad. Por su parte, Viviana Nardoni⁸, actual Directora del Museo y responsable junto a Rubén Chababo de la

6. Idem ant.

7. Rubén Chababo fue director del Museo de la memoria durante el periodo 2003-2014 asignado por Concurso Público y con renovación de mandato. Profesor en Letras por la Universidad Nacional de Rosario.

8. Viviana Nardoni, Directora del Museo de la memoria desde 2015 hasta la actualidad asignada mediante Concurso Público. Estuvo detenida desaparecida La Calamita y en el SI de Jefatura durante la última dictadura y actualmente es miembro de la Asamblea Permanente

LA COLECCIÓN DE OBRA DEL MUSEO DE LA MEMORIA DE ROSARIO...

construcción del gui3n museogr3fico, se3ala que el mismo “Al recorrer sus salas es imposible no reparar en los desaf3os 3ticos y est3ticos que ofrece la muestra permanente del Museo ya que su gui3n narrativo apela al arte contempor3neo como soporte museogr3fico” (Nardoni, 2013). De esta reflexi3n incorporamos el car3cter contempor3neo de un espacio como el Museo de la Memoria, por lo que esto nos lleva a pensar la reflexi3n de Andrea Giunta quien plantea que el arte contempor3neo argentino se caracteriza por la creaci3n de estrategias que contribuyan a evitar la clausura del pasado, una mirada al pasado ligado a la memoria como una preocupaci3n central de nuestra cultura (Giunta, 2014). En este sentido, incorporar las memorias de g3nero parece imprescindible en nuestra cultura presente.

Para pensar lo contempor3neo y abordar el desaf3o de incluir memorias de g3nero tambi3n podemos citar a François Hartog quien se3ala que lo contempor3neo se puede develar en las palabras claves del tiempo y para nuestro tiempo esas palabras son: memoria, conmemoraci3n, identidad, patrimonio, crimen de lesa humanidad, testigo, globalizaci3n y desaparecido. Las experiencias art3sticas pol3ticas en la vida contempor3nea de nuestro pa3s trabajaron y trabajan la representaci3n de la ausencia o la evocaci3n de la ausencia y el Museo de la Memoria de Rosario no es la excepci3n. Pero como se se3al3 anteriormente, la incorporaci3n de perspectivas se da en el devenir del tiempo, las temporalidades redefinen esa contemporaneidad y a los conceptos ya se3alados, en el a3o 2020 podemos incorporar la perspectiva de g3nero y disidencias sexuales. Ambos son conceptos que forman parte de nuestra contemporaneidad, que no hab3an sido incluidos en el abordaje de nuestro pasado reciente y que el actual movimiento de mujeres y el feminismo en toda su diversidad interpelan a las instituciones a abordar memorias de g3nero, a incorporarlas y hacerlas propias.

A partir de estas reflexiones en torno a la posibilidad de construir memorias de g3nero, tambi3n es necesario indagar la perspectiva te3rica y metodol3gica con la que puede trabajarse el patrimonio cultural. Arlette Farge en *La atracci3n del archivo* (1991) se3ala que hacer visible a la mujer all3 donde la historia omit3a su visi3n, obliga a un corolario: trabajar sobre relaciones entre sexos, hacer de esas relaciones, un objeto hist3rico. En este sentido, abordar el acervo de la colecci3n de obra del Museo de la Memoria no se

por los Derechos Humanos Regional Rosario.

NOELIA CUELLAR FERREIRA

debe limitar a visibilizar a las mujeres y su obra, sino a problematizar las relaciones de género. Podemos observar una fuerte presencia de la figura de la mujer en dos obras que no fueron creadas por mujeres, pero que sus autores las construyeron en un sentido homenaje a las emblemáticas Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Las obras son: *Ronda, la ardiente paciencia* de Daniel García y Héctor de Benedectis y *Evidencias* de Norberto Puzulo, esta última construida sobre la base de datos de búsqueda de nietos y nietas de la Asociación de Abuelas de Plaza de Mayo.

Ambas obras nos permiten reflexionar sobre el abordaje de género en la última dictadura. Elizabeth Jelin considera que al abordar el terrorismo de Estado se puede caer en una fórmula estereotipada en reconocer los símbolos de dolor y sufrimiento en las mujeres, mientras que el hombre es el que controla los mecanismos institucionales de represión. En el caso de las madres y abuelas como víctimas de la dictadura se rompe ese esquema, ellas abandonan el ámbito doméstico e irrumpen en el espacio público, tienen un rol activo, generan gestos de resistencias frente al poder masculino que representaba la dictadura militar. En este mismo sentido, la obra de Carlos Saldi titulada *Rosariozo* y expuesta desde 2010 a 2017, hoy es conocida popularmente como *La chica del palo*, una fotografía en la que se puede ver a una mujer activa en las barricadas del Rosariozo de 1969 ocupando y haciendo propio el espacio público.

Andrea Giunta considera que el debate en torno a la mujer en el arte hoy se centra en cómo se construyen las diferencias de género, esta reflexión sirve como disparador para pensar qué lugar ocupan las mujeres como creadoras, teniendo en cuenta que históricamente en el mundo del arte, como en las mayorías de los ámbitos sociales la mujer fue invisibilizada. El actual movimiento feminista nos abre la posibilidad de expresar estas desigualdades y visibilizar a muchas creadoras de arte, Giunta señala que durante el siglo XX la representación de la obra de las mujeres en el mundo del arte nunca superó el 10% y en promedio ha sido del 5%. El Museo de la Memoria cuenta con una presencia femenina importante que aporta a que esta desigualdad deje de existir. En la colección de obra del Museo actualmente existe un 40% de obras de artistas mujeres, que si bien no llega a ser ni siquiera la mitad de las producidas por hombres, achican bastante la brecha. Más allá de que no necesariamente todas las artistas se autopostulan feminis-

tas, posiblemente las nuevas generaciones de artistas si lo harán y es un desafío para el Museo de la Memoria poder incorporarlas.

MUJERES ARTISTAS EN EL MUSEO DE LA MEMORIA

Ahora indagemos qué tipo de arte crean las mujeres y cómo habitan el espacio museístico. En la muestra permanente encontramos a Graciela Sacco con su obra *Entre nosotros*, la misma se compone de imágenes de ojos humanos y animales distribuidos en toda su extensión, esos ojos evocan a la mirada testigo de aquellos que eligen ver o no ver lo que ocurre en su entorno social. Las miradas proyectadas en un espacio hoy resignificado, pero que durante el terrorismo de Estado fue el centro de la planificación del horror en nuestra región. Graciela fue la primera mujer argentina en representar al país en la Bienal de San Pablo, Brasil en el año 1996. Su fallecimiento en noviembre de 2017 generó un impacto importante en el ambiente artístico del país, que inserto en el crecimiento del movimiento de mujeres y del feminismo, mujeres artistas se convocaron a conformar *Nosotras proponemos*, un proyecto sostenido con encuentros en asambleas permanentes, siendo activas en la promoción de la práctica del arte feminista.

Helen Zout y Julieta Hanono fueron detenidas en centros clandestinos y actualmente canalizan el dolor de esas experiencias a través de sus creaciones, Helen mediante la fotografía documental y Julieta mediante el video y el arte plástico. Helen Zout estuvo presente en la muestra permanente con su obra *Retrato de Jorge Julio López* durante el periodo 2010-2017; el retrato evoca la segunda desaparición de Julio López, sobreviviente de la dictadura y nuevamente desaparecido en democracia. Por su parte, Julieta Hanono estuvo presente con un video que fue parte de *Reconstrucciones*, una sala dedicada a reconstruir el sistema represivo del terrorismo de Estado, en el registro audiovisual explora los espacios del centro clandestino de detención donde se encontró detenida siendo muy joven y a los que volvió para construir memoria.

Jorgela Argarañas y Claudia Contreras son artistas plásticas activas en el mundo del arte argentino, la primera aborda diversos conceptos mediante la pintura, su obra es sobre las Madres de Plaza de Mayo, fue parte de la muestra permanente 2010-2017 y actualmente se encuentra en la reserva. Titulada *La carta*, una obra de la Serie *La última*

NOELIA CUELLAR FERREIRA

ronda donde Argarañas representó a las Madres de Plaza de Mayo caminado hacia la Casa Rosada, quizás en busca de una de las tantas entrevistas que el gobierno militar les negó y por la cual querían saber sobre sus hijos e hijas desaparecidos, constituyéndose en la representación de un acto de resistencia frente al poder militar.

Claudia Contreras es una artista que experimenta con diversos soportes e incluye una perspectiva feminista en sus obras, pero particularmente su obra *Rosario* no se construyó desde ese registro. La obra actualmente se encuentra en exposición y sobre un alma de cable de acero se enhebran cuentas de papel plegado y enrollado sobre sí mismas y que contienen impresas la lista de personas desaparecidas por el terrorismo de Estado Argentino, publicado por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP). Rememora a la sarta de cuentas que se utiliza para rezar el rosario, la misma se encuentra suspendida en el aire en un cubo de vidrio iluminada tenuemente e invita a la reflexión sobre a la participación y rol de la Iglesia Católica durante el terrorismo de Estado.

Mónica Fessel es una fotógrafa y realizadora audiovisual que ha donado parte de sus obras al Museo. De un taller Fotográfico coordinado por Paula Luttringer en el año 2013 surge *Memorias enredadas* una obra parte del patrimonio del Museo junto con todo el registro fotográfico realizado para la muestra *Bajo la hierva*, un recorrido por los sitios de la memoria política y social de la ciudad de Rosario. Mónica es activista feminista y miembro del colectivo de artistas feministas *Nosotras Proponemos*. Otra artista que posee obra en la colección del Museo es Graciela Taquini, una pionera en abordaje del video arte en la Argentina, que donó al Museo su obra *Granada* basada en el testimonio videográfico de la artista Andrea Fasani, quien fue víctima del terrorismo de Estado. La protagonista por primera vez relata la experiencia de cautiverio vivida durante cuarenta y cinco días en un video que realizó para el Archivo Witness dirigido por Peter Gabriel en el año 1999. Graciela Taquini seleccionó de ese relato las frases referidas a la memoria y como un apuntador se las hizo repetir para conformar el contenido de un video-instalación resonancia. En esta obra sí podemos encontrar un registro de género, Graciela Taquini elige la voz de una mujer, el testimonio de Andrea Fasani, otra artista realizadora de un arte político en torno a su propia experiencia de vida en los años de la dictadura.

Por su parte, Mariela Yeregui es una artista que desarrolla arte y tecnología y donó una instalación lumínica titulada *Hay Cadáveres*, de la que reflexiona: “Hay cadáveres, de la poesía de Néstor Perlongher. Las letras rotan asincrónicamente, indicando la ubicación amplificada de los cuerpos muertos...” (Yeregui, 2018: 2). Aquí aparece la figura de Perlongher, un poeta, escritor y militante LGTB, fundador del Frente de Liberación Homosexual en Argentina en los años setenta del siglo pasado. El poema hace referencia a los cuerpos desaparecidos, evoca la violencia contra los cuerpos y aborda la homosexualidad. La obra de Yeregui incluye conceptualmente los desaparecidos de la última dictadura, pero la referencia a este autor militante de la disidencia a la heteronorma, incluye una perspectiva más igualitaria a la hora de pensar a las víctimas del terrorismo de Estado, personas con sexualidades disidentes que muchas veces fueron anuladas por sus propios compañeros de militancia, ya que las organizaciones revolucionarias promovían el perfil del militante heterosexual (Lemus, 2020).

La colección del Museo también cuenta con una pieza creada por *Las tejedoras de Manpujan*, mujeres campesinas que con sus creaciones y bordados construyen memoria y visibilizan la violencia política que sufren sus comunidades y la obra expuesta en un museo hace que se ponga en valor su dimensión artística. *Masacres de los Montes María* es una pieza de tela diseñada por ellas, siendo sobrevivientes de la masacre perpetrada por paramilitares en complicidad con las Fuerzas Armadas de Colombia en marzo de 2000 y fue parte de la muestra permanente del Museo desde 2010 a 2017. Otra pieza que fue parte de la muestra permanente es la creada por el Colectivo *Fuentes Rojas*, integrado por mujeres mexicanas, quienes donaron pañuelos que fueron parte de la muestra temporaria *El ojo de la aguja*, expuesta en el Museo de la Memoria en el año 2014, una exposición que mostró la construcción de memoria en México, en las plazas del Distrito Federal y otras ciudades donde miles de personas se sientan a bordar pañuelos con nombres e historias de los cincuenta mil muertos que ya se ha cobrado la violencia consecuencia de la guerra desplegada desde el Estado mexicano contra el narcotráfico.

Otras presencias femeninas en el espacio museístico son las de Lucrecia Moras, quien fue una de las responsables del montaje de la *Sala Lectores*, Valentina Militello, Mariana Burich y Cecilia Garavelli, diseñadoras de los libros objetos y la escritora Irina Garbat-

zky, todas ellas creadoras desde otras disciplinas con una gran participación en la vida cultural rosarina y mediante un trabajo colectivo aportaron en la creación de una gran instalación *Lectores*.

LA COLECCIÓN Y EL DEVENIR DE SU ARCHIVO DESDE PERSPECTIVA DE GÉNERO

Hasta aquí se ha realizado un recorrido por las obras de artistas que habitan el Museo, con creaciones en diversos soportes construidas en torno a la temática, misión y visión de la institución, es decir, el terrorismo de Estado, la desaparición de personas, las resistencias e incluso los procesos de genocidios en Latinoamérica. Y este recorrido nos ayuda a pensar el interrogante ¿cómo se resignifican las obras con los cambios sociales que genera el feminismo? Para pensar este interrogante y ampliar sobre la perspectivas teóricas y metodológicas puede trabajarse el patrimonio cultural se repasan algunos aportes teóricos rescatados en la historia por Andrea Giunta, quien señala que las historiadoras del arte Linda Nochlin y Griselda Pollock establecieron la plataforma del debate feminista en el campo del arte en la que se fundaron muchos de los debates posteriores (Giunta, 2011). Nochlin en 1971 se preguntó “¿por qué no han existido grandes artistas mujeres?” y responde que no hubo grandes mujeres artistas, pero no como consecuencia de sus úteros ni de sus hormonas, sino de las instituciones sociales y la educación, por lo que para que existieran mujeres artistas es necesario cambiar el lugar social y cultural de las mujeres. Nochlin llamó a crear nuevas instituciones capaces de generar cambios que dejaran atrás las diferencias de género.

Por su parte, Griselda Pollock en 1982, criticó al postulado de Linda Nochlin, considerando que este solo reafirma una definición patriarcal ya que apela a la utopía sexual neutral y por la cual, se pone al hombre como norma de la humanidad y a la mujer en busca de una igualdad que la lleve convertirse en hombre. Para Pollock las diferencias de género no van a desaparecer, entonces se debe no dejar de omitir el sexo creador sino evitar su penalización. A partir de estos debates Giunta señala que el feminismo cumplió en América latina un ciclo equivalente al de otros países y hubo un momento reivindicativo que fue rápidamente desechado. Así, las exposiciones de mujeres tuvieron su carácter político construyendo un lugar para la visibilidad pero que luego tomó el

mote de gueto en el que no las unía más que el hecho de querer ser reconocidas. Como ya se ha señalado según Giunta, el debate hoy se centra en cómo se construyen las diferencias de género. También señala que el aporte más radical en términos de invención teórica y política en el debate sobre género y feminismo en latinoamericana fue el de Nelly Richard (1993), que estudió las artes visuales y la literatura de la posdictadura chilena y a partir de ello postuló que el feminismo asumió el lugar de cuestionamiento a la autoridad y no el de la reivindicación de un conjunto de temas (Giunta, 2011).

En la actualidad el movimiento de mujeres y el activismo feminista que han tomado una gran relevancia a nivel mundial y que obligaron a los gobiernos a incluir en sus agendas las problemáticas de género, las instituciones estatales comienzan poco a poco a hacerse eco de ello y por la propia demanda social deben incluir un abordaje más inclusivo de los contenidos que generan. Es fundamental realizar una investigación sobre las artistas y sus obras abordando con perspectiva de género de la totalidad de la colección y en primera instancia rescatar y visibilizar las obras creadas por mujeres y disidencias. Abordar sus singularidades mediante una historización con perspectiva de género da cuenta de la vida institucional del Museo, a la vez que mediante la constitución de un archivo podamos inferir aspectos nunca indagados en nuestra historia. Whitney Chadwick⁹ señala que uno de los grandes problemas a la hora de rescatar a mujeres artistas es de orden puramente documental, muchas obras quedaron históricamente relegadas en los sótanos de los museos sin registro alguno. Esto es lo que debemos evitar, el registro y la documentación de sus obras deben ser fundamentales para construir un acervo para la indagación de los y las investigadores. Las obras de arte son documentos museológicos y su registro genera la documentación que deviene en archivo, ambas dimensiones son posibles fuentes para las ciencias sociales ya que pueden dar testimonios de su contexto histórico, el de su creación y el de su ingreso a la institución, el por qué y para qué esa pieza fue elegida para su exposición y su ingreso a la colección.

Abordar la colección desde esas dos dimensiones como documento museológico y como documentos de archivo desde una perspectiva de género contribuye a la construcción de un el régimen de visibilidad (Reguillo, 2010)¹⁰ apelando a esa franja de inde-

9. Citada por Patricia Mayayo en *Historias de mujeres, historia del arte*.

10. Rossana Reguillo señala que los regímenes de visibilidad influyen en cómo percibimos la

terminación potencialmente transformadora donde lo invisibilizado por las lógicas del poder se transforma en visible a partir de acciones concretas además que pone en valor la producción de artistas mujeres.

Otros interrogantes surgen al pensar el lugar de las mujeres artistas en la colección y el archivo: ¿son ex - céntricas?, es decir, ¿son artistas desde los márgenes?, el Museo de la Memoria posee entre sus artistas una figura como Graciela Sacco quien representa el pequeño porcentaje de artistas consagradas y el Museo pone en valor su muestra permanente al tener su obra en la colección. Aquí podemos poner en eje el proyecto de visibilización que las instituciones deben hacer de sus mujeres artistas, de aquellas que están y no están en los márgenes. Un enfoque interseccional de género con la categoría de clase o etnia nos lleva a indagar sobre lo canónico y qué lugar habilita esa idea a la relación entre el género y la clase social o pertenecía étnica. ¿Quiénes llegan a pertenecer a la colección? ¿Son solo las mujeres creadoras de la burguesía y para las burguesías las que habitan los museos? Asimismo, es indispensable abordar la obra y la colección completa del museo desde una mirada no derrotista, es decir, apelando a la noción de hipótesis de visibilidad por la cual a las mujeres artistas hay que buscarlas porque allí están y hay que visibilizarlas. En este sentido, es un desafío superar la idea de que solo hay mujeres artistas excepcionales y saber comprender sus creaciones en su contexto y por el cual son parte de una genealogía de mujeres artistas y no casos aislados.

Con respecto a las obras de las mujeres artistas del Museo de la Memoria es posible hacer una relectura, una lectura feminista en creaciones que rescatan a los desaparecidos como sujetos genéricos, sin embargo, abordarlas desde perspectiva de género nos habilita a resignificar sus obras: ¿se puede otorgar dimensión de género a las miradas testigos y a los desaparecidos?, ¿en la actualidad es viable pensar procesos históricos sin la presencia de la mitad de la población, es decir, las mujeres? Incorporando la matriz sexual nos preguntamos sobre los cuerpos de los desaparecidos ¿son cuerpos sexualizados?, ¿quiénes componían a esa población víctima o testigo, víctima -testigo que transitó por la experiencia traumática que fue el terrorismo de Estado?

realidad y en cómo somos percibidos, no son neutros, están relacionados con instituciones sociabilizadoras como la familia, la escuela, la religión, los medios que nos "enseñan" lo que se ve y determinan qué es lo visible y lo invisible.

LA COLECCIÓN DE OBRA DEL MUSEO DE LA MEMORIA DE ROSARIO...

Se presentan otros desafíos en el abordaje de la colección, superar esa valorización de la producción de mujeres artistas en relación a consagrados artistas varones, como por ejemplo Raquel Forner y su obra asimilada con la grandeza de Antonio Berni. Esto nos lleva a valorizar a la mujer artista sin que deba poseer un referente masculino. Todas estas reflexiones nos ayudan a pensar nuestra práctica museística, nuestro abordaje de la colección siendo conscientes de que de la misma devendrá un archivo y ambos, la colección y su archivo devienen en fuentes que servirán para la construcción de historia y memoria en nuestra sociedad y para que ello sea posible es fundamental apuntar a la construcción de una política de adquisición que contemple el ingreso de obras producidas por artistas mujeres y disidencias.

FUENTES CONSULTADAS

Documentación sobre las artistas en el Área de Colección del Museo de la Memoria.

Reserva de obra de Área de Colección del Museo de la Memoria.

www.museodelamemoria.gob.ar/page/artistas

www.rosario.gob.ar/normativa

Publicación *Espacios de memoria: una política de Estado en Espacios de memorias en la Argentina*, Dirección Nacional de Sitios de memoria, Sec. De DDHH. Ministerio de Justicia y DDHH. Presidencia de la Nación. 2015. Recuperado en www.derhuman.jus.gov.ar

Catálogo de YREGUI, Mariela (2018). *Hay Cadáveres*. Rosario, Argentina: Museo de la Memoria.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL CITADA

CHABABO, R. (2009). La experiencia del Museo de la memoria de Rosario. En Vallina, C. (Ed.), *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato* (pp. 208-216). Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

NOELIA CUELLAR FERREIRA

- CHABABO, R. (2007). Atrapar lo inasible. En Lorenzano, S. y Buchenhorst, R. (Eds.), *Políticas de la memoria, tensiones en la palabra y la imagen* (pp. 141-147). Buenos Aires: Gorla.
- FARGE, A. (1991). Presencia de ella. En *La atracción del archivo* (pp. 29-37). Valencia, España: Alfons el Magnanim.
- GIUNTA, A. (2014). "Arte, memoria y Derechos Humanos en Argentina". Recuperado de <https://journals.openedition.org/artelogie/1420>
- GIUNTA, A. (2011). *Escribir las imágenes, ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. En Género y feminismo. Perspectivas desde América latina (pp. 23-29). Buenos Aires: Siglo XXI.
- HARTOG, F. (2010). "El historiador en un mundo presentista". Recuperado de <http://alvarezteran.com.ar/wp-content/uploads/downloads/2010/08/El-historiador-en-un-mundo-presentista.pdf>.
- JELIN, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- LEMUS, F. (2020). "La matriz sexual, el arte en los años setenta". Recuperado de Curso Cultura, Arte y Género, FLACSO - Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, Argentina.
- MAYAYO, P. (2017). *Historias de mujeres, historias de arte*. Madrid: Cátedra.
- NARDONI, V. (2013). *El Museo de la memoria de Rosario, una experiencia de aprendizaje 2002-2012*. Seminario Regional. Escuela de Historia. Universidad Nacional de Rosario.
- REGUILLO, R. (2010). "Políticas de In-visibilidad". Recuperado de https://issuu.com/luly/docs/politicas_de_invisibilidad_rreguillo
- SCOTT, J. W. (2008). *Género e historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- VÁZQUEZ MURILLO, M. (2004). *Administración de documentos y archivos, planteos para el siglo XXI*. Buenos Aires: Alfagrama.

4.

UN ARCHIVO AUDIOVISUAL SOBRE EVA PERÓN Y LA PARTICIPACIÓN POLÍTICA DE LAS MUJERES

ESTRATEGIAS Y DESAFÍOS PARA SU
DESARROLLO

MARCELA LÓPEZ

ARIANA LEUZZI

ALEJANDRO GARCÍA POULTIER

Filmoteca/Colecciones Audiovisuales. Centro de Documentación del
Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Eva Perón - Museo
Evita

UN ARCHIVO AUDIOVISUAL SOBRE EVA PERÓN Y LA PARTICIPACIÓN POLÍTICA DE...

En 2018, en el marco de un proceso de puesta en valor del Centro de Documentación -que forma parte del área de Investigación, Biblioteca y Archivo del Instituto de Investigaciones Históricas Eva Perón (INIHEP)- se elaboró un proyecto para desarrollar un área para el tratamiento específico de documentación audiovisual, fotográfica y sonora, hoy denominada "Filmoteca/Colecciones Audiovisuales". El proyecto obtuvo financiamiento a través del Programa de Mecenazgo de la Ciudad de Buenos Aires y comenzó sus actividades en junio de 2019.

Desde su creación, la Filmoteca se ocupa de la identificación, inventario y catalogación, como así también de la conservación, preservación y accesibilidad de los documentos del Fondo Institucional. Antes de su creación, la documentación en soportes audiovisuales, fotográficos y sonoros no era objeto de tratamiento especializado y sistemático. En sintonía con el marco institucional, los objetivos de Filmoteca/Colecciones Audiovisuales se sintetizan en relevar, rescatar, preservar, conservar, investigar y hacer accesible la documentación audiovisual sobre Eva Perón, la participación política de las mujeres en la Argentina y el peronismo en su más amplia expresión, entendido como el contexto histórico en el cual Eva se desempeñó políticamente.

UN POCO DE HISTORIA

Los cuestionamientos del movimiento feminista en los años sesenta a la escasa divulgación de las producciones y prácticas de las mujeres en espacios culturales y libros de historia, lograron hacer consciente y cada vez menos tolerable esa invisibilización (Jimenez-Esquina, 2017). En el campo historiográfico, estas luchas despertaron nuevos abordajes del pasado y en la década siguiente se tradujeron en novedosas interpretaciones de los procesos históricos desde anclajes femeninos. Es precisamente en ese contexto donde se alumbraron trabajos pioneros que tendrán a Eva Perón y a las mujeres peronistas en el foco de la historiografía. Investigadoras como Marysa Navarro (1981), Julie Taylor (1981), Estela Dos Santos (1983), Julia Guivant (1984), Susana Bianchi y Norma Sanchís (1988), abrieron camino aportando enfoques originales que atravesaron el mito de Evita para producir sólidos aportes. Por otro lado, y poco después, la intersección

entre las preocupaciones por la cuestión social, las políticas sociales, la beneficencia y el género, aportaron al desarrollo de los estudios sobre Eva Perón y la Fundación que ella creó y dirigió. Los trabajos de Donna Guy, Karina Ramacciotti, Adriana Valobra y Carolina Barry construyeron en esta dirección.

El marcado desequilibrio en demérito de una perspectiva de género también se evidenciaba en las instituciones histórico-culturales. En ese sentido, la creación en Argentina del Instituto de Investigaciones Históricas Eva Perón en 1998 es una marca significativa, pues no existía hasta ese momento ninguna institución de estudios históricos ni museo nacional dedicado a conmemorar y estudiar la acción social y política de una mujer. Incluso en el contexto internacional, como señala Carmen Delia Gregorio Navarro, los museos de la mujer -dedicados a figuras individuales o en conjunto- son relativamente nuevos. El primero fue el Museo Frida Kahlo en México (1958). A él siguieron el Frauenmuseum en Bonn (1981), el Museo della Donna en Merano (1988), el Museo de la Mujer en Buenos Aires (2006), el Museo de las Mujeres Artistas Mexicanas (2008) y el Museo de la Mujer en México (2011), (Navarro, 2017).

Aunque en estas últimas dos décadas se han dado pasos importantes por la igualdad de género que han impactado también en instituciones del campo de la investigación y de la archivística, el INIHEP sigue siendo excepcional. Su mismo origen fue fruto de la iniciativa de un grupo de personas, en su mayoría mujeres. A partir de allí el instituto instaló la reflexión alrededor de la condición femenina, en particular para recuperar la historia de las mujeres en la vida política contemporánea. Así lo señalan el conjunto coleccionado de relatos de militantes, de mujeres vinculadas al Partido Peronista Femenino y luego a la militancia política en décadas posteriores. Este primer interés encontró continuidad en los años recientes a través de actividades y programas que reflexionan sobre los feminismos y las violencias.

También la excepcionalidad del INIHEP puede observarse hoy en el protagonismo de las mujeres en la gestión institucional, a contrapelo del modelo patriarcal que se reproduce en el ámbito del patrimonio cultural. Al día de la fecha, la presidencia, la vicepresidencia y todas las coordinaciones del Instituto —académica, museológica e institucional— son ejercidas por mujeres, en un ejemplo contrahegemónico que alienta un nuevo marco más allá de la reivindicación del eterno papel de musas, como señala Jimenez-Esquina,

UN ARCHIVO AUDIOVISUAL SOBRE EVA PERÓN Y LA PARTICIPACIÓN POLÍTICA DE...

subrayando su potencia de creadoras de un marco que dé lugar a que “distintas subjetividades y corporalidades puedan afectar y ser afectadas por el patrimonio” (Jiménez-Esquina, 2017:42).

Asimismo, el propio emplazamiento del museo/instituto es una interpelación permanente a la historia en clave de género y en particular alrededor de las políticas sociales. La casa Carabassa, solar histórico que hoy alberga al INIHEP, fue un hogar de tránsito de la Fundación Eva Perón; allí se hospedaban mujeres, con o sin hijos, provenientes de todo el país, para solucionar problemas laborales, de vivienda, documentación y/o de salud. Con el golpe de estado de 1955, el gobierno de la Revolución Libertadora intervino todas las instituciones relacionadas con el peronismo y la Fundación Eva Perón fue disuelta. Desde entonces sus bienes pasaron a manos del Estado y la casa Carabassa fue destinada como escuela para niñas y niños ciegos. Esta histórica casa volvió a vincularse al peronismo en 1999, cuando el Estado la declaró monumento histórico nacional y la transfirió al INIHEP, creado apenas un año antes. En 2002 el proyecto institucional creció y el antiguo Hogar de Tránsito se convirtió en la casa del Museo Evita, que hoy exhibe un patrimonio conformado por el aporte de la Familia Duarte – Álvarez Rodríguez y donaciones de particulares.

EL DESARROLLO DEL PROYECTO

La creación del área Filмотeca/Colecciones Audiovisuales exigió generar un espacio de trabajo y otro para guarda del acervo con condiciones ambientales controladas. Con la limitación de no intervenir en la estructura del edificio protegido como Monumento Histórico Nacional, se construyó en seco un almacén equipado con tecnología para control de temperatura, humedad y luz, y así asegurar la estabilidad de los documentos audiovisuales y su supervivencia a través del tiempo según las normas internacionales.

La falta de un instrumento de control centralizado del Fondo Documental hizo imprescindible la tarea de relevar la documentación audiovisual dispersa, fundamentalmente en el área de Investigación, Biblioteca y Archivo de la institución, para hacer un primer inventario.

MARCELA LÓPEZ, ARIANA LEUZZI Y ALEJANDRO GARCÍA POULTIER

Es preciso señalar que desde su fundación, el INIHEP ha buscado conformar un archivo documental con donaciones del más amplio espectro, realizadas por ex militantes, ex funcionarios públicos y/o políticos, o por ciudadanos que han sabido atesorar bienes que revisten interés histórico. Se trata de un amplio y heterogéneo fondo documental que no ha sido organizado en un repositorio centralizado sino que cada área de la institución lo ha normalizado a partir de usos y costumbres, razón que complejiza el trabajo de Colecciones Audiovisuales en tanto nuevo departamento con responsabilidad en la gestión, conservación y preservación de los soportes documentales de tipo audiovisual, fotográfico y sonoro.

En el proceso de relevamiento e inventario se dimensionaron el volumen, los soportes, formatos y tipos documentales del Fondo Institucional, esto permitió una primera evaluación del estado de conservación de los mismos. El inventario se realizó teniendo en cuenta la procedencia (algunos habían sido producidos y/o recolectados por otras áreas) y el soporte. Ese trabajo sistemático proporcionó información para elaborar un primer cuadro de clasificación archivística.

Una vez organizada la documentación, se determinó qué series y colecciones del Fondo Institucional serían, en esta primera etapa, responsabilidad de Filmoteca para su procesamiento, gestión, catalogación y conservación.

Serie Institucional (1996-2020): documentos fotográficos, videográficos y sonoros centrados en la creación, devenir y acción institucional del INIHEP y del Museo Evita. Esta documentación, si bien hoy no es materia de consulta externa, seguramente en el mediano plazo aportará a los trabajos académicos y a los debates en torno a políticas de Estado, instituciones, ampliación de derechos y perspectiva de género.

Serie Investigación, Biblioteca y Archivo (1920-2020): entrevistas en video del Programa Historia Oral, originales y de producción propia, así como también copias de documentación producida por terceros y/o custodiada por archivos públicos y privados¹.

1. En esta serie abundan copias de los documentos fílmicos y fotográficos producidos por la Secretaría de Informaciones de Presidencia de la Nación entre 1945 y 1955, y también noticieros cinematográficos del mismo período como "Sucesos Argentinos", "Noticiero Panamericano", "Noticiero Bonaerense", "Noticiero Argentino Emelco-Sucesos de las Américas", cuyos originales resguarda el Archivo General de la Nación y el Museo del Cine.

UN ARCHIVO AUDIOVISUAL SOBRE EVA PERÓN Y LA PARTICIPACIÓN POLÍTICA DE...

Serie *Museología (1919-2017)*: registros fotográficos y en video de la muestra permanente del Museo, de muestras temporarias, muestras itinerantes y videos de sala.

Serie *Editorial (2001-2020)*: registros fotográficos y en video de la Feria del Libro de Temática Peronista.

Al tratamiento de las series arriba mencionadas, se le suman documentos audiovisuales y fotográficos de colecciones especiales que requerían de una intervención urgente como la *Colección Álvarez Rodríguez (1905-2002)*, colección en guarda que reúne objetos, indumentaria y documentos privados y públicos de Eva Perón y su familia, y la *Colección Armando Acuña (1944-1955)*, que reúne documentos fotográficos producidos por este fotógrafo de presidencia de la Nación durante los dos primeros gobiernos de Juan Domingo Perón. También se sumaron la *Colección Antonio Cafiero (1971-2007)*, integrada por documentos audiovisuales en soporte magnético sobre la actividad política del dirigente justicialista Antonio Cafiero y sobre acontecimientos del peronismo y, finalmente, la *Colección Fundación Miami (1945-2002)*, un conjunto muy heterogéneo de reproducciones de fotografías, programas de televisión y filmografía sobre Eva Perón, reunido por la Evita International Foundation, Miami, Estados Unidos, institución que funcionó hasta enero de 2002 y que tras su cierre donó al INIHEP su fondo documental.

Una vez establecidas las competencias y alcances de Filmoteca/Colecciones Audiovisuales sobre el Fondo Institucional, se trabajó en el desarrollo de la ficha de catalogación para la documentación y se inició el proceso con la descripción formal y analítica de cada ítem, que continúa hasta la fecha.

DECISIONES, TENSIONES Y DESAFÍOS

Del análisis del inventario y en el marco del proceso de catalogación iniciado se fueron reconociendo necesidades, prioridades y problemáticas que se tradujeron en acciones y líneas de trabajo.

En relación a las características del recorte del Fondo Institucional que queda bajo responsabilidad de Filmoteca/Colecciones Audiovisuales, identificamos que el volumen

más significativo de documentos audiovisuales sobre Eva Perón que integran nuestro Fondo son copias de materiales existentes y accesibles en otros reservorios públicos del país –nos referimos fundamentalmente a los provenientes del Archivo General de la Nación–, sobre los que no tenemos derechos de reproducción. Esto nos interroga acerca de la necesidad de volver a procesarlos y re-catalogarlos en un sistema propio pese a que son los más recurridos debido a que constituyeron el basamento inicial del centro de documentación y un sólido recurso para el armado del guión museológico. Quedó planteada la pregunta acerca del tratamiento que estos materiales tendrán en este proceso de consolidación de la Filmoteca.

Otra preocupación que surge del limitado volumen de documentación audiovisual original —en el sentido de nuevas fuentes sobre las que podamos ejercer derechos de uso y reproducción para ofrecerlas a la consulta—, es qué estrategias podemos darnos para hacerlo crecer. Y, en consecuencia, nos preguntamos si es indispensable incrementar “materialmente” nuestro fondo audiovisual, fotográfico y sonoro, o si podemos considerar como crecimiento en volumen los resultados del relevamiento y la sistematización que nuestro equipo sea capaz de realizar de la documentación e información distribuida por el mundo sobre Eva Perón, para traducirlos en referencias precisas que acerquen esas fuentes remotas a nuestros públicos.

Otra tensión que se expresó durante el trabajo de inventario es la relativa a las prioridades de procesamiento y catalogación de la documentación audiovisual. ¿Procesamos primero los documentos producidos institucionalmente –un importante volumen que registra la historia del INIHEP y del Museo- o aquellos que aportan al estudio del proceso sociohistórico del que Eva Perón fue protagonista y que pueden resultar de mayor interés para públicos externos?

El inventario también reveló la problemática de la documentación adquirida mediante donaciones, en relación a los aspectos legales como la titularidad de derechos patrimoniales y de uso, en muchos casos no especificada y que impacta directamente en el acceso público. La pregunta que se desprende es acerca de la relevancia que tiene para la institución contar con documentos audiovisuales exclusivos, originales, sobre los que no puede ejercer derecho de uso y/o exhibición. En ese sentido, también enfrentamos el desafío de atender la legalización de las donaciones que ya integran nuestro archivo y de

UN ARCHIVO AUDIOVISUAL SOBRE EVA PERÓN Y LA PARTICIPACIÓN POLÍTICA DE...

establecer las modalidades y caminos para la adquisición de nuevos documentos en la institución, formalizando un manual de procedimientos que está en su etapa de edición.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Hace más de un año emprendimos la tarea de materializar y desarrollar este centro de documentación audiovisual. En el proceso, evaluamos que era de vital importancia ampliar el repertorio iconográfico y fílmico circulante.

En primer lugar, comenzamos a trabajar en la catalogación analítica y sistemática de la documentación audiovisual, fotográfica y sonora bajo nuestra responsabilidad, confiados en que es clave para ampliar el repertorio. Así, pretendemos reforzar nuestro rol interno de “área al servicio de otras áreas”, poniendo a disposición materiales poco difundidos internamente y también entre nuestros usuarios.

En segundo lugar, se impuso la necesidad de conocer el material de interés existente en otros archivos para vincularlos con el público que nos consulta. Esto refuerza la idea de constituirnos en nodo referenciador de la documentación audiovisual, fotográfica y sonora sobre Eva Perón. Hoy trabajamos cotidianamente en la recuperación de la información distribuida en archivos y repositorios de Argentina y otros países, y en la vinculación formal con esas instituciones.

El volumen de la documentación producida alrededor de una figura de la relevancia histórica nacional e internacional de Eva Perón resulta difícil de abarcar en su totalidad, es por eso que entendimos que nuestra función en la era digital de los archivos es la de conectar y facilitar el acceso a la documentación existente a nivel local, nacional e internacional.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL CITADA

ARRIETA URTIZBEREA, I. (2017). *El género en el patrimonio cultural*. Bilbao: Universidad del País Vasco, Biblioteca Universitaria.

MARCELA LÓPEZ, ARIANA LEUZZI Y ALEJANDRO GARCÍA POULTIER

- BARRANCOS, D. (2004). "Historia, historiografía y género. Notas para la memoria de sus vínculos en la Argentina". *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, 8(1), 35-65.
- BIANCHI, S. y SANCHIS, N. (1988). *El Partido Peronista Femenino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- DOS SANTOS, E. (1983). *Las Mujeres Peronistas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- GREGORIO NAVARRO, M. C. (2017). Caminando hacia la inclusión de las mujeres en los museos de España. En Arrieta Urtizberea, I. (Ed.), *El género en el patrimonio cultural* (pp. 117-147). Bilbao: Universidad del País Vasco, Biblioteca Universitaria.
- GUIVANT, J.S. (2002). "La visible Eva Perón y el invisible rol político femenino, 1946-1952". *Cadernos de Ciencias Sociais*, 5(1), 1-70.
- JIMÉNEZ ESQUINA, G. (2017). El patrimonio (también) es nuestro. Hacia una crítica patrimonial feminista. En Arrieta Urtizberea, I. (Ed.), *El género en el patrimonio cultural* (pp. 19-48). Bilbao: Universidad del País Vasco, Biblioteca Universitaria.
- NAVARRO, M. (1981). *Evita*. Buenos Aires: El Corregidor.
- TAYLOR, J. (1979). *Evita Perón: the myth of a woman*. Buenos Aires: University of Chicago.

5.

“MUJERES: HISTORIA, VIDAS Y RETRATOS”

UNA MUESTRA DESDE EL RINCÓN
DEL OLVIDO EN EL MUSEO HISTÓRICO
PROVINCIAL DE SANTA FE

ANALÍA VERÓNICA MOLINARI

Museo Histórico Provincial de Santa Fe “Brigadier General Estanislao
López”

INTRODUCCIÓN

Sentada en el umbral de la habitación está una viejecita con aspecto de momia. Es la abuela del estanciero. Fuma su cigarro y bebe mate. Podría decirse que es su único alimento, como el de la mayoría de las ancianas de este país. Me acerco a saludarla y me pregunta mi edad. Yo le hago la misma cuestión, pero no puede responderme con exactitud porque ha perdido su papelito (partida de bautismo) en tiempos de guerra (...) Quien sabe, niña yo soy muy vieja; si debo tener más de cien años...

(Lina Beck - Bernard, 2001: 111)¹

El Museo Histórico Provincial de Santa Fe “Brigadier Estanislao López” funciona desde 1943, en lo que fue una casa colonial. Como todo museo surgido en la primera mitad del siglo XX, comenzó con un selectivo criterio respecto a los objetos a preservar con el objetivo de mostrar un pasado glorioso de nación: “...en nuestro país significó exponer la etapa colonial, la emancipación y la organización durante las primeras décadas del siglo XIX, destinando mínimos espacios a la Historia social y al siglo XX” (Talsky, 2008: 40)

En los últimos años, estas instituciones han renovado sus contenidos, su museografía y las mediaciones con los públicos. Los cambios mencionados encuentran su impulso en las críticas y miradas innovadoras de diferentes ámbitos: sociales, culturales y científicos. Sin embargo, estos aportes no siempre han logrado poner en tensión los discursos dominantes que, en general, han privilegiado los acontecimientos políticos, mayormente bélicos y las figuras masculinas por sobre otro tipo de identidades. En este caso, no fue hasta el año 2016, en un proceso de revisión integral de la muestra permanente, que nos interpeló la pregunta: ¿Dónde están las mujeres? A partir de ella, algunas de las personas que trabajamos en este espacio, nos propusimos visibilizar a las mujeres en sus salas.

En este capítulo daremos cuenta en primer lugar, de los orígenes del Museo, su contexto y sus improntas históricas y museográficas. Luego, compartiremos el proceso de desarrollo de la Muestra: *Mujeres: Historia, vidas y retratos*, que constituyó un recorrido

1. Lina Beck-Bernard (Francia, 1824 - Suiza, 1888), desde pequeña recibió una completa formación en latín, griego, ciencias en general y dibujo. En 1852 se casó con Charles Beck y luego vino a la Argentina, donde residió 5 años en la provincia de Santa Fe. Durante su estadía en la región, entre otras cosas, logró registrar aspectos de la naturaleza, la sociedad, la política y la cultura regional que quedaron plasmados en su libro *Cinco años en la Confederación Argentina. 1857-1862*.

inicial para reflexionar sobre los relatos instituidos y las excusas naturalizadas del porqué de las ausencias de mujeres en las exposiciones realizadas desde sus orígenes en esta institución.

EL MUSEO: OTRO HIJO SANO DEL PATRIARCADO

Los museos en América Latina y concretamente en Argentina, surgieron a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, de la mano de coleccionistas y aficionados con un fuerte posicionamiento positivista. En la recolección, conservación y exposición pública de piezas y documentos proponían una perspectiva cronológica lineal del pasado para dar cuenta de un determinado proceso histórico asociado a la construcción identitaria de una nación (Blasco, 2007). En Argentina, formaron una red de instituciones históricas que desde la conmemoración del centenario de la Revolución de Mayo hasta 1943, se van a abocar a construir, sostener y reproducir un relato histórico que dé sentido a una memoria de Estado que *olvidó* determinados sectores sociales en favor de otros (Man, 2018).

Estas características fundantes se manifestaron en la creación del Museo Histórico Provincial de Santa Fe (en adelante MHPSF), institución que funciona en lo que originalmente era una casa colonial, con una ubicación privilegiada en barrio Sur; frente de lo que fue el Cabildo de la ciudad -hoy Casa de Gobierno- y de la antaño Plaza Principal o de Armas -hoy Plaza 25 de Mayo-, frente a la Iglesia y Colegio de la Congregación de los Jesuitas. El primer dueño de la misma data del año 1662 y la familia que más tiempo la habitó fueron los Diez de Andino que pertenecían a la elite colonial. Este espacio fue asignado como museo a partir del Decreto N°892/40 promulgado por el gobernador Manuel de Iriondo, e inaugurado el 30 de abril de 1943. A partir de entonces comenzó un proceso de promoción de donaciones y adquisiciones, de objetos que en sí mismos no tienen ningún valor, sino que se les "...añade un valor (...) para que pasen a formar parte de nuestro repertorio patrimonial" (Jiménez -Esquinas, 2017: 21a)

Las primeras colecciones se formaron a partir de donaciones de familias -autorreferenciadas como- tradicionales de la ciudad, objetos y documentos adquiridos en anticuarios de la ciudad de Buenos Aires y una importante colección de piezas de arte religioso

“MUJERES, HISTORIA, VIDA Y RETRATOS”. UNA MUESTRA DESDE EL RINCÓN DEL...

procedentes de la Compañía de Jesús y el Colegio de la Inmaculada Concepción de la misma ciudad. En este sentido, los objetos adquiridos enaltecieron selectivos apellidos y figuras *heroicas* como la del Brigadier Estanislao López, Francisco Antonio Candiotti y Pascual Echagüe, junto a puntuales hechos históricos como la sanción de la Constitución Nacional, quedando excluidos los trabajos considerados menores, desarrollados por las clases bajas y las mujeres (López Fernández -Cao, 2013)

Si bien en los últimos años se fueron modificando las posiciones, paradigmas, metodologías y temáticas², no ha logrado modificar ni la concepción de patrimonio ni el canon del museo.

En la actualidad, los museos siguen siendo uno de los pilares sobre los que sostiene el “canon”, es decir, lo que las distintas sociedades -siempre patriarcales- han decidido que permanezca (...) como norma. Y como institución que certifica la historicidad de una obra o autor, las narrativas dominantes de los museos no suelen poner en duda el canon, sino que más bien generan en el espectador espacios ideológicos claramente patriarcales. (Alario Trigueros, 2009: 23).

De este modo, el *canon* del MHPSF se encuentra vigente en: la Muestra permanente inaugurada en el año 2017, los criterios de catalogación de la fototeca y en las características de la pinacoteca que dan cuenta de la concepción que subyace del patrimonio.

La Muestra permanente inaugurada en el año 2017, denominada “Entre Acuerdos y conflictos, fragmentos de la historia santafesina (1776-1862)” aborda algunos temas puntuales tales como:

(...) la opresión colonial, los albores de la revolución y la independencia, la defensa de sus derechos de autonomía y el papel clave que cumplió en la conformación del Estado y la Nación (...) hasta llegar a un punto inicial de consenso bajo los lineamientos de la Constitución de 1853... (Tedeschi, 2016: 1)

Entre estos temas y fragmentos, el espacio destinado a las mujeres, por el momento, es prácticamente nulo. En las tres salas que componen la Muestra, solo se exponen: el retrato de María Josefa del Pilar Rodríguez del Fresno -casada con el Brigadier Estanislao

2. Un tema que se viene desarrollando en profundidad, es la esclavitud como sistema social y económico y la visibilización de las/os esclavizadas/os y la afrodescendencia en la sociedad santafesina. El mismo es abordado de manera colaborativa con estudiantes, docentes e investigadores/as de diferentes espacios académicos de la Universidad Nacional del Litoral y con la Casa de la Cultura IndoAfroamericana de la ciudad.

ANALÍA VERÓNICA MOLINARI

López-, un mate regalado por Encarnación Ezcurra -casada con Juan Manuel de Rosas- y el retrato de Manuela Puig -casada con Pascual Echagüe-. Además, se encuentra el cuadro “Plaza de Santa Fe y el Cabildo” de Leonie Matthis, haciendo especial hincapié en lo que la obra representa más que en el trabajo de la artista en sí³.

La fototeca conserva más de dos mil fotografías y se encuentra organizada por los siguientes temas: calles, edificios, cabildo, puerto, actos cívicos, inundación de 1905, instituciones educativas, retratos de familia, comunión, mortuorias, bodas y veraneos. Es importante destacar que las imágenes de personas están catalogadas como: *damas* y *caballeros*.⁴ Al no haberse analizado en profundidad este tema, solo dejamos planteadas las siguientes preguntas: ¿A qué hacemos referencia cuando pensamos en una *dama*? ¿Qué mujeres son consideradas *damas*? ¿Cuáles no? ¿Quiénes establecieron qué mujer es *dama* y cuáles no? ¿Por qué solo las *damas* están mencionadas con nombre y apellido? ¿Qué otras categorías desde una perspectiva histórica y de género, se pueden establecer para catalogar la fototeca del Museo?

Por su parte, la pinacoteca cuenta con 160 obras de diferentes características: óleos, acuarelas, fotografías (enmarcadas) a lápiz y técnicas mixtas. Un dato a considerar es el número de pinturas que retratan a hombres, que triplican al de mujeres, siendo las pocas

3. “Leonie Matthis, nació en Francia y se radicó en Buenos Aires, a principios de siglo XX. En 1933 llegó a Santa Fe, donde retrata paisajes de la vida cotidiana y la obra “Plaza de Santa Fe y el Cabildo”. Esta última representa de manera global y detallada la infraestructura urbana del período poscolonial santafesino, y las continuidades en la estructura social. Para realizar estas obras con contenido y representación histórica, Leonie Matthis, “recorrió archivos y bibliotecas, consultó con eruditos e historiadores y finalmente se entregó a la realización de sus series históricas: el período colonial, los años de la organización nacional, la historia de la Plaza de Mayo, las misiones jesuíticas, el Potosí Colonial y el Cusco precolombino”. La obra de la artista se asemeja a la reconstrucción propia de un trabajo historiográfico, constituyéndose en una trama visual, que no queda exenta de las disyuntivas de la narración y el relato histórico.” material desarrollado para uso interno por las docentes Lucía Garrote y Analía Molinari pertenecientes al área de Servicio Educativo del Museo, “Plaza de Santa Fe y Cabildo” de Leonie Matthis publicado en www.museobrigadierlopez.gob.ar/

4. “...calles, edificios, cabildo, puerto, actos cívicos, inundación de 1905, instituciones educativas, retratos de familia, damas y caballeros, comunión, mortuorias, bodas y veraneos; y permiten documentar costumbres, usos, escenarios urbanos transformados o desaparecidos, modas y otros aspectos de la historia social de Santa Fe”. Información tomada de la página oficial del museo www.museobrigadierlopez.gob.ar/

“MUJERES, HISTORIA, VIDA Y RETRATOS”. UNA MUESTRA DESDE EL RINCÓN DEL...

mujeres retratadas pertenecientes a la de élite ya que contaron con la posibilidad económica de hacerse pintar⁵. Estas características de aparente neutralidad, reproducen y preservan un patrimonio selectivo, “Se trata, en definitiva de un proceso o de un conjunto de acciones no neutrales de las que se han venido sirviendo determinados grupos como recurso político o un instrumento de poder” (Jiménez-Esquinas: 2017, 21b).

ENTRE DEMANDAS SOCIALES Y FISURAS: LA POSIBILIDAD

En los últimos años, el movimiento feminista o de mujeres y disidencias, fue cobrando fuerza en la esfera pública local e internacional. Este amplio, complejo y dinámico movimiento, que cuenta entre sus diversas causas a la lucha por la legalización del aborto, la cumplimentación de la ley de partos respetados, la necesidad de garantizar derechos laborales y políticos, y a la aplicación plena de leyes vigentes que protejan a las mujeres de las múltiples formas de violencias, entre otras, dio impulso a debates en todos los espacios de organización laboral, social y cultural, entre ellos, los académicos y museológicos⁶. Estos últimos, particularmente, desde hace un tiempo insisten en redefinir lo museable, las exposiciones y las mediaciones con los diferentes públicos. En razón de todo ello, se viene cuestionando la ausencia de las mujeres y sus producciones en estos espacios:

5. Entrevista realizada a Cristian Benítez, responsable de la Reserva Técnica del Museo Histórico Provincial de Santa Fe “Brigadier Estanislao López”

6. Sobre estas experiencias podemos mencionar: el Women Artist (Los Ángeles - 1976, recuperar y mostrar las obras de 86 mujeres desde 1550 a 1950), Guerrilla Girls (Nueva York- 1985, Movimiento que denunció la discriminación de las mujeres en el arte), o la creación de Museos dedicados exclusivamente a mujeres como por ejemplo: Casa Azul Museo Frida Khalo (Ciudad de México - 1958, museo destinado a la obra de la artista) y el Casa Museo de María Pita (A Coruña - 2003, destinado a recordar a esta mujer por liberar su ciudad) . Más cercano en el tiempo y en clave local podemos mencionar: Museo Evita (CABA - 2002, centro de documentación, investigación y promoción de Eva Perón y de las mujeres políticas argentinas), Museo de la Mujer Argentina (CABA - 2006, iniciativa social creada con el objetivo de impulsar, investigar, debatir y exhibir sobre la historia cultural, y producción del arte y la cultura de las mujeres) y el Espacio Cultural Museo de las Mujeres (Córdoba - 2011, espacio cultural destinado a la difusión y divulgación de obras de artistas en todas las disciplinas), junto a otras experiencias realizadas en diferentes museos y centros culturales a nivel local e internacional.

ANALÍA VERÓNICA MOLINARI

¿Dónde están las mujeres filósofas, creadoras, escritoras, médicas, arquitectas, estadistas, políticas, educadoras, ingenieras, campesinas, obreras, pescadoras, inventoras, cineastas, investigadoras? Si estas mujeres no están en los museos, ¿Quiénes están en los museos? ¿Una sola clase social? ¿un sector económico? ¿El género masculino? ¿Una sola procedencia? (López Fernández-Cao, 2013: 16).

De este modo, en el MHPSF, las demandas sociales y la renovada museografía, comenzaron a repercutir -tal vez tímidamente (y pese a sus gruesos muros de tapia apisonada)-, una serie de preguntas incómodas ¿dónde están las mujeres?, ¿dónde están las mujeres en este Museo? Luego de un profuso silencio, y aprovechando las *fisuras*⁷, fue posible comenzar a abordar el acervo desde un abanico de preguntas ¿Cómo estuvieron representadas las mujeres en el MHPSF hasta el momento? ¿Cuál es el objetivo de incluir a las mujeres y una perspectiva de género en la narrativa del Museo? ¿Qué experiencias en relación al género y a las mujeres vivencian quienes recorren y visitan el Museo? ¿Las figuras de mujeres son expuestas desde una perspectiva de género? ¿Es posible una representación equitativa de hombres y mujeres en el MHPSF? ¿La ausencia de mujeres en las exposiciones del Museo se debe a las *limitaciones* del acervo? ¿Cuáles son las dificultades para musealizar a las mujeres en el MHPSF?

Estas preguntas fueron tomando fuerza y forma entre los años 2016 y 2019. En principio, porque durante todo el 2016 el Museo estuvo cerrado por refacciones edilicias. El hecho de haber quedado completamente vacío, con sus paredes en blanco, propició la oportunidad para una revisión integral de su guion museológico -aunque como mencionamos anteriormente, la nueva Muestra permanente no incluyó a las mujeres⁸-. Esta inusual situación, junto con la irrupción del feminismo en todos los ámbitos y las experiencias realizadas por otros museos, impulsó el delineamiento de la primera Muestra de mujeres en el MHPSF. Esta iniciativa de interés personal, fue acompañada por la dirección de la institución y pudo concretarse en el año 2019, desde la sección *Pieza*

7. "Se trata por lo tanto de aprovechar las fisuras abierta en la estructura ideológica que soporta aún la institución del museo para evitar que "las artistas mujeres sean dejadas fuera del registro o ignoradas como parte de la herencia cultural" (Alario Trigueros, 2009: 26).

8. Es importante mencionar que se realizaron algunas reuniones con docentes e investigadoras especializadas para comenzar a revisar el guion museológico de la Muestra, para ampliar e incluir a las mujeres, aunque los cambios aún no pudieron concretarse.

“MUJERES, HISTORIA, VIDA Y RETRATOS”. UNA MUESTRA DESDE EL RINCÓN DEL...

del mes, cuestión no menor si advertimos que este espacio está destinado a objetos o hechos *poco conocidos*.⁹

El proceso de organización de la Muestra tuvo dos momentos. En primer lugar, la selección de los retratos para visibilizar a las mujeres santafesinas y luego, el diseño de ejes temáticos que incluyeran a las mujeres como sujetas históricas desde las acciones cotidianas en el ámbito doméstico y la esfera pública. Por otra parte, durante el proceso de selección y presentación, tuvimos especial cuidado en no referirnos a ellas como: “*señora de... o madre de, o se casó con...*”, expresiones habituales, casi exclusivas con las que se indican a las mujeres en las exposiciones.

Los retratos elegidos pertenecen a Mercedes Livi de Leiva con su hija Corina Leiva (obra que Muestra a una mujer con una bebé, imagen 1); María Muñoz, inmigrante asturiana de quien solo está registrado ese nombre (foto original y duplicado); un cuadro aún no inventariado de Dora Rodríguez de Mántaras (que representa a una mujer de los sectores sociales acomodados de la ciudad de la primera mitad del siglo XX); tres miniaturas, una de ellas de Fortunata Calixta María Josefa del Corazón de Jesús Sañudo Cabal, (fundadora de la Sociedad de Beneficencia de Santa Fe); el retrato de Francisca de la Torre (mujer en la vejez, imagen 2); el cuadro de *La negra y el Niño* (mujer esclavizada, imagen 3) junto con el autorretrato de su autora Josefa Díaz y Clucellas¹⁰ (imagen 4); fotos de mujeres de distintas clases sociales y en acciones cotidianas o trabajando (en su mayoría anónimas, imagen 5) y finalmente, el retrato de Joaquina Rodríguez del Fresno¹¹ (perteneciente a la elite colonial de las primeras décadas del siglo XIX, imagen 6).

Es importante mencionar que, de todos ellos, el único que se encuentra de modo permanente en las salas del Museo es *La Negra y el niño*. La miniatura de la fundadora de las

9. “Cada mes el museo presenta un objeto, documento o fotografía del acervo, con el propósito de promover el interés de públicos diversos, dando a conocer historias, escenas, costumbres, materiales, personajes, matices de algún momento o relatos poco conocidos en los recorridos habituales.” Cita tomada de la página oficial del Museo recuperada de www.museobrigadierlopez.gob.ar

10. El retrato fue dado en préstamo para la Muestra ya que pertenece al Museo Rosa Galisteo de Rodríguez de la ciudad de Santa Fe

11. Los retratos pertenecen, al Museo Rosa Galisteo de Rodríguez y otro al Museo del convento de San Francisco, ambos de la ciudad de Santa Fe.



Imagen 1



Imagen 2

Damas de Beneficencia solo eventualmente, y el resto, prácticamente, nunca salió de la reserva técnica. Finalmente, la Muestra quedó organizada del siguiente modo:

- Maternidades, deseos y mandatos (febrero - marzo)
- Las mujeres y la inmigración (marzo - abril)
- Mujeres, roles y funciones (abril - mayo)
- Mujeres de la elite: la misión de "cuidar" (mayo - junio)
- Las mujeres, sus trabajos y sus días (junio - julio)



Imagen 3



Imagen 4

- Mujeres en la vejez (julio - agosto)
- Las mujeres y el mundo del trabajo (agosto - septiembre)
- La mujer y el arte: Josefa Díaz y Clucellas (septiembre - octubre)
- Joaquina Rodríguez del Fresno: Mujeres, poder y familias (siglos XVIII - XIX) (noviembre)
- Muestra final (diciembre - continua)



Imagen 5



Imagen 6

Cada uno implicó un proceso de investigación y revisión documental para la elaboración de los textos que acompañaron los retratos¹². En ellos se hizo especial hincapié en la prácticamente nula información y bibliografía respecto a las mujeres durante la inmigración, las mujeres ancianas, y la construcción de los mandatos maternos. Sobre este asunto se señaló puntualmente cómo, quienes tenían restringidos derechos civiles y

12. La elaboración de algunos de los textos estuvo a cargo de Rosa García, profesora de Historia, encargada del área de Servicios Educativos en el Museo Etnográfico y Colonial “Juan de Garay”, quien viene realizando diferentes acciones curatoriales respecto a este tema, como por ejemplo la muestra “(H) Ay! Mujeres”.

“MUJERES, HISTORIA, VIDA Y RETRATOS”. UNA MUESTRA DESDE EL RINCÓN DEL...

políticos, debieron asumir la *noble* tarea de producir ciudadanos para la nación. (Becerra, 2013)

Respecto a los espacios públicos, se indicó el proceso de reivindicación del trabajo y los derechos laborales, y como actividad pública permitida, la fundación de la Sociedad de las Damas de Beneficencia. En estas sociedades, se ponían en práctica virtudes morales y sentimientos religiosos atribuidos a su género y su clase: cuidar a los enfermos, educar a los huérfanos, y regenerar moralmente a vagos y malentretidos.

Incluimos también dos biografías, las de Josefa Díaz y Clucellas (Santa Fe, 1852 - Villa del Rosario, 1917) y Joaquina Rodríguez del Fresno (Santa Fe, 1795 - 1849).

La primera de ellas es conocida como una de las primeras pintoras argentinas, por su vasto desarrollo artístico. En su obra, reflejó principalmente aspectos religiosos y de la vida cotidiana, aunque muchos de sus cuadros no fueron firmados, se reconoce su labor como artista y docente.

A partir de Joaquina Rodríguez del Fresno, indagamos en la construcción de la élite local ya que, como toda mujer joven del siglo XIX, fue una pieza fundamental para consolidar y perpetuar el poder entre un reducido grupo de familias. Sin embargo, es muy poca la documentación que se tiene sobre ella, sabemos que tuvo doce hijos e hijas y fue casada en 1814 con Pedro Aldo Candiotti y luego de enviudar, en 1828, fue casada con Domingo Cullen.

Posteriormente, todas esas obras, junto a otros objetos, fueron expuestas en una muestra final que se presentó de la siguiente manera: “Desarmar, desandar, descoser lo establecido, para escribir tramas complejas que contemplan y jerarquicen las vidas, acciones y presencias de las mujeres en la historia santafesina”. Esta afirmación, además, inaugura un recorrido que va más allá de una muestra *cosmética*, sino que cuestiona, amplía, indaga y resignifica el patrimonio del museo.

A MODO DE CIERRE, DEUDAS PENDIENTES

A partir de la muestra, no logramos encontrar el *acta de bautismo* de estas mujeres, ni de la anciana que charla con Lina Beck, pero es un inicio para darles presencia, identidad

ANALÍA VERÓNICA MOLINARI

y entidad, en la historia de Santa Fe y la región. El interrogante inicial, ¿Dónde están las mujeres?, nos permitió no solo comenzar a interpelar la construcción de una historia mayoritariamente masculina, sino también la/s función/es de los museos en general y de éste en particular.

Por otra parte, esta primera experiencia curatorial, dejó en evidencia las tensiones historiográficas y museográficas que se presentan en el MHPSF respecto a este tema. Ellas aún no se han saldado y quedaron pendientes de discusión cuestiones centrales; la primera de ellas, refiere a la problematización acerca de si el Museo solo va a mostrar mujeres o dará un salto narrativo hacia una historia con perspectiva de género. Esto podría dar lugar a la modificación de la exposición permanente, los objetos y los conceptos de la misma, el uso del lenguaje no binario, los criterios de selección del acervo, la forma de inventariarlos y su categorización, entre otras posibilidades. Es decir, repensar y redefinir qué experiencias va a brindar el Museo a las personas y públicos que lo recorran (de modo presencial o virtual), respecto a las mujeres y sus historias personales y colectivas.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL CITADA

- ALARIO TRIGUEROS, M. T. (2009). "Sobre museos y mujeres. Un nuevo diálogo". Recuperado en www.uva.es/catedraestudiosgenero/mujeres.pdf
- BECK-BERNARD, L. (2001). *El río Paraná. Cinco años en la confederación argentina (1857-1962)*. Buenos Aire: Emecé.
- BECERRA, M. (2013). "Maternidad y ciudadanía en la Argentina de principios del siglo XX: un análisis de la autobiografía de María Rosa Oliver". *Revista A contracorriente*, 2, 202-218. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5397365>
- BLASCO, M.E. (2007). "Los museos históricos en la Argentina entre 1889 y 1943 Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia".

- CUESTA DAVIGNON, L. (2013). “De la adquisición a la educación: la gestión de la diversidad sexual de género en los museos”. *Revista ICOM Digital*, 8, 10-14. Recuperado de https://issuu.com/icom-ce_librovirtual/docs/icom-ce_digital_08
- JIMENEZ- ESQUINAS, G. (2017). El patrimonio (también) es nuestro. Hacia una crítica patrimonial feminista. En Arrieta Urtizberea, I. (Ed.), *El género en el patrimonio cultural*. (pp. 19-48). Bilbao: Universidad del País Vasco.
- LOPEZ FERNANDEZ-CAO, M. (2013). “La función de los museos, preservar el patrimonio ¿masculino?, en Museos, género y sexualidad”. *Revista ICOM Digital*, 8, 16-23. Recuperado de https://issuu.com/icom-ce_librovirtual/docs/icom-ce_digital_08
- MAN, R. y YUNIS, M. (2018). “Construyendo un legado cultural. El rol de los museos en la ciudad de Rosario durante la década del 30”. *Congreso de AUGM, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral*. Santa Fe, Argentina.
- MOLINARI, A. y GARROTE, L. (2016). “Plaza de Santa Fe y Cabildo de Leonie Matthis”. Recuperado de www.museobrigadierlopez.gob.ar/
- TALSKY, A. (2017). “Usos del pasado, patrimonio, identidad y museos en discusión”. *Clío & Asociados*, 25, 29-55.
- TEDESCHI, S. (Dir.) (2016). “Entre Acuerdos y conflictos, fragmentos de la historia santafesina (1776-1862)”. Recuperado de www.museobrigadierlopez.gob.ar

6.

LA NECESIDAD DE TRANSVERSALIZAR LA PERSPECTIVA DE GÉNERO EN LOS MUSEOS Y ESPACIOS PATRIMONIALES DESDE LA EDUCACIÓN

ROSA GARCÍA

Museo Etnográfico (Santa Fe, Argentina)

LA NECESIDAD DE TRANSVERSALIZAR LA PERSPECTIVA DE GÉNERO EN LOS MUSEOS...

Argentina posee una normativa progresista sobre los derechos de las mujeres (26.485, 26.150, 26.743, 26.618, 27.499); se crearon instituciones como el Instituto Nacional de las Mujeres, el Ministerio de las Mujeres, Géneros y Diversidad y, en Santa Fe la Secretaría de Estado de Igualdad y Género.

Sin embargo, todavía no podemos decir que lo que en materia de legislación (Ley 26.485) se recomienda: "(...) la eliminación de la discriminación entre mujeres y varones en todos los órdenes de la vida" (art. 2, inc.a); "(...) la remoción de patrones socioculturales que promueven y sostienen la desigualdad de género y las relaciones de poder sobre las mujeres" (art. 2 inc.e), sea una realidad en los museos. ¿Cómo puede intervenir la educación en los museos para transformar estas condiciones de invisibilidad, subrepresentación de las mujeres en los relatos museográficos?

Esta es una propuesta donde a partir de una fotografía de Pedro Tappa, nos preguntamos incómodamente sobre el uso de las imágenes en los relatos museográficos destacando su poder de representación: de "hacer presente, lo ausente".



Imagen 1. Tappa, Pedro. c.1870. Banco de imágenes Florian Paucke. Colección Clementino Paredes. Provincia de Santa Fe.

ROSA GARCÍA

Se trata de la primera foto conocida de indígenas en el territorio santafesino, tomada en la década de 1870, que documenta un grupo de mujeres y niños de paso por la ciudad de Santa Fe, con destino hacia una relocalización forzada por el gobierno, que los había sacado de su entorno natural en el norte de la provincia para llevarlos a San Jerónimo del Sauce.

PATRIMONIO EN CLAVE DE GÉNERO

Interpelar las formas en las que el patrimonio se expone constituye una tarea crucial, pues no existen museos neutrales ni formas asépticas e inocentes de representar el patrimonio. Los museos intervienen significativamente en la construcción, producción, difusión y apropiación del conocimiento social.

El acto de exponer las colecciones patrimoniales es indisoluble del proceso a partir del cual se seleccionan ciertos objetos, se los sustrae del espacio de uso privado para transformarlos en objetos patrimoniales y públicos y éstos son atravesados por una lógica que los descontextualiza y los recontextualiza, revalorizándolos en un nuevo orden de significados. Se conjugarán allí un orden no aleatorio, un modo de disponer los objetos en las vitrinas para transmitir (ideas, información, actitudes, y valores a los/ las visitantes), y una articulación particular que funda jerarquías, y relaciones (explícitas, omitidas, sugeridas, sesgadas y subyacentes).

La exposición del patrimonio tiene un contexto escenográfico y didáctico a la vez, pues existe un orden que dispone los objetos de acuerdo a una lógica que los sujeta a los fines, funciones y sentidos que el museo como institución se traza. Al seleccionarlos y exponerlos los museos también intervienen en la definición de aquello que se considera públicamente valioso, generando procesos identificatorios, relaciones de pertenencia; instalando exclusiones, invisibilizando aspectos de la cultura, y abriendo espacios de desconocimiento, de ausencia de identificación.

Desde esta perspectiva, si entendemos a los museos como instituciones de mediación cultural, en tanto *democratizan* y hacen accesible al gran público el patrimonio cultural y consideramos que son el *escaparate* donde se plasman las investigaciones científicas sobre el pasado, es muy importante *calibrar* el impacto que en ellas sigue teniendo una

mirada eminentemente masculina de la historia, y ésta entendida además como un punto de vista neutro y universal.

MEDIACIONES EDUCATIVAS DESDE UNA PERSPECTIVA FEMINISTA, DECOLONIAL, INTERCULTURAL Y POÉTICA

Les visitantes no perciben la visita al museo como el ingreso a un espacio simbólicamente significado. Por lo tanto, cuando hablamos de mediaciones educativas es importante mantener una actitud crítica frente a los discursos y/o representaciones del pasado que desde los ámbitos museables se construyen, desde una perspectiva no sesgada por el androcentrismo, el sexismo, la discriminación y el prejuicio.

Si los museos son lugares para aprender y espacios donde se genera y se difunde conocimiento, entonces se transforman en dispositivos culturales que construyen y reproducen representaciones acerca de relaciones genéricas que no podemos pensar que sean inocuas para el público visitante.

Una mirada crítica del patrimonio exige acercarnos a percibir, descubrir y descifrar los órdenes y jerarquías de los objetos expuestos, el silencio o el vacío de las fuentes, y los modos en que se representan a las mujeres en sociedad. Esta propuesta también es un modo de hacernos cargo éticamente de las heridas coloniales que nos configuran subjetivamente y desmontar críticamente los marcos hegemónicos impuestos para ser/estar/leer el mundo: blanquedad, patriarcado, heterosexualidad compulsiva, adultocentrismo, preeminencia de las religiones, la nacionalidad, y la etnicidad dominante (Díaz y Rodríguez Anca, 2014: 172). Lamentablemente, en la exposición del patrimonio, aún se advierten esos sesgos, propios de un proceso social, económico y cultural de hegemonía monocultural.

Esta propuesta de mediación educativa propone el análisis de una fotografía desde el cruce disciplinar entre museografía, educación intercultural y género, pues esa interdisciplinariedad estratégica es una clave importante para ir encontrando, analizando y transformando *marcas* de la presencia y la ausencia femenina; detalles que sesgan a las mujeres y revelan una forma de pensar el patrimonio, la historia y sus protagonistas en masculino.

Didi Huberman (2011) invita a habilitar la posibilidad que la imagen no sea solo un objeto pasivo de nuestra mirada, en ese sentido, esta propuesta de mediación cultural, pretende materializar esa invitación, para mirar *mirándonos*. En esta mediación la fotografía nos permitirá repensar críticamente: 1) las presencias/ausencias femeninas en los relatos museográficos; 2) el modo en que se muestra a las mujeres, qué mujeres vemos, y cómo las vemos dentro de los museos. Para ello, desandaremos primero varias cuestiones: 1- Los museos históricos/etnográficos y la construcción/transmisión/invencción de imaginarios sobre las mujeres, cuyas memorias, los olvidos y los silencios están sesgados por miradas patriarcales y androcéntricas; 2- Las formas que adquiere la representación de los/las otros/otras dentro de las narrativas museales, aun profundamente construidas desde miradas racializadas, blanqueadas y nacionalistas; 3- Las nuevas aproximaciones al patrimonio desde las museologías críticas, la construcción de los públicos y la revisión de las tradicionales formas de mostrar y mirar aquello que los museos exponen, y en relación con esto, una interpelación ética hacia esas *formas de ver y disciplinar* la mirada de les visitantes.

Sin dudas la educación en museos puede incidir decisivamente en transformar las condiciones de invisibilidad y subrepresentación de las mujeres en los relatos museográficos.

LOS MUSEOS HISTÓRICOS/ETNOGRÁFICOS Y LA CONSTRUCCIÓN DE IMAGINARIOS INTERPELADOS DESDE LA PERSPECTIVA DECOLONIAL

Dentro de los imaginarios disponibles que la historiografía decimonónica apuntala para esa nacionalidad emergente cabe considerar la construcción de la idea de identidad. En el relato de la modernidad, la identidad se define a partir de una desigualdad ontológica y el sentido de la otredad se construye a partir de lo marginal, de lo diferente, de lo que no soy. La modernidad forjó los límites de la identidad desde el modelo eurocéntrico evolucionista (Segato: 2007). La otredad, entonces, “construyó” su objeto a partir de la “diferencia cultural”; “el/la otro/a” como diferente a “nosotros” (Boivín, Rosato y Arribas: 2004, 32).

LA NECESIDAD DE TRANSVERSALIZAR LA PERSPECTIVA DE GÉNERO EN LOS MUSEOS...

Como correlato, la historiografía considerará a los aborígenes más próximos al mundo natural que al cultural, representantes vivientes de la *infancia* de la humanidad. El descubrimiento, la conquista y la colonización del continente se presentan como una etapa superada por el *progreso*. Con esta operación historiográfica, el discurso hegemónico invisibiliza ese *otro extraño*, apuntalando la construcción de la identidad desde la homogeneidad étnica. Es decir, desde sus inicios, la memoria histórica de América y su lugar en la historia se funda en escisiones, olvidos y silencios expresos. Pues el acto de recordar se relaciona siempre con el imaginario macro-relato, un conjunto de imágenes e ideales constitutivas de las relaciones sociales que compartimos.

LO QUE VEMOS Y LO QUE NOS MIRA: IMÁGENES ACÚSTICAS

En primer lugar, voy señalar una ausencia general de imágenes tales como la fotografía que estamos analizando para el territorio santafesino, existen, pero son escasas. Es decir, no tenemos tan disponible a la mirada un repertorio visual-representacional de las mujeres cautivas de los pueblos originarios. Esta es una ausencia que se hace notoria frente al repertorio extenso que brindan la pintura y la literatura del siglo XIX sobre las cautivas blancas en un mundo rural, hostil y primitivo, de fronteras lábiles y disputadas, donde la imagen de la mujer apropiada -bella, rubia, casta y blanca-, trazó simbólicamente el límite entre la *barbarie* y la *civilización*. Con esto no quiero decir que un cautiverio es mejor/peor que otro. Todos los cautiverios son aberrantes.

Para disponernos a mirar la fotografía, quisiera señalar que hay una distinción entre el mirar y el ver, pues ambos se asisten, pero también se diferencian. Mientras vemos algo, tenemos una primera aproximación, luego lo focalizamos e intencionamos nuestro descubrimiento; y allí vamos dando forma al proceso de mirar, cargándolo con el propósito y la voluntad de bucear en esa semiótica, en esas metáforas, para trascender esa bidimensionalidad, dotándola de otro espesor. Metodológicamente, en esta propuesta educativa, trabajaremos descomponiendo la imagen al ir focalizando la mirada. Descomponer para componer de otra manera, desandando ese relato colonial que naturaliza la barbarie blanca. Recomponer un modo de hacer visibles a las mujeres en los museos, brindando un contexto, un estado de situación que problematice la mera exposición de objetos.

MUJERES, CUERPO E IDENTIDAD

El primer territorio de las mujeres es el cuerpo. En el siglo XIX, ese no era un territorio propio, sino un territorio apropiado por otros. El ciclo biológico/vital de las mujeres era de/para otros: nacer, reproducirse, morir. Hijos y matrimonios. Minoría de edad. Imposibilidad de autonomía, de autarquía, de decisión. Las mujeres eran pensadas y consideradas como objeto de la mirada de otros. Nunca sujetas de ninguna historia.

No sabemos las intenciones del autor al tomar la fotografía, pero sin dudas es una imagen que conmueve, no estamos a salvo de evitar esas miradas, de asomarnos empáticamente a ese sufrimiento. La fotografía conmueve y activa nuestro *back up* cuando una imagen como esta irrumpen en el asedio visual cotidiano (Arfuch: 2013). Vienen a la memoria como borbotón, como nudo en la garganta otras, similares, de otros momentos históricos. Personalmente me disparó la metáfora de *prisioneras en tránsito*, haciéndome pensar en los campos de concentración (los del genocidio alemán, nuestros campos de concentración de la última dictadura militar, los actuales campos de refugiados).

Me conmovió profundamente la situación del tránsito *entre* lugares y no lugares; entre territorios, y ese no lugar que es el lugar de la espera de concentración: entre la vida y la muerte; entre el asilo y la deportación. Pero primero quisiera mirar ese conjunto humano deshumanizado. Esa disposición grupal, construida escenográficamente desde la lógica de la exposición para la mirada ajena (con la misma lógica de los zoológicos humanos, y las exposiciones de *tipos* humanos de los museos coloniales europeos). Se exponen, para la mirada curiosa, exotizante, de vecinos y vecinas que seguramente -como el fotógrafo- irán a mirar el *espectáculo*. Son la imagen de la derrota, de la despersonalización, la prevalencia del montón, del amontonamiento. De la des-subjetivación. Un documento palmario de la pérdida de la identidad, de la irrelevancia de la individualidad, no son sujetas/os. No interesa quién es cada quién, no interesa la historia de ninguna de esas personas. Interesa que están ahí, como testimonio mudo de la victoria de la sociedad blanca, sobre esa comunidad a través de sus mujeres y niños (como en las modernas guerras, por ejemplo, Bosnia, donde la violación, el asesinato de mujeres y niños/niñas son el trofeo de los ejércitos y un modo de derrotar al enemigo).

LOS CAUTIVERIOS DE LAS MUJERES

Los cautiverios de las mujeres a lo largo de la historia han sido muchos (Lagarde, 2015). El tomar mujeres como prenda de cambio, trofeo de guerra u objeto de transacción y de comercio ha sido una práctica habitual caracterizada por el rapto, la separación violenta de la familia, la obligación forzada a la práctica sexual, y la incorporación a la fuerza de trabajo del grupo agresor. Silvia Federici (2010) ha señalado que, en sus orígenes, el capitalismo ha necesitado controlar el cuerpo de las mujeres a través de un sistema de explotación que privilegia el trabajo como fuente de su riqueza de acumulación, controlando todas las fuentes de la fuerza de trabajo, y el cuerpo de las mujeres es la primera fuente de esa riqueza.

La vida doméstica como exclusivo destino femenino; la vida religiosa, como estrategia de segundo orden para las que podían sostener económicamente su estancia en un convento, y acceder así a la escritura, la lectura, escapar del matrimonio, etc. En esos cuerpos en tránsito de las mujeres y niñas fotografiadas van/están simbólicamente los cuerpos que la trata de mujeres desplaza (fronteras adentro y afuera) del país. Todas esas violencias pasan por el cuerpo de las mujeres, ese primer territorio, que todavía se nos niega, y que venimos disputando hace mucho.

Pongamos una mirada sobre la representación de las mujeres indígenas y sus cuerpos. Según Silvia Hirsch, primero han sido ignoradas por la historia de mirada colonial, racista, biologicista y eurocéntrica. Luego fueron construidas como salvajes, cargaron sobre sus cuerpos una mirada hipersexualizada y -junto a los varones- fueron consideradas inexistentes en una sociedad que se idealizaba blanca y europea. Señala la autora:

los primeros antropólogos hombres invisibilizaron a las mujeres y exotizaron el cuerpo, la imagen de la mujer. Esto se ve en la tradición de la fotografía etnográfica argentina, con postales de las mujeres indígenas desnudas. Se las desnudaba para la fotografía (Hirsch, 2008, 17).

Inexistentes primero, animalizadas, exotizadas y sexualizadas luego. Indias, criollas, africanas esclavizadas y afrodescendientes. Mujeres cuyos cuerpos y subjetividades fueron sometidas a un violento proceso de aculturación y mestizaje.

DE LA CONSTRUCCIÓN DE LA NACIÓN Y LA DOMESTIZACIÓN DE LAS MUJERES

El tráfico de mujeres revela mecanismos raciales y de género en el marco de intercambios mercantiles y servicios laborales e implica también un intercambio de cuerpos que a su vez crea *nuevas relaciones de parentesco*, mediadas por una serie de normas que variaba según el estatus y la ubicación social que las mujeres adquirirían a uno y otro lado de la frontera. Nuevas (e indeseables) relaciones de parentesco. Yo me figuré que esta imagen de Tappa, es la *Prehistoria*, algo así como el *proceso de acumulación originaria* de lo que será el conjunto de desposesiones que configurarán estructuralmente la condición subjetiva y objetiva de las mujeres subalternizadas en nuestro país. Entiendo que *acumulación originaria* es una metáfora salvaje, y quizás no tan rigurosa en términos teóricos. Prefiero este sentido de lo salvaje en el arte, la crítica teórica, porque entiendo que ambos deben ser *impiadosos* a veces. En un sentido implacable, de no dar concesiones. Entonces, siguiendo con este pensamiento salvaje, diría que a ese proceso de proletarización (que conocemos como *acumulación originaria*), le va junto -para la mujeres indias y negras- un proceso de *domesticación*, en el doble sentido de situar en el interior *doméstico* y de disciplinar, de *domesticar*.

Una línea fundamental de visión que los lentes violetas nos han *regalado* es la distinción entre lo público y lo privado, como dos esferas escindidas. Mientras lo público es político, lo privado no lo es; si lo público/político es el campo de la acción masculina, lo privado/apolítico es algo así como la *pradera* de la pasividad femenina... Y podríamos seguir desmontando esta escena mucho más... La *domesticación* de las mujeres es un proceso que se inscribe en procesos mayores de nuestra historia y que aún continúa vigente... Para el momento de la fotografía, la santafesina era una sociedad multiétnica, en la que coexistían distintas tradiciones culturales. Entre sus habitantes había diferencias reconocidas expresadas en exenciones, privilegios y vestimenta. Estas marcaban objetivamente un orden simbólico jerárquico que distinguía según criterios de etnicidad, riqueza, género, etc.

SALANDO LAS HERIDAS...

Todes sabemos qué es una cicatriz... y sabemos también que hay un sinnúmero de metáforas sobre la idea de cicatriz. Elena Basile habla de las cicatrices que pican:

una cicatriz que pica es leída como un signo de que la piel ha comenzado a curarse, creciendo tejido nuevo por debajo de la cáscara de sangre que se había formado para proteger la herida, y pelándose nuevamente. La comezón denota tanto la impaciencia de la piel para retornar al cuerpo a un estado de integridad, y la tozuda persistencia de la sangre seca, los remanentes de su derrame que dan testimonio de la violación pasada del cuerpo: un recordatorio del trauma, tanto como una protección de él. El espacio entre el tejido curativo y la cáscara de sangre marca una frontera, un límite frágil de transformación donde la superficie del cuerpo trabaja silenciosamente para readaptarse a los cambios impuestos desde afuera, mientras exhibe visiblemente los signos de su propia herida (Basile, 2008: 15).

Las cicatrices lingüísticas pueden no ser tan visibles, como las cicatrices de la piel, y sin embargo existen. Las cicatrices lingüísticas que pican pueden leerse como sintomáticas de un proceso de curación cultural (...) una curación de las heridas dejadas por la(s) lengua(s) por las violaciones históricas de los centros heteronormativos, androcéntricos y coloniales de la cultura.

En esta propuesta de educación en museos desde una perspectiva intercultural, decolonial y feminista queremos hacer picar y por ende cicatrizar esa herida colonial que se instaló en el silencio que encerró a las mujeres y las condenó a ser *objetos* de otros. Objetos de la mirada y la representación de otros. Cuerpos-objetos-apropiados-apropiables por y para otros (como las cautivas de la foto de Pedro Tappa). Esta mediación pretende modestamente pensar en procesos de educación intercultural que contribuyan a la *curación cultural*, en intervenciones que restituyan palabras y sentidos, que pueblen los silencios de los relatos androcéntricos y coloniales.

ARCHIVOS CONSULTADOS

Banco de imágenes Florian Paucke. Provincia de Santa Fe.

FUENTES CONSULTADAS

Colección Clementino Paredes. Fotografía de Pedro Tappa. C1870. Código: H05215933.
Inventario: 015933.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL CITADA

ARFUCH, L. (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

BASILE, E. (2008). Cicatrices lingüísticas que pican: pensamientos sobre traducción como una poética de curación cultural. En Calefato, P. y Godayol, P. (Coords.), *Traducción/género/poscolonialismo* (pp. 19-28). Buenos Aires: La Crujía.

BOIVIN, M.; ROSATO, A. y ARRIBAS, V. (2004). "Constructores de otredad. Una introducción a la antropología social y cultural". Recuperado de <https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/bolvin-m-rosato-a-arribas-v-2004-constructores-de-otredad.pdf>

DÍAZ, R. y RODRÍGUEZ DE ANCA, A. (2014). Activismo intercultural: una mirada descolonizadora crítica interseccional. En Villa, A. I. y Martínez, M. E., *Relaciones escolares y diferencias culturales: la educación en perspectiva intercultural* (pp. 171- 197). Buenos Aires: Noveduc.

ESPACIO SANTAFESINO EDICIONES (2017). *Santa Fe entre dos siglos: fotografías 1860-1910*. Rosario: Espacio Santafesino Ediciones.

FEDERICI, S. (2010). *Caliban y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños.

FEDERICI, S. (2014). *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.

HIRSCH, S. (Coord.) (2008). *Mujeres indígenas en la Argentina. Cuerpo, trabajo y poder*. Buenos Aires: Biblos.

HUBERMAN, D. (2011). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

LA NECESIDAD DE TRANSVERSALIZAR LA PERSPECTIVA DE GÉNERO EN LOS MUSEOS...

LAGARDE, M. (1990). *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Siglo XXI.

SEGATO, R. (2007). *La Nación y sus Otros*. Buenos Aires: Prometeo.

7.

“ÉSTA SE FUE, ÉSTA SE MURIÓ, ÉSTA YA NO ESTÁ”. EL ARCHIVO DE LA MEMORIA TRANS:

EN BÚSQUEDA DE LA CONSTRUCCIÓN
DE UNA MEMORIA PROPIA

MALENA ONEGLIA

Investigaciones Socio-Históricas Regionales (ISHIR) - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - Universidad Nacional de Rosario / Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance, Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires / Centro de Estudios Interdisciplinarios sobre las Mujeres (CEIM) - Área de Antropología del Cuerpo, Facultad de Humanidades y Artes (UNR).

HACIA UNA NARRATIVA EN PRIMERA PERSONA

*La materia
tiene memoria
Wayar, 2018*

Espijos. Camas. Cuartos de hotel. Un abrazo entre varios cuerpos. Besos. Sonrisas. Pincitas de depilar. Comidas. Carnavales. Labial. Esmalte. Cartas. Festejos de cumpleaños. Medias de red. Viajes. Postales. Notitas. Infancia. Pasajes. Paisajes. Exilio. Éstas son algunas de las tantas imágenes que componen el Archivo de la Memoria Trans, un proyecto colaborativo nacido en el seno de la comunidad trans* en el año 2012, que se propone recuperar las memorias del colectivo travesti-trans*¹ en pos de la construcción de otras narrativas, de “narrativas trans* ‘que se originen desde la minoría de género misma’” (Radi, 2019: 17).

En este trabajo presentamos, pues, esbozos reflexivos de una primera aproximación a esta experiencia archivística de recuperación, construcción, preservación y tratamiento de estas *memorias otras* a partir de un acercamiento desde los elementos teóricos y metodológicos que nos proveen la antropología del cuerpo y la performance y la antropología política, así como los estudios *queer*, trans* y feministas. Asimismo, tomamos en consideración tanto las recomendaciones sugeridas por Jacob Hale (2009) al momento de acercarse a investigar problemáticas trans* como las realizadas por Donna Haraway (1995) respecto a la necesidad de explicitar el punto de vista de quien produce en aras de dar cuenta que el conocimiento siempre es un *conocimiento situado*.

En este sentido, con la delicadeza de quien se acerca a la intimidad de los recuerdos prolijamente acomodados en el álbum familiar, la aproximación al Archivo de la Memoria Trans se realiza desde un punto de vista etnográfico, feminista, disidente sexual y

1. A lo largo de este texto seguiremos a Blas Radi, quien aclara que “los términos trans, trans*, trans-, transgénero, transexual y travesti no son términos equivalentes ni intercambiables. Se ha intentado reunirlos bajo un término *paraguas* (...) sin pretender hacer un uso homogeneizante de las diferencias que distinguen a estas identidades, sino evocar una multiplicidad (...) El asterisco funciona, como expresa Mauro Cabral (2010), como una marca de escritura de una diversidad irreductible” (Radi, 2019: 16)

*cisgenérico*², entendiendo a estas coordenadas como aquellas que atraviesan la lectura del material y dan carnadura a esa mirada.

MEMORIAS OTRAS. ITINERARIOS DE LA CONSTRUCCIÓN DE UN ARCHIVO PROPIO

*Hacer historia,
ya sea autobiográfica, académica o clínica es,
en parte una lucha
por fundamentar un testimonio
en un determinismo natural*
Stone, 1991

Como advertirá la activista e intelectual travesti³ Marlene Wayar, “la materia tiene memoria” (Wayar, 2018: 32) y el Archivo de la Memoria Trans da cuenta de ello en tanto que su inicio se encuentra en una caja de recuerdos de la activista trans* Claudia Pía Baudracco, fallecida en el año 2012. Es en ese mismo año en el que, tras el fallecimiento de Pía y la sanción de la Ley 26743 de Identidad de Género, la activista trans* María Belén Correa funda este espacio:

Cuando en el 2012 muere Claudia Pía Baudracco, que era mi amiga, esa caja me la pasa a mí la familia. [Ahí] había pasaportes, tickets, postales, cartas, fotos (...) a la colección del archivo la vinimos haciendo durante todo el tiempo, en ese proceso nosotras íbamos juntando en una caja fotos, papeles, tarjetitas, todo como una caja de recuerdos que se iba juntando ahí adentro y en cada mudanza, lo primero que se salvaba era esa caja. A esa caja se le perdieron cosas, se le agregaban cosas, se le volvían a perder y a agregar, se mojaba algo y había que tirarlo (Entrevista a María Belén Correa, julio 2020).

2. La categoría *cis/cisgénero/cissexual* fue acuñada al interior del movimiento trans* para referirse a aquellas personas que no son trans. La generalización de su uso por fuera de los ámbitos exclusivamente trans* se considera un caso de justicia epistémica. A propósito del término recomendamos las notas: “Cissexual” (2009) de Mauro Cabral en: Suplemento SOY, *Página/12*, 5 de junio, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-803-2009-06-12.html>.

3. Si bien a lo largo del texto utilizaremos el término trans*, como hemos aclarado en la nota al pie 1, en este caso decidimos utilizar la categoría *travesti* en cuanto a que se trata de la identidad autopercebida de la autora.

“ÉSTA SE FUE, ÉSTA SE MURIÓ, ÉSTA YA NO ESTÁ”. EL ARCHIVO DE LA MEMORIA TRANS...

Siguiendo el pensamiento de Michel Foucault (2009), un archivo podría ser pensado como un dispositivo de producción de sentidos, como un dispositivo de producción de verdad, de *una* verdad. Recuperando también los aportes de la fenomenología *queer*, podríamos decir que al archivo no solo lo compone su materialidad sino que se trata de un espacio erigido sobre huellas y afectos, o sobre las huellas de los afectos. En este sentido, el Archivo de la Memoria Trans puede ser pensado como espacio *queer* que adquiere movimiento propio en tanto que se configura como un espacio del género construido en y desde la primera persona que, al ser definido no por su localización sino por su posibilidad de acción (Ahmed, 2010; Lucero, 2016), revivifica la pregunta butleriana en relación a cuáles son los cuerpos, las identidades y las memorias que [no] importan y en qué clave han sido y están siendo construidos/as.

Asimismo, el Archivo de la Memoria Trans reactualiza el cuestionamiento que Sandy Stone nos alcanza en el Manifiesto Post-Transexual “¿quién está narrando la historia de quién y cómo pueden los narradores diferenciar entre la historia que narran y la historia de la que son testigos?” (Stone, 1991: s/r). De este modo, si este espacio puede ser definido por su capacidad de acción, puede ser definido, entonces, por su potencia; su potencia para desarrollar prácticas archivísticas afectadas y des-heterosexualizantes que posibiliten la irrupción masiva de esas *memorias otras* (y no otras memorias). *Memorias otras* en tanto que, con su irrupción en el mundo “de lo público” dan cuenta de la histórica invisibilización a la que han estado sometidas, pues, como dirán las propias protagonistas de esta experiencia “siempre estuvimos ahí”⁴.

En este sentido, la construcción de este Archivo se encuentra imbricado, como advertíamos, con la Ley de Identidad de Género en tanto que la sanción de esta legislación viene a dar “existencia legal” a las personas trans*. El reconocimiento por parte del Estado de aquellas que siempre tuvieron una existencia real desde las fronteras del reconocimiento, la clandestinidad y la invisibilización histórico-social vino a dar cuenta de las condiciones materiales y simbólicas de existencia del colectivo trans* en Argentina.

4. “*Siempre estuvimos ahí*” se da a llamar la más reciente exposición que el Archivo de la Memoria Trans realiza de manera virtual en el Congreso de la Nación Argentina en el marco de la discusión de los 15 proyectos de cupo laboral trans, y busca dar cuenta de la histórica existencia trans*.

MALENA ONEGLIA

Este reconocimiento [del Archivo] vino como de arriba, la intención mía es que no se olvidaran de todas las muertas que tenemos. Cuando a mí se me morían María o Susana, era mi amiga de mucho tiempo, pero yo no sabía cómo se llamaba de varón, entonces estaba en la morgue y quedaba con NN y no podía retirar el cuerpo. Entonces, una forma de poder traerlas a la vida y que tantas muertes no queden impunes es este trabajo (Entrevista a María Belén Correa, julio 2020).

El acervo fotográfico que compone el Archivo de la Memoria Trans recopila fotos, imágenes, notas, cartas, postales y registros de diarios y revistas, sobre todo, de lo que Correa dará a llamar “el activismo antes del activismo”, es decir, que el material documental abarca un período que comprende desde los años 20’ hasta los años 90’. La intención de registrar esos años es poder dar visibilidad a las condiciones de existencia del colectivo trans* antes de empezar a organizarse para luchar por el reconocimiento de su identidad autopercebida (Berkins, 2003).

En los últimos quince años, en nuestro país hemos sido testigos y protagonistas de luchas que ampliaron los derechos de los colectivos sociosexuales⁵. En lo que respecta específicamente al colectivo trans*, el año 2012 se constituye en un hito significativo en tanto que la Ley 26743 tiene la particularidad de permitir el cambio registral por la sola voluntad de la persona solicitante, despatologizando las identidades trans*. Este momento es leído por Belén Correa como un momento bisagra en tanto que

eso fue como un parate en la lucha porque veníamos luchando por tener derechos y cuando se consigue la Ley de Identidad de Género para muchas activistas fue

5. Nos referimos al colectivo LGBTI+: Lesbianas, Gays, Bisexuales, Travestis, Transexuales, Transgéneros, Intersex y No Binaries. Siguiendo a val flores, “los movimientos [o colectivos] socio-sexuales son aquellos que intervienen en la política con el fin de cuestionar la adscripción de la sexualidad y la identidad de género en el ámbito de lo natural y lo privado. De esta manera, sus demandas se vinculan con el reconocimiento por parte del Estado y de la sociedad civil de las distintas posibilidades históricas y consecuencias simbólicas y materiales referentes a la construcción de identidades de género, prácticas sexuales y corporalidades (flores, 2008:2). “Según Ana de Miguel Álvarez (2003) [estos] movimientos revelan una acción colectiva que apela a la solidaridad para proponer cambios sociales; su existencia es en sí misma una manera de percibir la realidad, en tanto vuelve controvertido un aspecto de ésta que antes era aceptado como normativo y sugiere una ruptura de los límites del sistema de normas y relaciones sociales existentes, gestando nuevas legitimaciones en la sociedad” (Alonso, Herczeg y Zurbriggen, 2008: 1). En esta línea y, según Susana Rostagnol (2004), la diferencia entre ciertas identidades como la étnica y racial donde se enfatiza el “ser” por sobre la elección; desde el activismo sociosexual se reivindica el derecho a la diferencia mediante la autoafirmación identitaria (op. cit).

“ÉSTA SE FUE, ÉSTA SE MURIÓ, ÉSTA YA NO ESTÁ”. EL ARCHIVO DE LA MEMORIA TRANS...

como “bueno, ya se logró y a partir de acá, qué?”. Para muchas de las que están en Argentina era la lucha constante del día a día, para mí que estoy afuera⁶, yo podía verlo con una distancia distinta. Con el golpe que me había dado el golpe de Pía y con esa caja, empecé a pensar qué hacía con eso [y] no teniendo mucho conocimiento, hago una exposición del material original que tenía y esa fue la primera muestra que hicimos [con el Archivo]: “La construcción de una líder”, que era Claudia Pía Baudracco. A partir de ahí hago visible [el material] y les digo a las que estaban ahí que a mí me gustaría hacer entrevistas y todas diciendo “yo quiero, yo quiero, yo quiero” y buscar fotos “yo tengo fotos”, empezaron a decir todas las chicas y armamos un grupo de Facebook (Entrevista a María Belén Correa, julio 2020).

De este modo, recuperando la experiencia de organización, recuperación y construcción de memoria llevada adelante por las Abuelas de Plaza de Mayo⁷, y haciendo uso de las plataformas digitales, nace el Archivo de la Memoria Trans como un espacio virtual de reunión en donde se compartían fotos, anécdotas, testimonios, cartas y que funcionó en el ámbito privado por dos años⁸.

Empecé a subir fotos sacadas mal, así con el teléfono, y las chicas empezaron a hablar diciendo “ese es el cumpleaños de Susana, yo estuve en ese cumpleaños” y otra decía “la que está atrás soy yo”, “las que están en la foto son sultana, mengana” y entonces me ubicaban. Otra decía “eso en el año 86” y otra “no, eso es en el año 85 porque...” y empezamos a reconstruir toda una memoria basándonos en una foto (Entrevista a María Belén Correa, julio 2020).

En el año 2014, comienza a participar la fotógrafa Cecilia Estalles, “cuando ve esto [el material en el grupo de Facebook] dice que hay que hacerlo visible porque son fotos únicas y que hay que cubrir un espacio que no estaba cubierto y que éramos nosotras mismas las que teníamos que contar nuestra historia” (Entrevista a María Belén Correa). En ese año, el Archivo de la Memoria Trans comenzó con un proceso de recuperación y preservación de la documentación tanto material como digital; actualmente cuenta con

6. Belén Correa se exilia en el año 2001 a causa de la persecución policial que padecía debido a la lucha contra los edictos policiales que estaba llevando adelante junto a sus compañeras travestis desde ATA (Asociación de Travestis de Argentina, fundada en 1993), luego ATTTA (Asociación de Travestis, Transexuales y Transgéneros de Argentina).

7. “Hacía tiempo yo había visto un documental de Abuelas que contaban cómo se habían organizado ellas después del genocidio (...) entonces ellas dicen que lo más importante que tenían era la memoria de los sobrevivientes” (Entrevista a María Belén Correa, julio 2020)

8. Se trataba de un grupo privado y secreto de Facebook del que solo podían participar personas trans*

más de 9000 imágenes. Asimismo, el Archivo está compuesto tanto por materiales visuales, documentales, auditivos y audiovisuales así como piezas museísticas tales como vestimenta, adornos, DNIs, cartas y postales.

llega diciembre de 2017 que tenemos la exposición “Ésta se fue, a ésta la mataron, ésta murió” en el [Centro Cultural Haroldo] Conti (...) expusimos 500 fotos en tamaños grandes, en forma de marquitos, de distintos tamaños, hicimos un árbol de la vida donde cada una podía anotar el nombre de su compañera muerta, hicimos un área que era “infancia”, “festejos”, “vida cotidiana” y “exilio” y toda una secuencia de camas, espejos porque muchas teníamos la misma manía, parecía que todas se sacaban [fotos] en frente de los espejos, arriba de un auto, acostada arriba de un auto, acostada arriba de una cama y entonces hicimos una secuencia de autos, camas, cosas así, grupos de todas amontonadas así tipo amigas y cerramos con una foto que fue la del 83’, cuando Pía pensaba que venía la democracia y venía la libertad y en esa época se había hecho recién las tetas y hay una foto en la que está en el Congreso, arriba del monumento del Congreso y ella levantándose la remera y mostrando las tetas; con esa foto cerramos. Ahí fue que nos hicimos muy conocidas, fue la ventana en la que nos encontraron porque prácticamente ahí supieron que nosotras existíamos, por más que veníamos desde hace un tiempo atrás trabajando porque, ya te digo, empezamos en el 2012 y en el 2017 nos encontraron y supieron quiénes éramos nosotras (Entrevista a María Belén Correa, julio 2020).

El Archivo de la Memoria Trans, pues, se erige – desde nuestra perspectiva – como ese espacio *queer* que da cuenta de la construcción política, social, histórica y cultural de una comunidad con existencia real que obtuvo su existencia legal hace escaso tiempo, a fuerza de lucha y organización. Las imágenes que componen el archivo, asimismo, como una arqueología, no solo dan cuenta de las condiciones materiales y simbólicas de existencia de las identidades trans* sino que también ilustran el desplazamiento de sentido en torno a las nociones de vida cotidiana, familia, encuentro, seguridad/peligrosidad, trabajo, calle, vida/muerte a partir de la experiencia del cuerpo vivido, del cuerpo encarnado (Merleau-Ponty, 1945), en tanto que, como advertirá Viviane Namaste, “nuestras vidas y nuestros cuerpos (...) se forjan en los detalles de la vida cotidiana” (Namaste, 2000:1).

Nosotras teníamos muy pocos ambientes para juntarnos. Nuestros ambientes para juntarnos eran el calabozo, el velorio, el carnaval y los cumpleaños. Eran eventos sociales tan grandes donde nos podíamos encontrar todas y nos censábamos, porque la que no estaba no estaba, “qué le pasó? – Se murió – cuándo? – uy!”. Nuestros lugares de reunión, donde nos encontrábamos y nos podíamos saber vivas eran esos, de esos lugares solamente un cumpleaños o estar en un hotel guardadas 4 ó 5 era un momento de celebración, por eso eran las fotos, por eso

“ÉSTA SE FUE, ÉSTA SE MURIÓ, ÉSTA YA NO ESTÁ”. EL ARCHIVO DE LA MEMORIA TRANS...

nuestro archivo está marcado en “exilio, vida cotidiana, niñez, cumpleaños”, porque es una tangente y es lo que podíamos documentar en ese tiempo. Si vos ves las fotos de “vida cotidiana” en Argentina, sobre todo las fotos viejas, son todas en encierro, no hay en libertad, no hay muchas fotos en las que vos digas “me saqué una foto en una plaza, en un lugar turístico de Argentina” porque era con riesgos, era a caballo en el medio del campo, a escondidas en un lugar así rápido pero no había una gran cantidad de fotos al aire libre, la mayoría son adentro de hoteles, adentro de una cama, varias personas arriba de una cama, en espacios chiquitos, reducidos; eso es lo que mostramos en nuestras fotos (Entrevista a María Belén Correa, julio 2020).

DE MARICAS A ARCHIVISTAS. EL ARCHIVO DE LA MEMORIA TRANS COMO UN CASO DE JUSTICIA EPISTÉMICA

*mis manos enredaderas (...)
a veces te o me masculinizan
y otras féminas algas te inventan el sueño
a veces son / animal araña o bestia, pajarito
o a veces / agotadas de tanta biología
son simplemente / éter
Susy Shock, 2018*

Las fotografías dan carnadura a la memoria al tiempo que hacen las existencias trans* visibles a lo largo de la historia; se convierten en un recordatorio permanente no solo de que “siempre estuvieron ahí” sino que están y tienen un saber que les es propio. La construcción del Archivo de la Memoria Trans aparece, entonces, como un modo de reconocimiento tanto de la autoridad epistémica como testimonial (Pérez, 2019⁹) del colectivo trans*

Dejaron de tratarnos como maricones y empezaron a tratarnos como curadoras, como coleccionistas, como conservadoras, como archivistas, como artistas; nos empezaron a tratar y respetar distintos colegas de esa forma. Llegamos a ir a Colombia a una exposición de archivistas, donde todos eran archivistas profesionales y nosotras íbamos con nuestro material diciendo “hicimos un curso de 6 meses”. No estudiamos, pero hicimos esto, hicimos aquello, hicimos esto otro (Entrevista a María Belén Correa, julio 2020).

9. Moira Pérez recupera los conceptos de autoridad epistémica y autoridad testimonial de Miranda Fricker. El artículo de referencia es: Fricker, Miranda (2007). *Epistemic injustice: Power and the ethics of knowing*. New York: Oxford University Press

MALENA ONEGLIA

La tarea archivística la lleva adelante, en la actualidad, un grupo de diez personas, entre las que se encuentran personas trans* activistas y sobrevivientes así como dos fotógrafas cis, “a ellas las tenemos como las profesionales, las que saben curar y nos enseñan, también son las que llenan los formularios”, dirá Belén Correa (Entrevista). Este equipo de trabajo da cuenta de la importancia del establecimiento alianzas y de la construcción de estrategias que les permitan acceder a aquellos espacios que aún hoy se encuentran restringidos para las personas trans*. Como advertirá Correa,

esto es estratégico porque muchas veces yo llené un formulario para una institución a mi nombre y me lo rechazaron y al mismo formulario presentado por Cecilia, lo aceptaron. A veces las mandamos a ellas y, cuando ya está todo listo, entramos nosotras y ya nos tienen adentro. Somos como el caballito de Troya (Entrevista a María Belén Correa, julio 2020).

Sería absurdo pensar, sin embargo, que el reconocimiento del Archivo de la Memoria Trans por un amplio conjunto social se trata de un caso pleno de justicia epistémica mas sí podría concebirse como un principio de justicia hermenéutica en tanto que la construcción discursiva del Archivo posibilita la construcción de una narrativa trans* en y desde la primera persona que permite otorgar un sentido propio a sus experiencias sociales y, particularmente, a sus experiencias de opresión (Pérez, 2019).

Queremos recuperar la valiosa distinción que José Esteban Muñoz realiza entre la posibilidad del pasado, como algo que puede (o no) ocurrir, y la potencialidad del pasado, en tanto que es algo que no existe en el presente pero que, al hacerse presente, crea las condiciones de posibilidad de construir un futuro distinto (Muñoz, 2020). En este sentido, el Archivo de la Memoria Trans irrumpe con la potencia de la existencia de corporalidades, identidades y memorias que, como advierten las propias protagonistas, solo se encontraban en los archivos desde la ausencia y la invisibilización.

De este modo, el proceso de construcción de un archivo que recupere las experiencias vividas por el colectivo trans* en y desde la primera persona pone de manifiesto que “el cuerpo transexual es memoria perfeccionada” (Stone, 1991:s/r) y que es allí donde se “esconde el potencial para mapear el cuerpo refigurado según el discurso convencional sobre los sexos y así alterarlo, aprovecharse de las disonancias producidas por esta yuxtaposición para fragmentar y reconstituir los elementos sexuales en geometrías nuevas y sorprendentes” (Op.Cit) dando lugar al nacimiento de aquellas *memorias otras* que

“ÉSTA SE FUE, ÉSTA SE MURIÓ, ÉSTA YA NO ESTÁ”. EL ARCHIVO DE LA MEMORIA TRANS...

contienen la potencia de romper con el silenciamiento histórico que configuró (y configura) los discursos aceptados sobre la *verdad del sexo*, excluyendo y forcluyendo aquellas identidades que se fugan de la heteronorma (Foucault, 2002; Butler, 1998, 2002).

ARCHIVO DOCUMENTAL AUDIOVISUAL DIGITAL CONSULTADO

ARCHIVO DE LA MEMORIA TRANS (AMT) <https://archivodelamemoriatrans.tumblr.com/>; fb.com/archivotransarg; instagram.com/archivotrans

CENTRO CULTURAL HAROLDO CONTI (2017) Inauguración de “Ésta se fue, a ésta la mataron, ésta se murió”, del Archivo de la Memoria Trans. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=-OT0ytbQSms&list=PL_ZbR9WOL2nsRagrDSlgT1yF8XrpVQIPi

BIBLIOGRAFÍA GENERAL CITADA

AHMED, S. (2006). *Queer phenomenology: orientations, objects, others*. Londres: Duke University Press.

ALONSO, G., HERCZEG, G. y ZURBRIGGEN, R. (2008). “Entrar enteras/os/xs a las aulas”. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, 31, 127-137.

BERKINS, L. (2003). Un itinerario político del travestismo. En Maffía, D. (Comp.), *Sexualidades migrantes. Género y Transgénero* (pp. 127-137). Buenos Aires: Scarlett Press.

CABRAL, M. (2009). “Cissexual”. Recuperado de www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-803-2009-06-12.html

FLORES, V. (2008). “Potencia Tortillera: un palimpsesto de la perturbación”. Recuperado de: <http://escritoshetericos.blogspot.com/2009/06/potencia-tortillera-un-palimpsesto-de.html>

FOUCAULT, M. (2002). *Historia de la sexualidad, v. 1. La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

FOUCAULT, M. (2009). *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI.

MALENA ONEGLIA

- HALE, J. (2009). *Reglas sugeridas para personas no transexuales que escriben sobre transexuales, transexualidad, transexualismo, o trans*. Recuperado de: <https://www.aacademica.org/blas.radi/42>
- HARAWAY, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reivindicación de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- LUCERO, J. (2016). "Espacio del género, movimiento de la orientación: reflexiones fenomenológicas en torno a lo *queer*". *Revista Avatares Filosóficos*, 3, 171-184.
- MERLEAU-PONTY, M. (1994). *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires: Planeta.
- MUÑOZ, J. E. (2020). *Utopía queer. El entonces y allí de la futura antinormatividad*. Buenos Aires: Caja Negra.
- NAMASTE, V. (2000). *Invisible Lives. The Erasure of Transsexual and Transgendered People*. Chicago: The University of Chicago.
- PÉREZ, M. (2019). "Violencia epistémica: reflexiones entre lo invisible y lo ignorable". *Revista de Estudios y Políticas de Género*, 1, 81-98.
- RADI, B. (2019). Políticas del conocimiento: hacia una epistemología trans*. En López Seoane, M. (Comp.), *Los mil pequeños sexos: intervenciones críticas sobre políticas de género y sexualidades* (pp. 16-23). Buenos Aires: UNTREF.
- SHOCK, S. (2018). En el mar de tus formas. En: Wayar, M., *Travesti. Una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Muchas Nueces.
- STONE, S. (1991). "El imperio contraataca. Un manifiesto post-transexual". Recuperado de: <https://lasdisidentes.com/2012/08/02/el-imperio-contraataca-un-manifiesto-post-transexual1-por-sandy-stone/>
- WAYAR, M. (2018). *Travesti. Una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Muchas Nueces.

MATERIAL DE CAMPO UTILIZADO

Entrevista a María Belén Correa, fundadora del Archivo de la Memoria Trans (2020)

PARTE II

MUJERES EN
LOS ARCHIVOS
PERSONALES

8.

EL ARCHIVO PERSONAL DE ADA KORN EDITORA

ESTUDIAR EL CAMPO EDITORIAL
DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO

MARÍA BELÉN RIVEIRO

Instituto de Investigaciones Gino Germani - Facultad de Ciencias
Sociales, Universidad de Buenos Aires (UBA) - CONICET

INTRODUCCIÓN:

LA VISIBILIZACIÓN DE LAS MUJERES EN EL MUNDO EDITORIAL

Este artículo se enfoca y describe el archivo personal de Ada Korn que recopila información sobre su editorial, Ada Korn editora. Esta reflexión es parte de una apuesta por reconstruir una historia de las editoriales en Argentina a partir de la perspectiva de género. Ese objetivo exige un análisis crítico sobre la mirada teórica y las herramientas metodológicas puestas en juego. El abordaje general del texto se enmarca en una sociología de la literatura que conduce el foco hacia dimensiones soslayadas sobre lo social que se pueden vislumbrar en las producciones literarias y el sector editorial, así como facetas sociológicas que enriquecen nuestro conocimiento sobre la producción de libros.

La investigación en la que se enmarca el presente texto se enfoca en el caso de Ada Korn editora fundada en 1984 en Buenos Aires. Se propone no solo visibilizar casos de editoras mujeres, como Ada Korn, sino formular un problema de investigación sobre la producción editorial desde una perspectiva de género¹. Llego a este caso a través de la investigación para mi tesis doctoral. Allí estudio los mecanismos de dominación subyacentes en las dinámicas del campo literario de Buenos Aires de los años ochenta y noventa del siglo XX a través de la reconstrucción de la trayectoria de César Aira², quien, propongo, se constituye en un centro descentrado (Riveiro, 2020a). Si bien traza una carrera exitosa y consagrada, los inicios de su trayectoria no están exentos de obstáculos

1. Estas indagaciones se inscriben en el proyecto PICT "El lugar de las mujeres en el campo editorial: posiciones, trayectorias y prácticas editoriales en la Argentina (1960-2018)" dirigido por Ivana Mihal y Daniela Szpilbarg y en el programa de vinculación "Mundo editorial, lectura y traducción desde los estudios de género(s) y feminismos" (CEIECS, UNSAM). Un primer avance de las discusiones de este grupo y de los casos por estudiar se publicó en el Dossier "Editoras y autorías: las mujeres en el mundo editorial latinoamericano" (2020, *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 107) coordinado por Ivana Mihal, Ana Elisa Ribeiro y Daniela Szpilbarg.

2. Aira es un escritor argentino nacido en 1949 en Coronel Pringles, al sur de la provincia de Buenos Aires, quien, desde 1981 publica ensayos, obras de teatro y, en su mayoría, novelas. En 2018, su obra llega a superar los cien títulos. Para fines de la década de los años noventa y comienzos del siglo XXI, rastreo indicadores convencionales de prestigio (cuenta con numerosos premios; es un autor muy traducido; ocupa un lugar central en editoriales; y su propuesta tiene una amplia recepción en la academia y en publicaciones periódicas como revistas literarias y suplementos culturales de diarios).

y contrastan fuertemente con los indicadores de consagración que identifico para fines de los años noventa y comienzos del siglo XXI.

En la reconstrucción de las condiciones de posibilidad del campo editorial y literario para la publicación de los inéditos de Aira encuentro que, luego de una década de rechazos editoriales, uno de los espacios que sí se abre a una posición como la suya, cuando todavía no estaba habilitada en el campo, es Ada Korn editora. En 1984 publica *El vestido rosa* y *Las ovejas*, libro con el que se inaugura la editorial. Este es el puntapié para comenzar a reflexionar en las instancias que habilitaron una posición excéntrica y así explorar modos disruptivos de producir libros. Hasta 2003, cuando la editorial anuncia su cierre, Ada Korn edita títulos de narrativa argentina y traduce autores extranjeros de poca circulación en el país. Aproximadamente la mitad de los títulos del catálogo son de escritoras. Ada Korn incluso publica, tras el cierre de la editorial, pero con este mismo sello, dos biografías escritas por ella misma sobre dos mujeres con aportes históricos para la ciencia y la matemática: *Sofía Kovalévskaja 1850-1891 Símbolo y ejemplo* (2009) y *La otra Catalina. Presidenta de dos academias* (2015).

Propongo que la cuestión de género es vital para problematizar el caso de Ada Korn editora. Por un lado, se trata de un género invisibilizado en las historias de las editoriales. Éstas tienen una constante: la ausencia de nombres de mujeres (Riveiro, 2020b). Estudiosos dedicados a la industria editorial han reparado en que se trata de un espacio dominado por la lógica masculina (Howsam, 1998). El caso argentino no es una excepción tal como indican recientes apuestas por

recuperar tanto la trayectoria de editoras y actorxs del mundo editorial, como reflexionar sobre la condición de la autoría femenina, el sexismo en las prácticas editoriales, las desigualdades de género y las políticas del lenguaje en Argentina, Brasil y Uruguay (Mihal, Ribeiro y Szpilbarg, 2020: 11).

Por el otro lado, la editorial Ada Korn es recordada por el contenido y calidad de su catálogo que se suele valorar por lo artesanal y el cuidado. Esta dimensión simbólica (Bourdieu, 2000) que destaca rasgos de cuestiones consideradas menores y con frecuencia vinculados al universo femenino (Federici, 2018) se vuelve vital porque, por un lado, se trata de una analogía entre el espacio que se designa a las mujeres y la característica que se resalta de una empresa editorial dirigida por una mujer y, por el otro, son rasgos que permiten a Ada Korn realizar un aporte rupturista a la lógica editorial. En medio de

EL ARCHIVO PERSONAL DE ADA KORN EDITORA. ESTUDIAR EL CAMPO EDITORIAL...

una industria editorial caracterizada por no resguardar los derechos de los escritores o hacer prevalecer las reglas económicas y comerciales por sobre otras lógicas como las del prestigio y el valor literario, Ada Korn editora se destaca por respetar los derechos laborales de los escritores, por medio de la elaboración de contratos y el pago estricto de sus regalías, así como por observar los modos de circulación de cada obra (Riveiro, 2020b).

Las investigaciones recientes que permiten visibilizar casos de mujeres en el mundo de la edición se basan en datos recabados mediante entrevistas en profundidad. Es el caso de la compilación de Mónica Bueno y Miguel Ángel Taroncher (2006) con artículos que reconstruyen la historia del Centro Editor de América Latina. Boris Spivacow funda la editorial en 1966 tras la intervención militar de la Universidad de Buenos Aires que lleva a su renuncia junto con la del resto del directorio de Eudeba. Mientras que los estudios al respecto suelen enfocarse en su figura y en la de los autores que forman parte del catálogo de la editorial, la compilación de Bueno y Taroncher recupera una dimensión invisibilizada del sector: la propia práctica editorial. El libro de Bueno y Taroncher (2006) accede a estas dimensiones mediante la realización de entrevistas a numerosos de sus trabajadores. Y es con esta herramienta metodológica con la que comienzan a multiplicarse los nombres de mujeres que son parte de la editorial: Susana Zanetti, Nora Dottori, Graciela Cabal, Beatriz Sarlo, Silvia González y Graciela Montes.

Daniela Szpilbarg (2018) reflexiona sobre cómo construir una historia de las editoriales atravesada por el género y el feminismo. James Danky y Wayne Wiegand (2006) estudian las tensiones entre las esferas pública y privada en la producción editorial de mujeres con el foco en publicaciones periódicas, bibliotecas, clubes de lectura y el trabajo de editoras estadounidenses. Ruth Panofsky (2019) reconstruye las trayectorias de editoras canadienses y encuentra que la edición es una práctica atravesada por la dominación masculina que invisibiliza sus aportes. Una constante en estos trabajos es la consulta de archivos como correspondencias y memorias de editores, así como la producción de datos mediante la realización de entrevistas. En lo que sigue exploro una potencialidad que supone el estudio del caso de Ada Korn editorial: la posibilidad de acceder a los archivos de la editorial como una fuente que enriquece los datos para el estudio.

EL ARCHIVO DE ADA KORN EDITORA

El trabajo de los editores consiste de tareas que pasan *inadvertidas*, como la lectura y corrección de manuscritos, que se puede traducir como un trabajo de cuidado de los textos que permite ver el carácter femenino de la edición en tanto aquello que socialmente se designa como tal (Piccolini, 2011). Además de estas tareas invisibilizadas, las características particulares del sector editorial, como su informalidad, obstaculizan la recolección de datos. Pura Fernández adelanta el trabajo de un grupo de investigación que busca visibilizar y problematizar la acción de editoras en el campo editorial iberoamericano y encuentra que “el silencio de las fuentes historiográficas es lamentado con frecuencia cuando se persigue trazar el rastro de la profesionalización femenina como una práctica regular, productiva y con repercusiones en el entorno social y cultural” (Fernández, 2019: 17). A esto se suma la dificultad de acceder a los archivos de las editoriales que, algunas veces, son inexistentes.

A pesar de la dificultad de acceso y escasez de archivos de editoriales es vital complementar los datos sobre este sector construidos a partir de entrevistas con aquellos que quedan registrados en la documentación producida por las editoriales. Esta es una de las razones por las cuales el estudio del caso de Ada Korn editora es una gran oportunidad. Sus archivos se conservan en la actualidad.

El archivo de Ada Korn editora está en manos de Ada Korn. La editora conserva la documentación relativa a los años en que estuvo en funcionamiento la editorial. Se encuentra organizado en numerosas cajas. Cada una de ella está dividida en carpetas que corresponden a los autores que forman parte del catálogo. Al momento pude consultar dos de las cajas de este archivo con carpetas de seis escritores. Es posible rastrear el modo en que están ordenadas las carpetas, así como los tipos de documentos que incluyen, en tanto se repiten de un autor a otro, a pesar de algunas particularidades como cuando son autores extranjeros que precisan ser traducidos. En estos últimos casos hay registros de mediaciones singulares en la producción del libro como el accionar de editoriales extranjeras y de traductores. Identifico cinco grandes grupos de documentos que contiene el archivo: registros sobre la circulación y recepción de los títulos del catálogo, contratos, documentación referida a las ventas de libros, correspondencia y fragmentos de manuscritos.

EL ARCHIVO PERSONAL DE ADA KORN EDITORA. ESTUDIAR EL CAMPO EDITORIAL...

En primer lugar, el archivo incluye recortes de publicaciones periódicas que reseñan o mencionan los libros del catálogo. Tras la edición de los libros, Korn contrata un servicio de rastreo de menciones y reseñas que, luego, envía a la editora los recortes con sus respectivas referencias bibliográficas. Del mismo modo, quedan registros de los anuncios de la publicación de los libros contratados por la editorial y aparecidos en diversas publicaciones. Estos documentos del archivo los podemos clasificar en relación con dos dimensiones de la producción de los libros: su circulación y recepción. Documentos del archivo describen y detallan el método de venta por consignación a librerías y describen aquellos locales donde se encuentran los libros. Del mismo modo, quedan registros de los envíos de ejemplares a publicaciones periódicas, a bibliotecas y a ferias internacionales del libro.

En segundo lugar, se incluye la documentación respectiva a la celebración de contratos para la publicación de libros. Se conservan originales y copias de la firma de contratos con los autores, así como las reseñas de dichos acuerdos al momento del cierre de la editorial. El archivo también incluye los contratos con editoriales extranjeras cuando se trata de traducciones de títulos o acuerdos con editoriales interesadas en traducir alguno de los libros del catálogo de Ada Korn. También se conservan los certificados del depósito legal de los títulos en la Dirección Nacional del Derecho de Autor. Otros documentos registran el proceso de impresión de los libros, acuerdos con las imprentas, costos y presupuestos y las negociaciones por los derechos de reproducción de ilustraciones para las tapas.

En tercer lugar, el archivo cuenta con un registro de las existencias de los ejemplares, de las liquidaciones de las ventas y de los porcentajes correspondientes a los escritores por sus derechos de autor. En cuarto lugar, las carpetas incluyen correspondencia. Estos documentos son heterogéneos. En algunos casos se trata de comunicaciones con bibliotecas que agradecen la donación de ejemplares. En otros, intercambios con los escritores y editores, e invitaciones a presentaciones de libros. En esta clasificación a su vez quedan registros de la organización del evento donde se presentó la editorial, así como sus dos primeros títulos. Se incluye un listado de contactos realizado por la editora y escritores para enviar invitaciones a la presentación. En quinto lugar, en algunos casos se conservan fragmentos de manuscritos de los libros del catálogo de Ada Korn editora.

Este tipo de documentación permite al estudioso del mundo editorial reconstruir la dimensión procesual en la producción del libro. Dado que las cartas y documentos están fechados es posible delinear una cronología en la que identificar cómo este proceso no es breve, lineal ni unidireccional. Además, se trata de un trabajo que tiene idas y vueltas y numerosos obstáculos. Estos archivos permiten identificar cuáles son estos tropiezos y cómo se sortean. Claro que, para fundamentar estas ideas, como las que a continuación bosquejo, resulta necesario complementar esta información con otras fuentes. La revisión de los libros del catálogo de Ada Korn editora y sus paratextos es vital. Del mismo modo, las entrevistas en profundidad a la editora, a traductores, a escritores del catálogo así como a otros actores clave del campo editorial son centrales a fin de reconstruir el contexto en que se elaboran estos registros, los sentidos que circulan en torno a la producción el libro y aquellas prácticas invisibilizadas del quehacer editorial que no quedan plasmadas en la documentación escrita como las conversaciones informales con escritores o los modos en que se decide y negocia la publicación de un título.

En los documentos del archivo también es posible reconstruir el trabajo detrás de escena de la producción del libro: los intercambios con los escritores, con la imprenta, con publicaciones periódicas, con otras editoriales por los derechos de autor o de traducción, con bibliotecas para hacer circular los libros, entre otros. Estas mismas menciones permiten identificar los múltiples mediadores que intervienen en este proceso. Uno de los aspectos particulares del archivo personal de Ada Korn editora es la compilación de reseñas de los títulos de su catálogo aparecidos en publicaciones periódicas de Buenos Aires, y en algunos casos de otras provincias de Argentina e incluso del extranjero. De ahí la posibilidad de estudiar los modos en que dichos títulos, así como la editorial, aparecen para la crítica literaria y el periodismo de manera contemporánea a su publicación.

El registro exhaustivo de las diversas tareas y obligaciones de la editorial, la celebración de contratos, la constatación de las ventas y pagos de derechos que se puede observar mediante la revisión del archivo refuerzan la noción de cuidado que se suele asociar a Ada Korn editora. La búsqueda de preservación de esta historia y formalización de los actos –como detalle que ilustra esto cabe mencionar que la mayoría de la documentación redactada por la editorial se realiza con hojas que cuentan con un membrete con el logo de la editorial y los datos de contacto– da cuenta de una mirada en busca de la

EL ARCHIVO PERSONAL DE ADA KORN EDITORA. ESTUDIAR EL CAMPO EDITORIAL...

profesionalización. Es necesario recordar que Ada Korn editora es una editorial creada por Ada Korn con una herencia familiar. Es una editorial con una estructura muy pequeña que consiste de la propia editora y, en algunos momentos, que cuenta con ayuda de una asistente. Incluso la mayoría de las tapas de los libros tienen ilustraciones realizadas por la hija de Korn, por entonces adolescente.

En contraste con lo artesanal de la manufactura y lo pequeño de la estructura, la apuesta de Korn y su vínculo con la cultura literaria, que queda clara en su archivo, se define como una apuesta por un proyecto perdurable y profesional. A su vez, la conformación de un catálogo de calidad y con escritores nuevos o recientemente publicados o con una circulación restringida no descarta la observancia de los aspectos económicos y legales de la producción del libro (como es posible vislumbrar mediante la conservación y el registro detallado de las existencias de ejemplares, los precios de tapas, los pagos de derechos de autor, las ventas por consignación, los contratos).

Estos rasgos nos permiten comenzar a trazar vínculos entre el proyecto de Ada Korn editora, quizás pensarlo analíticamente como un antecedente, con la proliferación de editoriales de capital nacional de comienzos del siglo XXI conceptualizadas como editoriales “vocacionales” que se caracterizan, entre otros rasgos, por ser fundadas por escritores que profesan una “confesada fe en el poder emancipatorio de la lectura” (Vanoli, 2009: 174), que “aspiran a sobrevivir, a generar nichos de mercado y a ser redituables, y también poseen la infaltable dosis de bibliofilia y amor por la literatura” (Vanoli, 2009: 175) y que “muestran una confianza en la herencia y durabilidad de esa cultura” (Vanoli, 2009: 174).

REFLEXIONES FINALES

En el artículo citado, Hernán Vanoli (2009) parte por problematizar los modos en que se abordan los estudios de editoriales. Encuentra que el sector editorial se analiza a partir de datos estadísticos que llevan a conceptualizarlo como una industria cultural entre otras. En consecuencia, la dimensión creativa en la práctica de edición aparece inasible. Mientras que “prima su faceta comercial” en estas miradas analíticas, Vanoli encuentra la necesidad de transformar las decisiones del investigador para abordar las editoriales

vocacionales dado que “están dirigidas y financiadas por escritores que pocas veces ven sus actividades editoriales como contrapuestas al proyecto creador (...) generando en la práctica un tipo de activismo cultural donde la escritura y la edición se solapan” (2009: 162).

El archivo de Ada Korn nos permite sumergirnos en la dimensión del proyecto creador de la editorial además de los aspectos comerciales evitando los datos generales que otorgan las estadísticas. De manera reciente también es posible identificar diversas fuentes vitales para seguir formulando problemas de investigación como la recopilación de vivencias y relatos de los actores que constituye la publicación de las memorias de la editora Esther Tusquets (2005). Felicidad Orquín (2007) da a conocer entrevistas a Amparo Soler y Beatriz de Moura en *Conversaciones con editores. En primera persona*. Un año después, organiza el encuentro *Las Damas de la Edición* en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Juan Cruz Ruiz (2014) reconstruye la biografía de Beatriz de Moura con entrevistas a la editora. Leandro de Sagastizábal y Luis Quevedo (2015) publican *Optimistas seriales. Conversaciones con editores*, libro en el que podemos encontrar los relatos de numerosas editoras: Ana María Cabanellas, Leonora Djament, Luz Henríquez, Gloria López Llovet de Rodriugué, Patricia Piccolini, Lola Rubio, Carolina María Schindler, Trini Vergara. Desde 2017, Sarah O'Reilly inicia el proyecto *The Women in Publishing Oral History* que pone a disposición del público más de treinta entrevistas a editoras británicas de los años setenta, ochenta y noventa del siglo XX³. Margarita Valencia y Paula Andrea Marín dan a conocer en 2019 un proyecto similar: *Ellas editan. Testimonios de dieciséis editoras colombianas que construyeron un camino para los libros en un país de no lectores*.

En este artículo parto de un proyecto por reconstruir una historia y una reflexión sociológica sobre las prácticas editoriales y los aportes de mujeres al mundo literario y editorial. El ejercicio cobra relevancia en contraste con una historia de las editoriales signada por nombres de varones. Hallo estudios que, con sensibilidad sociológica y desde la perspectiva de género, revisan las historias de la edición y construyen problemas de investigación novedosos. Enfocados en casos de mujeres, estas investigaciones no solo visibilizan aportes de editoras sino también iluminan la dimensión productiva y singular

3. Se pueden consultar en el siguiente enlace: <https://www.womeninpublishinghistory.org.uk/>

de sus prácticas en un espacio donde subyacen lógicas de dominación masculinas⁴. Propongo la productividad de cruzar datos de fuentes como documentación de publicaciones periódicas y archivos con datos producidos mediante una escucha atenta y entrevistas en profundidad. Esas herramientas nos permiten reflexionar sobre el vínculo entre los condicionamientos sociales y la condición reflexiva de los propios actores. Se trata de problemas centrales de la Sociología que, en este ámbito de estudio aparecen, en particular, como las relaciones entre la estructura de la dominación masculina y la experiencia intersubjetiva de las mujeres. La descripción realizada del archivo personal de la editorial Ada Korn me permite destacar algunos rasgos que habilitan un análisis reflexivo que dé cuenta de las particularidades de esta producción editorial.

4. Estas reflexiones de la academia van de la mano de las prácticas de los propios actores del campo editorial, así como de los históricos reclamos del movimiento feminista argentino (Calvera, 1990) que, a lo largo de los años, conquistan la inclusión de la cuestión de género en la agenda pública, fenómeno cristalizado en la creación del Ministerio de las Mujeres, Géneros y Diversidad de la Nación en Argentina. La visibilización y problematización de prácticas editoriales de mujeres se ven acompañadas por prácticas de los actores del campo como la conformación de colectivos de editoras y escritoras (como la Colectiva de Mujeres Escritoras y Editoras de La Plata creada en 2018), la reedición de obras de mujeres para visibilizar sus producciones (como la colección Narradoras argentinas de la Editorial Universitaria de Villa María creada en 2012), las actividades que rescatan esas voces (como el encuentro de mujeres editoras de 2017 en la librería de La coop; el Capítulo 2 de la Feria de Ediciones en Córdoba en 2018; el espacio orientado a la diversidad sexual con perspectiva de género(s) de la Feria del Libro de Buenos Aires en 2018; y la publicación en 2020 y a cargo de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno del libro *Emancipadx: estereotipos, luchas y conquistas* que dedica un capítulo a “Un papel y no un trapo. El lugar de la mujer en la cultura”), e incluso las ferias dedicadas al libro feminista y de género –entre las que se encuentra la Filfem (Feria del libro feminista) cuya primera edición data de 2018. Cabe mencionar que estas iniciativas no se restringen a Argentina solamente. En 2017 se funda el proyecto Nosotras proponemos de la Asamblea Permanente de Trabajadoras del Arte para elaborar un compromiso de prácticas feministas para el mundo del arte. En 2019 numerosos escritores firman la carta titulada “Contra el machismo literario” en respuesta a la programación de la III Bienal de Novela Mario Vargas Llosa y como rechazo ante la disparidad de género. En 2020 la escritora Esther M. García diseña el *Mapa de escritoras mexicanas para visibilizar autoras*. En Chile el Observatorio Redfem de literatura, artes y ciencias se propone confeccionar protocolos, capacitaciones, información y legislación desde una perspectiva de género y destinados al mundo cultural.

ARCHIVO CONSULTADO

Archivo de Ada Korn Editora. Archivo personal de Ada Korn.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL CITADA

- BOURDIEU, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- BUENO, M. y TARONCHER, M. A. (Eds.) (2006). *Centro Editor de América Latina. Capítulos para una historia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- CALVERA, L. (1990). *Mujeres y feminismo en la Argentina*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- DANKY, J. P. y WIEGAND, W. A. (2006). *Women in Print. Essays on the Print Culture of American Women from the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- DE SAGASTIZÁBAL, L. y QUEVEDO, L. (2015). *Optimistas seriales. Conversaciones con editores*. Buenos Aires: Eudeba.
- FEDERICI, S. (2018). *El patriarcado del salario. Crítica feminista al marxismo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- FERNÁNDEZ, P. (2019). “¿Una empresa de mujeres? Editoras iberoamericanas contemporáneas”. *Lectora*, 25, 11-39. Recuperado de <https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/29830>
- HOWSAM, L. (1998). “In My View: Women and Book History”. *SHARP*, 7(4), 1-2. Recuperado de https://scholarworks.umass.edu/sharp_news/vol7/iss4/1
- MIHAL, I., RIBEIRO, A. E. y SZPILBARG, D. (Coords.) (2020). “Dossier: Editoras y autorías: las mujeres en el mundo editorial latinoamericano”. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 107. Recuperado de https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/cuadernos/detalle_publicacion.php?id_libro=835
- ORQUÍN, F. (Ed.) (2007). *Conversaciones con editores. En primera persona*. Madrid: Siruela.

- PANOFISKY, R. (2019). *Toronto Trailblazers. Women in Canadian Publishing*. Toronto, Buffalo y Londres: University of Toronto Press.
- PICCOLINI, P. (2011). "¿Quién quiere ser invisible? Dossier. Mujeres que hacen libros". *Mora*, 17(2). Recuperado de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2011000200008&lng=es&nrm=iso&tlng=es
- RIVEIRO, M. B. (2020a). "La trayectoria de César Aira: la conformación de un centro descentrado en el campo literario de la ciudad de Buenos Aires (1981-2001)". Tesis doctoral. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- RIVEIRO, M. B. (2020b). "Ada Korn editora: por una historia crítica del mundo editorial". *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 107, 81-94. Recuperado de https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/cuadernos/detalle_articulo.php?id_libro=835&id_articulo=17112
- RUIZ, J. C. (2014). *Por el gusto de leer. Beatriz de Moura, editora por vocación*. Barcelona: Tusquets.
- SZPILBARG, D. (2018). "Armas cargadas de futuro: hacia una historia feminista de la edición en Argentina". *Malisia. La revista*, 1(4), 15-29.
- TUSQUETS, E. (2005). *Confesiones de una editora poca mentirosa*. Barcelona: Lumen.
- VALENCIA, M. y MARÍN, P. A. (Eds.) (2019). *Ellas editan. Testimonios de dieciséis editoras colombianas que construyeron un camino para los libros en un país de no lectores*. Bogotá: Planeta.
- VANOLI, H. (2009). "Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria Argentina". *Apuntes de Investigación del CECYP*, 15, 161-185.

9.

MUJERES QUE ESCRIBEN Y DEMANDAN

ANÁLISIS PRELIMINAR A PARTIR DE
LA RECUPERACIÓN DE UN ARCHIVO
PERSONAL

MIRTA ZINK

STELLA M. CORNELIS

Instituto de Estudios Socio-Históricos, Facultad de Ciencias
Humanas, Universidad Nacional de La Pampa

INTRODUCCIÓN

Los historiadores franceses han mencionado las diferentes etapas que experimentó el uso de los llamados *archivos personales* y las investigaciones novedosas que se han realizado en diversos campos. Estos repositorios incluyen diarios íntimos, memorias, textos autobiográficos y correspondencias, entre otros documentos, y tienen un valor singular por su relación con la *historia de la vida social*, porque lo individual se funde en lo grupal y se pueden abordar procesos de construcción de identidades (Artières y Kalifa, 2012/13). En el marco del denominado *giro subjetivo*, las voces individuales y, en especial de los sectores excluidos, van a ocupar un lugar preponderante. En este sentido, la historia de las mujeres se ha enriquecido notablemente a partir de la incorporación de archivos personales, que han ganado un lugar en el campo de los estudios sociales e incluso se han convertido en objetos de análisis en sí mismo. Su uso contribuye a comprender aspectos de la vida íntima y de las acciones cotidianas que difícilmente se pueden abordar desde fuentes que provienen de instancias estatales que se ajustan a formatos estandarizados.

En particular, el epistolario ha mostrado su potencialidad como fuente de conocimiento para examinar distintas problemáticas de las sociedades.¹ Es uno de los documentos que posibilita, desde distintas disciplinas, un acercamiento a las perspectivas personales de los sujetos y al mundo de lo *privado*. El autor/a de una carta brinda al investigador/a mucha más información de la que se obtiene en una primera lectura. Entre líneas pueden develarse actitudes y percibirse conflictos de carácter personal o colectivo, explicitados con mayor o menor intensidad en el papel. Estos datos son valiosos para quienes intentan armar como un *puzzle* las redes personales y vislumbrar las relaciones que existían a partir de ese lazo abierto a la distancia a través de lo escrito (Bouvet, 2006). Toda correspondencia despierta curiosidad y allí reside gran parte de la seducción que ejerce en los lectores.

En este artículo se examinan las cartas enviadas por Elida y María Rosa a Alfonso Corona Martínez, quien tuvo una extensa y activa presencia en el ámbito político, cooperativo y social pampeano entre 1920 y 1960. Esa correspondencia, que formaba parte del

1. A modo de ejemplo citamos Pagliai (2013/14), *dossier* AAVV (2014/15), Brezzo y Micheletti (2017), Peluffo y Maiz (2018).

archivo personal de este abogado, nos permitió reconstruir el microcosmos parental, abordar aspectos de la vida familiar y observar el rol vincular entre Alfonso y sus cuñadas; una faceta de la *vida privada* que se desconocía hasta el momento. En los siguientes apartados se hará una somera descripción biográfica de Corona Martínez y de la recuperación parcial de su archivo personal; luego analizaremos las cartas para armar la composición familiar y sondear en las estrategias que implementaron estas dos mujeres para lograr la ayuda que requerían: asistencia material, conocimientos legales y apoyo afectivo.

DATOS BIOGRÁFICOS Y RECUPERACIÓN DEL ARCHIVO DE ALFONSO CORONA MARTÍNEZ

Alfonso Corona Martínez nació en Candelaria, Misiones, el 1° de noviembre de 1893. De joven se trasladó a Capital Federal para estudiar abogacía y paralelamente trabajó como escribiente en una comisaría para costearse los estudios. Entre 1919-20 se trasladó a Santa Rosa, Territorio Nacional de La Pampa, donde ejerció como letrado y abrió su propio estudio jurídico. Se casó con Esther Hersovich, profesora de idiomas (inglés y francés) en dos establecimientos educativos, y en 1935 nació su hijo Alfonso, apodado *Petit*. El matrimonio formó parte del sector social e *intelectual* más selecto de la capital territorialiana.

En 1923 inició su militancia política en una organización partidaria municipal y fue electo concejal, cargo al que renunció meses después. Al año siguiente ingresó al Partido Socialista, fuerza política en la que ganó prestigio rápidamente y fue designado director del periódico socialista *Germinal*. Asumió nuevamente como concejal y desde la comuna procuraron beneficiar a los sectores más pobres. En 1932 renunció al Centro Socialista y al Concejo municipal por un conflicto interno entre dos líneas del socialismo. En los años siguientes adquirió notable protagonismo en la Cooperativa Popular de Electricidad (CPE), entidad que presidió entre 1936 y 1947. Al promediar la década de 1940, Corona Martínez tuvo un rol destacado en la organización de la Unión Democrática y en octubre de 1955 asumió como presidente de la Comisión Investigadora en La Pampa, en el marco de la autodenominada *Revolución Libertadora*.

Como profesional tuvo la ventaja de trabajar en conjunto con su hermano Enrique quien era abogado en Capital Federal, un aspecto ventajoso para agilizar trámites vinculados a los Territorios Nacionales. Alfonso también atendía asuntos legales de personas que no podían pagarle sus honorarios, entre el material recuperado de su archivo hay pedidos de esta índole y notas de agradecimiento por la ayuda dispensada. En los años cincuenta la familia se mudó a la ciudad de Buenos Aires porque *Petit* ingresó a la carrera de arquitectura y Alfonso viajaba periódicamente a Santa Rosa por razones laborales. El 5 de junio de 1970 falleció en la ciudad porteña².

La familia resolvió alquilar el inmueble donde funcionaba el estudio jurídico y esto afectó seriamente la preservación de la biblioteca y del archivo personal. En los años ochenta, una persona se contactó con el docente e historiador Francisco Milton Rulli y le comentó de la existencia de esa documentación que estaba en el ex estudio de Corona Martínez. El material estaba dañado por la humedad y los roedores, Rulli tomó los papeles que se podían salvar con la intención de utilizarlos para escribir una historia de La Pampa³. No pudo concretar ese objetivo y, después de su inesperado fallecimiento, su esposa María Galarza donó esa documentación en 2010 a la CPE. Se convocó a dos investigadoras y estas elevaron una propuesta para el tratamiento de ese acervo; sin embargo, el tema quedó paralizado. Cinco años después se presentó el Proyecto de Extensión Universitaria (PEU) *Los papeles de Alfonso Corona Martínez. Organización, digitalización, socialización y conservación del material documental*, a partir de allí se realizaron las acciones de limpieza, reparación, guarda, clasificación y descripción de los documentos que quedaron a disposición de la consulta pública⁴.

2. Para mayor información sobre Corona Martínez consultar: Suárez Cepeda (2002), Lluch y Sánchez (2002), Etchenique y Zink (2007), Valencia (2008), Martocci (2015), Zink y Martocci (2019).

3. Entrevista a María Galarza realizada el 14 de abril de 2016 en Santa Rosa por el equipo del PEU.

4. El PEU fue dirigido por Zink, Cornelis y Martocci, contó con el asesoramiento del Archivo Histórico Provincial y participaron cuatro estudiantes de la carrera de Historia. Para más detalles, consultar Arrizabalaga et al (2016); una síntesis del trabajo en <https://www.youtube.com/watch?v=PB9qm2DfVg4>.

LAS CARTAS DE ELIDA Y MARÍA ROSA

Las epístolas privadas pueden abarcar una amplia diversidad de contenidos y tener múltiples propósitos, en oposición a su unidad formal -construida según fórmulas preestablecidas- que le otorga un carácter reconocible (Barrenechea, 1990)⁵. Los estudiosos de las letras han desarrollado investigaciones para abordar los pliegues de esa particular escritura; así, la ortografía y la caligrafía en el texto o los membretes pueden indicar varios aspectos, tales como el grado de alfabetización, la pertenencia social, la inscripción institucional y laboral. La práctica de la escritura y de la lectura actúa tanto sobre quien la envía como sobre quien la recibe. Foucault (1999) señalaba que la carta logra que el remitente se haga presente de manera casi física ante el destinatario. Escribir o leer una carta supone destinarle un tiempo a esa labor y robarle un momento a la actividad cotidiana.

La correspondencia familiar que se recuperó de la *Colección Alfonso Corona Martínez*⁶ procede casi en su totalidad de mujeres: su hermana Blanca, sus cuñadas Elida y María Rosa -esposas de Eugenio y de Luis respectivamente-, mientras que de estos hermanos solo hay cinco esquelas⁷. En este trabajo seleccionamos las cartas que las cuñadas remitieron a Alfonso para observar las particularidades que tuvo esa vinculación. Elida fue quien mantuvo un intercambio epistolar prolongado y profuso porque los hermanos estaban distanciados, mientras que María Rosa tomó contacto cuando su marido enfermó y continuó luego de su fallecimiento. Los tópicos recurrentes en esa correspondencia femenina se centraron en temáticas vinculadas a la situación económica, la salud, el trabajo, la vivienda, la educación, la maternidad, la viudez, entre otros. En el siguiente cuadro las ordenamos cronológicamente:⁸

5. El formato básico contiene: fecha, lugar, identidad del receptor/a en el encabezado, información dirigida al destinatario, despedida e identificación del emisor/a al final de la carta.

6. El acervo de la *Colección* se clasificó en series temáticas y una de ellas es la correspondencia, que a su vez se subdividió en laboral, personal y familiar.

7. Las cartas remitidas por su hermano Enrique se incluyeron dentro de la serie correspondencia laboral y personal, porque las temáticas que contenían no se circunscribían al ámbito familiar.

8. Los signos de interrogación indican que los números están borrosos y son ilegibles.

MUJERES QUE ESCRIBEN Y DEMANDAN. ANÁLISIS PRELIMINAR A PARTIR DE LA...

Elida	María Rosa
Concordia (Entre Ríos)	
1936: 26/7	
1938: 27/3	
1939: 28/3/39?, 12/11, 22/11	
1940: 1/1, 5/1, 5/5, 28/5, 21/7	
1941: 10/8, 19/10	
1943: 20/1. Córdoba ciudad 31/10, 22/11	
1944: 9/1, 20/2, 9/3, 23/4, 12/4, 13/5, 9/6, 12/7/44?, 9/8, 15/10, 11/11, ¿/12	
1945: 3/1, 8/1, 16/2, 6/3, 16/4, 22/4, 29/4, 15?/5, 11/6, 27/6, 17/7, 11/8, ¿/9, 1/10, ¿/10, 1/11, 4/11, 13/11, ¿/12	
1946: 11/1, 17/2, 2/3, 7/4, 11/4, 26/4, 8/5, 12/6, 1/7, 14/7, 15/8, 15/9, 20/10, 31/10, 17/11, 13/12	Quitilipi (Chaco)
	1946: 22/1, 1/2, 19/2, 21/3, 14/3, 27/3, 29/3, 12/4, 22/4, 2/5, 6/5, 28/8, 31/8, 9/9
1947: 1/1, 19/1, 9/2, 22/3, 19/4, 11/5, 14/6, 26/7, 12/8, 7/9, 15/9, 15/10, 18/11, 14/12, 28/12	1947: 11/2, 20/3, 5/4, 6/5, 13/5, 3/7
1948: 17/1, 22/1, 31/1, 16/3, 21/4, 13/5, 8/6, 14/7, 18/8, 11/8, 12/9, 8/11, 15/12	
1949: 22/1, 3/3, 28/3, 20/4, 16/5, 4/7, 1/8, 4/9, 10/9, 12/11, 1/12	
1950: 2/1, 28/1, 5/2, 16/7, 5/8, 24/8, 28/10	

El dominio de la escritura en estas mujeres era un factor relevante para la primera mitad del siglo XX en el interior del país. Las cartas están escritas a mano, con una caligrafía prolija y con pocos errores de ortografía, en especial en el caso de Elida, quien además en ocasiones incluyó fotografías de sus hijos o postales con una breve leyenda en el reverso. Algunas esquelas estaban escritas en toda la superficie de la hoja, sin dejar márgenes, para aprovechar al máximo el espacio en blanco disponible y ahorrar papel. En la mayoría de los envíos el papel utilizado era de tamaño estándar, salvo en el caso de María Rosa que solía emplear hojas de menor tamaño, que, cuando fallece su esposo,

le agrega al papel una línea negra en señal de luto. La redacción manuscrita evidencia la impronta del autor/a a través de su trazo singular y genera una empatía especial, a diferencia de la elaborada a máquina.

LA COMPOSICIÓN Y DISPERSIÓN FAMILIAR

La lectura de la correspondencia remitida por las cuñadas entre 1936-1950 nos permitió armar una primera reconstrucción parcial de la composición familiar y los lugares de residencia, una información que hasta el momento se desconocía. La familia extendida de Alfonso la constituían tres hermanos y su hermana: Enrique, Eugenio, Luis y Blanca; tres cuñadas: Edith, Elida y María Rosa⁹ y once sobrinos/as: María Leonor, Beatriz, Ramón Eugenio, José Luis, Rosa, Blanca, Elena, Enrique, Miguel Ángel, Elida y María del Carmen,¹⁰ todos eran hijos de Eugenio y Elida. Este matrimonio vivió en Concordia (Entre Ríos) y luego se trasladó a la ciudad de Córdoba. Luis vivía en Quitilipi (Chaco), se casó en Paraná con María Rosa Amorós y falleció el 27 de marzo de 1946 en el poblado chaqueño, no tuvieron descendencia. En este último territorio también habitó un tiempo Blanca, luego se mudó a Unquillo (Córdoba) por razones de salud -enfermedad en los pulmones- y de allí se trasladó a la ciudad de Córdoba, donde Elida y su familia se ocuparon de asistirle cuando estaba enferma. Enrique contrajo matrimonio con Edith y residían en Capital Federal, hasta la fecha no pudimos determinar con certeza si tuvieron hijos.

La descendencia en general se conocía mediante fotografías y la información remitida en las cartas. La distancia geográfica, la disponibilidad y la conectividad de los medios de transporte o la situación económica no facilitaban las reuniones familiares. A estos condicionantes se sumaría el deseo de no mantener contacto físico con algunos familiares, tal como se desprende de los reiterados pedidos que Elida le hizo a Alfonso para que los visitara y conocer a *Petit*, más aún cuando veraneaban en las sierras cercanas a la capital cordobesa.

9. En el caso de Edith y Elida desconocemos sus apellidos.

10. Carta de Elida del 5 de enero de 1940, allí decía: "en vista de que me pides número y edad de mi gente te voy a detallar para que los conozcas por correspondencia (...) y como no tengo ninguno con tu nombre pienso encargar un varoncito, qué te parece? Para completar la docena".

LAS DEMANDAS FEMENINAS

La correspondencia familiar tiene, entre otros méritos, el de poner en evidencia los múltiples intereses que ocupan a los individuos, tales como la salud, el trabajo, la vivienda, la educación, y también aspectos relacionados con las circunstancias económicas o la situación política que atraviesa el país en ese momento (Da Orden, 2010). La distancia entre los involucrados es negociada de modo diferente por los hombres y las mujeres en el seno de una misma familia, con la eficacia particular de sellar un compromiso con el otro (Dauphin, 2013/14). Asimismo, se puede observar cómo se entabla un juego sutil entre mostrar y ocultar, y cómo opera la presentación de sí mismo para convencer y seducir al interlocutor, como veremos en las estrategias que emplearon estas dos mujeres.

En las esquelas de Elida sobresalen los tópicos centrados en preocupaciones vinculadas al entorno parental más próximo: esposo, hijos/as y su cuñada Blanca. El motivo predominante de sus cartas era solicitar ayuda material o dinero a su cuñado, argumentaba la mala situación económica y las penurias que sufría con una familia tan numerosa, sobre todo cuando su esposo Eugenio quedó cesante en su trabajo en 1940 y no conseguía otro. Le agradecía el envío de dinero y de encomiendas con vestimenta, calzado, juguetes, golosinas, útiles y libros. Muchas veces los pedidos eran puntales: ropa para alguno de sus hijos/as, su esposo o para ella; cartera o calzado que su cuñada y sobrino ya no usaran -en ocasiones le mencionaba un color específico-; abrigos en víspera del invierno; trajes para determinados eventos y libros escolares con indicación de autor y título. Añadía que con las encomiendas remitidas siempre se beneficiaba algún miembro y, cuando eso no sucedía, lo manifestaba en tono de lamento. A su vez, ella solía enviarle naranjas, limones o mandioca desde Concordia, productos que hacían a las costumbres culinarias familiares.

La educación era otra temática presente. Elida comentaba que sus hijos deseaban estudiar y obtener un trabajo para colaborar con el sustento diario, pero, ante la situación de penuria se privilegiaba la continuidad educativa de los varones. A medida que las hijas se convertían en *señoritas* formaban su propia familia, se iban de la casa paterna y eso repercutía en el aumento de las labores domésticas para ella, afectando su salud y un descanso adecuado. Como era habitual en familias de estas características, las hijas mayores se ocupaban de la atención de los hermanos menores.

La salud era otro tópico recurrente en las cartas de Elida, ella padecía asma y se quejaba constantemente por esa afección que derivó en la mudanza familiar a Córdoba en 1943. Con frecuencia le pedía a su cuñado que le costeara los medicamentos para algún integrante del núcleo familiar que debía hacer un tratamiento¹¹. La atención de Blanca con sus problemas de salud fue una tarea que asumió Elida y su familia según lo manifestaba en sus esquelas. Por su parte, Alfonso solventaba los gastos de las pensiones donde se alojaba su hermana, la atención médica y los remedios. Sin desmerecer la faceta afectiva y caritativa de Elida hacia su pariente, se puede vislumbrar en su epistolario que también fue una herramienta que usó en su favor para *sensibilizar* a su cuñado y mantener así el flujo de *auxilios* para su numerosa prole. Referir permanentemente a la situación de penuria que vivía era una forma de generar preocupación y angustia en el otro, que además se encontraba lejos y no podía comprobar directamente la veracidad del contenido que se detallaba en las cartas.

En el caso de María Rosa, ella se mudó a Quitilipi cuando su marido ya estaba enfermo, lo operaron y demandaría mucho tiempo la recuperación. Un proceso complicado en esa localidad territorialiana donde era dificultoso conseguir los remedios, las verduras y las frutas que requería el convaleciente; además de los precios elevados que debían abonar por esos insumos. A ese panorama se sumaba un contexto climático y económico desfavorable en la región, situación que afectaba el cobro de los alquileres de las piezas que Luis arrendaba. Su salud desmejoró y María Rosa, sin contar con la aprobación de su esposo que no quería preocupar al hermano, recurrió a Alfonso para solicitarle un préstamo de dinero porque tenía *un corazón de ora*; la petición fue concedida. También le pedía que viaje a Chaco para ayudarle a resolver la venta de un solar, así obtendrían dinero para instalarse en Corrientes donde su cónyuge estaría mejor atendido. Este plan no pudo cumplirlo porque Luis falleció el 27 de marzo de 1946, la viuda le informó de esa noticia y le solicitó el envío de dinero para pagar el sepelio.

En las cartas siguientes, María Rosa le pedía asesoramiento legal para vender los bienes de su esposo, quería liquidar las deudas y marcharse de ese pueblo que a su juicio carecía de gente solidaria, eran *groseros, pobres en cultura y educación*, y ese ambiente lo

11. También viajaban a Capital Federal en busca de atención médica y de ayuda que solicitaban a Enrique.

perdió a Luis. Sus quejas eran reiteradas en relación a la soledad en que se encontraba, la falta de pago de los inquilinos, la ausencia de personas de confianza a quienes recurrir por ayuda y las ventajas que algunos individuos pretendían sacar de su mala situación económica con ofertas de compra irrisorias. En consecuencia, apelaba al auxilio de Alfonso y de Enrique; ambos le informaron que no podían trasladarse y le enviaron los datos de un abogado que residía en una localidad cercana. María Rosa alegó la falta de dinero para viajar y cuándo lo hizo se quejó por la mala atención que recibió de ese profesional amigo de la familia. A esta situación se sumaba una dura confrontación que la viuda mantenía con Eugenio, este cuestionaba la validez del testamento que dejaba a María Rosa como única heredera. Paralelamente, Elida le enviaba esquelas a Alfonso donde criticaba el proceder de su cuñada y sostenía que solo quería sacar ventajas económicas. En esa disputa, él recibía las quejas y las acusaciones recíprocas de ambas cuñadas.

A MODO DE CIERRE

Se podría suponer que los epistolarios de gente común se caracterizan por la espontaneidad, porque no tienen la intencionalidad de incidir sobre un público más amplio. Sin embargo, su contenido está condicionado por la envergadura del destinatario/a, las percepciones del emisor/a, las posiciones que ambos ocupan dentro de una jerarquía social y familiar, además de otros múltiples aspectos que influyen en la mirada que se desprende de las cartas. La correspondencia familiar no concierne solamente a un patrimonio o a una memoria familiar, también remite a la realidad de una práctica y a la posición de los actores en su tiempo (Dauphin, 2013/14).

La recuperación de epistolarios tiene un atractivo especial y generan expectativas ante la presencia de lo secreto y de la intimidad ajena (Fernández Cordero, 2013/14). Al mismo tiempo, como investigadoras nos preguntamos si no “incurrimos en una invasión de la intimidad de las personas que escribieron estos textos como mensajes personalizados y no como documentos históricos” (Chinski y Jelin, 2014/15: 51). En este dilema, consideramos que es pertinente examinar esta correspondencia para aportar al conocimiento de las relaciones intrafamiliares y al estudio de la vida cotidiana de hombres y mujeres situados en un contexto temporo-espacial específico.

La lectura de estas cartas nos permitió comprender la composición familiar, el entramado relacional y las estrategias que adoptaron estas dos mujeres para subsistir en condiciones desfavorables. Tanto Elida como María Rosa, con sus especificidades, apelaron a su condición femenina para sostener el vínculo parental con Alfonso en tanto hombre proveedor. Ambas mantuvieron esa relación filial y la usufructuaron en su provecho -material y afectivamente- al apelar a la *generosidad* de su interlocutor, posicionándose en un lugar de vulnerabilidad, mediatizado por esas líneas escritas que portaban mensajes, silencios y omisiones. Al mismo tiempo, nos permitió aportar aspectos biográficos desconocidos de Alfonso y acceder al mundo íntimo de este personaje. En ese sentido, las fuentes epistolares pueden profundizar el conocimiento histórico entre lo social y lo individual, entre lo público y lo privado.

ARCHIVO CONSULTADO

Archivo Histórico de la Cooperativa Popular de Electricidad, Santa Rosa, La Pampa.

FUENTES CONSULTADAS

Colección Alfonso Corona Martínez. Serie Correspondencia familiar, 1936-1950.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL CITADA

- AAVV (2014/15). La correspondencia en la historia política e intelectual latinoamericana. *Políticas de la Memoria*, 15, 5-122.
- ARRIZABALAGA, D, ERBITI CABRERA, M., PAREDES, L. y PÉREZ LANG, D. (2016). La recuperación del archivo personal de Alfonso Corona Martínez: un aporte al patrimonio cultural. En Norverto, L. y Castro, J. (Eds.), *Los caminos de la Extensión en la Universidad Nacional de La Pampa* (pp. 121-133). Santa Rosa: EdUNLPam.
- ARTIERES, Ph. y KALIFA, D. (2012/13). "El historiador y los archivos personales: paso a paso". *Políticas de la Memoria*, 13, 7-1.

- BARRENECHEA, A. M. (1990). "La epístola y su naturaleza genérica". *Dispositio*, 15(39), 51-65.
- BOUVET, N. E. (2006). *La escritura epistolar*. Buenos Aires: Eudeba.
- BREZZO, L. y MICHELETTI, M. G. (2017). "Lazos de tinta: cartas privadas, sociabilidades intelectuales y escritos autobiográficos de historiadores". *Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti"*, 17, 1-3.
- CHINSKI, M. y JELIN, E. (2014/2015). "La carta familiar. Información, sentimientos y vínculos mantenidos en el tiempo y en el espacio". *Políticas de la Memoria*, 15, 47-52.
- DA ORDEN, M. L. (2010). *Una familia y un océano de por medio. La emigración gallega a la Argentina: una historia a través de la memoria epistolar*. Barcelona: Anthropos.
- DAUPHIN, C. (2013/14). "La correspondencia como objeto histórico: un trabajo sobre los límites". *Políticas de la Memoria*, 14, 9-12.
- ETCHENIQUE, J. y ZINK, M. (Dir.) (2007). *Vida municipal de Santa Rosa. 1894-1952*. Santa Rosa: Municipalidad de Santa Rosa.
- FERNÁNDEZ CORDERO, M. L. (2013/14). "Cartas y epistolarios. Lecturas sobre la subjetividad". *Políticas de la Memoria*, 14, 23-29.
- FOUCAULT, M. (1999). La escritura de sí. En *Estética, ética y hermenéutica*. Obras esenciales, v. 3 (pp. 289-306). Barcelona: Paidós.
- LLUCH, A. y SÁNCHEZ, L. (2002). *De movimiento popular a empresa. El cooperativismo eléctrico en La Pampa (1925-1950)*. Santa Rosa: Fondo Editorial Pampeano.
- MARTOCCI, F. (2015). *La política cultural del Partido Socialista en el Territorio Nacional de la Pampa: dispositivos y prácticas de intervención de sus dirigentes e intelectuales (1913-1939)*. Santa Rosa: EdUNLPam.
- PAGLIAI, L. (2013/14). "Reflexiones teórico-metodológicas. Génesis textual y pragmática del discurso epistolar". *Políticas de la Memoria*, 14, 13-21.
- PELUFFO, A. y MAÍZ, C. (Orgs.) (2018). Afecto, redes y epistolarios. *Revista Landa*, 6(2), 132-280.

MIRTA ZINK Y STELLA M. CORNELIS

SUÁREZ CEPEDA, J. (2002). "Un reconocimiento tardío pero justo", diario *La Arena*, 18 de agosto, Suplemento Caldenia.

VALENCIA, L. (2008). *La transformación interrumpida. El Partido Socialista en el Territorio Nacional de La Pampa (1913-1938)*. Santa Rosa: Fondo Editorial Pampeano.

ZINK, M. y MARTOCCI, F. (2019). "Cartas recuperadas. El epistolario de Alfonso Corona Martínez". VII Jornadas Nacionales de Historia Social. La Falda: Universidad Nacional de Córdoba.

10. **LOS ARCHIVOS PERSONALES DE ARTISTAS MUJERES**

PROBLEMAS, ESTRATEGIAS Y
POSIBILIDADES PARA PENSAR
A LAS GRABADORAS
AÍDA CARBALLO Y MABEL RUBLI

LUCÍA LAUMANN

Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica-Centro de
Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP)/ Universidad Nacional
de San Martín (UNSAM).

INTRODUCCIÓN

Durante el siglo XX, un número grande de mujeres en Argentina buscaron desarrollar sus carreras profesionales como artistas, aunque muchas de las cuales aún son relativamente invisibles en la historiografía del arte¹. Con la posibilidad ampliada de estudiar en las instituciones oficiales de formación artística, participaron activamente de los salones con sus estampas, recibiendo premios y menciones y siendo sus trabajos, en muchos casos, alabados por la crítica del momento. A partir del texto fundacional de Linda Nochlin (2007), una primera generación de historiadoras feministas del arte se preguntó por los supuestos ideológicos que sustentan las bases de la disciplina y asumieron la tarea de recuperar a muchas de estas artistas mujeres que habían sido olvidadas. Una segunda generación, a partir de la década del '80, comenzó a cuestionar cual era el sentido de incorporarlas al relato del canon, señalando la necesidad de comprender cómo las construcciones de género han contribuido a definir lo que entendemos como arte y artista, y determinando qué y quién es recordado u olvidado, contribuyendo así a explicar por qué trayectorias de artistas conocidas en su tiempo luego han caído en el olvido². Gradualmente, cada vez más investigaciones se avocan al estudio de la producción artística de mujeres, no solo recuperando sus recorridos sino también indagando en las características de sus contribuciones, y revisando e interrogando el relato patriarcal de la historia del arte. En el ámbito local, investigaciones pioneras que recuperaron y analizaron sus prácticas profesionales en el arte, además pusieron de manifiesto las dificultades al momento de hallar fuentes que permitan acercarse a sus experiencias particulares (Malosetti Costa, 2000; Gluzman, 2016).

El presente trabajo se desprende de mi investigación sobre grabadoras de mediados de siglo XX en Buenos Aires. Frente a la inquietud de cómo rastrear las huellas de sus

1. Este trabajo fue posible gracias al apoyo y colaboración de distintas personas. Silvia Dolinko fue quien me puso en contacto con Mabel Rubli, quien generosamente me recibió sucesivas veces en su casa-taller, y con el Centro de Estudios Espigas, en donde me abrieron las puertas para la consulta de innumerables fuentes y donde trabajé y aprendí con su biblioteca, Melina Cavallo. A todas ellas, mi agradecimiento.

2. Dada la naturaleza de este trabajo, no abordaremos en esta ocasión las discusiones teóricas dentro del campo de la historia feminista del arte. Un análisis que propone la complementariedad de ambas líneas de investigación, esto es, la historia aditiva o de recuperación y la historia deconstructiva, en María Antonietta Trasforini (2009: 27-36).

LUCÍA LAUMANN

acciones y las particularidades de sus desarrollos profesionales, comencé un rastreo y búsqueda de archivos personales de mujeres que se hubieran dedicado al grabado artístico, que permitieran, desde el trabajo con sus documentos, iluminar aspectos sobre sus trayectorias particulares y al mismo tiempo que habilitaran nuevas lecturas sobre sus derroteros institucionales que desde los archivos de estos establecimientos, por sus características y sesgos particulares, se volvía complejo de reponer. En esa pesquisa, me acerqué a consultar al Fondo Documental Aída Carballo (Fd AC), resguardado en el Centro de Estudios Espigas del Instituto de Investigaciones sobre Patrimonio Cultural TAREA de la Universidad Nacional de San Martín, y el archivo personal de Mabel Rubli (AMR), entre otros repositorios y colecciones. La intención del presente trabajo es indagar acerca del rol que adquieren estas unidades de información en la investigación sobre los modos en que grabadoras argentinas intervinieron en el panorama artístico porteño de la segunda mitad del siglo. Asimismo, interesa reflexionar sobre las estrategias puestas en juego para el trabajo con sus fuentes, para lo cual, en primer lugar, se presentarán las particularidades de ambos acervos documentales, para luego analizar y examinar los desafíos y posibilidades que se plantean a partir de estos desde una perspectiva feminista de la historia del arte.

EL FONDO DOCUMENTAL AÍDA CARBALLO

Aída Carballo (1916-1985) fue una artista de formación y actuación polifacética en el campo artístico porteño. Egresada de la Escuela de Artes Decorativas de la Nación como Profesora de Dibujo (1937), de la Escuela Nacional de Cerámica como Experta en Cerámica (1945) y de la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” (1949), luego fue integrante de los claustros docentes de la Escuela Nacional de Artes Visuales “Manuel Belgrano”, la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” y la Escuela Nacional de Danzas, así como de otras instituciones de formación en nivel medio, entre 1938 y 1980. A su vez, participó activamente con sus estampas de Salones, Premios y Bienales desde 1947, y a partir de 1956 como jurado en diferentes instancias de premiación de disciplinas como grabado, dibujo y cerámica y en becas de perfeccionamiento artístico.

LOS ARCHIVOS PERSONALES DE ARTISTAS MUJERES. PROBLEMAS, ESTRATEGIAS...

Si bien podemos suponer que el archivo de Aída Carballo fue producido a lo largo de toda su vida por ella, sus pertenencias fueron heredadas y tomando nuevos usos y ordenamientos, hasta llegar una parte, por medio de donación de Dan Arenzon, a la Fundación Espigas. En este sentido, la colección de documentos textuales y visuales recolectados y conservados en primer lugar por ella, fue sufriendo modificaciones en su organización y posiblemente en su composición, por ejemplo, con el anexo de artículos de prensa en homenaje a la grabadora luego de su fallecimiento. En efecto, el arco temporal del Fd AC excede sus fechas biográficas. Si, por un lado, los documentos más recientes datan de 1989, correspondiendo a homenajes post-mortem, por el otro, los documentos más antiguos refieren a la familia Carballo, particularmente a su padre el ingeniero y diputado socialista Raúl Carballo, e incluyen correspondencia, documentación y fotografías familiares y sociales desde 1915.

La activa participación en el campo artístico porteño de Carballo, ya sea como estudiante primero, y luego como artista, docente y jurado, permite advertir la riqueza de este acervo. A partir de la clasificación funcional y descripción del fondo documental realizada desde el Centro de Estudios Espigas, los documentos fueron ordenados en ocho secciones su totalidad, que se corresponden con las funciones o roles que asumió en vida, y una novena que incluye catálogos y recortes hemerográficos publicados luego de su fallecimiento. Una primera sección, como ya se advirtió, contiene documentación privada de su familia. Otra, posee documentación sobre su formación en dibujo, cerámica y grabado –como apuntes de clase y participación estudiantil-, cuadernos de ejercicios y documentos que dan cuenta de su trayectoria escolar y de ciertas prácticas educativas en las escuelas públicas de Argentina entre 1924 y 1930, apuntes de estudio de idiomas, y correspondencia sobre la beca otorgada por la Embajada de Francia en Argentina en 1958 y apuntes de la experiencia. Además, algunas secciones incluyen documentación y registros fotográficos de proyectos artísticos y docencia; colecciones hemerográficas; fotografías de arquitectura y reproducciones de obra en libros; y fotocopias y textos manuscritos, mecanografiados e impresos sobre gráfica, cerámica y pintura. Igualmente, contiene escritos publicados o para publicar de Carballo, algunos posiblemente utilizados como material didáctico, comprende correspondencia pasiva con estudiantes y

LUCÍA LAUMANN

colegas, e invitaciones a muestras de galerías de Buenos Aires, Rosario, Santa Fe, Mar del Plata, Mendoza y Córdoba entre 1922 y 1949³.

Si nos detenemos en algunas series, vinculadas a su actuación como artista, jurado y docente, además de documentos sobre exposiciones de las que participa entre 1948 y 1982, incluye fuentes escritas y fotográficas de registro de obra y documentos sobre propuestas, acuerdos, préstamos y ventas con galerías, museos municipales, nacionales e internacionales e instituciones que, en el caso de los grabados, dan cuenta de las particulares técnicas de creación y circulación que adquieren los ejemplares múltiples. Conjuntamente, reúne documentos vinculados a la reproducción de obra y entrevistas en la prensa, y correspondencia y actas sobre otorgamientos de premios y becas entre 1956 y 1983. Del mismo modo, comprende documentos sobre sus trabajos como ilustradora y como ceramista, y otros proyectos de los que participó como, por ejemplo, el Movimiento por la reconstrucción y el desarrollo de la cultura nacional entre 1981 y 1984. A su vez, cuenta con documentación vinculada a su labor profesional como docente. Estas últimas van desde correspondencia con el Centro de Estudiantes de Artes Plásticas (de Buenos Aires) hasta documentos de trámites para acceder a interinatos, suplencias y acrecentamiento de horas en instituciones educativas, resoluciones y reclamos -vinculados a la Junta de Clasificación de Enseñanza Artística, la Caja Complementaria de Previsión para la Actividad Docente, la Caja de Accidentes, la Caja Nacional de Previsión para el Personal del Estado y Servicios Públicos, y la Caja de Jubilaciones de Empleados de Comercio-. Específicamente sobre su actuación en las ENBA, contiene recortes de prensa sobre conflictos estudiantiles y docentes y documentos administrativos y de las cátedras de Grabado, Historia del Grabado, Dibujo y del Coloquio curso preparatorio, documentación referida a otras actividades desarrolladas en las instituciones y recortes de prensa. Asimismo, incluye documentos escritos y fotográficos sobre su taller privado en donde recibía y formaba a jóvenes artistas y documentación sobre dictado de cursos y conferencias.

3. Entre 2018 y 2019, participé de la clasificación funcional y descripción del fondo documental y sus secciones de acuerdo a las normas ISAD-G bajo la supervisión de Melina Cavalo, bibliotecaria y archivera del Centro de Estudios Espigas. Para consultar el fondo y una descripción más detallada del mismo, escribir a arte@espigas.org.ar

MABEL RUBLI Y SU ARCHIVO PERSONAL

Lydia Mabel Rubli (1933) es una grabadora argentina que entre 1948 y 1958 estudió en las Escuelas Nacionales de Bellas Artes, tanto en la “Manuel Belgrano” como en “Prilidiano Pueyrredón” y luego en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”. A lo largo de su carrera, en la que participó activamente con sus estampas de salones, premios y bienales nacionales desde 1953 e internacionales desde 1957, desarrolló una obra gráfica en la que la exploración de materiales y la amplitud de formatos para indagar diversas posibilidades fue central, alejándose de la función del grabado como vía de ilustración de contenidos literarios o narrativos, una modalidad con larga tradición local (Dolinko, 2016). En 1959 viajó a París en donde asistió al taller de Johnny Friedlander y en 1964 ganó el premio Georges Bracque que incluyó una beca con estadía en París para asistir al taller de Stanley Hayter, ambos referentes europeos del grabado moderno.

Si bien Rubli dio algunos cursos y seminarios sobre técnicas gráficas experimentales e innovadoras -como *collagraph*, colografía, electrografía e imagen digital-, como ya ha sido señalado por Silvia Dolinko, trazó un perfil profesional diferente a los recorridos de grabadores y grabadoras del momento, al no dedicarse a la docencia, en instituciones de formación oficial o recibiendo estudiantes en su taller, y desarrollar su carrera mediante la exposición en galerías de arte y activa participación en salones y bienales (2012). Distinguida en los principales premios de la Argentina, lo que le ha permitido solventarse económicamente -según sus palabras en nuestros encuentros-, ha participado en numerosos eventos y exposiciones internacionales desde 1957.

Durante todos estos años de producción, que continúan aún hoy, Rubli conservó numerosas fuentes visuales y textuales que dan cuenta de su extenso y particular desarrollo profesional. Además de algunas de sus obras, su archivo está compuesto por gran variedad de tipos documentales y soportes, ordenados cronológicamente en carpetas. Recortes hemerográficos, catálogos e invitaciones a muestras de ella y artistas que se dedicaron a la gráfica, documentos sobre exposiciones colectivas, premios y bienales nacionales e internacionales -de los que participó como artista y como jurado-, fotografías de ella y de su producción y de eventos artísticos, y catálogos de remates y subastas de obra -con sus correspondientes precios-, forman parte de la extensa colección. A su vez, correspondencia pasiva nacional e internacional con artistas, gestores, galerías

LUCÍA LAUMANN

y museos, así como con instituciones y agrupaciones internacionales vinculadas a la gráfica como el *New International Gravure Group* y *The Pratt Center for Contemporary Printmaking*, y documentos sobre propuestas, acuerdos, préstamos y venta de obra, dan cuenta no solo de su trayectoria internacional y de la circulación de sus obras, sino también de la amplia red de vínculos que sostuvo. Del mismo modo, resguarda documentación que refiere a las actividades desarrolladas en el ámbito local por el Club de la Estampa, liderado por Albino Fernández, y sus participaciones en el grupo Gráfica Experimental, junto con Rodolfo Agüero, Hilda Paz, Susana Rodríguez y Juan Carlos Romero.

El acercamiento a dicha documentación, a diferencia del caso anterior, fue mediante el diálogo con Rubli en sucesivos encuentros. Simultáneamente a la consulta y relevamiento, se registraron conversaciones con la grabadora, quien a partir de preguntas y comentarios reponía, en algunos casos, los contextos en los que se habían generado los registros textuales y fotográficos, y en muchos otros, relataba sus experiencias en torno a los eventos documentados, como las dinámicas de organización de bienales y muestras sobre gráfica, circulación de estampas y el mercado del grabado.

DENTRO DEL ARCHIVO: ALGUNOS DESAFÍOS Y POSIBILIDADES PARA LA INVESTIGACIÓN

Sabemos que en el oficio de historiar las fuentes documentales son materiales indispensables, y que, en particular en el estudio de las artistas mujeres, muchas veces el trabajo de investigación se ve afectado por la falta de conservación de sus obras en los museos y dificultado a su vez porque no se han preservado sus papeles. En este sentido, los sociólogos Gladys Lang y Engel Lang, han advertido que la memoria y las reputaciones se sostienen por la preservación de objetos tangibles asociados a las artistas (1990). En correspondencia, los archivos y su preservación en muchos casos dependen de las configuraciones familiares que las sobreviven y que deciden resguardar su memoria o no (Trasforini, 2009). A diferencia de otras artistas que se casaron y/o tuvieron descendencia, las pertenencias de Carballo fueron heredadas por distintas personas y tomando nuevos usos y ordenamientos. En el caso de Rubli, ella aún conserva el archivo que produjo y ordenó, y que da cuenta de aquellos tramos de su vida profesional que considera relevantes.

LOS ARCHIVOS PERSONALES DE ARTISTAS MUJERES. PROBLEMAS, ESTRATEGIAS...

Tal como ha señalado Adriana Petra, las colecciones particulares son aquellas que fueron generadas por un individuo durante su vida y pueden reunir documentaciones muy diversas, vinculadas tanto a sus actividades públicas como a las esferas más íntimas (2006/07). En consecuencia, sus surgimientos no responde a lógicas administrativas o institucionales, sino que nacen al calor de decisiones íntimas de resguardar la propia memoria, y que en muchos casos no consideran, en esta primer instancia, una posibilidad de destino público. En tanto espacios de enunciación, el acceso a los archivos personales de mujeres artistas, son en muchos casos condición de posibilidad para la investigación sobre trayectorias profesionales femeninas y sus particularidades. Sin embargo, el desafío de estudiar los desarrollos profesionales diversos de las grabadoras no está dado solo por el acceso a las fuentes históricas, aunque depende en buena medida de esta posibilidad. Estos archivos se configuran como el registro de las experiencias y trayectorias laborales, cada uno es en sí mismo una formación histórica y que como tal, es parte de un sistema de representación (Pollock, 2013). Por lo tanto, a la hora de trabajar con estas colecciones, es indispensable pensar no solo en quién creo cada documento, sino también en quién los recopiló y en cómo dialogan con fuentes de otros repositorios. En el caso de ambos archivos presentados, fueron las mismas grabadoras, objetos de investigación, quienes decidieron que resguardar y que no. En el caso del Fd AC, además, debemos considerar las posibles selecciones posteriores acontecidas antes de llegar a su guarda actual. Para el caso del AMR, el orden y la jerarquización de los documentos resguardados responden a un sentido construido por la propia artista. A su vez, en tanto la narración conversacional, como señala Mirta Lobato, “es uno de los medios a través de los cuales las voces de las mujeres se hacen audibles” (2012: 313), se hace necesario considerar los ricos testimonios orales de Rubli entendiendo que su relato es una construcción histórica pero también personal, que requieren de una lectura sensible atendiendo a los tamices de la memoria.

Contextualizar cada fuente, inscribirlas en su origen y luego en su colección, permite reflexionar acerca de las agencias femeninas de ambas grabadoras, y las estrategias y caminos profesionales diferentes que transitaron cada una. Los conjuntos documentales permiten poner a las dos en relación a diferentes actores del campo artístico local, como artistas, estudiantes, críticos, periodistas, docentes, gestores culturales y marchands. Al mismo tiempo, en particular los recortes hemerográficos sobre los conflictos en las Es-

cuelas Nacionales de Bellas Artes y las fotografías y cartas con estudiantes del Fd AC, y también los registros visuales y textuales de los álbumes de recortes del AMR, en la medida en que registran los modos en que se formaron otras grabadoras y sus actuaciones, resultan de crucial relevancia como vía de ingreso al universo de subjetividades y modalidades de agenciamiento femeninas. De la misma manera, los testimonios orales de Rubli y de otras mujeres formadas con Carballo, son también fuentes valiosas, que permiten acercarnos a las vidas y producciones de otras personas que produjeron obra desde las técnicas gráficas.

La historia feminista del arte nos propone pensar a las artistas como productoras culturales (Pollock, 2013), que forman parte de un continuum de creadoras (Schor, 1996), buscando evitar entenderlas en tanto excepción positivas y estudiarlas en relación con “los vínculos, las oportunidades, los recursos materiales y simbólicos que caracterizaban sus experiencias artísticas en un determinado momento histórico” (Trasforini, 2009:189). Para lo cual, la existencia de los archivos de artistas mujeres, o incluso de familiares cercanos (como parejas y descendientes), se presenta como condición de posibilidad para la investigación histórica. Del mismo modo, la preservación y resguardo de los mismos es elemental para así sortear lo que ya Greer nos señalaba como uno de los obstáculos internos en la carrera por el éxito de las artistas mujeres: la obra de arte que desaparece (1981)⁴. Si bien la autora señalaba la importancia de contar con documentación que permitiese recuperar la gran cantidad de atribuciones dudosas de obra a los varones, es importante señalar que al mismo tiempo, y sobre todo, el acceso a este tipo de archivos particulares de productoras culturales posibilita la construcción de nuevas preguntas de investigación. Además de brindar información sobre las instancias de formación, exhibición y legitimación de artistas, la naturaleza del Fd AC y del AMR, permiten indagar sobre la participación femenina en el panorama artístico local de mediados de siglo en adelante, estudiar y reconstruir sus trayectorias profesionales atendiendo a las condiciones que determinaron de sus trabajos, y discutir las lecturas hegemónicas y patriarcales sobre sus producciones. Cabe señalar que las fuentes allí resguardadas brindan infor-

4. En su texto, la escritora feminista distingue dos tipos de obstáculos: unos institucionales y otros internos. Dentro de este último, además del ya mencionado, ubica a la familia, el amor romántico, la ilusión del éxito, la humillación, el tamaño (refiriendo al formato de la obra), y el primitivismo o la sujeción a las reglas (Greer, 1981).

LOS ARCHIVOS PERSONALES DE ARTISTAS MUJERES. PROBLEMAS, ESTRATEGIAS...

mación sobre la tensión tradición-experimentación que marcó la producción gráfica de los '60 y los modos en algunas grabadoras contribuyeron en la renovación disciplinar. La gran cantidad de documentación que da cuenta de la adquisición de su producción gráfica por aparte de galerías, museos y colecciones particulares tanto en Argentina como en el exterior, abren también la posibilidad de pensar en el mercado nacional de grabado, así como la configuración de colecciones de diversas procedencias. En este sentido, ambos archivos proporcionan fuentes para pensar los horizontes de posibilidades profesionales de grabadoras argentinas a mediados de siglo XX, en la medida en que registran los medios con los que desarrollaron sus carreras profesionales.

ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo Mabel Rubli (AMR)

Fondo documental Aída Carballo. Colección Centro de Estudios Espigas, Tarea-IIPC, UNSAM / Fundación Espigas (Fd AC)

BIBLIOGRAFÍA GENERAL CITADA

DOLINKO, S. (2012). *Arte Plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires: Edhasa.

DOLINKO, S. (2016). "Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Recuperado de: <http://nuevomundo.revues.org/69472>

GLUZMAN, G. (2016). *Trazos invisibles: Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires: Biblos.

GREER, G. (1981). *The Obstacle Race*. London: Picador.

LANG, G. E. y LANG, K. (1990). *Etched in Memory. The Building and Survival of Artistic Reputation*. Chapel Hill-Londres: University of North Carolina Press.

LOBATO, M. Z. (2007). *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)*. Buenos Aires: Edhasa.

LUCÍA LAUMANN

- MALOSETTI COSTA, L. (2000). "Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires". *VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género*. Buenos Aires: Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- NOCHLIN, L. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En Cordero Reiman, K. Y Sáenz, I. (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17-43). México: Universidad Iberoamericana/CONACULTA/ FONCA.
- PETRA, A. (2006/07). "Los documentos particulares como fuentes históricas: la experiencia del CeDInCI con los fondos de archivo de las izquierdas argentinas". *Políticas de la Memoria*, 6/7, 206-211.
- POLLOCK, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- SCHOR, M. (2007). Linaje paterno. En Cordero Reiman, K. y Sáenz, I. (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 111-129). México: Universidad Iberoamericana/CONACULTA/FONCA.
- TRASFORINI, M. A. (2009). *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*. València: Universitat de València.

11.

DEVENIR ARCHIVO

MARÍA LAURA SCHIAVONI.
ARTISTA, MAESTRA Y PRODUCTORA DE
SABERES

SABINA FLORIO

Facultad de Humanidades y Artes – Centro de Estudios y Creación
Artística en Iberoamérica (CECAI)/Universidad Nacional de Rosario
(UNR).

CYNTHIA BLACONÁ

Escuela Provincial de Artes Visuales N°3031 - Facultad de
Humanidades y Artes – Centro de Estudios y Creación Artística en
Iberoamérica (CECAI)/Universidad Nacional de Rosario (UNR).

DEVENIR ARCHIVO

Este capítulo se propone pensar un conjunto de papeles privados de distinto carácter que ha atesorado a lo largo de su trayectoria vital María Laura Schiavoni (1904-1988). En razón de su intensa y larga vida y de las múltiples prácticas e intereses transdisciplinares que la caracterizan, entendemos a este corpus, que suscita amplias líneas de desarrollo que enlazan ideas estéticas, posiciones pedagógicas, cuestiones de género, reflexiones filosóficas, la palabra poética y la imagen pictórica, como un futuro archivo.

Pensarlo como archivo posibilita ampliar el horizonte de estudio de un conjunto de artistas mujeres y de educadoras contemporáneas a María Laura, poniendo el acento en ciertos aspectos, saberes y prácticas, que de otra manera permanecerían ignorados o podrían pasar inadvertidos. Ese corpus heterónimo y denso, múltiple y diverso, nos invita a refutar los estereotipos limitantes creados por las historias canónicas para pensar tanto a las maestras, representadas como meras reproductoras, como a las artistas, retratadas como amateurs o aficionadas. También, nos estimula a revisar los relatos heredados y plantearnos que no se trata de agregar un nuevo nombre a las formalizaciones vigentes de nuestra historia, sino de crear nuevas narrativas que desestabilicen el sistema androcéntrico de la excepción genial. Creemos que convertir este corpus en archivo, entenderlo como archivo, posibilitará su rescate, su conservación y potenciará su futura accesibilidad pública.

María Laura Schiavoni fue una educadora prestigiosa, profesora de Letras y una reconocida artista plástica de la ciudad de Rosario. Desde finales de los años veinte participa activamente en el campo artístico a través del envío a salones, de exposiciones individuales y colectivas, y de la escritura de ensayos sobre cultura, arte y estética. A inicios de la década del treinta comienza su trayectoria docente como maestra de grado. En sus múltiples recorridos fue dejando huellas tangibles de su vida y su obra, papeles públicos y privados que devienen en el archivo en construcción. Creemos que el devenir archivo de María Laura se construye por el privilegio y el riesgo de asumir la voz *propia* y dejar de su vida un trazo.

En las primeras décadas del siglo XX, y frente a una modernidad de fuerte estructura patriarcal en torno a los modos de producción, circulación y recepción del arte, las mujeres tuvieron que posicionarse y negociar su inscripción en el campo artístico y cultural.

Destacamos junto a Patricia Mayayo que “El término negociar es importante porque contrarresta la visión simplista de las mujeres como víctimas pasivas o audaces luchadoras contra la opresión patriarcal” (Mayayo, 2015: 56)

La inscripción de Schiavoni, con su particular voz autoral, tanto en la producción pictórica como en los escritos sobre estética, crítica, arte y educación encontrados en sus papeles privados y, en algunas ocasiones, puestos en circulación por la autora en la prensa escrita, en conferencias y en alocuciones radiales, nos permite construir nuevos cimientos para la escritura, lectura y visualización de significados no-escritos, no-leídos y no-visualizados, sentidos que posibiliten lecturas críticas sobre el sujeto-mujer-artista en constante proceso y negociación.

Las múltiples y variadas proposiciones de María Laura ponen en discusión el guion culturalmente asignado a las mujeres que las relega del proceso de significación, siendo *habladas* por otros.

Retomamos a Juan Pablo Renzi cuando manifiesta que,

Un texto de artista es, por lo general, un ejercicio para-científico, un juego doble entre el automatismo poético y la simulación de un texto con fundamentación real. Su valor reside en que la metodología de su escritura es similar y paralela a la del pensamiento que conduce su producción artística, y en que las reflexiones que este texto puede producir son similares a las reflexiones que pueda provocar su obra artística concreta. (Amigo, Dolinko, Rossi, 2010: 16)

Así, Schiavoni deviene archivo en su propio tránsito, en la perseverante búsqueda de un lugar personal demarcado y visible, de una praxis donde acción y reflexión son inseparables y constantes. A pesar de su prodigiosa formación, ella se percibía como autodidacta, le gustaba pensarse como una viajera incansable. Fue una viajera insumisa, curiosa, tanteante en la vida intelectual, surcó sus caminos en el cruce entre la pluma, la tiza y el pincel, labrando senderos laterales, sorteando estrategias que den cuenta de sus afinidades estéticas, de su particular producción pictórica y de su trayectoria docente.

En ese viaje *erudito* supo negociar los inconvenientes de portar un *apellido ilustre*, la destacada trayectoria de su hermano Augusto Schiavoni fue un ardid ineludible para acentuar su específico proceso de trabajo y resignificar su propia obra. En los escritos encontrados podemos vislumbrar sesgadamente el trazado de una particular biografía, un involucramiento personal en la historia que se cuenta y un conocimiento profundo

de las dinámicas del campo de la cultura y del arte en las instancias de producción, circulación y apreciación de los bienes simbólicos, con sus actores, agentes, mediaciones e instituciones.

“BAJO EL SIGNO DE LA PERSONALIDAD”

En uno de los nudos problemáticos que aborda en su cuaderno *Autocátedra*, ampliamente trabajado en nuestro libro *María Laura Schiavoni a través de sus papeles privados. Su vida y su obra más allá de los estereotipos*, la artista reconstruye los debates acerca del lugar de las emociones en el campo del arte y la cultura. Este recorrido exhaustivo deconstruye el pensamiento binario hombre-razón y mujer-emoción, y aquel derivado de la Ilustración, en donde razón y emoción se configuran como contrapuestas. La dicotomía razón-emoción, con la supremacía de la primera es un aspecto insoslayable del orden patriarcal y de los estereotipos impuestos a las mujeres.

La deslegitimación de las emociones, -rasgos asignados a la *sensibilidad femenina*- se edificó en parámetro de valor al momento de legitimar la obra de las mujeres artistas. La cuestión de la personalidad aquí abre dos dispositivos de interpretación diferentes. Uno está relacionado con la estrategia de la historia del arte canónica de subsumir la trayectoria artística de las creadoras mujeres a rasgos de su personalidad, relegando de ese modo sus aportaciones a una dimensión subvalorada o *menor*. Otro, es el implementado por María Laura en el artículo escrito para pensar el arte moderno más allá de la teleología determinista de la sucesión de *ismos* y poder así comprender a las prácticas artísticas que se encuentran en una zona no comprendida por la tensión vanguardia/tradición.

En un manuscrito denominado *Bajo el signo de la personalidad*, la artista escribe

En el mundo del arte todo se encamina a la personalidad. Cada uno razona y siente de distinto modo que los demás. Arquitectura mental y emotiva singulariza a cada criatura humana. El artista de acuerdo a su propia conciencia aporta en su obra una manera personal de ver y comprender el mundo. (Schiavoni, s/f: 1).

De este modo, María Laura recurre a la historia del arte para inscribir sus percepciones, y dice

La plástica francesa del siglo XIX ofrece la más alta contribución de recias individualidades. La exaltación creadora origina elementos extraños en pugna con las concepciones corrientes de la vida. El espíritu liberado reacciona a toda disciplina que no siente. Porque le incita la búsqueda ansiosa de nuevas verdades. (Schiavoni, s/f: 2-3).

En su lógica interpretativa María Laura, se alza polémicamente desde las nociones de *intuición, emoción o personalidad* a fin de liberar la silenciada dimensión política del afecto. Esto constituye un indicio claro de la fundacional marginación, cuando no exclusión teórica, de las emociones, las pasiones o los sentimientos frente a la dominante y unilateral valoración de la razón. Cabe destacar que estas características de *lo femenino* solo adquieren un sentido peyorativo cuando se las aplica a las mujeres, dado que es en el siglo XIX y particularmente en el Romanticismo, cuando no solo se afianza la noción de *genio* creador, sino que se consolida la idea del artista intuitivo, diferente, pasional, sentimental, catártico. Mayayo comenta, siguiendo a Battersby, que

la misoginia romántica se vio acompañada de un cambio de paradigma estético: el genio pasa a ser una figura dotada de toda una serie de características atribuidas tradicionalmente a lo "femenino" (intuición, emoción, imaginación, espontaneidad, etc.). Así, al mismo tiempo que se exaltaban las cualidades "femeninas" del artista varón, se proclama con rotundidad que las mujeres no pueden (o no deben) dedicarse a la creación artística. (Mayayo, 2015: 67-68)

Schiavoni, recupera la figura del romántico Eugene Delacroix, por un lado, para filiar su propia producción artística en ese linaje, sus *paisajes emocionales*, y por otro, para sustentar su específico modo de ver y estar en el mundo. Esta cuestión podemos observarla en un artículo escrito para el diario *Tribuna* en 1939, donde retoma sus apuntes manuscritos y escribe:

Con Delacroix se inicia la liberación de la pintura. Marcos estrechos y anacrónicos limitaban los dictados de la conciencia libre.

Tiene el artista del siglo clara noción de las facultades propias. No se rebaja a avasalladora norma exterior. No le tientan transitorias predilecciones de la fama. Sinceridad y estoicismo apuntalan la extraordinaria voluntad afirmadora de un estilo.

Agítase el fuego intenso del no conformismo. Independencia es el tono altísimo de la época. Independencia contra el rigorismo geométrico, reivindicación del color sobre el dibujo, valorización de la luz espectral [...] Y en la representación estética

DEVENIR ARCHIVO. MARÍA LAURA SCHIAVONI: ARTISTA, MAESTRA Y PRODUCTORA DE...

de las ideas la marca del hombre que las concibe y las traduce. ¡Pasión, fantasía, idea particular del mundo visible ... impulsos de la sensibilidad del artista!

Realidad sentimental de una centuria, un arte que es símbolo de la libertad del espíritu. (Schiavoni, 1939: s/p).

Lejos de quedarse en supuestos, la autora retoma una y otra vez estas nociones, apelando a estudios científicos, filosóficos, artísticos y literarios para posicionar su lugar de mujer, intelectual, artista y educadora en una sociedad de fuerte raíz patriarcal. En un mecanografiado suyo sin fechar, cuyo título es *La mujer moderna compite con el hombre*, apela a la pregunta realizada en una encuesta: ¿Es tan inteligente la mujer como el hombre?, para refutar los binarismos antes mencionados, inteligencia vs emoción, y las jerarquías que demarcan. María Laura cita a Maurice de Fleury, un médico influyente en la psicología moderna y discípulo de Charcot, que sostiene que “la sensibilidad del hombre y la mujer son iguales” (Schiavoni, s/f: 1). La mayoría de lxs encuestadxs, escribe María Laura, “se perdían en sutiles disquisiciones sobre la intuición y la inteligencia, creyendo que la mujer es más intuitiva y el hombre más inteligente” (Schiavoni, s/f: 1), apelando solo a prejuicios instalados en la sociedad.

Como sostiene Schiavoni, “esto no pasa de ser una paradoja pintoresca” y “no se puede decir que el hombre sea más inteligente que la mujer, ni que ésta le supere en agudeza de percepción, lo cierto es que son inteligencias distintas, [...]” (Schiavoni, s/f: 2). Para María Laura, esta cuestión queda demostrada en la Primera Guerra Mundial, donde la “colaboración femenina alcanzó proporciones excepcionales por su variedad y trascendencia” (Schiavoni, s/f: 2) las mujeres realizaron todo tipo de tareas que ejercía el hombre antes de la guerra. Termina el texto diciendo,

El caso es, en resumen, que la mujer compite hoy con el hombre en multitud de trabajos que requieren no solo espíritu intuitivo, reflexión detenida y capacidad organizadora. La extensión que van adquiriendo las actividades femeniles constituye quizá la conquista más profunda que nos ha legado la hecatombe del catorce [...]. (Schiavoni, s/f: 3-4).

Hemos señalado en otras oportunidades que sus apuntes personales, manuscritos y mecanografiados, desplegados en periódicos y revistas, o celosamente conservados en cuadernos personales, configuran un inestimable archivo que abre posibilidades para dilucidar cómo las mujeres fueron *negociando* sus posiciones, sus propias contradicciones

que suponen ser mujer, artista, intelectual y ciudadana en sociedades marcadas por el androcentrismo y el invisible e infranqueable *techo de cristal*.

PAISAJES ESPIRITUALES

En el catálogo de su muestra realizada en la Galería Scarabino en 1948, en una breve biografía, María Laura Schiavoni hace mención de su marcada preferencia por el paisaje. Durante su larga trayectoria como artista plástica, ella pintó particularmente paisajes. Su proceso creativo enfatiza la búsqueda de un lenguaje propio, no naturalista, sintético y principalmente emotivo. En un texto manuscrito en lapicera denominado *Un proceso esencialmente mental. La belleza, producto psíquico*, María Laura reflexiona sobre la belleza otorgándole particular relevancia a la intuición creadora de las y los artistas. Allí afirma que “el buen artista no lo es por su destreza técnica” (Schiavoni, s/f: 4) sino por ser “quien haya vivido más intensamente y con más plenitud espiritual la verdad de su intuición poética”, así, “un buen imitador no es un pintor” (Schiavoni, s/f: 4).

Esta intuición creadora fruto de una vida intensa, ávida, traccionada por la intuición poética, se ve refractada en los títulos de sus obras que revelan la trascendencia que la memoria emotiva tiene para la artista. En la exposición de 1948 se exhibieron veinticinco pinturas, hechas en temple y óleo, cuyos títulos son: *Pórtico, Nostalgia, Quietud, Íntima, Serenidad, Añoranza, Reposo, Sugestión, Poética, Apacible, Pastoril, Soledad, Diafanidad, Evasión, Fuga, Sinfonía, Catarsis, Claridad, Ritmo, Desolado, Pureza, Esencia, Abstracción, Señero, Armonía*.

Como hemos manifestado anteriormente, María Laura se considera una *viajera estudiosa*, y estos paisajes retoman los apuntes tomados durante sus paseos, caminatas y viajes frecuentes por la región. Sus pinturas no se producen directamente del natural, sino que se configuran a través de la memoria emotiva, esa memoria afectiva y sensorial que apela al recuerdo emocional. Así, las sierras, los bosques, los valles, los montes y ríos, los pequeños caseríos en absoluta soledad, con un acabado pictórico sutil de paleta clara y luminosa, son los que se rememoran en sus paisajes.

Hemos señalado la relevancia que la artista le otorga a Delacroix para la inscripción de su trabajo, siendo Paul Gauguin otra de las figuras clave en la construcción de su relato.

En ese sentido, para pensar las articulaciones entre intuición y emoción, para interrogarse acerca del sentido de la vida, también abreva en la filosofía de Henri Bergson. Cabe mencionar aquí que, en su diario personal, Gauguin escribe que “es mejor pintar de memoria, porque vuestra inteligencia y vuestra alma triunfarán sobre el ojo del aficionado” (Gauguin, 2000: 58) y Delacroix afirma que “Imaginar una composición es combinar los elementos a partir de objetos que se conocen, que se han visto, con otros que se mantienen en el propio interior, en el alma del artista” (Delacroix, 2010: 78). Este cuerpo de ideas acerca de los modos de producción artística gravita fuertemente en los paisajes schavonianos marcados por lo familiar, la observación minuciosa y detallista de lugares recorridos, las arboledas contiguas, los caminos solitarios, los recuerdos, percepciones y emociones evocadas, los troncos nostálgicos y los techos apacibles. También gravita en su escritura y en las cualidades que reconoce en sus congéneres, así, en su *Oda a Gabriela Mistral* señala que su “arrullador lenguaje cantó a los árboles tristes y olvidados, a las nubes que pasan, a la estrella temblorosa que vierte su luz hecha llanto y a la lluvia lenta que desciende callada” (Schiavoni, 1958: 1).

En un texto de su autoría, sin fechar, que titula “Sugestiones” escribe,

El espíritu humano refleja las manifestaciones observadas en el campo de la naturaleza. Forma unidad con ella, se observa a sí mismo. En un supremo desdoblamiento penetra en sus hondonadas más íntimas y es el confidente de sus propios destinos.

Todo en la naturaleza, toda, desde la más simple hasta las más elevadas y complejas formas con que la vida se revela en el cuadro de las percepciones adquiere vitalidad y movimiento a través del alma que la contempla y la identifica en sus particulares estados emocionales.

El espíritu humano es prisma enorme que recoge en sus infinitas facetas los infinitos fenómenos que brinda natura prodigiosa. Busca en ellos afinidades anímicas escucha y comprende el lenguaje de las múltiples cosas, para adaptarlos a sus propios sentires y expresarlos en sus propias palabras.

Ver llover, oír la gota que trémula golpea en los cristales, observar cómo se desliza suave y mansa la corriente de un arroyo, contemplar la caída de las hojas, de las hojas marchitas en una triste tarde otoñal son hechos naturales, sencillos, de todos los días... y... sin embargo ¡cuántas sugestiones no provocan tan humildes, cuántos estados de conciencia no traducen, cuántas analogías no sugieren...! (Schiavoni, s/f: s/p).

Este texto de artista nos suscita tantas reflexiones como su corpus pictórico. María Laura Schiavoni labra su inscripción personal en el campo de la plástica desde una posición ética y estética que recupera la intuición, la subjetividad y la memoria afectiva empática con lo viviente. Subrayamos como sostiene Pollock, que “la subjetividad, a pesar de ser experimentada de forma intensa en los niveles personal e individual, es efectivamente un proceso histórico y cultural” (Pollock, 2010: 182).

“SER MAESTRA” COMO PUENTE LEGÍTIMO HACIA EL ESPACIO PÚBLICO

La dedicación a la enseñanza se convirtió en el acceso a la esfera pública y *destino* de muchas mujeres. La docencia operó como una alternativa profesional femenina legitimada socialmente y, en muchos casos, llegar a ser maestra constituyó la máxima aspiración de muchas mujeres que albergaban inquietudes culturales o pretensiones intelectuales. María Laura no solo es maestra, sino que se recibe de Profesora de Letras, ampliando enormemente su capital cultural para el desarrollo de su profesión.

Creemos que el trabajo docente, además de sacrificio, esfuerzo y medio de vida empieza a ser entendido como una fuente de realización personal. En ese sentido, entre los papeles de María Laura encontramos un conjunto de evaluaciones realizadas por lxs inspectorxs del sistema escolar respecto de su labor docente donde se pondera y destaca su desempeño innovador y creativo en la educación primaria. Parecería ser que la María Laura artista plástica y la María Laura maestra se conjugan en su práctica docente caracterizada por el empleo de métodos activos para la enseñanza, con la importancia del desarrollo de la sensibilidad estética, la creatividad y la espontaneidad.

En un informe de la Supervisora Srta. Zulema Gilgorri, de mayo de 1941, consta que Schiavoni “imprime a la dirección del aprendizaje un sello personal y de acuerdo a los postulados de la nueva pedagogía” (Gilgorri, 1941: 2). Para María Laura, los procedimientos de observación, asociación y expresión son tres momentos que encierran el aprendizaje a través de *sentir, pensar y expresar*, aspectos insoslayables que conforman la trama del conocimiento. Tras un análisis de los informes acerca de su labor docente y de las actas de las reuniones plenarios, conservados por María Laura entre sus papeles,

inferimos que Schiavoni considera fundamental la enseñanza artística como eje transversal para el cultivo de la sensibilidad, entendiendo al arte como dispositivo para fisurar el divorcio entre *la vida intelectual y la del sentimiento*, es decir fisurar la educación puramente racionalista de la escuela tradicional.

En su artículo *La vida rítmica* reflexiona sobre la enseñanza de lxs niñxs y señala que el

grave, gravísimo error, que persiste en la generalidad de las escuelas, es ver en el infante un hombre en miniatura. A estas escuelas solo preocupa las realizaciones inmediatas. De ahí el apuro por intelectualizar al educando, de pertrecharlo de nociones abundantes. (Schiavoni, s/f: 1).

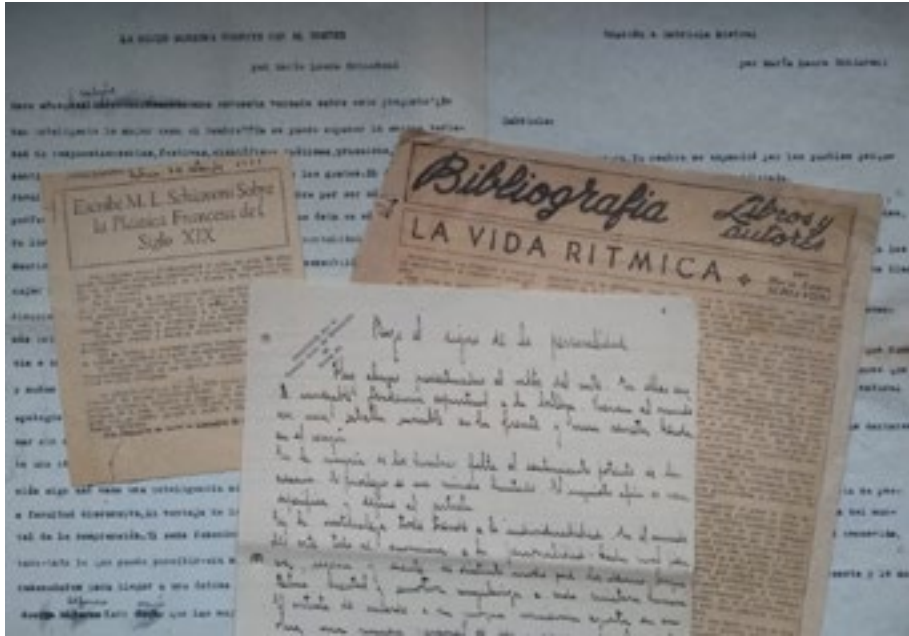
Siguiendo esa línea de desarrollo argumental plantea que “se producen dos exclusivismos despóticos refiriéndose a lo que denomina por un lado el “intelectualismo estéril” y por el otro la “exaltación hiperbólica de la robustez física” donde, según la autora, “¡Queda excluido el sentimiento!” (Schiavoni, s/f: 2). Así, sostiene que “cultivar la sensibilidad artística es el fin elevado que impulsa a la mayoría de los entusiastas pedagogos que promueven su intensificación” (Schiavoni, s/f: 3). Esta revalorización de la experiencia sensible y esta apelación al arte como eje transversal nos posibilitan vincular sus proposiciones pedagógicas con las de las hermanas Olga y Leticia Cossettini, hecho no menor en tanto permite sacar de la insularidad y excepcionalidad a ambas experiencias.

Entendemos, siguiendo a Paula Caldo, que para pensar una historia con mujeres no alcanza con multiplicar biografías de mujeres destacadas ni incorporarlas con categorías tradicionales de una historia de orientación masculina (Caldo, 2016: 148). Así, desde la historia de/con mujeres en perspectiva de género, conformar un archivo con sus papeles privados posibilitaría pensar a María Laura Schiavoni y a muchas de sus contemporáneas, desde otras lógicas, poniendo en valor y en contexto sus indagaciones teóricas, su *saber hacer*, su trayectoria singular.

María Laura dedica cuarenta años de su vida a la labor docente. Comienza a trabajar en 1931 en la Escuela N°133 “Pcia. de San Juan”, cuatro años más tarde, se traslada a la Escuela N°141 “República de México”, anteriormente denominada “Congreso de Tucumán” y finaliza su itinerario como directora en la Escuela N°120 “José M. Rondeau”, jubilándose en ese cargo en 1971. Hay un campo de indagación muy fértil y poco transitado que tiene que ver con pensar su trayectoria vital en un sentido integral y articulado donde la ciuda-

SABINA FLORIO Y CYNTHIA BLACONÁ

dana, la intelectual, la artista plástica y la docente se tornan indivisibles y muy distantes de los estereotipos atribuidos a cada uno de esos roles.



ARCHIVO CONSULTADO

Instituto de Investigaciones de Historia de la Arquitectura (IDEHA/UNR).

FUENTES CONSULTADAS

SCHIAVONI, María Laura. *Papeles privados*. Instituto de Investigaciones de Historia de la Arquitectura (IDEHA/UNR).

SCHIAVONI, María Laura (1939). "Escribe M.L. Schiavoni Sobre la Plástica Francesa del Siglo XIX", *Diario Tribuna*, 7 de septiembre de 1939, s/p.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL CITADA

- AMIGO, R., DOLINKO, S. y ROSSI, C. (2010). *Palabra de artista. Textos sobre arte argentino, 1961-1981*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, Fundación Espigas.
- CALDO, P. (2016). La mujer detrás del pseudónimo ..., reflexiones en torno a una pesquisa de historia con mujeres. En Vassallo, J., de Paz Trueba, Y., Caldo, P. (Coords.), *Género y Documentación. Relecturas sobre fuentes y archivos* (pp. 139-154). Córdoba: Brujas.
- DELACROIX, E. (2010). *Metafísica y belleza*. Buenos Aires: Cactus.
- FLORIO, S. y BLACONÁ, C. (2020). *María Laura Schiavoni a través de sus papeles privados. Su vida y su obra más allá de los estereotipos*. Rosario: Agler.
- FLORIO, S. y BLACONÁ, C. (2019). "Investigar, producir y enseñar. María Laura Schiavoni artista y maestra". 2º Congreso Nacional e Internacional de Educación Artística "Cuando la Creatividad Artística en la Inclusión habla". Rosario: Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
- FLORIO, S. y BLACONÁ, C. (2016). "Nacidas en el novecientos. Estrategias de inscripción y avatares en el campo. Jornadas México-Argentina una frontera improbable". XV Encuentro Arte, creación e identidad cultural en América Latina. Rosario: Centro Cultural Roberto Fontanarrosa.
- FLORIO, S. y BLACONÁ, C. (2016). "María Laura Schiavoni en el cruce de los caminos. Entre la voz crítica y la singularización autoral". Cuarto Congreso Internacional Artes en Cruce: Constelaciones del sentido. Buenos Aires: Centro Cultural Paco Urondo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.
- FLORIO, S. y BLACONÁ, C. (2015). María Laura Schiavoni: entre la pluma y el pincel. Personal inscripción en el espacio de la plástica. En Blaconá, C., Ruiz, J. C. y Holakowicz, V. (Coords.), *3er. Congreso Internacional de Educación Artística-Plástica, Arte y Diseño "Nuevas miradas, diálogos y experiencias sobre alfabetización visual en el campo profesional y de su enseñanza"*, (pp. 15-18). Rosario: Escuela Provincial de Artes Visuales.
- GAUGUIN, P. (1977). *Diario íntimo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

SABINA FLORIO Y CYNTHIA BLACONÁ

MAYAYO, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.

POLLOCK, G. (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid: Cátedra.

12.

PULSIÓN DE LIBERTAD

UNA APROXIMACIÓN AL ARCHIVO DE
SARA JOSEFINA NEWBERY

CELINA SAN MARTÍN

Instituto de Arqueología. Universidad de Buenos Aires (UBA).

En el verano de 2019 nos encontramos con el archivo de Sara Josefina Teresa del Perpetuo Socorro Newbery Hueyo (1922-2003) a quien podríamos describir como teóloga, antropóloga, investigadora y feminista. El objetivo de este escrito es realizar una caracterización del material hallado, a partir de una exploración de la pulsión de vida del archivo de Sara, es decir, interrogar su reunión y dispersión, qué la movilizaba a poner juntos determinados temas y materiales y, al mismo tiempo, volver a diseminarlos de las variadas formas en que lo hizo. Particularmente, cómo usó sus conocimientos antropológicos, sus reflexiones sobre los grupos indígenas, para qué objetivos y con quiénes. Me parece importante aclarar que la materialidad que conforma lo que denomino aquí el *archivo* de Safina¹ no se encuentra por el momento catalogada porque desde su fallecimiento aún no ha pasado por ningún proceso de catalogación, es decir, *publicación* o *institucionalización* sino que se mantiene –como intentaré describir– aún dentro del contexto familiar y de amistades. Es por esto, que, si bien refiero a algunos documentos que conforman esa materialidad, no podría ponerles una ubicación catalogable reconocible porque aún no hay ninguna jerarquía que organice esta información. Justamente la intención de este escrito apunta a etnografiar el archivo en su dispersión no catalogada, en su accesibilidad dispersa, remitiendo a un concepto de archivo distinto que el de archivo como *reservorio* catalogado. Incluso, precisamente, propongo cuestionar esa *necesidad*. Ante el archivo de Safina mi sorpresa pasa por la singularidad que caracteriza a todo archivo personal. Su trayectoria particular está representada allí en etapas y compromisos que se van superponiendo y estableciendo una reflexión entre sí: el catolicismo, la antropología, los pueblos indígenas, la docencia, la investigación y el feminismo. Para abordar esta trayectoria se me ocurrió que lo mejor sería reunirme con las personas cuyas huellas iban apareciendo en el mismo archivo. De este modo, en este primer escrito me puse en contacto con cuatro mujeres: Bárbara Sara Méndez Newbery, Mary E. Hunt, Zulema Palma y Elsa San Martín con el motivo de reunir una serie de memorias guías a partir de las cuales narrar la pulsión de vida de Safina. Sin embargo, son tantas las personas que entran en la *urdimbre* que en estas páginas y en este tiempo no podría abordarlas a todas; espero, en otra oportunidad, poder ampliar este *espectro* porque habrá tantas Safinas como amigas que la resguardan.

1. Safina –apócope de Sara Josefina– la llamaron desde pequeña sus padres, hermanos y hermana; nombre que, más tarde, se hizo habitual entre sus amigas.

Mi encuentro consciente con Sara Josefina Newbery, o Safina, fue paulatino, pero acabó por acelerarse. De algún modo, hace tiempo que ella está en la casa de mi tía, el medio que habito cuando vengo a *la capital* desde que me fui a la provincia. No podría decir cuándo fue la primera vez que mi tía la nombró, pero sí cuando volví a escuchar con atención. A fines del año 2018, se realizó el primer Congreso de Historia de la Antropología Argentina en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. De algún modo, este evento se materializó con cierta urgencia que se hizo evidente en las discusiones planteadas, por ejemplo, por Rosana Guber, con respecto a la reelaboración de los planes de estudio de la carrera de Ciencias Antropológicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA al finalizar la última dictadura cívico-militar, donde remarcó que la Antropología Social continuó siendo la “gran desaparecida” (Guber, 2018). Inspirada por tales sugestivos argumentos, trasladé las inquietudes de Guber a la antropología de Sara: ¿Dónde estaba su trabajo?, ¿Por qué nunca la había escuchado nombrar en el ámbito antropológico?, ¿Cuál era o había sido su vinculación con la academia? Elsa recordaba que había sido investigadora en el Instituto Nacional de Antropología (INA) y que quizás podríamos averiguar algo más en dicha institución (San Martín E., comunicación personal, 27 de noviembre de 2018). Algunos días más tarde, me acerqué al lugar donde me dijeron que no tenían material de sus investigaciones, ni nada semejante a un archivo, sino algunas fotografías que, por el momento, no podían facilitarme y que, si quería utilizar, solo podrían dárme las en baja calidad (Bibliotecaria del INA, comunicación personal, 21 de diciembre de 2018). En esa oportunidad, me permitieron acceder y fotografiar algunos de sus textos publicados que no estaban digitalizados. De vuelta en la casa de Elsa, ella recordó que cuando Safina falleció sorpresivamente en el año 2003, su sobrina –Bárbara Sara Méndez Newbery– llamó a algunas de sus amigas más cercanas y les sugirió que se llevaran los libros porque ella los donaría ya que eran muchos y no podía conservarlos a todos (San Martín, E., comunicación personal, 21 diciembre de 2018). Durante esos días de diciembre de 2018, advertí que dormía en una cama cubierta con un poncho que había sido de Sara, y que dispersos por las tres bibliotecas de mi tía había un gran número de libros que habían sido suyos, algunos de los cuales estaban muy marcados y repletos de notas en los márgenes. Por ejemplo, uno de los temas que reunió a Elsa con Safina fue la teología feminista, por lo cual había varios títulos al respecto: *The Church and the Second Sex. With a new feminist postchristian introduction by the author* (1968)

de Mary Daly, *Beyond god the father. Toward a Philosophy of Womens Liberation* de Mary Daly (1973), *Just a sister away. A Womanist Vision of Women's Relationships in the Bible* (1988) de Renita J. Weems, *The Window of Vulnerability. A Political Spirituality* (1990) de Dorothee Soelle, *Ecofeminism and the Sacred* (1993) editado por Carol J. Adams, *Woman's Evolution from matriarchal clan to patriarchal family* de Evelyn Reed (1975), *No está en los genes. Racismo, genética e ideología* (1987) de Richard C. Lewontin, Steven Rose y Leon J. Kamin, *La historia de las ideas sobre el aborto en la Iglesia Católica (lo que no fue contado)* (1992) de Jane Hurst y *La educación como práctica de la Libertad* (1976) de Paulo Freire. En esos días, Elsa llamó a Bárbara quien respondió algunos meses más tarde, en febrero del 2019, confirmando que ella aún guardaba consigo el archivo de su querida tía. En marzo nos encontramos y nos propusimos buscar un modo de explorar el archivo, de realizar una etnografía que ofreciera una descripción de su dispersión y vida, constantemente actualizada. Es decir, el modo en que ese conjunto de materiales convivía con Safina en el año 2003 quedó desbaratado en su inmediatez, ya que ese año Bárbara se mudó con una gran parte de esos documentos hacia un nuevo domicilio y, hasta la actualidad, han permanecido bajo su custodia (Méndez Newbery B. S., comunicación personal, 18 de marzo de 2019).

Sara Josefina cursó un profesorado en ciencias sagradas entre 1944 y 1947 en el Instituto de Cultura Religiosa Superior (ICRS) creado por iniciativa Acción Católica Argentina en 1933 con el objetivo de brindar una formación teológica a las mujeres y que, desde 1934 recibió un impulso decisivo en manos de su nueva directora Natalia Montes de Oca. Diez años más tarde, en 1943, dicha directora fundó junto al cardenal Santiago Copello la Compañía del Divino Maestro (CDM), congregación femenina complementaria al Instituto y de la cual Safina también formó parte. La CDM se proponía, entre los objetivos de su creación, “regir y administrar el Instituto, ampliarlo, convertirlo en una verdadera universidad femenina” (Bonvicini, 2010: 31). Desde 1949 hasta 1952, Sara fue profesora de Moral en la Escuela de Asistencia Social (EAS), exclusivamente femenina, del mencionado Instituto y en dos colegios secundarios que dependían de éste. A mediados de los años cincuenta realizó estudios de Lengua y Literatura en París y en Londres. Entonces, tenía treinta años y en una de sus cartas escribió: “¡Si tuviera en Buenos Aires un cuartito así para mi sola, creo que leería y escribiría más y mejor (...)!” (Newbery, 1956). Algunos años más tarde, de vuelta en Buenos Aires volvía a escribir en su diario:

CELINA SAN MARTÍN

En mi casa, simpática, alegre...mis libros...en mi casa, mía, que tanto me costó tener –nunca creí– y sin embargo es así. Estoy en mi casa. “*A room of one’s own*” (...). Creo que necesitaría una amiga como ella para aprender a ser y vivir feliz (...) uno se imagina que la necesitaría como Virginia” (Newbery, 1960).

Ese año se inscribió en la carrera de Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y en algún momento se cambió a la carrera de Ciencias Antropológicas que finalizó en 1971. Obtuvo su licenciatura a partir de profundizar las investigaciones iniciadas en un trabajo monográfico presentado en 1964 en la materia de Folklore sobre las canonizaciones populares de La Telesita y La Difunta Correa (Newbery, 1964), que más tarde amplió y publicó junto a Susana Chertudi (Chertudi y Newbery, 1969). Desde 1967 fue profesora titular de Antropología Cultural en EAS, que desde 1961 había pasado a ser administrada por la Universidad Católica Argentina (UCA) y desde 1978, dictó un seminario de Antropología Aplicada en la misma carrera que, desde 1976 había sido nuevamente traspasada, esta vez, a la Universidad de El Salvador (UNSAE)². Durante los años 1965, 1966, 1967 y 1968 trabajó como agente censista en el Censo Indígena Nacional censando comunidades mapuche, mocoví, toba, mataco y pilagá (Newbery, 1992). En 1976 se inscribió en el doctorado de la UBA con un proyecto de tesis titulado *La vida de indígenas chaqueños en un área industrial del Gran Buenos Aires* (Berenguer Carisomo, 1976). Desde entonces, y como investigadora del INA, donde trabajó durante dieciséis años, Sara Josefina continuó realizando trabajos de campo entre las comunidades indígenas del norte argentino (Salta, Chaco, Formosa y Misiones) y también en la provincia de Buenos Aires (Newbery, 1992). Sobre todas estas investigaciones aún se conservan grabaciones tanto sonoras como filmicas, además de un registro fotográfico. Desde 1970 formó parte de la Unión Feminista Argentina (UFA) considerada uno de los primeros grupos feministas (Trebisacce, 2019). Con posterioridad a los peores años de la última dictadura cívico-militar argentina, uno de los movimientos feministas más relevantes fue ATEM (Asociación de Trabajo y Estudio de la Mujer) 25 de Noviembre dedicado a la lucha contra la violencia social, sexual y política hacia las mujeres inaugurado en 1981 (Bellotti, 2012; Tarducci, 2019). A lo largo de la década del ochenta, Sara Josefina participó de varias de las jornadas organizadas por ATEM. Entre 1986 y 1987 también participó del colectivo de *Lugar de Mujer*, desde

2. Ver <http://www.usal.edu.ar/demos/servicio-social>

1988 fue miembro de la Comisión del Derecho al Aborto, fundada ese mismo año en la Argentina. Alrededor de esos años junto a la pastora metodista Alieda Verhoeven, impulsaron un espacio denominado *Mujer-Iglesia*, que cuestionaba, entre otros aspectos, la exclusión del acceso de las mujeres a la ocupación de cargos jerárquicos dentro de las iglesias. A principios de los ochenta, había conocido a Mary E. Hunt, quien acababa de defender su doctorado en teología en Berkeley, California; su tesis se tituló: *Feminist Liberation Theology: The development of method in construction*. Durante su estadía en Buenos Aires, entre 1980 y 1981, Mary estudió en el *Instituto Superior Evangélico de Estudios Teológicos* (ISEDET), donde, según sus propias palabras:

I was placed in Argentina because Professor Beatriz Melano Couch, a friend of Frontier Internship in Mission (FIM), was a professor at ISEDET, an ecumenical Protestant seminary. She was the only woman teaching there so welcomed me on the faculty. We had met in the U.S. and she invited me to join her to teach in Buenos Aires. I did so between May 1980 and December 1981 (Hunt, 2020: 1).

Según continua Hunt (2020) conoció a Sara durante su primera estadía en Argentina, aún en plena dictadura militar, en una reunión de trabajo de la revista feminista *Todas*; desde entonces se volvieron muy amigas. A continuación, transcribo otro fragmento que sintetiza las discusiones mantenidas durante esos años:

She was a remarkable teacher, instilling in me a deep love for all things Argentine, a sense of how important indigenous people are in the country's history. She shared insights into her own family and religious background, her choices to be her own person, to give up certain privileges for the life to which she felt called, namely, to live in solidarity with those who were oppressed including women, queer people, indigenous and others who were marginalized. (...). We discussed *patria potestad*, divorce, LGBT issues, and later abortion as Argentina laws developed. The role of the Roman Catholic hierarchical church was key to the opposition to most social progress, and the hierarchy did little or nothing to distinguish itself during the period of disappearances (Hunt, 2020: 1).

Si bien Mary E. Hunt terminó en 1981 sus estudios en el ISEDET, regresó en otras ocasiones durante las cuales continuó participando en talleres de lectura, especialmente dedicados al feminismo y la religión. Entonces, solía pasar mucho tiempo en el pequeño departamento que tenía Safina al cual refería como “*the Mother House*” (Hunt, 2020: 1). Cuando regresó a Estados Unidos fundó, junto a Diann Neu, *Women's Alliance for Theology, Ethics, and Ritual* (WATER), espacio que hospedó a Safina en algunos de sus viajes. Como relata Claudia López Muñoz en 1986 Mary E. Hunt le propuso a Sara que participe

CELINA SAN MARTÍN

en la mesa redonda para debatir sobre el rol de *Catholics for a Free Choice* (CFFC) en Latinoamérica y un año más tarde, en 1987, Sara fue elegida como la coordinadora en argentina de CFFC (López Muñiz, 1992: 33). Mary E. Hunt recuerda que:

I introduced Sara to Cristina Grela, an Uruguayan medical doctor who was the first director of Catholics for Choice in Latin America. We at WATER also hired Safina on a very part-time basis to be our representative in the region. She went to meetings, wrote articles, and connected us with other people who were interested in our work (Hunt, 2020: 2).

En particular Hunt (2020) subraya que fue a través de los escritos de Safina que se interesó en los pueblos indígenas. Desde los ochenta, las publicaciones de Sara comienzan a abordar temas que combinan mitología indígena, salud reproductiva y feminismo. Algunos de los títulos: *Enfoque antropológico sobre creencias injustas* (Newbery, 1987) u *Origen de la sagrada sumisión y discriminación de la mujer en la religión. Feminismo, ciencia, cultura y sociedad* (Newbery, 1992). Dentro de esta nueva etapa conformó desde 1990 el grupo *La Urdimbre de Aquehua*. En la proliferación de textos y conferencias publicados y sin publicar de Sara, podemos advertir un desplazamiento de sus temas de interés que se inician con las devociones religiosas folclóricas populares y continúan con etnografías descriptivas de mitologías y cultura de los pueblos indígenas del norte argentino, temas que finalmente retoma desde una perspectiva cada vez más nutrida de teoría y activismo feminista. A su vez, estos intereses van acompañados de un movimiento de alejamiento de los compromisos puramente institucionales hacia la adopción de otros, propios del activismo feminista, que sin dudas tensionaron las relaciones entre estos ámbitos, pero nunca dejando de apuntar hacia el diálogo y la transformación.

Durante la primera semana de marzo de 2019, me reuní en la casa de Bárbara Sara Méndez Newbery, sobrina de Sara, quien ha conservado consigo desde el 2003 el archivo de su tía. Nos encontramos varios días de esa semana para charlar sobre la forma de dispersión y guardado de los documentos de Safina. Al tratarse de un archivo personal custodiado por un miembro de familia muy próximo, los límites entre aquello que podríamos considerar como los documentos del archivo no se encuentran tan nítidamente delimitados. Los primeros encuentros con Bárbara, quien se mostró interesada y atraída por el archivo de su tía y que decidió guardarlo, se volvieron instancias etnográficas durante las cuales advertí que las condiciones de cuidado y resguardo del archivo habían

estado bajo la custodia de un arconte especial que admiraba las huellas de su tía desde una perspectiva propia. Bárbara recordó que cuando era pequeña iba con su tía al INA y que en alguna ocasión se llevó algunos *huesitos* que encontró por ahí. Estos huesitos como tantos otros fragmentos que recopilaba por distintos lugares se convirtieron en recursos para sus obras artísticas. En otra oportunidad me contó que ella tenía la intención, cuando regresó de Ibiza –donde vivió la mayor parte de su vida– de hacer un proyecto conjunto con una familia indígena que había conocido en el norte: ellos fabricarían máscaras, mientras ella las ubicaba en algún mercado de arte de algún barrio porteño. Sin embargo, en dicha oportunidad, la familia que había visitado le contestó que no tenían más el monte ni los árboles para confeccionar las máscaras para tal proyecto. En una ocasión, invitada por ella, acudí a una muestra de arte organizada en el *Bar o Bar* o *El Bárbaro*, un lugar icónico del bajo porteño que ella y sus amigos y amigas artistas frecuentan los fines de semana. Recuerdo que en esa oportunidad Bárbara recibió a los espectadores usando una máscara de confección indígena. Bárbara –a quien su padre bautizó así por el mencionado Bar– resguarda el archivo de su tía entre sus obras y las obras artísticas de sus padres: Florencio Ignacio Méndez Casariego y Stella Newbery Hueyo, hermana menor de Safina. Precisamente, los documentos de Safina se hospedan en su taller donde conviven con diversos materiales: pinturas, pinceles, bichos disecados, piedras, huesos, maderas, etc. Además de esculturas, figurillas, figurines, estampas, cuadros y objetos de confección indígena: desde máscaras hasta gallinitas de barro, animales tallados, lanzas, tejidos de chaguar y de semillas. También hay algunas esculturas egipcias que me aclara: “Esas eran de mi papá”. El taller se convirtió en nuestro lugar de reunión, allí comenzamos a anotar cuáles son los documentos de Safina y a pensar una posible organización cronológica utilizando como guía el último *curriculum vitae* que Sara había tipografiado de su trayectoria. Mientras tanto, Bárbara me comenta sus obras: “¿Estás viendo mi *PostDarwin*?” –me pregunta– observando que yo no dejaba de espiar todo como hipnotizada girando la cabeza. Levanté un poco más la vista y vi que en la pared, bien alto, había una pintura titulada *PostDarwin*. “Ahí al costado le incrusté una chicharra que encontré en Córdoba, ¡me encantan las chicharras! y este, que está acá, se llama *Esto no es un cordero*” (Méndez Newbery, B., comunicación personal, 21 de marzo de 2019). Me señalaba un cuadro que tenía una escultura del cristo crucificado, pero sin cabeza y en lugar de brazos me indicó que le había puesto atravesado un hueso de

CELINA SAN MARTÍN

cordero. Después, me mostró una estatuilla de Santa Teresa intervenida y me dijo que se inspira en el *sincretismo indígena*. “Y, aquella que está atrás tuyo, se llama *Ni Hermes ni Afrodita: Hermafrodita*” me dice riéndose. Las obras de Bárbara son como comentarios a los documentos de Safina, sobre todo a su proliferación de imágenes y recolección y reunión de objetos. Realizo esta descripción porque todo arconte resguarda y descarta bajo una toponomología privilegiada los documentos y estas son parte de las condiciones bajo las cuales ha permanecido en custodia el archivo de Sara durante los últimos dieciséis años. Y quizás, parte de esta atracción estética y artística, esta mirada un poco exótica sobre los otros indígenas fue, en algún momento, una de sus pulsiones. Al menos, la misma está muy presente en sus familiares que resguardan parte de su archivo.

Elsa, recuerda que cuando la UCA y luego la USAL pasaron a hacerse cargo de la carrera de Asistencia Social del ICRS, las autoridades convocaron a Safina para que explicase el exceso de relativismo cultural de los contenidos que enseñaba en sus materias. Si bien Safina se mantuvo en su postura aseverando que para su concepción: “Dios no era supremo y absoluto, sino diferente” y las autoridades la conservaron en su cargo, Elsa subraya que, algunos años más tarde, las situaciones de vigilancia y examinación particular de las autoridades masculinas sobre las mujeres dentro de las instituciones religiosas o educativas volvían a repetirse. Ella menciona que cuando contó a Lucio Gera, teólogo de la liberación, su entusiasmo ante la teología feminista de Mary E. Hunt, este expresó: “Y bueno, que querés, nos exportan la decadencia” (San Martín, E., comunicación personal, 15 de mayo de 2020). El lesbianismo, cuando ellas lo confesaban, era algo que perturbaba enormemente a los curas encumbrados que, después de años de amistad, enviaban a sus amigas teólogas a hacer terapia para cambiar “esa cuestión” (San Martín, E., comunicación personal, 15 de mayo de 2020). Situaciones similares volvieron a repetirse más tarde, a comienzos de los noventa, después de un encuentro organizado por *La Urdimbre de Aquehua* durante el cual habían invitado a Ivone Gebara, Doctora en Filosofía, para hablar sobre teología feminista y ecofeminismo. Las mujeres que habían concurrido al evento provenían de parroquias del gran Buenos Aires que estaban o habían estado en contacto con la Teología de la Liberación y los sacerdotes del tercer mundo. Sin embargo, Elsa recuerda que después de la experiencia un grupo de mujeres –que habían venido desde Claypole– fueron literalmente expulsadas de la parroquia. Elsa reflexiona: “Durante estos encuentros, las mujeres querían pensarse estando de forma

diferente adentro de la iglesia, pero finalmente ante tales iniciativas terminaron siendo expulsadas” (San Martín, E., comunicación personal, 15 de mayo de 2020). El grupo de *La Urdimbre de Aquehua* era una iniciativa para aproximarse desde los conocimientos de los pueblos indígenas a la teología ecofeminista. Safina realizó varios análisis críticos del mito –imposibles de reseñar aquí– que le parecieron estimulantes para repensar la teología feminista. En particular, por ejemplo, la identificación del Sol como potencia o *Diosa* femenina que encontró en los relatos sobre el *origen de la mujer* entre los Toba y los Pilagá. En un volante, que daba a conocer la existencia de *La Urdimbre de Aquehua*, se anunciaba que las animaba a reunirse la necesidad de reconstruir el tejido social cuyas causas de deterioro encontraban en “la ausencia (...) de las mujeres en los espacios de la producción del conocimiento”, por lo cual, la propuesta era “buscar y descubrir los hilos de esas sabidurías y creencias milenarias de mujeres” para “tejer juntas la trama que expresa nuestra producción de conocimientos” (volante, sin fecha).

En diciembre del año 2019 entrevisté a Zulema Palma, médica ginecóloga y amiga de Sara que vive actualmente en Morón, provincia de Buenos Aires. Zulema conoció a Safina en plena dictadura, alrededor del año 1979 o 1980, durante una conferencia que impartió sobre el Censo Indígena. Con posterioridad, alrededor de 1989 se volvieron a encontrar en el Encuentro Nacional de Mujeres de Rosario, en la Comisión de Anticoncepción y Aborto donde conoció la Comisión por el Derecho al Aborto de la cual Sara formaba parte. Zulema recuerda que durante esos años acompañó a Safina a un encuentro con Frances Kissling, líder de la agrupación norteamericana CFFC, durante el cual ella impartió una serie de directivas: “Conseguir más gente y que las mujeres que conformaran el grupo debían ser católicas y haber sufrido el catolicismo”. En esa oportunidad, continua Zulema, “yo le expliqué que sin ser católica, había sufrido muchísimo el catolicismo y le di varias explicaciones, pero no le importó. Finalmente terminé yéndome de católicas” (Palma, Z., comunicación personal, 17 de diciembre de 2019). Sin embargo, en ese contexto, Sara formó *La Urdimbre de Aquehua*, entonces, Zulema continuó participando de las actividades a las cuales se refiere del siguiente modo:

Celebrábamos la menstruación y la menopausia, tengo alguna de las diosas que usábamos en las celebraciones y en los talleres que hicimos en el Encuentro Nacional de Mujeres de Mar del Plata y en el Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe en San Bernardo (Palma, Z., comunicación personal, 17 de diciembre de 2019).

CELINA SAN MARTÍN

Zulema recuerda que de estos encuentros participaron: Alieda Verhoeven, Lynn Fisher, Piera Oria y Carola Caride. Sintetizando, sobre los aportes de estas experiencias, Zulema concluye:

Para mí el feminismo desborda la igualdad porque quiere cambiar el mundo, el concepto de *anthropos*, las posibilidades de relación con la tierra y con el mundo, de ahí viene mucho lo de los pueblos indígenas y Safina tenía mucho de esto, sería muy lindo poder conversar con ella ahora. Ella hablaba mucho de ecofeminismo, y a la vez, era muy perfil bajo, muy *outsider*, no entraba en las sociedades, en las presentaciones de los libros y esas cosas, era muy militante, muy activista yo la recuerdo más como eso. Yo activaba con ella en capital, pero luego decidí quedarme acá y creamos *Mujeres al Oeste*, porque todo en capital, pero ¿acá?, ¿quién activa? (Palma, Z., comunicación personal, 17 de diciembre de 2019).

En esta brevísimas y ajustada caracterización del archivo de Safina, considerado en su doble movimiento de reunión y diseminación, *archivo* y *anarchivo*, advierto que la pulsión de vida de Safina fue multiplicarse más que erigirse en *arkhè* (principio y mandato) de algo. Es decir, imagino su legado formando multiplicidades más que erguido, formando centros y autoridades únicas. Al menos, desde una primera aproximación, los pasos de Sara parecen haber ido de la institución al activismo, a la apertura al porvenir y a la incertidumbre de la amistad. Una pulsión que la llevó a un movimiento constante de despojo, de desaprendizajes, de ganar en la pérdida antes que en la capitalización; un movimiento que instala un desafío para pensar los criterios de la custodia de *su* archivo, archivo de representaciones, escrituras, imágenes y films que hoy reclaman, entre otros, los indígenas que alguna vez visitó (Gustavsson, 2020).

ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo personal de Bárbara Sara Méndez Newbery.

Archivo personal de Elsa San Martín.

FUENTES CONSULTADAS

Autoría desconocida. (sin fecha). Volante de *La Urdimbre de Aquehua. Espacios para ser mujeres*. Buenos Aires: Movimiento Mujer-Iglesia en Argentina.

PULSIÓN DE LIBERTAD. UNA APROXIMACIÓN AL ARCHIVO DE SARA JOSEFINA NEWBERY

BERENGUER CARISOMO, A. (1976). Carta comunicando aprobación del plan preliminar de doctorado a NEWBERY, Sara Josefina, Buenos Aires, 30 de noviembre de 1976.

GUSTAVSSON, A. (2020). *Safina* [correo electrónico] a San Martín, C., 27 de julio de 2020.

HUNT, M. E. (2020). *Reflections on Safina* [correo electrónico] a San Martín, C., 5 de agosto de 2020.

LOPEZ MUÑIZ, C. (1992). Moving Mountains. Argentina's Safina Newbery. (*No Registrado*), *Spring*, 33-34.

NEWBERY, S. J. (1956). Papeles sueltos en Cuaderno N° 2. Londres, 1956.

NEWBERY, S. J. (1964). Canonizaciones populares: La telesita y la difunta correa. Trabajo Práctico para la materia Folklore Argentino de la carrera de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires (inédito).

NEWBERY, S. J. (1960). Hoja tipografiada, caja de cuadernos y diarios íntimos, 5 de agosto de 1960.

NEWBERY, S. J. (1992). *Curriculum Vitae* desde 1945 hasta 1992. Buenos Aires (inédito).

BIBLIOGRAFÍA GENERAL CITADA

BELLOTTI, M. (2012). "Feminismo y movimiento de mujeres en los 90". *Brujas*, 31(38), 17-25.

BONVICINI, A. (2010). "La formación intelectual de las mujeres católicas. El Instituto de Cultura Religiosa Superior de Buenos Aires (1933-1955)". Universidad Nacional de Luján. Tesis de maestría. Recuperado de <https://ri.unlu.edu.ar/xmlui/handle/rediunlu/252>

CHERTUDI, S. y NEWBERY, S. J. (1969). "La Difunta Correa". *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, 6, 55-178.

GUBER, R. (2018). "Pasados de la Antropología Argentina. Investigación y legado". *Primer Congreso de Historia de la Antropología Argentina*. Buenos Aires, 16 de noviembre de 2018.

CELINA SAN MARTÍN

NEWBERY, S. J. (1987). "Enfoque antropológico sobre creencias injustas". *Seminario Mujer*, 60-70.

NEWBERY, S. J. (1992). "Origen de la sagrada sumisión y discriminación de la mujer en la religión". *Feminismo, ciencia, cultura y sociedad*, v. abril, 89-110.

TARDUCCI, M. (2019). Los años ochenta. En Tarducci, M., Trebisacce, C. y Grammatico, K. (Comps.), *Cuando el feminismo era mala palabra. Algunas experiencias del feminismo porteño* (pp. 89-158). Buenos Aires: Espacio Editorial.

TREBISACCE, C. (2019). Los años setenta. En Tarducci, M., Trebisacce, C. y Grammatico, K. (Comps.), *Cuando el feminismo era mala palabra. Algunas experiencias del feminismo porteño* (pp. 13-56). Buenos Aires: Espacio Editorial.

13. **MARÍA CRISTINA ZERPA: ARCHIVOS EN EL UMBRAL**

MARÍA ALEJANDRA DIEZ

Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de Entre
Ríos - Institutos Superiores de Profesorado, Santa Fe.

INTRODUCCIÓN

En este trabajo, desde la condición de docente e investigadora, presento algunas preocupaciones e inquietudes relacionadas con el archivo de María Cristina Zerpa, que son posibles extender a otras investigaciones sobre mujeres, maestras y militantes sociales.

Este conjunto de preocupaciones surgió en el curso de pesquisas en torno a la experiencia pedagógica alternativa del maestro Jesualdo Sosa en Uruguay entre los años 1928-1935.¹ Experiencia que comienza y se desarrolla gracias a la figura, casi invisible, de María Cristina Zerpa (esposa de Jesualdo) directora de la Escuela Rural N°56 de Canteras del Riachuelo, Colonia, Uruguay.

Es necesario mencionar que el fondo documental del maestro Jesualdo se encuentra resguardado en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional del Uruguay y la preocupación del presente trabajo se centra en pensar y delinear posibles espacios para albergar escritos, fotos y diversos documentos de la maestra María Cristina Zerpa.

Fondo documental de María Cristina, como sitio de la memoria, para hospedar sus legados desde el umbral, entre diversas instituciones y espacios. Archivo, para transitar, cruzar los límites, para armar y desarmar, para estudiar, para formar-nos. Patrimonio educativo-cultural, en el umbral de contactos entre la escuela y la comunidad.

VIDAS DE MAESTRO-AS

En el año 1916 se funda la Escuela Rural N°56 de Canteras del Riachuelo, Colonia, Uruguay, siendo su primera directora la maestra María Cristina Zerpa. En 1928, se casa con Jesualdo Sosa, quien deja su cargo de maestro en Montevideo para radicarse en la Escuela Rural de Riachuelo y se desarrolla una experiencia pedagógica innovadora.

1. Hemos realizado las siguientes investigaciones sobre la experiencia educativa del maestro Jesualdo Sosa: Diez, María Alejandra (Dir.) (2011). *Rescate de alternativas pedagógicas para la formación docente: Jesualdo Sosa (Uruguay, 1905-1982), Luis Iglesias (Argentina, 1915-2010), Augusto Rodrigues (Brasil, 1913-1993)*. Convocatoria INFD 2009-2011. Santa Fe, Argentina: I.S.P N°8 Anexo Esperanza. Diez, María Alejandra (Dir.) (2014). *Jesualdo, hacedor de currículum. Una experiencia, alternativa en diálogo*. Convocatoria INFD 2012-2014. Santa Fe, Argentina: I.S.P N°8 y Anexo Esperanza.

MARÍA ALEJANDRA DIEZ

El maestro Jesualdo es reconocido dentro de la Escuela Activa, en la denominada corriente radicalizada constituida por militantes gremiales, en luchas de reivindicación sobre el trabajo docente y movimientos sociales. También se conoce su labor desde categorías propias del espiritualismo laico, acercándose al concepto de educación-trabajo del pragmatismo y de la pedagogía soviética (Puiggrós, 1992).

Jesualdo es quien trasciende las fronteras del Uruguay, a partir de esta experiencia y de sus escritos luego de ser destituido de su cargo en 1935 en el contexto de la dictadura de Gabriel Terra en Uruguay. María Cristina, ante este acontecimiento, toma la decisión de tramitar su jubilación y regresar a Montevideo. Años más tarde deciden la separación conyugal.

Es importante mencionar que los aspectos centrales en relación a la experiencia alternativa en Riachuelo corresponden a Jesualdo a partir de sus ideas, militancia, estudio y del programa de Extensión Cultural. Maestro conocido y reconocido en la zona y cuyo trabajo logra mayor difusión desde la publicación, en el año 1935, de su libro *Vida de un maestro*.

Desde este escenario la figura de María Cristina Zerpa no goza, o no le hemos permitido gozar, de un lugar significativo en la experiencia de Riachuelo. Lugar asumido por la directora, desde características y estilo propio, en contextos de época en los cuales el sitio de la mujer estaba circunscripto al interior, tanto de la escuela o la casa, en trabajos de cuidados múltiples.

Mujer, maestra, directora de escuela, con hijos y casada, en las décadas del '20 y del '30. Paisajes del Uruguay y de Latinoamérica por el que han transitado muchas mujeres intentando pasar el umbral de mandatos, atributos, prefiguraciones de roles y formas de asumir la propia vida.

LA DIRECTORA DE LA ESCUELA

María Cristina Zerpa, nació el 9 de octubre 1898 y murió en 1971. Se recibió de maestra cuando tenía 17 años y ocupó el cargo de Directora de la recientemente creada Escuela

Rural N°56 de Canteras del Riachuelo, en el departamento de Colonia, su lugar de origen. Eran momentos importantes para el desarrollo de estas escuelas, ya que Uruguay busca expandir la acción escolar al ámbito rural en las primeras décadas del siglo XX.

Escuela rural que no solo significó la traslación de la escuela primaria al campo, sino que esta debía ser capaz de dar respuestas específicas a las necesidades educativas de su medio.

Esa mujer, maestra y directora, con buena relación y aceptada por la comunidad, sabe reconocer a los docentes y sus iniciativas y se propone hacer de la escuela un centro social y cultural. Establece modos propios de relación con la comunidad y logra su aceptación.

Miró a los niños y niñas, a los adultos y desde ese lugar comenzó el trabajo. Miró a los obreros de la aldea cantegril, a las mujeres, escuchó las voces en diferentes idiomas de un poblado colmado de inmigrantes. Los relatos sobre la escuela²ponen énfasis en lo difícil que era la enseñanza a esos niños y niñas, la mayoría, inmigrantes envueltos en múltiples pobreza de alimento, vestimenta, afecto y vida de infancias.

Sensible a las penurias de los alumnos-as y con el deseo de superar o aliviar el sufrimiento que envolvía cuerpos, rostros, realiza numerosos trámites y recorridos por canteras en búsqueda de alimentos y vestimenta en los comercios de Colonia. También informa sobre la situación al “Sr. Inspector Departamental de Instrucción Primaria Sr. Juan Pontet, en nota N°15, folio 7, del Libro Copiador de Notas” (Azar, 2004: 59). Implementa, luego de muchas gestiones, la copa de leche que aumentó no solo la asistencia sino las posibilidades de aprender.

Es esta mujer, directora, quien camina Riachuelo, dialogando y visibilizando modos de relación con la comunidad que se traducen en prácticas de enseñanza. Y es el denominado Copiador de Notas (libro de la escuela donde se copia toda la correspondencia que emite la institución), el que no permite olvidar, dando cuenta de todos los pedidos que la directora realiza a las autoridades y a la comunidad. Y es esta directora mujer la que habilita y permite al maestro Jesualdo llevar adelante sus ideas y propuestas.

2. Nos referimos a la investigación desarrollada en el año 2005 por el Taller Barradas, Uruguay, quienes recuperan testimonios de la experiencia educativa en la Escuela N°56 hasta el año que fue destituido Jesualdo y María Cristina tramita su jubilación.

MARÍA ALEJANDRA DIEZ

Es posible encontrar un detalle minucioso de la presentación del maestro a la directora, recuperado del Libro Diario de la Escuela, donde solicita autorización para llevar adelante el denominado programa de ensayo y que María Cristina denomina de Extensión Cultural para escuela rural (Azar, 2004).

Estos pedidos, solicitudes y la recepción de respuestas favorables, tanto desde las posibilidades de brindar alimentos y vestimenta, como de otras propuestas de enseñanza, son prueba de una trayectoria y de un reconocimiento tanto de la comunidad como de los organismos oficiales de educación al camino recorrido y emprendido por María Cristina.

También Jesualdo, en el libro, *Vida de un maestro*, incorpora una carta a María Cristina:

Estamos al final de este diciembre de 1933. Parece que ha pasado tanto tiempo, pero en verdad, aun nos sentimos jóvenes.

Por otra parte, creo que no hay quienes sean capaces de determinar ese sentido del tiempo. Tanto ha sido lo que hemos vivido en esta lucha sin proyecciones. (...) Contigo hemos alcanzado desde la simple pasión de ver al niño como una flor, límpido y hondo, hasta la tempestad de verlo quebrarse debajo del cielo, como un crucificado. (...) Los que con nosotros ven (...) (Sosa, 1937: 15).

El mencionado libro narra la experiencia educativa en Canteras del Riachuelo, desde la escritura de Jesualdo, quién dedica en su inicio una epístola pública a María Cristina. Jesualdo es quien escribe la experiencia en canteras, desconocemos el motivo de esta autoría individual, posiblemente por ser él quien tiene a su cargo el Curso de Extensión Cultural. Pero también otros supuestos son parte del paisaje de época, en relación a la vida del varón, los tiempos para la lectura, la escritura y la división sexual del trabajo de roles naturalizados en lo social y familiar.

Es justamente su amigo César Tiempo³ quien, al conocer a Jesualdo, visita la escuela y sugiere que escriba sobre la experiencia, asegurando el interés de la editorial Claridad por editar la obra.

La publicación del libro y el contexto autoritario del Uruguay ponen fin a la experiencia y el alejamiento de Jesualdo y María Cristina de la escuela de Canteras del Riachuelo.

3. César Tiempo (1906-1980), fue escritor, periodista, dramaturgo. Formó parte del Grupo de Boedo que publicaba en la editorial Claridad, Argentina. Fue cofundador de la editorial argentino-uruguaya Sociedad Amigos del Libro. Entre otras actividades importantes.

Pero también es el objeto libro que posibilita a Jesualdo mostrarse, difundir sus ideas y posicionarse académicamente.

El libro, que contiene desde su inicio una carta pública de reconocimiento a María Cristina, es una forma de mostrar proyectos compartidos, de poner de relieve que la experiencia narrada no es solo la vida de un maestro, sino que fueron acciones y pasiones compartidas junto a su compañera y directora de la Escuela N°56.

Es María Cristina Zerpa la que conocía y era reconocida por los habitantes de Canteras del Riachuelo en un antes y en un después de la llegada de Jesualdo. Escuela como único lugar de formación, de sociabilidad y de múltiples y diversas solicitudes.

DE ESCRITURAS, MILITANCIA Y ARCHIVOS

La época permitió a las mujeres escribir en el espacio privado, elaboraron así cartas, diarios íntimos, libretas de apuntes domésticos, entre otros textos. Pero, María Cristina, como maestra, tuvo también la posibilidad de dejar otras marcas escritas, las relacionadas con su trabajo. Corpus documental que forma parte de la documentación histórica de la Escuela Rural N°56.⁴

A través de las historiadoras Michelle Perrot y Oresta López podemos rastrear y visibilizar también ejemplos de estas mismas situaciones que se vivían al interior familiar en Francia y México y cómo las intervenciones educativas en ámbitos domésticos era una cuestión de género.

Como explica Paula Caldo:

Pero no pueden leerse desde los parámetros que fijan las instancias de formaciones institucionalizadas. Son las mayores, las hermanas, las madres, las tías, las madrinas, las amigas, las abuelas, la criada de confianza, quienes instruyen a las más jóvenes, muchas veces el método implementado está marcado por la complicidad y el secreto. Esos saberes van desde las conductas sociales, los modos de aparecer en público, la moda, los conocimientos del hogar, el amor, la sexualidad, los cuidados del cuerpo, la maternidad, las creencias, la religión, hasta las prácticas más complejas que redundan en salidas laborales (2017: 54).

4. Espacios de escritura al interior de la escuela, como por ejemplo, el Copiador de Notas o el Libro Diario que son parte de la documentación de la Escuela Rural N° 56.

MARÍA ALEJANDRA DIEZ

Es viable, recuperar también la voz de María Cristina en las cartas de sus hijos a Jesualdo. Recordemos que cuando es destituido de la escuela, comienza el maestro los viajes por Latinoamérica.

En las epístolas, casi al final y a modo de permiso a los hijos, antes de colocar la misma en un sobre, María Cristina comenta a Jesualdo las necesidades materiales y afectivas por las que estaban pasando. El dinero que no alcanza, las enfermedades, las múltiples tristezas y esperanzas en el regreso del ser amado. Cartas de sus hijos guardadas por Jesualdo y resguardadas en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional del Uruguay.

En esta parte del análisis, considero importante volver a nombrar, la epístola pública de Jesualdo a María Cristina del año 1937 ya que la escritura en plural en la misma, el nosotros, se fue transformando en obra personal.

Jesualdo expresa, en otro de sus libros:

Con los conceptos sobre expresión, -los que he ido analizando, repensándolos y ajustándolos día a día, en muchos años de comparaciones-, he recorrido los principales escenarios educativos de América, en especial los del Río de la Plata, desde 1935 (Jesualdo, 1947: 431).

Si bien en el texto también reconoce a esta mujer de temperamento y vocación y con arraigo en el vecindario, ya no es María Cristina Zerpa; es una mujer, maestra y directora sin identidad, en un mundo editorial generalmente destinado a los varones.

María Cristina, como la mayoría de las mujeres de la época, se encontraba inmersa en el trabajo como directora de la escuela rural, sumado a la labor doméstica y el cuidado de hijos, del marido. Mujeres ceñidas en múltiples quehaceres generalmente asumidos y no cuestionados en este período.

Formas de vida e impedimentos que fueron cambiando, gracias fundamentalmente a los movimientos feministas y sus reivindicaciones, que junto con renovados modos de saber, de conocer, permitieron agudizar la mirada, profundizar y volver a escribir y re-escribir historias.

Con este desarrollo no queremos en absoluto quitar la importancia del maestro uruguayo, su trayectoria, sus múltiples y valiosos legados.

MARÍA CRISTINA ZERPA: ARCHIVOS EN EL UMBRAL

Hemos difundido y militado la obra de Jesualdo⁵, sus enseñanzas, sus formas de luchar, de insistir por un mundo mejor y menos cruel. Pero el trabajo de María Cristina merece también pensar en archivo de la memoria.

María Cristina Zerpa, tanto desde su trayectoria en la escuela de Canteras del Riachuelo, así como cuando se traslada a Montevideo y conoce⁶ a Julia Arévalo (militante y política uruguaya defensora de los derechos de la mujer) se dedica a la lucha por las causas más solidarias y populares hasta el día de su muerte en 1971. Tramos de la vida de María Cristina que consideramos importante escribir y visibilizar. También es plausible mencionar, que realiza audiciones radiales y continúa brindando clases particulares.

Es a partir de investigaciones y búsquedas que, podríamos decir, comienza el archivo o una serie de huellas de María Cristina Zerpa, documentos que son susceptibles de al menos reunirse en un fondo documental específico que la visibilice.

En el devenir de este trabajo sucedieron búsquedas y el encuentro de algunos atajos que permitieron la reunión de información sobre María Cristina Zerpa, donde el propio escrito intenta transformarse en un modo de resguardo de una trayectoria. Es la indagación la que posibilita y pide hacer el archivo: María Cristina Zerpa.

ARCHIVOS EN EL UMBRAL

La idea es volver a pensar los acervos de mujeres, las formas, desde archivos en el umbral, en espacios, a modo de intersticios entre el afuera y el adentro, en movimientos y en redes.

Entendemos el archivo de María Cristina desde la trayectoria en la Escuela N°56 ya sea en escritos, tal vez exigidos por la autoridad del momento, pero que constituyen testimonios de época, huellas de la directora; en los cuadernos de los alumnos-as y fotos, entre otros.

5. Publicamos un libro, en el año 2017, sobre el mencionado maestro, a partir de las investigaciones desarrolladas.

6. Es substancial mencionar que se detallan diferentes fechas en relación a este encuentro pero lo que todas confirman es que fue luego de finalizar su trabajo en Canteras del Riachuelo.

MARÍA ALEJANDRA DIEZ

Pensamos en historias orales de los habitantes de Canteras del Riachuelo y zona y sus miradas, decires, voces, perspectivas y objetos guardados de aquella experiencia alternativa escolar. Tenemos conocimiento de archivos familiares que resguardan en cajas, bibliotecas y armarios partes de esta historia.

Por otra parte, vislumbramos archivo en desplazamiento, en trabajos en red. Un paseo, que se encuentra en el extremo sur al borde del Arroyo Riachuelo, lleva su nombre. Es el lugar donde un puentecito conduce a la Escuela Rural N°56 que desde 1999 se denomina: *Paseo Maestra María Cristina Zerpa*. En el Departamento Montevideo el Jardín de Infantes N°347 de Piedras Blancas desde el año 2008 también se identifica con su nombre.

Ante esto nos preguntamos: ¿Qué conduce a que estos lugares, paseos, lleven el nombre María Cristina Zerpa? Sería interesante escudriñar y buscar ordenanzas, decretos que formarán parte del archivo en el umbral, en un adentro y afuera, en cuerpos caminando por esos lugares donde sea posible pensar otras formas de archivo de mujeres.

Y continuando el recorrido podemos ampliar la figura de María Cristina más allá del lugar de directora, en el grupo de mujeres uruguayas en defensa de los derechos de la mujer y sociales en general.

Mujeres que cuidaron a sus hijos, trabajando en la casa y en la escuela y que, en la mayoría de los casos, el tiempo era escaso o nulo para lo propio, para la escritura, la reflexión, para resguardar su vida y sus archivos.

En lugar de esbozar, diseñar archivos hacia adentro, guardados, podemos pensarlos en forma inversa en el afuera, en múltiples lugares, en la calle, en diálogo con otras instituciones, con bibliotecas y museos. Abrir y esparcir los archivos, salir, mostrar y continuar el diálogo iniciado por María Cristina Zerpa con la comunidad.

También podríamos pensarlo desde las tecnologías y la digitalización de los mismos en, por ejemplo, paseos virtuales.

Para los investigadores, estas formas de archivo también serían un desafío interesante en cuerpos que se desplazan por la zona, reconociendo lugares, establecimientos y en esas búsquedas aportar a la conformación del mismo. Archivos en recorridos, en el

afuera, con tiempos para andar, dejarse asombrar y disfrutar. Archivos no encerrados sino armados en hojas de ruta para caminar.

Como sostiene, Caimari (2017: 10), “Quien investiga sabe que son las voces del archivo (no la suya, o no evidentemente la suya) las que tienen que hablar en un argumento que sí es suyo”.

Pienso en archivos de mujeres y en volver a pensar una vez más: ¿Qué es un archivo? Grafías de archivos, generalmente diseñados como lugares encapsulados, cerrados, públicos o privados o pensar-nos junto a otros-as en archivos en red, con desplazamientos, en otros estilos y caracteres diferentes.

Es importante cuidar los documentos, de esto no hay dudas, pero continuar pensando los sitios, espacios y relaciones, es decir, la vida del archivo.

Es desde un pensamiento propositivo que aspiramos a ampliar los horizontes de investigación y de formación haciendo visible lo invisible. El reconocer, el nombrar y resguardar los documentos de y sobre María Cristina Zerpa.

Desde el oficio de investigadores y docentes, constituye una preocupación el olvido o minimización en la formación docente del trabajo con archivos y fuentes. Es una oportunidad más para preguntarnos: ¿cómo incluir significativamente en las prácticas de enseñanza, en la formación docente el reconocimiento y la construcción de archivos? ¿Por qué no diseñar proyectos conjuntos entre instituciones educativas, archivos, bibliotecas y museos, entre otros? ¿Es posible considerar enclaves teóricos como umbrales de contacto cultural entre instituciones? Resulta potente pensar que tales trayectorias maestras diseñaron, en su movimiento, zonas de contacto cultural que podrían funcionar como fragmentos del tejido de la historia del lugar, en este caso de Canteras del Riachuelo y luego en Montevideo.

Invitar a otros a la conversación, a tejer redes, relaciones en cuerpos que se desplazan y trasponen el umbral para unirse a otros sin perder la pasión del caminar.

Una perspectiva que incorpore en la conformación de archivos las representaciones culturales de quienes participan, sus deseos e intereses, considerando la perspectiva de género en el detenimiento y valorización. Cruzar los límites, modificar cartografías, am-

MARÍA ALEJANDRA DIEZ

pliar el abanico de posibilidades, imaginación, continuar la lucha y el movimiento iniciado por los derechos de las mujeres.

ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo Literario de la Biblioteca Nacional del Uruguay (BNU).

Junta Departamental de Colonia, Uruguay.

Cámara de Senadores. Comisión de Cultura y Educación. República Oriental del Uruguay

FUENTES CONSULTADAS

Epístolas y escritos personales de Jesualdo, sección cartas y escritos en manuscrito.

Decreto de la Junta Departamental de Colonia: "Paseo María Cristina Zerpa"-1997, documentos y decretos.

Designación del Jardín de Infantes N° 347: "Maestra María Cristina Zerpa" de Piedras Blancas, Departamento de Montevideo - 2008. Carpeta N° 1281.

SOSA, J. (1937). *Vida de un maestro*. Buenos Aires: Losada. Primera edición 1935.

SOSA, J. (1947). *17 Educadores de América. Los constructores, los reformadores*. Uruguay: Pueblos Unidos.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL CITADA

AZAR, S. (Coord.) (2004). *Canteras de creación. De la piedra a la forma*. Uruguay: Del Taba.

CAIMARI, L. (2017). *La vida en el archivo*. Buenos Aires: Siglo XXI.

CALDO, P. (2017). Maestras y mercado editorial. En Bandieri, S., y Fernández, S. (Coords.), *La historia Argentina en perspectiva local y regional: nuevas miradas para viejos problemas*, t. 2 (pp. 53-77). Buenos Aires: Teseo.

- DIEZ, M. A., HEIN, M. L. y VIÑAS, F. (2017). *Experiencias pedagógicas en diálogo. Legado de Jesualdo*. Entre Ríos: Fundación La Hendija.
- FAEDO, A., VÁZQUEZ, M. C. y RODRÍGUEZ, D. (2011). "La labor pedagógica de María Cristina Zerpa. Vínculos con la praxis y el pensamiento de Jesualdo Sosa". *Foro de Ciencias de la Educación del Consejo de Formación en Educación*. CFE-ANEP, Uruguay.
- GOLDCHLUK, G. y PENÉ, M. (Comps.) (2013). *Palabras de archivo*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- LÓPEZ, O. (2006). "La maestra en la historia de la educación en México: contribuciones para hacerlas visibles". *Sinéctica*, 28, 4-16.
- PERROT, M. (2008). *Mi Historia de las mujeres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- PUIGGRÓS, A. (Dir.) (1992). *Historia de la Educación en la Argentina III. Escuela, Democracia y Orden (1916-1943)*. Buenos Aires: Galerna.

14. **CERRAR EL PARAGUAS DE LA DOMINACIÓN MASCULINA**

CAMILA QUIROGA, IDENTIDAD
EMERGENTE EN EL CAMPO
TEATRAL PORTEÑO (1915-1925)

ELEONORA SOLEDAD GARCÍA

Facultad de Filosofía y Artes, Universidad de Buenos Aires (UBA)

INTRODUCCIÓN

El presente capítulo tiene por eje principal indagar en la relación entre teatro y mujeres a partir de considerar las vacancias tanto en los relatos historiográficos como en los archivos disponibles que llegan al presente. El recorte está organizado sobre la labor de la actriz y empresaria argentina Camila Quiroga entre los años 1915 y 1925. El acceso a la caja de Archivo Camila Quiroga perteneciente al Fondo Documental Jacobo de Diego, actualmente bajo la tutela del Instituto Nacional de Estudios Teatrales (I.N.E.T.), ha permitido una lectura crítica de los escasos documentos disponibles. Esta institución cuenta además con una sala que lleva el nombre de la actriz. La misma recoge en sus vitrinas programas de mano, accesorios, vestuario y fotografías de consagración profesional. Por lo tanto, por un lado, se pone en juego una tensión entre los materiales existentes en la caja de archivo y el importante espacio de visibilidad que la Institución le dispensa a Camila Quiroga. Por otro, se abre una segunda línea de complejidad organizada sobre los materiales conservados en el Archivo y los modos en que la labor de Camila Quiroga tiene lugar en las historias de nuestro teatro, escritas ellas por investigadores y críticos teatrales argentinos entre los años '40 y '90. Esta relación entre archivo y relato histórico anuda sobre sí una compleja relación entre: las propuestas de renovación del canon actoral durante los dos primeros decenios del siglo que precede, la constitución de una determinada identidad nacional que pudiere considerarse emergente, desde la práctica artística y en consecuencia, el impacto directo sobre la conservación de materiales que documenten tales procesos. Estos ejes, de los cuales esta comunicación solo toma el último, deja abierta la posibilidad de plantear recorridos complementarios a la luz de otros repositorios que aún restan por ser trabajados.

El intento de releer una parte de la historia del teatro argentino, desde una perspectiva de género, busca adentrarse en el diálogo entre la noción de archivo propuesta por la teórica feminista e historiadora del arte, Griselda Pollock (2008) y aquello que el sociólogo Pierre Bourdieu (1998) ha nombrado como dominación masculina. Para la primera, no se trata bajo ningún concepto de considerar al archivo como un depósito neutral de documentos, sino por el contrario, como un espacio simbólico donde ya se han jugado relaciones de poder en las correspondientes selecciones y exclusiones, capaces de generar entonces un sentido y no otro. Para el segundo, resulta capital replantear el

ELEONORA SOLEDAD GARCÍA

orden establecido del mundo, denunciando aquellos procesos que han transformado la historia y la cultura, siempre arbitrarias, en naturalizaciones simbólicas. Bajo el paraguas de la dominación masculina, la condición femenina se tornó objeto tanto de prácticas como de instituciones que a lo largo del siglo perpetuaron para los cuerpos de las mujeres, tanto el espacio doméstico como el ejercicio de la maternidad. El soslayo de los logros profesionales, así como de la enorme propuesta de renovación en las formas de actuación, que emerge del análisis de los documentos conservados acerca de la labor de Camila Quiroga, pone de manifiesto un juego de fuerzas entre los sexos que requiere revisión. La posibilidad de cerrar el paraguas de la dominación a través de un ejercicio crítico y de colocar a las mujeres como sujetos en la historia del arte, torna imperante la reescritura de los relatos historiográficos en el campo del teatro argentino, para lo cual, el texto que sigue, anhela contribuir.

DE PASSERA A QUIROGA: LAS HUELLAS DEL ARCHIVO

El teatro primero, el cine algunos años después y finalmente la radio, constituyeron los escenarios tanto nacionales como internacionales en los que Camila Passera de Quiroga forjó sus propios espacios de visibilización y consagración. Nacida en 1891 en la aldea Villa Libertad, actual ciudad de Chajarí, provincia de Entre Ríos, logró extender su quehacer artístico durante la primera mitad del siglo XX, es decir hasta su fallecimiento en 1948. En la actualidad, esta caja de documentos que permitió llevar adelante la investigación, en el marco de una Beca Nacional otorgada por el Instituto Nacional de Teatro durante 2018, pertenece al Archivo Documental Histórico del I.N.E.T. y es la única que existe con materiales sobre Camila Quiroga, a excepción de un sobre con solamente seis recortes de prensa que forma parte de la Sección de Archivos de la Biblioteca Nacional. Jacobo de Diego, investigador y crítico de teatro, dedicó una parte de su archivo personal a una línea de trabajo centrado en biografías de dramaturgos, directores, actores y actrices, entre quienes se encuentra Camila Quiroga, junto a otras mujeres que forjaron la escena nacional durante los primeros decenios del siglo.

El recorrido cronológico de los años de labor artística de la actriz puede reconstituirse solo en parte y a partir de programas de mano, epígrafes de fotografías, recortes de

CERRAR EL PARAGUAS DE LA DOMINACIÓN MASCULINA. CAMILA QUIROGA...

diarios y notaciones manuscritas del propio Jacobo de Diego, aunque da cuenta de las vacaciones, con las que ya éste se encuentra, en el momento de recopilación y conservación. Y si bien los esfuerzos realizados por de Diego, así como también lo han de demostrar sus contribuciones historiográficas, fueron notables, no resultaron suficientes para plantear el interrogante por el criterio que había recortado los materiales que encontró disponibles. El archivo cuenta con numerosas fotografías de Camila en representaciones escénicas, junto a los integrantes de su compañía, así como otras correspondientes a la vida personal. En lo que atiende a los recortes de diarios y medios críticos especializados en teatro, el archivo reúne referencias a los estrenos realizados entre 1921 y 1922 en la Argentina y a las giras realizadas por Latinoamérica. Sin embargo, el mayor caudal de información guardada data de 1948, año de la muerte de la actriz, en el que los principales medios gráficos como *La Prensa*, *La Nación* y *Clarín* recuperaron su carrera artística.

El archivo como espacio de institucionalización de la autoridad, al decir de Pollock (2008), funcionaría en caso de no ser puesto bajo la lupa, como fundación de un relato dentro de la concepción hegemónica y patriarcal de lo que puede ser dicho en términos de relevancia histórica. Claro que, desde una mirada feminista, y en acuerdo con lo planteado por la autora, no se trataría de agregar nombres a la lista de un archivo, en este caso Camila Quiroga, y dejarlo configurado tal como se nos presenta, sino de abrirlo en su espesor y dejar pasar a la luz las diferentes historias que pudieren emanar de él “en, de y desde lo femenino, como conjunto de compromisos estéticos y políticos con el mundo” (Pollock, 2008: 162). Abrir el archivo de Camila Quiroga permite dar cuenta por un lado, de las preocupaciones escénicas de la actriz en lo que refiere tanto la selección de textos dramáticos representados, con fuerte connotación social y política respecto del lugar y posibilidades del sujeto mujer en la sociedad de su época, como a la renovación de las poéticas de actuación que Camila intentaba, bajo las formas de actriz dramática, alejada del canon de representación de la actuación popular. Por otro, abre el espacio de pregunta por las limitaciones de un archivo analizado a la luz del rol de la crítica teatral, así como de los relatos historiográficos elaborados hasta la mitad del siglo XX que apenas si la incluyen y por lo tanto desconocen prácticamente sus aportes a la historia del teatro argentino y tanto más en relación a los intercambios artístico-culturales realizados con la escena latinoamericana de principios de siglo.

ELEONORA SOLEDAD GARCÍA

En este contexto corresponde considerar el rol de la crítica teatral, por un lado, como institución de consagración y legitimación de la obra, y por otro, como un espacio simbólico que coadyuva en la construcción social de los cuerpos. El orden de la sexualidad y las diferencias sexuales permanecen ligadas a un conjunto de prácticas que organizan los comportamientos sociales que hallan raíces en “una topología sexual del cuerpo sexualizado, de sus movimientos y de sus desplazamientos inmediatamente afectados por una significación social; el movimiento hacia arriba está asociado, por ejemplo, a lo masculino” (Bourdieu, 1998: 20). En Buenos Aires, ya para la década del '20, el campo teatral contaba con críticos especializados que fueron modificando sus percepciones respecto del trabajo de Camila Quiroga. Así, el Anuario Teatral de 1925 pone en valor de signo positivo las presentaciones de *Aurora Boreal* de José González Castillo y *El rastro* de Alberto Uriburu ambas estrenadas en el Teatro Odeón. *Aurora Boreal*, de marzo de 1924 fue ganadora del segundo premio en el Concurso Argentino de Autores en el rubro Obras en tres actos. En el Anuario puede leerse:

He aquí una comedia fina y agradable que confirma la habilidad de su autor y que se incorpora dignamente al repertorio nacional [...] fue presentada con un lujoso buen gusto que podría servir de ejemplo tanto a compañías nacionales como extranjeras [...]de la interpretación se ha dicho todo cuando se nombra la compañía que la estrenó” (Anuario Teatral, 1925: 625)

Para *El rastro*, estrenada en junio de ese año, el mismo Anuario: “Los diálogos sin demasiadas exageraciones artificiosas se escuchaban con placer por su corrección y fluidez. La interpretación y la *mise en scene* fueron dignas de elogios. El público que asistiera al estreno así lo comprendió aplaudiendo sin reservas”.

Sin embargo, tres años más tarde, el equipo de la Revista *Comoedia* pública:

En la redacción de *Comoedia* siempre hemos puesto en cuarentena las crónicas tropicales que consagran artistas en el exterior...ahora le toca el turno a Camila Quiroga...hace muchos meses que nuestros colegas vienen dándole noticias despampanantes: ahora resulta que la llorona de Camila habría oscurecido la fama de Sara Berhardt, eclipsado la gloria de María Guerrero y hecho olvidar el arte de Eleonora Duse de modo que una vez más sería evangelio o dogma ese estúpido refrán que reza “nadie es profeta en su tierra (Revista Comoedia, 1928: 15).

Entre una y otra crítica, ambas disponibles en la Biblioteca del I.N.E.T., puede extraerse un común denominador: el señalamiento acerca de las reacciones emocionales y por

ende gestuales del cuerpo. Mientras que el Anuario destaca las no exageraciones y el buen gusto, *Comoedia* con ironía y mordazmente, nombra a Camila como *la llorona* que en el exterior parece eclipsar a tales actrices. La gestualidad exagerada del cuerpo, las contorsiones, las lágrimas fuertemente audibles, solo fueron aceptadas en el marco de la actuación denominada “nacional o cómica” (Pellettieri, 2002: 229)¹, además de estar reservadas en primer término a los varones capocómicos, excepto que, las mujeres con tales características, respondieran al modelo hegemónico de *la madre*. Este último, cultivado por la actriz Orfilia Rico, la madre por antonomasia en la escena costumbrista, conservaba a las mujeres, a diferencia de las propuestas de Camila Quiroga, dentro del espacio privado y bajo el ideal de la domesticidad.

El abordaje de los archivos, desde una perspectiva crítica, ha posibilitado entonces repensar las historias del arte y en este caso particular, la historia del teatro en Buenos Aires, entendiéndolas como un conjunto plural de acontecimientos e interpretaciones críticas, gesto por excelencia político “en cuanto a nuestra percepción de lo que somos, hemos sido o podríamos ser” (Pollock, 2008:164). Beatriz Seibel (2002), ilumina en sus escritos sobre teatro nacional y latinoamericano, la esfera del trabajo humano en el quehacer teatral, abriendo el prisma sobre la división del mismo, entre hombres y mujeres. Ser cómico de profesión, desempeñarse como cabeza de compañía, o llevar sobre sí el primer plano del proscenio, era, así como la virilidad ética y física, asunto de varones en los primeros años del siglo. Estos cuerpos, estructurados en el proceso de profesionalización del actor y sujetos a representaciones tipificadas como el galán, la dama joven, la ingenua o la madre abnegada, constituyeron un modelo de subjetividad y construcción

1. Pellettieri distingue en sus estudios dos tipos de actor-actriz en el campo teatral de Buenos Aires a principios del siglo XX: el actor “nacional” o cómico y el actor “dramático” o “culto”. Como diferencias principales entre uno y otro señala por un lado la extracción socio-cultural del público: un sector social medio-bajo conformado por trabajadores en el caso de la propuesta “nacional” por oposición a un sector de la burguesía media para el teatro dramático. Por otro lado, una segunda diferencia radicaba en el lenguaje verbal usado y el manejo del cuerpo. Mientras que la actuación cómica habilitaba la efusividad del gesto, incluso violencia en las acciones físicas y aún el rompimiento de la cuarta pared –dotando la escena de un realismo pregnante acompañado por el vestuario y peinados- la actuación dramática garantizaba el espacio de veda entre el espectador y la escena y privilegiaba el “decir” a través de un manejo corporal equilibrado incluso limitado aun cuando se produjeran turbulencias en el correlato entre lo dicho y lo hecho.

identitaria hacia afuera de las tablas, aún, cuando el vínculo con éstas, se mantuvo enlazado por el calificativo *nacional*.

¿Y Camila?: El archivo como espacio de lo invisible

Son muchos los historiadores que al momento de enfrentar sus trabajos y buscar testimonios, así como documentos fuente acerca de mujeres, han tropezado cuando no contribuido, al problema de la invisibilidad. Esto último no responde desde luego a una inactividad de las mujeres, sino que muchas mujeres han sido omitidas de los registros oficiales, así como de las posteriores narraciones elaboradas a partir de éstas. ¿Qué sería entonces lo que pone o ha puesto en marcha el engranaje de la invisibilidad? (Scott, 1992). Los estudios teatrales de corte historiográfico resultan algo escuetos respecto de la especificidad de la labor de Camila Quiroga durante el arco temporal señalado. Las breves menciones de *La Quiroga* - tal como se la llamó a partir del estreno de *Con las alas rotas* - aparecen, sin embargo, a lo largo de los tres períodos de “Historia del Teatro Argentino” que el investigador e historiador Osvaldo Pellettieri (1992) organiza para repensar la configuración de estos relatos.

Dentro del período que se extiende durante los primeros treinta años del siglo XX y que Pellettieri designa como pre - histórico, denominándolo “impresionista” a causa de la falacia afectiva con la que trabaja, encontramos los estudios de Mariano Bosch (1969). Bosch dedica algunas líneas al estreno de *Con las alas rotas* en las que señala el éxito rotundo de la pieza y refiere a Camila Quiroga como “hija artística de la obra” (Bosch, 1969: 327), puntapié inicial que le permitió a la actriz ubicarse en un camino de consagración exitosa. En lo que respecta al segundo momento de la periodización de Historias del Teatro Argentino denominado por Pellettieri (1992) “historicismo” encontramos los trabajos de Ernesto Morales (1944) y de Arturo Berenguer Carisomo (1947). La *Historia del Teatro Argentino* de Morales, organizada con un criterio cronológico y desde una perspectiva bio-bibliográfica, no incluye el nombre de Camila Quiroga, aunque analiza el contenido de textos teatrales estrenados por la actriz como *El zapato de cristal*, *La divisa punzó*, *La fuerza ciega*, *Con las alas rotas* o *La mujer de Ulises* entre otros, mientras que sí incluye el nombre de otras mujeres contemporáneas como son los casos de Orfilia Rico, Angelina Pagano o Ángela Tesada. Por su parte, Berenguer Carisomo revisa la poética realista-naturalista durante el período comprendido entre 1900 y 1918 y se ajusta a

CERRAR EL PARAGUAS DE LA DOMINACIÓN MASCULINA. CAMILA QUIROGA...

un criterio de análisis centrado en la literatura dramática. De este modo el autor refiere al estreno de *Con alas rotas*, así como a *La mujer de Ulises* considerándolos como textos no demasiados logrados en el abordaje de los problemas sociales como sí en cambio le correspondería a un teatro de tesis. Desde esta perspectiva adoptada, las obras se mantendrían en los parámetros del melodrama, género despreciado por la crítica por ser considerado menor, fuera del canon de piezas elevadas y, además, reservado para mujeres.

Por su parte, el tercer modelo de periodización propuesto por Pellettieri, al que denomina “neohistoricista”, por su necesidad de investigar el teatro desde una lógica de rupturas y continuidades de los sistemas teatrales, propone pensar la historia del teatro argentino “Como un proceso en que lo sincrónico reflejado en la diacronía, juega un papel primordial en la descripción de los textos dramáticos y espectaculares” (Pellettieri, 1992: 78). Bajo este paraguas neohistoricista se encuentran los trabajos dedicados especialmente a Camila Quiroga, de Jacobo de Diego, Osvaldo Calatayud, el propio Osvaldo Pellettieri y Beatriz Seibel. El artículo de Jacobo de Diego (1969) se presenta como el resultado de la investigación que éste lleva adelante a partir de la lectura de las Historias del Teatro que lo preceden y a pesar de los faltantes en la conservación, logra armar un relato biográfico minucioso (de Diego, 1969)². En esta línea biográfica, aunque mucho más escueta pero dedicado a señalar el peso de la labor de Camila Quiroga en el marco de las giras latinoamericanas, encontramos el artículo de Osvaldo Calatayud (1992), investigador teatral y director del Instituto Nacional de Estudios de Teatro en ese momento. En éste define a Camila Quiroga como “una actriz de raza” (Calatayud, 1992: 01) y se coloca en la línea de valoración positiva de Jacobo de Diego. Por su parte, Pellettieri (2009) señala en apenas un párrafo que a partir del personaje encarnado en *Con las alas rotas*, Camila Quiroga, evolucionó de actriz popular a una actriz moderna. Su propuesta teórica de

2. Forman parte de este archivo las 19 páginas mecanografiadas durante 1967 y posteriormente corregidas, así como el artículo definitivo aparecido en 1969 en una publicación de la Secretaría de Estado y Educación que lleva por nombre *¿Quién fue en el teatro nacional?* En este texto De Diego expone su preocupación respecto del problema de la invisibilidad y del recorte que se opera sobre un archivo. De Diego señala por ejemplo la contradicción que emerge del trabajo del historiador Ernesto Morales llevado adelante a mediados de la década del '40 en el que a lo largo de 293 páginas se mencionan obras estrenadas por Camila Quiroga mientras que su nombre no figura en el índice onomástico.

pensar la historia del teatro en Buenos Aires como un proceso de cambios y rupturas, pero también de continuidades, funciona para analizar este pasaje de una poética de actuación a otra³.

Tanto Osvaldo Calatayud como Jacobo de Diego y Osvaldo Pellettieri señalaron en sus escritos el olvido de muchos nombres, fundamentalmente de mujeres, en los trabajos historiográficos del teatro argentino. En esta línea interpretativa se incluyen los trabajos de Beatriz Seibel quien subraya que fueron muchos los actores y actrices de las primeras décadas del siglo quienes, embebidos de las poéticas de actuación imperantes en la escena europea, intentaron la renovación del teatro nacional, aunque no siempre contaron con una valoración positiva por parte de la crítica teatral, hecho que significó que permanecieran por fuera de las directrices dominantes del campo intelectual de la época. Esa condición de remanencia sumada al signo mujer actriz que además interpreta mujeres cuyos propósitos son correr los límites simbólicos de una organización social, como en el caso de Camila Quiroga, significó probablemente la caída en la desmemoria y el olvido en los relatos de historiografía teatral.

Con aquello que socarronamente anotaron en la redacción de *Comoedia*, “nadie es profeta en su tierra”, Gilles Deleuze arma casi un verso: “*Corpus y socius*, política y experimentación. Os impedirán experimentar en vuestro rincón” (Deleuze, 2004: 168). Justamente la idea del filósofo gira alrededor de pensar un cuerpo abierto a conexiones que suponen un agenciamiento, la posibilidad de cruzar umbrales y generar nuevas distribuciones de intensidad, nuevos territorios, con el norte en el esfuerzo constante por liberrar los puntos de subjetivación que aún permanecen anclados a la realidad dominante y van borrando cualquier flujo continuo, cuando no, el cuerpo. Con este enfoque teórico, convergente en la noción de dominación masculina por un lado y en la necesidad de cartografiar nuevamente el territorio del teatro en Buenos Aires, es que el gesto primero de reabrir un archivo, deviene político, mientras recoloca a su vez en escena, el relato construido sobre un cuerpo individual, que opera como *sinécdoque* de un cuerpo social en un momento histórico determinado.

3. Camila Quiroga, a partir de *Con las alas rotas*, no abandonaba del todo procedimientos de actuación popular como la marcada gestualidad corporal, sino que incluía otros no esperados por el público como los altibajos en la curva melódica o la inclusión de pausas dramáticas (Pellettieri, 2009).

ALGUNAS TENTATIVAS FINALES

La figura de la exclusión de un nombre en su espesor complejo, tanto de la crónica, como de un archivo o de los relatos historiográficos, incluso de un país, pone de manifiesto relaciones de poder. Mientras algunas mujeres fueron protegidas y puestas en valor en tanto contribuyeron a una determinada construcción identitaria femenina, otras fueron relegadas a los márgenes. Camila Quiroga habría formado estas últimas filas hasta que, en los últimos años, algunas de nosotras, investigadoras mujeres, preocupadas por la Historia del teatro argentino, intentamos recuperar su nombre y su voz, a partir de su acción. A la penumbra de la omisión o en los intersticios de análisis cuantitativos, por cantidad de obras estrenadas, semanas en cartel o premios obtenidos, deviene importante repensar la acción de los agentes del campo teatral y su contribución activa en la construcción de una concepción de teatro en un determinado momento histórico. La revisión cruzada de un archivo y de relatos historiográficos es un gesto político que permite entonces abrir preguntas, sea respecto de la reproducción de un saber y la legitimación de un discurso particular, así como también sobre las posibilidades, en este caso del quehacer teatral de una actriz como Camila Quiroga, para plantear la escena en términos de una arena en la que podía transformarse la correlación de fuerzas.

Asumo para estas líneas finales una voz plural que no por ello desconoce la heterogeneidad y multiplicidad de voces individuales, así como tampoco los distintos campos de interés ni los diversos enfoques metodológicos llevados adelante por tantas colegas. Vuelvo así a pensar con Joan Scott (1992) respecto del lugar de compromiso académico que ocupamos las mujeres al interior de las universidades y desde el cual podemos interrogar los vínculos entre Historia, arte y política. Porque “sabemos que cada memoria está siempre amenazada por el olvido, cada tesoro amenazado por el pillaje, cada tumba amenazada por la profanación” (Didi-Huberman, 2013: 28) es que asumimos los riesgos de hacer deriva en la laguna, de ensanchar los agujeros, de incendiar los objetos, en el afán de hacer luz.

ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo Documental Histórico del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (I.N.E.T.).

Archivo “Fondo Documental Jacobo de Diego”.

FUENTES CONSULTADAS

Anuario Teatral (1924-1925), Biblioteca I.N.E.T.

Revista *Comoedia* (1928), Biblioteca I.N.E.T.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL CITADA

BERENGUER CARISOMO, A. (1947). *Las ideas estéticas en el teatro argentino*. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

BOSCH, M. (1929). *Historia de los orígenes del teatro nacional y la época de Pablo Podestá*. Buenos Aires: Rosso.

BOURDIEU, P. (1998). *La domination masculine*. París: Éditions de Seuil.

CALATAYUD, O. (1992). *Camila Quiroga, una actriz de raza*. Buenos Aires: Biblioteca INET.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2004). *Mil mesetas; capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Les éditions de minuit.

DIDI-HUBERMAN, G. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

MORALES, E. (1944). *Historia del Teatro Argentino*. Buenos Aires: Lautaro.

PELLETTIERI, O. (1992). “Relaciones entre las historias del teatro argentino y las transformaciones culturales del país”. *Revista Gestos*, 14, 73-83.

POLLOCK, G. (2008). “Desde las intervenciones feministas hasta los efectos feministas en la historia del arte. Análisis de la virtualidad feminista y de las transformaciones

CERRAR EL PARAGUAS DE LA DOMINACIÓN MASCULINA. CAMILA QUIROGA...

estéticas del trauma". *Producción artística y teoría feminista del arte. Nuevos Debates*, I, 42-66.

SCOTT, J. (1992). El problema de la invisibilidad. En Ramos Escandón, C. (Comp.), *Género e historia: la historiografía sobre la mujer* (pp. 38-66). México: Instituto Mora.

SEIBEL, B. (2002). *Historia del teatro argentino; desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor.

15. EL FONDO JACOBO DE DIEGO Y SU APORTE A LA RECONSTRUCCIÓN DE LA TRAYECTORIA DE DOS ACTRICES PARADIGMÁTICAS DE LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX, CAMILA QUIROGA Y ÁNGELA TESADA

VIVIANA BARTUCCI

Universidad del Salvador. Instituto Nacional de Estudios del Teatro

ACTRICES ARGENTINAS EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX. TENSIONES Y DESAFÍOS

Son escasos los estudios historiográficos que abordan a las actrices como trabajadoras y/o personajes influyentes de la vida pública, inclusive en obras específicas como la de Mirta Lobato que estudian en forma sistemática el trabajo femenino (Lobato, 2007). En las historias del teatro las referencias son algo más numerosas, aunque se encuentran muy dispersas. Las generales, en especial las dirigidas por Osvaldo Pellettieri y las de Beatriz Seibel,¹ con sus valiosos índices onomástico y temático respectivamente, ofrecen detalles que permiten reconstruir biografías y trayectorias artísticas, incluyendo giras en las provincias. Cabe destacar la publicación reciente de un *dossier* que reúne trabajos nucleados en la identidad y condiciones laborales de los artistas, entre otros aspectos relacionados con la producción comercial de espectáculos (AA.VV, 2018), y de un artículo de Eleonora García sobre Camila Quiroga y la legitimación de su voz (García, s.f.).

Podría conjeturarse que la escasez de investigaciones sobre las actrices en tanto trabajadoras radica en la compleja asociación entre los campos laboral y artístico presente en la cultura occidental. Tanto ayer como hoy las tareas vinculadas con el ambiente artístico suelen ser objeto de la informalidad y/o de alternancias y/o de empleadores.

En el caso de las mujeres dedicadas a la actuación, se añade otra tensión, la existente entre la realidad y su registro, con el consecuente incremento de la dispersión documental característica, aún vigente, de este campo laboral. Así, es notoria la escasez de legajos específicos de actrices en los archivos teatrales o asociativos, existiendo, sin embargo, referencias implícitas sobre su trayectoria en las primeras décadas del siglo XX. Carencia que se extiende hacia la labor de otras mujeres ocupadas en el campo artístico.²

1. Entre tantas de sus obras bajo su dirección y/o de su autoría, véanse las historias generales citadas en Bibliografía. Es destacada también la producción de Luis Ordaz y de Jorge Dubatti.

2. En el caso de las artistas plásticas argentinas de la primera década del siglo XX, la visibilización de las trayectorias femeninas ha comenzado desde hace algunos años a dar sus frutos mediante la puesta en valor y revisión de documentos conservados en los Museos, en especial catálogos y fotografías, orientada por una agenda de indagaciones marcada por el género. Es destacada en este sentido la tarea del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti y la más reciente encarada por el Museo Nacional de Bellas Artes.

VIVIANA BARTUCCI

Por tanto, en la hoja de ruta que orienta la búsqueda de huellas no guardadas sobre la trayectoria de las actrices, el recorrido encuentra un primer impedimento: el punto de partida. Al encontrarse la documentación existente incompleta y/o dispersa entre otros materiales, la reconstrucción biográfica se torna un desafío, similar al rearmado de un rompecabezas. Entre los documentos que acercan piezas, en muchas ocasiones repetidas o que redundan en ciertos aspectos, y veladas todas ellas por el orden social imperante, se encuentran testimonios de contemporáneos de la época, en especial memorias y relatos fundacionales de la historia del teatro, y críticas teatrales publicadas en revistas y periódicos, estando las publicaciones especializadas parcialmente disponibles en algunas hemerotecas.

Junto a estas fuentes, las obras teatrales escritas en las primeras décadas del siglo XX, mediante la aplicación de un método con eje en el tratamiento de la literatura como fuente histórica (Bartucci, 2011), se han manifestado de fiabilidad para conocer e interpretar variados aspectos vinculados con la vida y trayectoria de las actrices. Mayoritariamente concebidas por la pluma masculina, reflejan el ideal de domesticidad hegemónico del período en un doble aspecto: representación y realidad. Cabe señalar que un gran porcentaje de los dramaturgos escribían, en mayor o menor medida, bajo la influencia, e inclusive en algunos casos condicionamiento, de múltiples factores asociados con el campo artístico, como ser encargos y/o la recepción del estreno de sus obras, en base al gusto del público y a la crítica especializada. El análisis de más de tres centenares de obras me ha permitido advertir la tensión entre una mirada estereotipada acerca de la actriz como *mujer pública*, trabajadora fuera de su hogar en tareas no asociadas con un rol femenino tradicional, y por tanto poco *honorable*, y la valoración subjetiva de quienes conocían a mujeres ocupadas en el mundo del espectáculo y eran admiradores de sus dotes artísticas.

Ante la doble tensión, constituye un desafío el detenerse para advertir posibles pistas que permitan acercar huellas sobre las actrices del pasado. En esta tarea cobran especial dimensión los documentos relativos al proceso creador de los dramaturgos/as que las mencionan en sus obras y/o valoran su actividad a través de sus personajes, así como los vinculados con la generación de las condiciones de espectacularidad de las

piezas teatrales, presente en libretos y guiones diseminados en archivos personales e institucionales, con numerosas noticias y valoraciones.

DOS TRAYECTORIAS ARTÍSTICAS Y UN PROYECTO DE RECONSTRUCCIÓN DOCUMENTAL: CAMILA QUIROGA Y ÁNGELA TESADA, ACTRICES PARADIGMÁTICAS DE INICIOS DEL SIGLO XX

El fondo Jacobo de Diego, referido fundamentalmente a la historia del teatro argentino y latinoamericano desde sus orígenes y hasta finales del siglo XX, forma parte del Archivo Documental del Instituto Nacional de Estudios del Teatro (INET), institución creada en el año 1936 con el objetivo principal de estudiar y difundir el patrimonio de carácter teatral, con sede en el Teatro Cervantes.

Con anterioridad al *Aislamiento Social, Preventivo y Obligatorio* (ASPO), el Archivo se encontraba abierto al público, previa concertación de cita. Entre los documentos custodiados por el Fondo se encuentran ensayos, conferencias sobre personalidades del ambiente artístico, obras dramáticas, artículos periodísticos publicados en medios gráficos, así como documentos de trabajo para radio y televisión. Muchos de ellos en versiones borrador y definitiva. En relación a su valor documental para la tarea concreta de visibilizar la vida y trayectoria de actrices, sobresale la existencia de carpetas específicas sobre Camila Quiroga, Ángela Tesada y la titulada *Mujer, artistas y personajes*, las dos primeras objeto de mi atención historiográfica, así como la conservación de escritos cuyo autor es de Diego, muchos de ellos compartidos en conferencias, sobre otras mujeres vinculadas con el campo artístico.

Jacobo de Diego fue un investigador, periodista y crítico que vivió entre los años 1908 y 1993. En sus publicaciones destaca la atención, poco usual entre sus contemporáneos varones, a la vida de actrices, cancionistas y literatas, a la par que la sensibilidad hacia el género femenino, notoria en el artículo *La mujer en el sainete*, de su autoría.³ En el transcurso de sus dos últimos años de vida -1992 y 1993- donó los primeros documentos

3. De Diego, Jacobo, *La mujer en el sainete*. Prueba de imprenta, 2 fs. Archivo Documentos Históricos INET, Fondo Jacobo de Diego, 005/3.2.

VIVIANA BARTUCCI

del Fondo, ya organizados por él en unidades temáticas. Luego de su fallecimiento, su familia donó el resto. El conjunto reúne un total de 109 cajas, con un promedio de 200 piezas cada una.

Bajo la dirección en el INET de la doctora Laura Mogliani, a partir del año 2014, comenzó el proceso de informatización del Fondo. El medio escogido fue el proyecto Servicio Nacional de Inventarios de Patrimonio (SENIP), desarrollado por la Dirección Nacional de Patrimonio y Museos del Ministerio de Cultura de la Nación. El sistema ofrece una aplicación informática con una interfaz pública – a la que se ingresa desde el portal <http://conar.senip.gob.ar>, y una base de datos que permite el registro, inventario y gestión de los fondos documentales históricos de los diversos museos y organismos dependientes del Ministerio de Cultura de la Nación, accesible desde el sitio <http://memorar.senip.gob.ar>

En el marco del concurso Investiga Cultura del año 2019, organizado por la entonces Secretaría de Cultura, presenté un proyecto de trabajo con lugar de trabajo INET y con base en el fondo Jacobo de Diego, el cual fue seleccionado como suplente. Con título *La escena en clave femenina. Reconstruyendo las trayectorias artísticas y el compromiso con la realidad de dos actrices paradigmáticas de las primeras décadas del siglo XX, Camila Quiroga y Ángela Tesada*, la propuesta se enmarca en una noción amplia que no considera al archivo como un depósito neutral de documentos sino como un espacio construido, con selecciones y exclusiones, y atravesado por relaciones de poder.

El objetivo principal del proyecto consiste en la reconstrucción de las biografías de Camila Quiroga (1896-1948) y de Ángela Tesada (1882-1932) en una doble vertiente: como trabajadoras de la escena y como mujeres comprometidas con la realidad histórica en que estaban inmersas. Debido a la imposibilidad de visitar el Fondo desde el mes de marzo de 2020, ante la situación de aislamiento social preventivo, el trabajo se encuentra actualmente paralizado, a la espera de la reapertura del INET.

La primera tarea en su puesta en marcha, ya concluida, consistió en la catalogación de todo el material existente y *a posteriori* la creación de categorías documentales. El criterio de división estuvo guiado por el propio material y por la convicción, tomada de Griselda Pollock, de dar lugar a las diferentes historias que pudieran emanar de los documentos, “en, de y desde lo femenino, como conjunto de compromisos estéticos y políticos con el mundo” (García, s.f., p. 3).

EL FONDO JACOBO DE DIEGO Y SU APORTE A LA RECONSTRUCCIÓN DE LA...

Las categorías documentales establecidas, en base a la documentación catalogada, son las siguientes:

- *Biografías*: reconstrucción de las vidas de Camila Quiroga y Ángela Tesada – origen, formación, carrera, intereses, lazos personales, entre otros aspectos. En los documentos conservados en el Fondo se encuentran copias de las actas de bautismo de ambas actrices, fotografías, recortes periodísticos, correspondencia, etc.
- *Compañías teatrales*: abordadas como los espacios laborales de desarrollo y de conexión con empresarios, dramaturgos, otros actores y el público. La cuantiosa documentación del Fondo, en especial referida a las compañías teatrales de la familia Podestá, se complementará con documentos provenientes de otros fondos y/o archivos, entre ellos el propio INET.
- *Representaciones*: análisis de obras teatrales que las recrean, incluyendo aquí a los dramaturgos que idearon obras en función de sus dotes y características actorales, y de reseñas y críticas periodísticas que las mencionen. El Fondo conserva abundante documentación hemerográfica y, en mucha menor proporción, obras teatrales. El análisis de las mismas, encarado en un trabajo anterior (Bartucci: 2011), será complementado con el acceso a publicaciones específicas, gran parte de las cuales se encuentran disponibles en la Biblioteca Nacional (*Bambalinas; La Escena*, etc.) y en el propio INET.
- *Proyección*: del teatro a otras expresiones artísticas – cine y escritura – y vínculos intelectuales. La documentación en el Fondo es más numerosa para el cine que para la escritura, proyectándose ampliar la consulta hacia otros archivos: cinematográficos, en relación a Camila Quiroga, y de las izquierdas, en relación a Ángela Tesada.

Con el fin de organizar el cruce de los datos registrados y orientar la futura elaboración de campos y buscadores, fue generada para cada categoría una planilla de cálculo Excel, dada la ventaja de migración a bases en un futuro, ya sea del paquete *Office* o de *Winisis*. Los temas de relevamiento son: personas vinculadas con la vida de las artistas -empresarios, dramaturgos, otros actores y actrices, críticos-, espacios transitados por ellas -teatros, ciudades, provincias, países-, y obras teatrales en las que actuaron. En

VIVIANA BARTUCCI

forma complementaria, se ha creado un banco de imágenes digitalizado, con fotografías propias tomadas del fondo y de la interfaz pública MEMORar.

Como respaldo para el análisis de la documentación, junto al auxilio de bibliografía especializada, serán reutilizados dos documentos de mi autoría (Bartucci, 2011, pp. 311-393): una planilla que releva obras teatrales con referencias sobre trabajadoras del ambiente artístico, resultado del análisis de la dramaturgia argentina del período 1880-1950 y un diccionario biográfico de autores teatrales del período. Se espera lograr su ampliación con una cronología de las compañías teatrales en que Quiroga y Tesada desarrollaron sus dotes artísticas y un listado con las obras teatrales en que actuaron, mencionando autor, fecha y lugar de estreno, compañía teatral y datos de interés que pudieran surgir.

Conjeturo que al término de este proyecto se observarán numerosos estereotipos acerca del oficio así como posiciones matizadas en que las actrices serán valoradas como trabajadoras y/o mujeres influyentes en el medio público. Los documentos del fondo Jacobo de Diego revisados hasta el momento (alrededor de un tercio del material) ofrecen sugestivos puntos de partida.

Para Camila Quiroga ha sido localizada una reseña detallada acerca de su proyección internacional y contribución a la dramaturgia latinoamericana, en especial la mexicana.⁴ Su personal estilo de actuación y de dicción, así como la decisión de efectuar la primera gira al exterior en la historia del teatro nacional, revelan a una mujer independiente, autodidacta y atenta al desenvolvimiento de su carrera.

Sobre Ángela Tesada, junto a una completa cronología, de Diego ofrece una valiosa referencia: ella fue la primera mujer en concurrir al Café de los Inmortales, espacio en que se vinculaba con escritores de la época, entre ellos José Ingenieros y Alberto Ghirardo.⁵ Cabe advertir que el ejercicio de ambas trayectorias - artística e intelectual - era incompatible bajo el paradigma imperante a principios del siglo XX, tanto desde el punto de vista laboral - ante la escasa valoración del oficio actoral - como por el rol tradicional asignado a la mujer, centrado en su desenvolvimiento en el espacio privado.

4. Carpeta 1. Caja 8. Archivo Documentos Históricos INET, Fondo Jacobo de Diego.

5. Carpeta 2. Caja 8. Archivo Documentos Históricos INET, Fondo Jacobo de Diego.

La documentación del Fondo no solo es cara en la tarea de reconstrucción de dos trayectorias artísticas en perspectiva de género, sino que también acerca huellas para seguir indagando en otros aspectos y para constituirse en punto de partida para la reflexión e indagación sobre otras ocupaciones y sobre las mujeres en general.

Entre dichos aspectos pueden mencionarse el número limitado en los roles asignados a las mujeres; el análisis del discurso sobre ellas en conferencias y artículos diversos, tanto en la prensa como en publicaciones especializadas del espectáculo; los criterios de selección y premiación de interpretaciones y/o creaciones artísticas; el espacio otorgado a las mujeres en las historias fundacionales del teatro; el impacto de la vida privada en su desempeño laboral y sus condicionamientos, y a la inversa; estereotipos anclados en un orden social patriarcal.

CONCLUSIONES

En síntesis, este trabajo ha intentado aportar algunas claves para el encuentro de marcas femeninas en archivos o fondos documentales no específicos de mujeres y señalar la tarea esencial de elaboración de un método con base en el material existente en cada repositorio y orientado por preguntas que permitan visibilizar a las mujeres del pasado.

En la consecución de la tarea, el aporte de diversos tipos documentales existentes en el fondo Jacobo de Diego se ha revelado de suma utilidad para la reconstrucción de trayectorias artísticas mediante la aplicación de herramientas tecnológicas que permitan albergar y cruzar los datos que ofrecen, abundantes pero dispersos y en la mayoría de las ocasiones estereotipados. Bajo esta tónica, un interesante ejemplo es el documental *La revelación de nosotros mismos* (2008), realizado en base a una breve autobiografía que Camila Quiroga publicara en 1943 en una revista especializada.

Los archivos reflejan las tensiones propias de una época, sus ausencias, omisiones y estereotipos, tanto en los momentos de generación de los documentos como de su catalogación y elaboración de criterios para su consulta. En el caso de las actrices del pasado, las escasas huellas de sus trayectorias se encuentran dispersas en aquellos, con el agregado de que son pocos e incompletos los centros de documentación o fondos específicos. Por tanto, los desafíos se tornan múltiples.

VIVIANA BARTUCCI

En este contexto, se ha procurado esbozar un itinerario en la reconstrucción de la trayectoria de dos trabajadoras del ambiente artístico de principios del siglo XX. Con punto de partida en este proyecto, a mediano plazo, se considera factible la generación de un centro de documentación especializado que en una primera instancia albergaría, en soporte digital, reseñas y críticas sobre estrenos teatrales o cinematográficos y entrevistas o reportajes provenientes de publicaciones periódicas que referencien a las actrices o las tengan como protagonistas.

ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo Documentos Históricos. Instituto Nacional Estudios del Teatro (ADH. INET)

BIBLIOGRAFÍA GENERAL CITADA

- AA.VV. (2018). “Los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires: la especificidad laboral como condicionamiento de su situación social, cultural y gremial (1902-1955)”. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/5095/4610>
- BARTUCCI, V. (2019). “La escena en clave femenina. Reconstruyendo las trayectorias artísticas y el compromiso con la realidad de dos actrices paradigmáticas de las primeras décadas del siglo XX, Camila Quiroga y Ángela Tesada”. Buenos Aires: Investiga Cultura 2019 (proyecto de investigación).
- BARTUCCI, V. (2011). *La historia de las trabajadoras argentinas a través de las obras teatrales argentinas del período 1880-1950*. Buenos Aires: Facultad de Historia, Geografía y Turismo, USAL.
- GARCIA, E. S., Camila Quiroga, voz de mujer. Legitimación de la voz femenina en la poética de actuación de Camila Quiroga (s. f.). Recuperado de <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/artesencruce/AEIV2016/paper/viewFile/3355/1863>
- LOBATO, M. (2007). *Historia de las mujeres trabajadoras en la Argentina*. Buenos Aires: Edhasa.

EL FONDO JACOBO DE DIEGO Y SU APORTE A LA RECONSTRUCCIÓN DE LA...

- MOGLIANI, L. (2015). "El Fondo Jacobo de Diego del archivo documental del INET, su conformación y patrimonio". *VII Jornadas Nacionales y II Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*. Recuperado de https://drive.google.com/file/d/0B_tISAR5St_dRHY5Z2JvMjlOUjhTVFFrT2R5d1dWc3ZfT2g4/view
- PELLETTIERI, O. (Dir.) (2005). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, v. 1, 2, 3 y 4. Buenos Aires: Galerna.
- PELLETTIERI, O. (Dir.) (2007). *Historia del teatro argentino en las provincias*, v. 1 y 2. Buenos Aires: Galerna.
- SEIBEL, B. (2002). *Historia del teatro argentino: desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor.
- SEIBEL, B. (2010). *Historia del teatro argentino II. 1930-1956: Crisis y cambios*. Buenos Aires: Corregidor.

16. LA POESÍA DE ANA MARÍA PONCE COMO ARCHIVO DE LA REPRESIÓN EN ARGENTINA

AGUSTINA CATALANO

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas -
Universidad Nacional de Mar del Plata / Universidad Nacional de La
Plata.

INTRODUCCIÓN

Ana María Ponce era maestra y estudiante de las carreras de Historia y Ciencias Políticas en La Plata, donde además militaba en la Federación Universitaria de la Revolución Nacional (FURN) y en la Juventud Peronista. Fue secuestrada por un grupo de tareas en julio de 1977 y trasladada a la Escuela de Mecánica de la Armada, ubicada en el barrio de Núñez en Buenos Aires. Permaneció allí varios meses, realizando trabajo forzoso y escribiendo poesía siempre que podía hacerlo; Graciela Daleo y Alicia Milia fueron las encargadas de resguardar los poemas y dárselos, luego de unos años, a su hijo Luis Andrés. Ya en las últimas décadas, algunos de esos textos aparecieron diseminados en varias antologías y leídos en voz alta en diversos actos y videos recordatorios.¹ El derrotero de esos papeles, que va del resguardo familiar hasta la publicación selectiva, concluye con un libro titulado *Poemas* (2011), que integra la Colección *Memoria en movimiento* a cargo de la entonces Presidencia de la Nación. Esta publicación se inscribe dentro de un proceso de *exhumación* –literal y simbólica– de todo tipo de textos, documentos, papeles y archivos de personas desaparecidas y/o víctimas del terrorismo de estado en la Argentina, que se viene llevando adelante desde hace, al menos, quince años. En ese contexto, la industria editorial desempeñó un papel importante –desde grandes casas como Planeta, pequeñas empresas como De la Flor, hasta proyectos independientes y autogestivos o estatales– en la socialización y recuperación de las escrituras de diversos autorxs que habían sufrido en carne propia los efectos de la violación de derechos humanos comprendida entre 1974 y 1983. Paralelamente, tuvieron lugar una serie de compilaciones literarias con el mismo criterio de selección: escritores desaparecidxs y/o víctimas del terrorismo de estado. En ellas aparecen por primera vez los poemas de Ana María Ponce y de muchxs otrxs escritorxs cuyas obras eran todavía desconocidas o inaccesibles.² Esta es una problemática recurrente a la hora de constituir o querer

1. Por mencionar algunas: *Palabra viva. Textos de escritoras y escritores desaparecidos y víctimas del terrorismo de Estado. Argentina 1974-1983* (2005); *Escritos en la memoria. Antología de escritores asesinados o desaparecidos entre 1974-1983 en la República Argentina* (2005), *La razón ardiente. Antología de escritores víctimas de la dictadura militar* (2010) y *Palabras en fuga. Poemas carcelarios y concentracionarios de la dictadura argentina (1975-1983)* (2016). *Palabra viva* funciona más tarde como una suerte de fuente a la que remiten otras antologías que repiten las mismas listas y textos con mínimas diferencias.

2. *Palabra Viva* (2005) es una de las primeras en ver la luz y poner en circulación muchas

acceder a los escritos y papeles personales de lxs desaparecidxs, exiliadxs o asesinadxs por las fuerzas militares, a causa de las muchas y variadas políticas y organismos de censura –toda una “burocracia del mal” como la llama Patricia Funes (2008) – encargados de la persecución y el silenciamiento durante este periodo. Su accionar generó inmensas pérdidas simbólicas de obras y creaciones de todo tipo, que en el mejor de los casos fueron guardadas celosamente durante décadas por familiares o amigxs, como en el caso de Ponce. Este trabajo tiene como principal objetivo reflexionar acerca de las potencialidades y limitaciones que ofrecería una lectura de su poesía desde el archivo.

¿UN ARCHIVO DE ESCRITORXS DESAPARECIDXS?

Como es sabido, el término *archivo* resulta por demás problemático debido a sus múltiples usos y acepciones, especialmente dentro del campo de las ciencias sociales y humanas. Muchas veces, en la crítica literaria, se suele utilizar en tanto dispositivo de almacenamiento o lugar impreciso, casi metafórico, de reunión de determinados discursos y prácticas. No sería desacertado pensar desde esa definición las antologías mencionadas o los libros de escritorxs desaparecidxs editados. Una de las ventajas consistiría en poner el acento en la idea de *reunión* de materiales que adquieren relevancia y sentido porque existen en conjunto y no de manera individual. Sin embargo, corremos el riesgo de reducir la categoría a un mero espacio de guardado de documentos, y de creer que un archivo se genera de manera neutral y no como el producto de múltiples acciones y decisiones humanas (Tanselle, 2002). En este caso, se trata además de un archivo fragmentario, clandestino, siempre incompleto y dinámico, que no preexiste a la investigación en tanto cuerpo más o menos articulado y sistematizado, sino que está en un continuo hacerse.

En cuanto a lo estrictamente legal y archivístico, se habla de *documentos* o *archivos de la represión* (Jelin y da Silva, 2002) para referir a un conjunto de documentos producidos por el aparato burocrático de las fuerzas de seguridad y defensa de nuestro país, en-

obras que hasta ese momento eran desconocidas o inaccesibles para la gran mayoría. Nació como proyecto de la CONABIP (Comisión Nacional de Bibliotecas Populares), la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación y la SEA (Sociedad Argentina de Escritores).

LA POESÍA DE ANA MARÍA PONCE COMO ARCHIVO DE LA REPRESIÓN EN ARGENTINA

tre los años 60 y 70.³ Mientras que este archivo da cuenta de las lógicas y mecanismos represivos, un archivo posible o imaginario que contenga, por ejemplo, las escrituras de lxs secuestradxs y desaparecidxs podría, en cambio, revelar los efectos de ese accionar sobre las personas –cuerpxs, vidas, afectos, proyectos–. En este sentido, nos preguntamos si la literatura puede funcionar (y en qué medida) como archivo de la represión sufrida durante los años setenta, es decir, como documento o fuente de la historia, pero que, a su vez, excede por completo los criterios de veracidad y falsedad; como producciones que remiten a una serie intangible de asociaciones, imágenes, figuras y metáforas, pero también a una dimensión político-jurídica vinculada con delitos de lesa humanidad. Si bien los testimonios de sobrevivientes han sido, desde la apertura democrática, uno de los insumos privilegiados a la hora de investigar este periodo, ¿qué pasa con las voces silenciadas o ausentes?, ¿es posible encontrar en las producciones artísticas algunos vestigios, huellas, reminiscencias?

No deja de ser habitual la insistencia en el carácter indecible o intransferible de este tipo de vivencias, señalamiento que, según Pilar Calveiro, no hace más que convertir eso vivido en algo irre recuperable, colocándolo en “el lugar de lo atroz incomprensible e irrepresentable” (Calveiro, 2008: 119). De este modo, los textos literarios vendrían a ser una más de las distintas formas de procesamiento de los sucesos traumáticos, al mismo tiempo en que a través de ellos se (re)construye una trama de sentido plausible de ser interpretada. Por eso, el desafío consistiría en leer ahí no solo la artesanía poética o narrativa –los modos de hacer y decir– sino además los restos o fragmentos de esa configuración simbólica del mundo que hoy ya no existe como tal.

Las tareas de conservación, clasificación y descripción de los manuscritos originales – que al momento se encuentran disgregados en diferentes archivos públicos y privados, o bien como documentación probatoria en procesos judiciales– permitirían obtener información ausente o incompleta en los libros editados, que puede ser imprescindible para la práctica investigativa, como por ejemplo sobre los soportes o las condiciones de producción. Si, como dice Arlette Farge, lo relevante de un archivo no reside únicamente en recogerlo y exhibirlo sino en las preguntas que se le plantean (Farge, 1991), es importante

3. Ver: Ley N° 9268 / Comisión Provincial por la Memoria <http://www.apm.gov.ar/em/ley-provincial-de-la-memoria-n%C2%BA-9286>

reconocer que los alcances de esa interrogación están en muchas ocasiones sujetos o ligados al tratamiento archivístico, en tanto este habilita y ordena ciertos datos y garantiza el acceso, que de otro modo quizás no sería factible. En otras palabras, ¿son las mismas las preguntas que pueden surgir de la lectura de un libro, que de la consulta de un archivo, en una institución pública, con asesoramiento técnico, si fuese necesario? ¿Hasta qué punto podemos prescindir o dejar de lado la materialidad de ciertos discursos?

SER MUJER (Y POETA) EN LA ESMA

Es evidente que hay una serie de datos que proyectan los originales –presentes en la edición de manera facsimilar– que nutren el análisis y contribuyen a una visión integral del suceso. Uno de ellos es el hecho de que algunos poemas estén escritos o *tipeados* con máquina de escribir y otros, a mano. Ana María Ponce manejaba, dentro del centro clandestino de detención, máquinas como la Lexington Olivetti o la *composer* (un antecedente de la computadora, de impresión mecánica) como parte de algunas tareas que fue obligada a realizar por y para los militares. Son muchas las especulaciones que podemos bosquejar a partir de esta observación: si el contacto con ese instrumento fue disparador de la escritura, si era su pequeña venganza, si se arriesgó a utilizarla creyendo que un lápiz o lapicera no resistieran del todo el paso de los años. La urgencia, la rebeldía, tal vez el miedo a ser descubierta, son ingredientes imperceptibles y algo recónditos pero latentes. Lo interesante, en todo caso, es que estamos ante una vivencia particular del cautiverio, frente a la de otros que no tuvieron acceso a estos espacios de tipo administrativo y menos a estas tecnologías. El trabajo esclavo era una más de las tantas formas de destrucción identitaria que conformaban el *modus operandi* del campo de concentración, muchas veces asignado y repartido entre los cautivos sobre la base de prejuicios y estereotipos machistas.⁴ La poesía de Ponce se cuele por esa

4. Salvo excepciones, los militares solían considerar a las mujeres de manera absolutamente subalterna a los varones (en lo referido a la política y a la guerrilla) y consideraban que, por su condición de mujeres, eran más fáciles de manipular, incluso de “recuperarse” o “colaborar” (Lewin y Wornat, 2018: 207-208). Otras veces, el reparto de las tareas forzosas se pautaba a partir de la falsa creencia en que, por ejemplo, las mujeres eran por naturaleza más prolijas o pulcras que los varones.

LA POESÍA DE ANA MARÍA PONCE COMO ARCHIVO DE LA REPRESIÓN EN ARGENTINA

suerte de fisura que deja abierta la dictadura y se transforma en su madriguera; es un gesto de resistencia que parece invertir el tormento de la despersonalización por una reconfiguración de su subjetividad a través de la literatura. En efecto, el espacio escritural no es únicamente un registro testimonial de lo vivido, sino además una oportunidad para reconstruir la propia identidad en juego: “No sé cómo llamar / a este silencio permanente, / a estas horas menos solas, / a esta incertidumbre, / a este cotidiano pasar, / a este estar sin estar / siendo y a la vez no siendo” (Ponce, 2011: 68).

María Moreno dice, en su ensayo *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*, que además del Che Guevara y de Rodolfo Walsh, la Revolución también fueron Lucy Gómez Mainer y Marta Taboada.⁵ Para Moreno, la imagen de Lucy gritando que no disparen sobre sus alumnos de inglés, o la de Marta cortando las mangas de su polera azul para recibir el verano durante el cautiverio, revelan redes entre las mujeres que desbordan ciertos lugares comunes de la cultura política de los setenta, encarnados casi siempre en figuras como el Che o Walsh. El gesto desafiante de Ponce de tomar la máquina, simular y hacer poesía, puede ser leído como parte de esas alianzas de mujeres y entre mujeres (también con sus compañeras que protegieron los escritos y los dieron a conocer, o con una amiga que tuvo en guarda a su bebé de dos años), a veces invisibilizadas frente a la *heroicidad* masculina. Son las *tretas del débil*, como llama Josefina Ludmer (1985) a las estrategias que desarrolla Sor Juana Inés de la Cruz en sus cartas y poemas. Pequeños movimientos, silenciosos, tenues, de desmontaje de la posición subordinada y marginal a través del lenguaje. Quizás por eso también, la voz en los textos de Ponce expresa alegría y enamoramiento, ahí donde todo lo que se espera y respira es muerte, violencia y dolor: “Voy a buscarte porque, te cuento, me parece que me estoy enamorando” (Ponce, 2011: 34). O como dice otro de sus versos: “Y entonces río / porque aún puedo / sentirme viva” (Ponce, 2011: 58), “Estoy feliz” (Ponce, 2001: 70).

Es preciso señalar, asimismo, que las marcas de la represión no afectaron del mismo modo a varones y a mujeres, como evidencian *Putas y guerrilleras* (2014), por ejemplo,

5. Lucy Gómez Mainer vivía con sus tres hijos en la casa de la calle Corro donde murió Vicki Walsh; ese mismo día fue secuestrada y permaneció alrededor de tres años en cautiverio. Marta Taboada fue una docente, abogada y militante peronista, secuestrada en 1977.

o la intervención *Ser mujeres en la ESMA (testimonios para volver a mirar)*.⁶ Así, se torna ineludible una perspectiva que contemple esa desigualdad de género, ya sea en el armado de un futuro archivo, como en sus posteriores interpretaciones. En este sentido, el material edito resulta insuficiente o escaso en cuanto a la información que aporta para un enfoque relacional entre las escrituras de mujeres y varones en el contexto del terrorismo de estado. En primer lugar, porque al tener un único criterio de selección (que los autores de los textos hayan sido víctimas), de alguna manera cristalizan una figura de escritorx lo bastante amplia como para incluir escritores o intelectuales consgradx, personas que contaban con libros publicados, otras que se habían postulado a concursos o habían enviado textos a revistas, y muchas, como Ana María Ponce, que descubrieron la escritura en el ojo de la tormenta. No es casual que entre esos nombres propio que gozan de mayor reconocimiento o prestigio, la mayoría sean varones. Una de las razones por las cuales se puede hablar de cierta hegemonía masculina en el campo literario argentino de las décadas del sesenta y setenta, tiene que ver con la configuración de un modelo autoral con fuerte raigambre varonil: el del escritor-intelectual comprometido (Gilman, 2003). Como señala Gonzalo Aguilar (2007), los actores de la esfera estética asimilaron la figura del guerrillero –expresada fundamentalmente por la moral militante del Che Guevara– porque vieron la posibilidad de resolver, a través de ella, dilemas estéticos, éticos y políticos. En ese sentido, la mayoría de las virtudes exaltadas por Guevara (valentía, fuerza física, capacidad de liderazgo, ascetismo y entrega total del cuerpo y la mente) provenían de un universo eminentemente masculino.⁷ A esto se suma un des-

6. La muestra temporaria *Ser mujeres en la ESMA (testimonios para volver a mirar)* se llevó a cabo durante el año 2019 en el Museo Sitio de la Memoria Ex ESMA y dio cuenta de las diferentes violencias ejercidas sobre las mujeres en ese centro y también de las resistencias que se fueron generando. La intervención no solamente reescribe los paneles del museo desde los feminismos actuales (por ejemplo, señalando el género femenino en los sustantivos y/o adjetivos) sino que además exhibe testimonios, historias, datos y todo tipo de información vinculada con delitos sexuales.

7. Guevara tiene una visión por lo menos controversial sobre la mujer, a la que alude algunas veces como distracción: “[...] el revolucionario que está en situación clandestina, debe ser un perfecto asceta, y además vive para probar una de sus cualidades [...] como es la disciplina. Si un individuo reiteradas veces burla las órdenes de sus superiores y hace contactos con mujeres debe separársele inmediatamente” (1972: 166). A su vez, el sacrificio absoluto para con la causa revolucionaria era algo especialmente problemático para las mujeres que, por ejemplo, eran madres o se dedicaban a tareas de cuidado.

LA POESÍA DE ANA MARÍA PONCE COMO ARCHIVO DE LA REPRESIÓN EN ARGENTINA

balance histórico entre mujeres y hombres en lo que respecta a la profesionalización de la escritura –publicaciones, difusión, reconocimiento monetario y simbólico, etc. – y a su participación en determinados géneros discursivos y espacios de intervención pública.

Por otra parte, la lectura y el análisis ponen de manifiesto nuevos tonos, temas y preocupaciones respecto de la literatura escrita por varones: la maternidad, los vínculos sexo-afectivos, el repliegue del mundo externo hacia la interioridad, la religión, el cuerpo y el desgaste físico, etc. En el plano estético, son recurrentes el uso de la segunda persona, la entonación confesional y la construcción de un sitio íntimo donde evocar y recordar eventos pasados y personas ausentes. Asimismo, es notable cómo el espíritu revolucionario se fue desmembrando casi por completo: o bien porque era un elemento ausente en las poéticas de muchas mujeres, o bien porque la escritura surge ya en el marco de una situación límite, como ocurre con Ponce. Esto nos remite a otra problemática que presenta la lectura de antologías o de *obras completas*: la periodización. Mientras que los libros recogen textos sin distinguir periodos o etapas, una delimitación temporal que empiece, por lo menos desde 1973,⁸ permitiría ligar los materiales ya no al destino final de sus autores –en tanto rasgo compartido– sino con un contexto específico de elaboración y, por ende, con otros documentos no literarios, significativos y complementarios. En todo caso, una política archivística, con su correspondiente evaluación documental, habilitaría la discusión acerca de qué incluir y qué no, superando arbitrariedades o criterios estéticos y/o biográficos.

En lo que respecta a la forma, podemos observar un apartamiento casi total de las convenciones literarias más extendidas y utilizadas en los sesenta y setenta, como son la introducción de términos coloquiales y del voseo. La insistencia en el *tú* –obsoleto en términos literarios, al menos desde la década del cuarenta–, podría revelar un universo de lecturas y preconcepciones o ideas más o menos difundidas popularmente de cómo se escribe la literatura, en las que sería productivo indagar eventualmente. No obstante, es preciso advertir la necesidad y la premura con que se elaboran los poemas, elementos que condicionan o probablemente releguen cuestiones estilísticas: “Para que la voz

8. Consideramos este año como significativo por ser el momento de inicio y organización de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), principal grupo parapolicial, responsable de numerosos atentados, asesinatos y desapariciones.

no se calle nunca, / para que las manos no se entumescan, / para que los ojos vean siempre la luz, / necesito sentarme a escribir” (Ponce, 2011: 16).

En suma, son muchas las preguntas que quedan abiertas, especialmente cuando nos encontramos ante documentos y materiales del pasado reciente; un pasado “que no pasa” o un “pasado en conflicto” (Mudrovic, 2009). No es nuestro interés agotar en esta ponencia la problemática en torno a los archivos y las producciones literarias comprendidas entre 1973 y 1983, sino más bien trazar una primera aproximación. Entendemos que obras como las de Ponce son terreno fructífero para indagar acerca de los límites de la literatura, siempre permeables, pero también para escuchar otras voces de nuestro pasado traumático y ejercitar el “tenso músculo de la memoria”, al decir de Ricardo Piglia (1991).

BIBLIOGRAFÍA GENERAL CITADA

- AA. VV. (2007). *Palabra viva. Textos de escritoras y escritores desaparecidos y víctimas del terrorismo de Estado. Argentina 1974-1983*. Buenos Aires: Sociedad de Escritores y Escritoras de la Argentina.
- AGUILAR, G. (2007). “‘Dame un beso, mi amor’: configuración cultural del guerrillero en el pasaje de las políticas”. *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, 17, 71-93.
- CALVEIRO, P. (2008). Tortura y desaparición de personas, nuevos modos y sentidos. En Zubieta, A. M. (Comp.). *De memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión* (pp. 119-142). Buenos Aires: Eudeba.
- FARGE, A. (1991). *La atracción del archivo*. Valencia: Alfons El Magnànim.
- FUNES, P. (2008). “Desarchivar lo archivado. Hermenéutica y censura sobre las ciencias sociales latinoamericanas”. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, 30(1), 27-39.
- GILMAN, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

LA POESÍA DE ANA MARÍA PONCE COMO ARCHIVO DE LA REPRESIÓN EN ARGENTINA

- GUEVARA, E. (1972). *Escritos y discursos, t. I*. La Habana: Ediciones de Ciencias Sociales. Instituto Cubano del Libro.
- JELIN, E. y DA SILVA CATELA, L. (Comps.) (2002). *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*. Madrid: Siglo XXI.
- LEWIN, M. y WORNAT, O. (2018). *Putas y guerrilleras*. Buenos Aires: Planeta.
- LUDMER, J. (1985). Las tretas del débil. En González, P. L. y Ortega, E. (Eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas* (pp. 47-54). Río Piedras, Puerto Rico: El Huracán.
- MORENO, M. (2018). *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*. Buenos Aires: Random House Mondadori.
- MUDROVCIC, M. I. (Ed.) (2009). *Pasados en conflicto. Representación, mito y memoria*. Buenos Aires: Prometeo.
- PIGLIA, R. (1991). "Literatura y tradición. El tenso músculo de la memoria". *Página/30*, 59-63.
- PONCE, A. M. (2011). *Poemas*. Buenos Aires: Jefatura de Gabinete de Ministros, Presidencia de la Nación.
- TANSELLE, T. G. (2002). *The world as archive*. Estados Unidos: Duke University Press.
- VÁZQUEZ MURILLO, M. (2004). *Administración de documentos y archivos: planteos para el siglo XXI*. Buenos Aires: Alfagrama.

17.

RELACIONES DE GÉNERO

UN RECORRIDO POR LOS ARCHIVOS DE LA BIBLIOTECA NACIONAL MARIANO MORENO

ANA GUERRA

Departamento de Archivos de la Biblioteca Nacional Mariano
Moreno, Argentina.

NURIA DIMOTTA

División Archivos y Colecciones Particulares del Departamento de
Archivos de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Argentina.

INTRODUCCIÓN

En las IV Jornadas de Investigación y reflexión sobre Mujeres, Historia y Archivos presentamos un primer trabajo en el que nos propusimos compartir distintos modos en que las mujeres se hacen presentes en los archivos personales. Abordamos aquellos archivos cuyas productoras son mujeres, es decir, cuando se trata de conjuntos documentales producidos y recopilados por ellas; así como el importantísimo lugar que han ocupado y ocupan en la custodia, la guarda y el cuidado, incluso a veces en la reorganización y clasificación de los archivos cuyos productores son varones -en general sus parejas, padres, abuelos o *maestros*-. Concluimos aquella presentación explicitando de qué modo esa valiosa información puede ser volcada -y de ese modo volver visibles los roles cumplidos por esas mujeres- en los instrumentos de descripción que construimos desde nuestro lugar de archivistas (Dimotta y Guerra, 2019).

Lo que nos proponemos en esta oportunidad es avanzar en varios sentidos. Partimos de la base de entender que todo archivo está atravesado por relaciones de género, de manera más o menos explícita, por lo que pretender identificar *solo* aquellos fondos donde este aspecto relacional se hace presente sería sencillamente imposible. En ese sentido, es tarea de quien indaga realizar esa lectura, cualquiera sea el conjunto de documentos que tenga delante. Lo que nos proponemos hacer a continuación es señalar algunos fondos con los que trabajamos -tanto de mujeres como de varones- para resaltar en ellos algunas secciones y series que creemos de valor para reponer diversos modos de atravesamiento de las relaciones de géneros. Por otro lado, aportar una reseña de los archivos de redacción y fondos de otras entidades que hoy se conservan en la Biblioteca Nacional y que pueden resultar también de interés a los mismos fines.¹ Esperamos contribuir con esto al siempre fructífero diálogo entre archivistas e investigadoras.

1. La Guía completa de los fondos y colecciones de la Biblioteca Nacional puede consultarse en <https://catalogo.bn.gov.ar/F/PBPCXNS5R733D4ANYPCTT31IH119J4522PCIFQBEGR8S-3FKVL-58034?func=find-a>

AHORA QUE ESTAMOS JUNTAS... ARCHIVOS PERSONALES

Lo que presentaremos a continuación son secciones o series de distintos fondos personales que entendemos pueden ser de interés para la investigación, independientemente de la asignación de género de su productor/a. Vale recordar que un archivo es el conjunto de documentos, sea cual sea su fecha, forma y soporte material, producidos por una institución o persona, en el ejercicio de sus actividades. A menudo en los archivos personales producidos a lo largo del siglo XX, encontramos ciertas regularidades en los modos de archivar que han desarrollado productoras/es y que han dado lugar a determinados agrupamientos documentales, lo que en archivística llamamos secciones y series. Las *series* son los conjuntos de documentación de tipología similar y producción continuada generada como materialización de una misma tarea, en el marco de actividades más amplias, que identificamos como las *secciones* de un archivo.

De este modo, en los archivos personales solemos encontrar todo aquello ligado a los documentos personales -acreditaciones, agendas, diarios-; la correspondencia recibida y enviada; la producción intelectual -originales de escritos, notas de trabajo, colaboraciones en la prensa-, también aquellos conjuntos de documentos ligados a las actividades desarrolladas por las y los productores -militancia, docencia, escritura, periodismo, cargos institucionales-, además de las colecciones de distinto tipo asociadas a sus temas de interés; y por último, la documentación que refiere, menciona, cita, a las y los propios productoras/es y/o a sus obras o a las actividades que llevaron adelante. Desde la archivística, este esquema que es el modo de plasmar qué es lo que un fondo contiene, cuál es el orden original en que fue producido y cuáles son las relaciones entre esos agrupamientos de documentación, es lo que constituye un cuadro de clasificación. Propondremos seguir este cuadro de clasificación para ofrecer una aproximación al entrecruzamiento de secciones, series documentales y relaciones entre los géneros.²

2. Para una ampliación sobre la propuesta de un esquema general de cuadro de clasificación para archivos personales, ver Dimotta, Nuria y Guerra, Ana: "Archivos personales: las intervenciones de productores, custodios y archivistas. Presentación de la experiencia de trabajo en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno", en Castro, María Virginia y Sik, María Eugenia (comp): Actas de las II Jornadas de discusión / I Congreso Internacional Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos. Buenos Aires, 19, 20 y 21 de abril de 2017", Buenos Aires, CeDInCI, 2018. Disponible en <http://www.cedinci.org/pdf/>

Al interior del agrupamiento que nombramos como Sección de documentación personal solemos identificar acreditaciones de identidad y laborales, tarjetas personales, título de estudios, documentos familiares, hasta registros fotográficos donde, por ejemplo, la perspectiva de la imagen puede arrojar múltiples indicios en relación a la vestimenta, la gestualidad, los contextos privado-público a través de los cuales se expresan estereotipos de género. Así por caso, el archivo de la escritora y editora Renata Donghi conserva agendas y cuadernos de notas, a la vez que acreditaciones y fotografías de las primeras décadas del siglo XX, ligadas sobre todo a mujeres de su familia, una familia inmigrante de origen italiano. Por otro lado, el archivo personal de la periodista y ensayista Olga Costa Viva conserva un conjunto abundante de fotografías, desde registros de infancia, a registros de su etapa de estudios en Alemania en las décadas de 1940 y 1950. Se trata de fotografías organizadas en álbumes, muchas de ellas son retratos y fotografías de estudio.

Otro agrupamiento presente en la mayoría de los archivos personales es la Serie Correspondencia. Por el peculiar tipo de documento del que se trata, la carta suele presentar la interrelación entre lo privado y lo público, en la multiplicidad de vínculos que la productora o productor del archivo llevó adelante a lo largo de su vida, por lo que es de particular interés para indagar en los modos en que se presentan las relaciones de género. El archivo Anita Gallo-Juan Carlos Del Giudice por ejemplo, conserva cartas del período de noviazgo de una pareja formada hacia fines de la década de 1910, documentos sustanciosos además porque sus vidas en principio no estuvieron ligadas a trayectorias de renombre público.

De características diferentes, el archivo de la escritora Renata Donghi reúne una profusa correspondencia, que da cuenta de una amplia red de sociabilidad en la cual estaba inserta junto a su marido, el latinista Gregorio Halperín. Consta además correspondencia familiar, con su hijo Tulio y su hija Leticia y en torno a la familia Donghi en especial. Cabe resaltar así mismo la correspondencia ligada a la participación de la escritora en agrupaciones políticas de mujeres, como la UAM -Unión Argentina de Mujeres- fundada en 1936 por Victoria Ocampo y María Rosa Oliver. Por último, mencionaremos los archivos cuyos productores formaron parte de experiencias precursoras en el país, ligadas a lo

que hoy conocemos como movimiento LGBTIQ, se trata de los archivos de los escritores Abelardo Arias y Oscar Hermes Villordo. Al interior de las series de Correspondencia en ambos fondos pueden hallarse ricos intercambios entre diferentes personas ligadas a la literatura, la militancia y el activismo, sobre todo entre las décadas de los años 1950 y 1980.

Al interior de la sección que llamamos Producción Intelectual y la serie que identificamos como Originales de escritos, podemos mencionar por un lado, los originales de la producción literaria de Renata Donghi que abarcan las décadas de los años 1960 a 1980; también los textos ensayísticos de Olga Costa Viva en relación a figuras destacadas de la filosofía, las letras y la cultura de mediados del siglo XX -a menudo retomados en su práctica periodística-, además de parte de la obra inédita de la escritora y periodista Alicia Dujovne -quien a su vez estuviera atravesada por la militancia comunista y feminista-. En las series Originales de escritos de Arias y Villordo, pueden encontrarse textos literarios de los productores, acompañados de notas, borradores, recortes de prensa, textos de compañeros y amigos, una multiplicidad de materiales en su mayor parte atravesados por la temática homoerótica.

Dentro de la sección Actividades en la que encontraremos todas aquellas series que la productora o el productor del fondo reunió en vinculación a las tareas específicas que llevaba adelante, queremos mencionar distintos ejemplos. En el archivo de Renata Donghi pueden encontrarse documentos ligados a *Ínsula*, revista fundada y dirigida por la productora, que saliera entre 1943 y 1946; así como también los insumos utilizados en su labor docente como profesora de literatura y de italiano. El archivo de la psicoanalista Madeleine Baranger conserva conjuntos de documentación que dan cuenta de su participación en la Asociación Psicoanalítica Argentina (APA), así como la serie Documentos ligados a la supervisión de casos clínicos en los años 2000. Además, en la medida en que el archivo fue producido en conjunto con su marido -el también psicoanalista Willy Baranger-, el archivo permite una aproximación a las dinámicas de las relaciones de género no solo en los contenidos de la documentación, sino en los modos en que el archivo fue producido. Entre las series generadas en conjunto, constan las Carpetas de bibliografía y el voluminoso fichero bibliográfico organizado por autor y temas.

RELACIONES DE GÉNERO. UN RECORRIDO POR LOS ARCHIVOS DE LA BIBLIOTECA...

En el caso del fondo de Abelardo Arias, se conservan documentos ligados a las publicaciones de la Editorial Tirso -pionera en la literatura homoerótica en la década de los años '50-. Este conjunto reúne documentación de tipo administrativa, así como también versiones de obras publicadas -en muchos casos reediciones de textos franceses- que a su vez dan cuenta de los vínculos del catálogo de la editorial con la producción literaria gay francesa del momento.

Otro ejemplo en cuanto a Actividades, es el archivo del abogado y referente de la izquierda argentina Silvio Frondizi, donde resalta el conjunto de documentos que tiene que ver con su actividad como abogado entre 1938 y 1974. En relación al tipo de causas cuyos legajos se conservan en este fondo, se pueden distinguir las penales -asociadas a motivos políticos, presentaciones de habeas corpus, recursos de amparo por clausuras de publicaciones-, de otro tipo de causas que incluyen asuntos *de familia* como divorcios, separación de bienes y sucesiones. Nos interesa resaltar este último tipo documental que permiten un acercamiento a problemas y resoluciones posibles en el ámbito judicial para conflictos del ámbito *privado*.

Se conserva también el conjunto de documentos recopilados por el escritor Leopoldo Brizuela entre 1990 y 2004, vinculados al taller de escritura coordinado por él en la Asociación Madres de Plaza de Mayo. Lo más significativo y voluminoso es el corpus de ejercicios de escritura de las participantes, mecanografiados por Brizuela. Además, contiene planificaciones y memorias de clases, en donde se aprecian las estrategias pensadas para que las Madres se animaran a escribir, así como algunas cartas y fotografías. También se conservan libros donde se publicaron estos trabajos, afiches y folletos de difusión de charlas o presentaciones de esos libros, ensayos y tesis de maestría sobre la experiencia de este taller.

Finalmente, en el agrupamiento que nombramos Acerca de -las y los productores-, se encuentra documentación producida a través de la técnica del *clipping*, o sea, la reunión de los recortes de prensa en torno a las y los productores y sus obras o en referencia a sus actividades, documentación que por otro lado permite una aproximación a la circulación y recepción de las obras y de los proyectos que llevaban adelante. En el caso del archivo de Renata Donghi se conservan recortes de prensa que refieren tanto a ella y a su marido, como a las actividades desarrolladas por ambos. Por otra parte, en el archivo

de Oscar Hermes Villordo además de los recortes de prensa sobre sus escritos, cabe resaltar las entrevistas que contienen reflexiones en torno al VIH en la década de 1980.

AHORA QUE SÍ NOS VEN... ARCHIVOS DE REDACCIÓN

En la Biblioteca Nacional también se conservan importantes archivos de redacción producidos por empresas editoriales. El archivo de la revista *Qué sucedió en 7 días*, el de la Editorial Sarmiento -más conocida por sus publicaciones como la revista *Así* y el diario *Crónica*-, así como el de la Editorial Haynes -que publicó *El Hogar*, *El mundo*, *Mundo argentino*, *Caras y caretas* y *Tía Vicenta*, entre muchas otras-. Este tipo de fondos se componen de sobres temáticos o *dossiers*, los que constituyen un valioso recurso para la investigación al facilitar el acceso temático a la prensa de cada época. Siguiendo la metodología del *clipping*, incluyen recortes de diarios, fotografías, artículos y colaboraciones originales, dibujos y caricaturas, entre otros documentos que fueron reunidos para el uso de periodistas y editores en la producción de notas y publicaciones. También se encuentra el archivo gráfico de la revista *Todo es Historia*, que contiene el mismo tipo de *dossiers* pero exclusivamente con documentos de imagen. Entre estos archivos se cubre casi la totalidad del siglo XX, por supuesto de acuerdo a las líneas editoriales de cada publicación.

Los *dossiers* de este tipo de archivos han sido clasificados en las empresas donde se produjeron, generalmente poseen un título o categoría general y subtítulos que permitían dividir la guarda de gran cantidad de documentos referidos a una persona, tema, institución o lugar geográfico. Dicha clasificación era colocada por los trabajadores de las áreas de Archivo de estas empresas, casi en su totalidad, varones (Ferrara y Rodríguez, 2019). Lo que haremos a continuación es reseñar brevemente algunos modos de entrar a estos archivos que pueden resultar útiles a la tarea de investigación, tanto por el contenido de sus *dossiers* como por el modo en que fueron clasificados.

Por un lado, se pueden encontrar *dossiers* cuyo título original es el término *Mujer* o *Mujeres* acompañado de los más variados subtítulos: abogadas, albañiles, árbitro de fútbol, artistas, astronautas, aviadoras, bomberos, canillitas, campesinas, cargos jerárquicos,

RELACIONES DE GÉNERO. UN RECORRIDO POR LOS ARCHIVOS DE LA BIBLIOTECA...

científicas, colectiveras, consumo, crédito para viviendas, delincuentes, desaparecidos, discriminación, enfermedades, feas, gremialistas, hermosas, homosexuales, patoteras, primeras damas, manifestaciones, salarios, planchadoras, quehaceres domésticos, caja de previsión, rostros.

También pueden encontrarse sobres clasificados por el nombre de organizaciones de mujeres y/o feministas y de otro tipo de entidades. Por ejemplo: Unión de Mujeres Americanistas, Mujeres Argentinas en Acción, Unión de Mujeres Argentinas, Centro Integral de la Mujer, Club de las esposas despechadas, Comisión especial de homenaje a la mujer bonaerense, Asociación de Mujeres de Negocios y profesionales, Grupo de mujeres innovadoras, Asociación argentina de jueces, Lugar de mujer, Refugio para la mujer golpeada, Movimiento bolsas vacías, Mujeres Operadas Transexuales Argentinas, Casa de la Mujer, Madres por la vivienda, Abuelas de Plaza de Mayo, Acción Católica femenina, Asilo correccional de mujeres, Hospital de locos-mujeres, Escuela Superior Comercial de Mujeres de la Nación.

También hay sobres clasificados por nombres de encuentros y otros eventos, como Conferencia Internacional de la Mujer en México 1975, Conferencia mundial 95 en China, Congreso 2006 en Villa Gesell, Día internacional de la mujer, Encuentros de mujeres, Encuentro nacional de mujeres mercantiles, Jornadas de la Mujer y la Familia, V Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe 1990, Conferencia Nacional de Mujeres 1947, Congreso Revolucionario Femenino, Congreso Femenino de la UCRI.

Además, hay *dossiers* titulados con los nombres de mujeres, lesbianas y travestis reconocidas por su actuación pública. Por ejemplos, María Luisa Bemberg, Laura Bonaparte, Haydée Birgin, Virginia Bolten, Inés Cano, Julieta Lanteri, Hebe de Bonafini, Alicia Eguren, Marta Ferro, Eva Giberti, Elizabeth Jelin, Alicia Moreau de Justo, María Elena Oddone, Sara Torres, Margarita de Ponce, Mora Zabala, Irma Bellak, Nelly Casas, Eva Perón, Nadia Echazú, Patricia Gauna, Kenny de Michelis, Mariela Muñoz, Diana Sacayán, Karina Urbina. También se encuentran sobres con nombres de mujeres que fueron víctimas de femicidios, como Alicia Muñoz, Mabel Montoya, Jimena Hernández y Cecilia Giubileo. Se puede encontrar también gran cantidad de sobres con documentación periodística que refiere a mujeres cuyo título consigna su nombre en subordinación al nombre de un varón rela-

cionado filialmente con ella -es decir, el nombre del padre o esposo y luego, a modo de subtítulo, el nombre de ella- (Ferrara y Rodríguez, 2019).

Se conservan a su vez cientos de *dossiers* titulados con nombres de mujeres ligadas al mundo de los deportes, el arte, el espectáculo, la educación, la militancia política y diversas profesiones (vedettes, fotógrafas, tarotistas, educadoras, monjas y reinas de concursos de belleza y fiestas provinciales, entre muchísimas otras). Se encuentran también sobres con nombres de mujeres desaparecidas políticas, así como militantes y guerrilleras -en algunos casos clasificados como terroristas, delincuentes subversivas y extremistas-. Otra buena cantidad de sobres llevan por título algunos temas centrales de la lucha de las mujeres y las disidencias o en relación a ellas, como voto femenino, divorcio, Ley de salud reproductiva, aborto, compra de mujeres, venta de mujeres, maltrato, acoso sexual, maternidad.

También queremos mencionar los *dossiers* cuyos títulos originales son *Lesbianismo* y *Travestis*, términos acompañados por variados subtítulos como: Agrupación Labrys, La Fulana, fertilización en el primer caso y agresiones, asaltos, desaparecidos, deportistas, discriminación, Asociación Argentina de Travestis, homicidios, juicios, muertos en la Panamericana, torturas, para el segundo caso. También con la categoría principal *Homosexuales* se pueden encontrar sobres cuyos subtítulos son: Asociación Internacional de Lesbianas y Gays, Día del orgullo Gay lésbico, Federación Argentina de Lesbianas, Gay Bisexuales y Trans, Sociedad de Integración Gay Lésbica de la Argentina. Cabe mencionar que *Homosexuales*, *Lesbianas* y *Travestis* aparecen también como subcategorías de títulos principales como Cárceles, Policía, Crímenes. Por último, otra cantidad de *dossiers* llevan por título *Hermafroditas* y *Sexo* con subtítulos como: intersexualidad, bisexualidad, cambio de sexo, transexualismo, cambio en niños, discriminación.

Cabe mencionar que la propia clasificación que estos *dossiers* han recibido puede ser materia de análisis. Por ejemplo, por los sucesivos cambios en las maneras de nombrar una temática -como en *Hombres Mujeres. No confundir con travestis - Travestis-*, como también por la confrontación actual entre la clasificación y el contenido de los sobres -por ejemplo cuando bajo el título *Amor. Diferencia de edad* se han incluido recortes con artículos de prensa vinculados a violaciones de varones adultos a menores de edad.⁻³

3. Código de referencia: AR-BNMM-ARCH-ESAR-CRO-ARCH-ARED-ST-AR00014357-

Otro ejemplo de las tensiones entorno a la clasificación es el caso de *Amor. Fotos* que únicamente contienen fotografías de parejas heterosexuales.⁴

SE VA A CAER...

ARCHIVOS DE ENTIDADES

Queremos resaltar ahora algunas series documentales puntuales dentro de archivos producidos por distintos tipos de entidades. La Biblioteca Nacional recibió en 1995 el archivo del Centro de Estudios Nacionales, espacio político y de investigación ligado a las figuras de Arturo Frondizi y Rogelio Frigerio. Este *archivo de archivos* incluyó documentación producida en el ámbito del Poder Ejecutivo entre 1958 y 1962, conjunto dentro del cual nos interesa resaltar una serie en particular. Dentro de la documentación producida por la Secretaría Privada de la Presidencia se encuentra la correspondencia recibida por parte de la ciudadanía, así como copias de las respuestas enviadas. Allí se encuentra la serie *correspondencia de Elena Frondizi y Elenita Frondizi*, que contiene las cartas dirigidas a la esposa y a la hija del entonces presidente por parte de mujeres y hombres de todo el país, cuyos asuntos centrales son el pedido de empleo, la intervención en nombramientos y reincorporaciones, y los pedidos en relación a la vivienda y jubilaciones. Este conjunto posibilita un acceso a los modos de escritura, de comunicación, y a la relación que se busca establecer con mujeres a quienes se ve en lugares de poder de decisión gubernamental, documentos que pueden resultar por ello de particular interés a un acercamiento de la historia social de estos años.

En relación al fondo de la propia Biblioteca Nacional Mariano Moreno, que reúne el conjunto de documentos de guarda permanente producidos por la institución en el desarrollo de sus actividades a lo largo del tiempo, podemos mencionar secciones y series que podrían resultar de interés para acercarse a los distintos actores en juego: empleadas/os, donantes de materiales y usuarias/os de la Biblioteca. Por un lado, en la sección Personal se encuentra toda la documentación relativa a la cantidad, funciones, cargos

AR00014359.

4. Código de referencia: AR-BNMM-ARCH-ESAR-CRO-ARCH-ARED-ST-AR00014350-AR00014353.

y las tramitaciones de licencias de las mujeres y los hombres que se desempeñaron en la institución a lo largo de su historia. Por otro lado, en las series que tienen que ver con el registro de donaciones o en la correspondencia vinculada a este asunto, podría indagarse en el perfil de donantes para distintas épocas, así como en las series de pedidos de material bibliográfico y las estadísticas de usuarios, podría delinearse el perfil de usuarias/os a lo largo de las décadas.

Por su parte, el archivo de la Editorial Claridad, proyecto editorial ligado al socialismo surgido en 1922, cuenta con agrupamientos de documentación que permiten una aproximación a las tareas realizadas por mujeres y por varones al interior de la editorial, así como a las temáticas de género que atravesaron su catálogo. Dentro de la sección Administración, la serie Documentación ligada al Directorio permite entrever en clave de género la composición del mismo, la ocupación diferencial de cargos jerárquicos y los mecanismos de toma de decisiones, atravesados a su vez por los vínculos de parentesco que fueron definiendo el carácter familiar de la empresa. La serie Documentación ligada al sindicato gráfico -circunscripta a la década de los años '70-, contiene documentación que muestra la participación mayoritaria de mujeres en las tareas del taller gráfico, como el caso de las encuadernadoras. Por otro lado, la Sección edición conserva la muy voluminosa serie de Carpetas de proyectos de edición, formada por *dossiers* de las obras editadas, con documentos tales originales de las obras, recortes de prensa, correspondencia, recibos y materiales gráficos. Estos documentos ofrecen una perspectiva del modo en que las tareas de edición -seguimiento del proceso, traducciones, correcciones-, se entrecruzan con modalidades diferentes de contratación laboral entre mujeres y varones y con una distribución diferencial de las tareas -si los empleados y responsables de los proyectos eran varones, fueron las mujeres, como el caso de las traductoras, quienes estaban bajo contratos temporales-. La misma serie permite un acercamiento a la línea editorial del catálogo llevado adelante por Claridad, así como también al análisis de la proporción en que fueron publicadas obras escritas por mujeres y obras escritas por varones. Además, a partir de los títulos de las carpetas pueden identificarse algunas de las temáticas que recorrieron el catálogo en clave de relaciones de género: anticoncepción, embarazo, matrimonio, sexualidad, asignaciones de género, etcétera, etcétera.

SE VA A CAER...

A MODO DE CIERRE

En este trabajo nos propusimos continuar reflexionando sobre los modos en que las relaciones y las representaciones de género se hacen presentes en los archivos⁵. Entendemos que esa manera en que se hacen presente implica tanto nuestro trabajo como archivistas, y por ende las intervenciones que realizamos cotidianamente en nuestras tareas (adquisición, identificación, clasificación, descripción, atención al público), como también se presenta en el tipo y el contenido de los documentos con los que nos encontramos a diario.

A la vez, entendemos que con todas/os aquellas/os que consulten, lean, se acerquen, puedan acceder tanto a los instrumentos de descripción como a los propios archivos, radica otra enorme posibilidad de continuar viendo, leyendo y produciendo conocimiento y reflexión en torno a mujeres, géneros, relaciones de género y problemáticas varias que nos atraviesa como sociedad. Una vez más, intentamos aportar al diálogo fructífero entre quienes nos toca acercarnos de diferente manera y con distintos objetivos a la documentación de archivo.

ARCHIVOS CONSULTADOS

Fondo Renata Donghi y Gregorio Halperín, Fondo Olga Costa Viva, Fondo Anita Gallo y Juan Carlos del Giudice, Fondo Abelardo Arias, Fondo Oscar Hermes Villordo, Fondo Alicia Dujovne, Fondo Willy y Madeleine Baranger, Subfondo Silvio Frondizi, Fondo Leopoldo Brizuela, Archivo de la Revista Qué sucedió en siete días, Fondo Editorial Sarmiento, Archivo de la Editorial Haynes, Fondo Todo es Historia, Fondo Centro de Estudios Nacionales-Subfondo Presidencia Arturo Frondizi, Fondo Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Fondo Editorial Claridad. Puede accederse a la descripción y cita completa de

5. No queremos dejar de mencionar aquí a otras compañeras del Departamento de Archivos con quienes venimos compartiendo estas reflexiones, Georgina Ferrara, Daniela Rodríguez, Cecilia Larsen, Vera de la Fuente y Sandra di Rienzo, así como compañeras de otras instituciones como Mariana Nazar y Rocío Caldentey, del Archivo General de la Nación.

cada fondo a través de la Guía de fondos y colecciones de la Biblioteca Nacional, en <https://catalogo.bn.gov.ar/F/PBPCXNS5R733D4ANYPCTT31IH119J4522PCIFQBEY-GR8S3FKVL-58034?func=find-a>

BIBLIOGRAFÍA GENERAL CITADA

- DIMOTTA, N. y GUERRA, A. (2019). La presencia de las mujeres en los archivos personales de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. En de Paz Trueba, Y., Caldo, P. y Vassallo, J. (Coords.), *Actas de las IV Jornadas de Investigación y reflexión sobre historia, mujeres y archivos*. Recuperado en <https://riihma.000webhostapp.com/Ebook/ACTAS%20DE%20LAS%20IV%20JORNADAS.pdf>
- DIMOTTA, N. y GUERRA, A. (2018). Archivos personales: las intervenciones de productores, custodios y archivistas. Presentación de la experiencia de trabajo en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. En Castro, M. V. y Sik, M. E. Comps.), *Actas de las II Jornadas de discusión / I Congreso Internacional Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos. Buenos Aires, 19, 20 y 21 de abril de 2017*. Recuperado en <http://www.cedinci.org/pdf/jornadas/Actas-Archivos-Personales.pdf>
- FERRARA, G. y RODRÍGUEZ, D. (2019). “Con las gafas violetas puestas: reflexiones acerca de los aportes de los archivos de redacción a los estudios de géneros”. *XIII Jornadas de Historia Argentina y Latinoamericana, Instituto de Enseñanza Superior N°1 “Dra. Alicia Moreau de Justo”, Buenos Aires*.

PARTE III

MUJERES Y ARCHIVOS:

PREGUNTAS,
PROBLEMAS Y
ACCESIBILIDADES

18. **TRADUTTORE, TRADITORE**

PRIMEROS APUNTES PARA UNA CRÍTICA FEMINISTA A LAS TRADUCCIONES DE TEXTOS ACADIOS DE MARI (TELL HARIRI, ACTUAL SIRIA, II MILENIO A.N.E.),

MARÍA ROSA OLIVER

Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural. Universidad Nacional de Rosario.

LUCIANA URBANO

Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural. Escuela de Historia, Carrera en Gestión Cultural, Universidad Nacional de Rosario. Miembro de la estancia posdoctoral en el Instituto de Historia Antigua Oriental "Dr. Abraham Rosenvasser", FFyL-UBA

INTRODUCCIÓN

Sabido es que toda traducción es una interpretación. Sin embargo, en la Asiriología (disciplina dedicada al estudio del Cercano Oriente Antiguo) esto se encuentra cubierto-encubierto tras una falsa noción de objetividad. Los filólogos y epigrafistas que realizan las traducciones de las tablillas de arcilla en lengua acadia y sumeria niegan la influencia de sus presupuestos e interpretaciones, presentando dichas traducciones como *verdades reveladas*. Los criterios de autoridad contribuyen en esta lógica: si la transliteración/traducción fue hecha por un especialista de renombre se asume sin más crítica. Con la llegada del nuevo milenio la disciplina se ha visto sacudida por la impronta de los estudios de género, que han realizado una relectura desde esta perspectiva a las fuentes.

Nuestro acercamiento a este tipo particular de archivo desde este lugar en el mundo, el cono sur latinoamericano, está plagado de ambigüedad. No entramos en contacto con un archivo que pueda ser consultado y revisado, no podemos reconocernos en la morosidad de la investigadora, en la monotonía de las horas pasadas en el reservorio de textos, como relata Arlette Farge (Farge, 1991). Nuestras fuentes, en cambio, son objetos-textos transliterados y traducidos convenientemente editados después de pasar por el tamiz eurocéntrico y androcéntrico de la Asiriología. Han sido cuidadosamente compiladas, ordenadas y clasificadas. Es un archivo domesticado, dócil donde la presencia femenina solo rompe el dispositivo masculino desde la pasividad y el sometimiento. Los criterios que priman en estas taxonomías están signados por una lógica absolutamente desigual.

En esta presentación nuestra intención será reflexionar sobre el problema de las traducciones de textos escritos provenientes de Mari (Tell Hariri, actual Siria) durante el II milenio a.n.e. contraponiendo y cotejando las distintas interpretaciones para mostrar como ellas están connotadas por los prejuicios de género de los asiriólogos, la fragilidad de las interpretaciones que se asientan sobre ellas y en última instancia la estructura patriarcal de una disciplina que hunde sus raíces en el Imperialismo y el colonialismo.

LAS PRIMERAS VOCES Y MIRADAS DE UN IMAGINARIO COLECTIVO AÚN VIGENTE

La construcción de un discurso sobre Oriente por Occidente tal como ha sido planteado por Edward Said ([1978] 2008) se puede remontar a Aristóteles y Heródoto con una visión dicotómica que instala toda la carga negativa en Oriente. No obstante, el momento en que se perfila más fuertemente es a partir de la Ilustración (siglo XVIII). En la literatura se destaca Montesquieu con *Las cartas persas* (1721) influenciado tal vez por la traducción al francés de *Las Mil y una noches* (1704).¹ Esta obra es un sin fin de imágenes cargadas de exotismo y una sexualidad desbordante. La mirada de Occidente construyendo un Oriente mítico y simbólico, generador de naturalizaciones, desencuentros y mal entendidos. Los hallazgos y primeros descubrimientos arqueológicos del pasado oriental habían hecho visible un universo, una otredad que podía servir de espejo para realizar críticas como hace el propio Montesquieu al ficcionalizar Oriente a través de las supuestas voces y miradas de viajeros persas sobre las costumbres europeas del siglo XVIII. Aparece enunciado el serrallo, traducido como palacio, aunque asociado al harén como lugar de control de mujeres bellas y sumisas siempre dispuestas para el placer de un solo hombre, origen de muchas fantasías masculinas de todos los tiempos.

La pintura también se hace eco de esa perspectiva ideológica sobre todo en el siglo XIX con Jean-Auguste-Dominique Ingres y su *El baño turco* de 1862, Jean-Léon Gerome y su *Mercado de esclavos* de 1866, Edwin Long y *El mercado de esposas en Babilonia* de 1875, este último pone en imágenes las *historias* de Heródoto. Por su parte en la música se da un fuerte auge en el siglo XIX con Giuseppe Verdi con la ópera *Nabucco* (1842, teatro *Scala* de Milán) y *Aída* de 1871, compuesta por encargo del gobernador de El Cairo en el proceso de *modernización* de Egipto (Said, 2018). En todas estas visiones se nos muestra un Oriente violento y lujurioso profundamente distanciado de la razón y las costumbres occidentales. Las mujeres expuestas, exhibidas con sus cuerpos disponibles; pasivas, contemplativas, esperando su destino (Bahrani, 2001).

1. Son múltiples las ediciones de estos textos. Pueden consultarse: Charles Louis de Secondat, barón de Montesquieu (1992 [1721]) *Las cartas Persas*. Ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: México. Vernet, J. (ed.) (2005) *Las Mil y Una Noches* (anónimo), 3 vols., Galaxia Gutenberg: Barcelona. Primera traducción al francés 1704.

En este marco nos interesa interpelar las traducciones de los textos acadios provenientes del sitio de Mari en la búsqueda indicial de estos aspectos residuales del Orientalismo que aún tienen una carga importante en las reconstrucciones históricas. Nuestra crítica no es desde la perspectiva del filólogo, sino desde una mirada de género influenciada por los estudios postcoloniales, entendiendo que las traducciones son en sí mismas interpretaciones que no están carentes de anacronismos, solapamientos, velamientos y naturalizaciones. Las representaciones socio-culturales que mencionábamos anteriormente, prepararon un universo a la medida de los asiriólogos europeos, expertos fascinados por las lenguas muertas pero permeables a los imaginarios de su época. En ese sentido, nuestra propuesta teórico-metodológica consiste en la deconstrucción de las traducciones de algunas cartas de Mari (II milenio a.n.e.) que tradicionalmente han sufrido una cierta *violencia simbólica* en sus reconstrucciones: el espacio denominado harén y la menstruación vinculada a rituales de purificación.

LOS ARCHIVOS REALES DE MARI: DEL DESCUBRIMIENTO A LA PUBLICACIÓN

La ciudad de Mari (*Tell Hariri*, Siria) es un sitio arqueológico ubicado en la actual Siria cerca de la frontera sudeste con Iraq que tuvo distintos periodos de ocupación desde el III al II milenio a.n.e. Su momento de máximo esplendor fue en la primera mitad del II milenio.

La historia del descubrimiento y excavaciones abarca un largo período del siglo XX.² En las sucesivas campañas arqueológicas se encontró el palacio de su último rey, Zimri-

2. El sitio de Mari (Tell Hariri) fue descubierto fortuitamente en 1933, cuando unos beduinos cavaban una tumba en el lugar. En ese momento Siria estaba bajo mandato francés, los locales informaron al subteniente Étienne Cabane quien personalmente se dirigió al lugar y relevó la existencia de una estatua de estilo sumerio y un piso de ladrillo que el mismo excavó. El hallazgo se informó a la Dirección de Antigüedades con sede en Beirut, y días más tarde al Museo del Louvre. Allí, el Director de la Escuela de Arqueología del Louvre, René Doussaud, llamó a su antiguo discípulo André Parrot, le mostró los indicios encontrados y le solicitó que rápidamente se ponga al frente de la excavación. Finalizada la primera campaña el 16 de marzo de 1934, Parrot repartió de los objetos hallados entre Siria y Francia. Según la normativa de la época, una parte de los hallazgos correspondía a la institución responsable de la excavación, en este caso el Museo del Louvre, y otro lote de igual valor se quedaría en el Museo de Alepo (Cluzan y Butterlin, 2014: 43-45).

Lim, una construcción realmente majestuosa y en su interior el inmenso lote de casi 20 mil tablillas cuneiformes. Las tablillas fueron llevadas prontamente a la ciudad de París, puntualmente al Museo del Louvre, para ser estudiadas por los epigrafistas con el compromiso de luego ser devueltas a Siria, hecho que se concretó recién en 2005. Parrot publicó regularmente los informes de todas sus campañas arqueológicas en la revista *Syria* y fundó la serie *Mission Archéologique de Mari*, de la que publicó cinco tomos entre 1956 y 1968. En 1950 creó junto con el asiriólogo belga George Dossin, epigrafista de la misión, la colección *Archives Royales de Mari* (ARM) consagrada a la publicación de las tablillas cuneiformes de los archivos mariotas. De esta serie, que aún continúa viva, se han publicado más de treinta volúmenes.³

A partir de la década de 1980 Jean-Marie Durand le dio una orientación más temática a la edición de los archivos. A su vez, corrigió y re-tradujo los tomos de los ARM hasta 1998 y las editó en tres volúmenes dentro de la colección *Littératures anciennes du Proche Orient* (LAPO) (vols. 16, 17 y 18). Por su parte contamos con dos ediciones de las fuentes en inglés, la de Wolfgang Heimpel (2003) investigador de la universidad de Berkeley, California y la más reciente edición de Jack Sasson (2015) investigador retirado de la Venderbilt University, Nashville, EE.UU. Además, tenemos herramientas digitales como ARCHIBAB (archibab.fr), un repositorio digital de fuentes paleobabilónicas.⁴

Otro punto importante de nuestro archivo es que está conformado en su gran mayoría por correspondencia. El trabajo con fuentes epistolares nos obliga a plantear ciertos recaudos. El procedimiento tan usual de aislar un pasaje de una carta para obtener datos de un hecho determinado es peligroso y mutila la riqueza de la fuente. Estos documen-

3. Con la muerte de André Parrot en 1980, Jean-Claude Margueron se puso al frente de las excavaciones y la edición de los textos paso a estar en manos de Jean-Marie Durand, quien aglutinó un grupo de trabajo en torno al Collège de France, donde fue profesor de la cátedra de Asiriología, primera de dicha especialidad creada en 1869 y dirigida oportunamente por Julius Oppert. Dicha cátedra desde 2011, cuando Durand se retiró y fue nombrado profesor honorario, está a cargo de Dominique Charpin.

4. Este es un proyecto surgido en 2008 dirigido por Dominique Charpin financiado por la ANR-Francia en el marco del programa "Corpus y herramientas para la investigación en Ciencias Humanas". Es un sitio de acceso libre y gratuito que reúne archivos del S. XX a XVII a.n.e. y bibliografía, lo que permite un acceso más abierto, neutralizando de alguna manera el elitismo de estos espacios.

tos deben ser vistos en sí mismos como objeto de análisis y no simplemente utilizarlos para dar cuenta de tal o cual problemática aislada. Una concepción tal es azarosa e insuficiente y debería ser solo un aspecto de la tarea a emprender. El problema no debería ser identificar simplemente los hechos que en las cartas son narrados, sino explicarnos por qué son narrados de ese modo y no de otro. Además, el intercambio mismo afecta a la carta en su contenido interno porque influye y modifica sus condiciones de producción. La escritura se instala reteniendo en las tablillas de arcilla lo evanescente de la oralidad que solo se percibe de manera indicial. La carta en esa suerte de juego dialogal que establece, preserva algo de la inmediatez referida a la oralidad, a tal punto que Nora Bouvet nos dice que las cartas se convirtieron en el espacio idóneo para completar el *hiatus* que se crea entre la oralidad y la escritura (Bouvet, 2006). Más allá de todos los matices que podamos introducir a esta compleja problemática, en cierto punto la carta mantiene algún grado de espontaneidad y vitalidad de la palabra sonora, por lo cual podemos decir que la impronta escrita de la carta conserva una *oralidad en suspensión*.

EL VELAMIENTO HISTORIOGRÁFICO Y LA NATURALIZACIÓN DE ESTEREOTIPOS DE GÉNERO

¿De qué hablamos cuando hablamos de harén?

La palabra harén tiene una carga en el imaginario social que la vincula a mujeres desnudas, dóciles y pasivas, es decir sexualmente disponibles a las apetencias masculinas. Esta construcción europea del harén fue realizada por los orientalistas pensando en el harén del Imperio Otomano. El término proviene del árabe *harīm* que significa *sacrosanta, inviolable, prohibido* refiriéndose a partes de la casa a las que no se puede acceder, especialmente el cuarto de las mujeres. Esta disposición de las leyes musulmanas estaría de acuerdo además con el uso del velo y la reclusión de las mujeres.

La carta número 74 de los *ARMX* escrita/dictada por Inib-šarri hija del rey Zimri-Lim ha llamado particularmente nuestra atención en función de la traducción realizada por Jean-Marie Durand (2000). Inib-šarri era una de las princesas mariotas de mayor jerarquía que en el marco de la política matrimonial llevada adelante por su padre, llegará a Ašlakkâ para ser la nueva reina de la ciudad. En la carta en cuestión la princesa reclama a su padre por la frágil situación en la que se encuentra a causa de diferencias políticas que hemos abordado en otros trabajos.

MARÍA ROSA OLIVER Y LUCIANA URBANO

Esta carta fue traducida del acadio al francés y publicada por primera vez por George Dossin en 1978 de la siguiente manera:

Dile a mi señor: así habló Inib-šarri, tu sirvienta

(...) he entrado en Ašlakkâ y tengo todavía más motivos de desengaño. ¡La esposa de Ibal-Addu, ella sola, es reina! (...) En cuanto a mí, él me ha hecho vivir en un rincón (...) Siempre, mis ojos lloran; además, mi boca está hambrienta. Él acaba de reforzar su guardia sobre mí (...).⁵

La expresión “él me ha dejado viviendo en un rincón” en la traducción de Georges Dossin (1978:113) fue nuevamente traducida y editada por Jean-Marie Durand (2000: 464) con un significado distinto: *él me ha puesto en el harén*. Sin problematizar la elección de tal término, el autor cita sus trabajos anteriores donde hace uso del término y argumenta que la palabra acadia en cuestión, *tubqum*, refiere a “un rincón de una construcción cerrada o espacio interno” coincidiendo con la definición dada por el *The Assyrian Dictionary* del *Oriental Institute* de la Universidad de Chicago (Reiner, 2006: 447). Sin embargo, no explica por qué en la traducción al francés utiliza el vocablo harén. No obstante, este fue aceptado por la comunidad asiriológica y naturalizado por los estudiosos y estudiosas de Mari. Nele Ziegler, parte del selecto grupo de especialistas que tienen acceso a las tablillas de Mari aglutinados en torno a Durand en el Collège de France, tituló a su publicación de fuentes sobre la entrega de raciones de aceite y lana a las mujeres del palacio como *La population féminine des palais d'après les Archives Royales de Mari. Le harén de Zimri-Lim* (Ziegler, 1999).

La crítica al concepto ya la había sido instalada años antes de una asirióloga pionera en la incorporación de la perspectiva de género a la especialidad, Joan Westenholz (1990), quien analiza el modo en que el concepto es utilizado en el ámbito sirio-mesopotámico y dice que hay una falta de correspondencia absoluta entre las dos realidades históricas y que la principal diferencia reside en los roles y funciones de la mujer mesopotámica (Westenholz, 1990). Detrás de ella y con la llegada del nuevo milenio muchas especialistas también llamaron la atención sobre el uso del término.⁶

5. Traducción al español realizada por las autoras.

6. Ver referencias en Urbano, 2019. No obstante los criterios de autoridad son difíciles de desarmar. En 2009 Michaël Guichard en un artículo muy interesante sobre Inib-sarri, no rompe por completo con dicha asociación y aunque traduce como “rincón”, entre paréntesis aclara

TRADUTTORE, TRADITORE. PRIMEROS APUNTES PARA UNA CRÍTICA FEMINISTA...

Repensar la traducción de esta carta va mucho más allá de la búsqueda detallista de un vocablo más adecuado y menos anacrónico. Las palabras que usamos no son neutrales o azarosas, por el contrario, dicen mucho sobre cual creemos que debe ser el rol social y político de las mujeres en el pasado y en el presente. Usar palabras como harén para cualquier momento histórico nos genera una especie de *comodidad* intelectual porque inmediatamente nos conduce a una serie de imágenes sobreentendidas por todos y así no es necesario aclarar más ni detenerse a pensar críticamente. Sin embargo, esta opción solo recrea los estereotipos que velan el rol protagónico de las mujeres en la antigüedad oriental y además abonan peligrosamente las fantasías de encontrar en el exótico y lejano pasado oriental mujeres definidas por los atributos ideales del patriarcado y del Orientalismo: dóciles, sumisas, siempre bellas, jóvenes y disponibles.

MENSTRUACIÓN, PURIFICACIÓN Y ASUNTOS POLÍTICOS.

Para revisar esta temática cargada de estereotipos, se hace significativo un caso muy particular en relación a una carta correspondiente al acuerdo matrimonial entre el rey de Mari y su esposa Siptu, princesa de la ciudad de Alepo.⁷ Una vez negociada la unión matrimonial y ante la llegada de la flamante reina a la ciudad de Mari, se producen una serie de elucidaciones sobre su permanencia o exclusión del palacio. Veamos la fuente en cuestión traducida por Durand (1988):

Dile a mi señor, así (habla) Asqudum, tu servidor.

Yarim-Lim me interrogó en estos términos: Muchas veces he oído decir que los dioses son poderosos en el palacio. ¿Dónde ubicarán las cosas de mi hija?”. Le respondí: “La casa de tu hija es excelente”. Él dijo “que las cosas de mi hija sean (por lo tanto) depositadas en su casa, (pero) que mi hija resida con su esposo y que 5 o 6 días salga (del palacio) y que cuide de su casa [...]”⁸

Cuando Jean-Marie Durand introduce la carta en cuestión agrega a la línea 17 de la carta

“*tubqum=le harén*” (Guichard, 2009: 27). Posicionado desde otra perspectiva, más atenta a las cuestiones históricas, Jack Sasson en 2015 traduce la carta del acadio al inglés y opta por la palabra inglesa *corner* y no hay referencia alguna a harén (Sasson, 2015: 116).

7. La alianza se celebra a inicios del reinado cuando Zimri-Lim está construyendo alianzas que legitimen su poder. Ver: Oliver (2013).

8. ARM XXVI/1 13 [A.2679]. Traducción al español de las autoras.

“5 o 6 días”, las palabras “por mes” (Durand, 1988: 105 y 110). Sin embargo, esas palabras no están en el original en acadio, ni si quiera de forma elusiva.⁹

La anexión de las palabras “por mes” en la traducción de la fuente no es más que una interpretación de los asiriólogos franceses sobre presupuestos fuertemente connotados. Érica Couto-Ferreira y Agnès García-Ventura (2013) fueron quienes identificaron este deslizamiento en la traducción de la carta y expusieron el papel que juegan los filólogos en las traducciones. Mostraron como no hay referencias claras en los textos mesopotámicos a concepciones de *pureza* e *impureza* vinculadas a la menstruación (Couto Ferreira y García-Ventura, 2013). Las autoras nos dicen:

En el caso específico de pureza/impureza, el fraseo para “impureza”, cuando se vincula con “mujer” y “menstruación”, activa un mecanismo de producción de conocimiento basado en conceptos bíblicos y cristianos que contribuye a la perpetuación del modelo patriarcal dominante. De hecho, la historia específica de la Asiriología como disciplina derivada de la búsqueda de la confirmación de las narraciones bíblicas se encuentra en la base de muchas posiciones tradicionales adoptadas en la Asiriología. (Couto Ferreira y García-Ventura, 2013: 515).¹⁰

Es decir que en las interpretaciones mencionadas anteriormente, se asume que la menstruación como acto impuro es universal y a través de ese proceso se transforma lo que es una categoría social y cultural de un periodo histórico muy concreto en algo biológico y natural.¹¹

9. Durand nos remite a otro asiriólogo francés Bertrand Lafont (1987) que en un breve texto titulado “Sobre la ausencia del ciclo femenino” analiza la cantidad de días libres de los trabajadores y estima un cálculo de 6 días libres al mes (Lafont, 1987: 24). El autor argumenta que esos días serían de descanso para los varones y de exclusión para las mujeres por su ciclo menstrual, vinculándolo con la idea de “impureza”. Los autores antes citados refieren al único texto del Cercano Oriente Antiguo en donde claramente la sangre menstrual se vincula con la impureza: Levítico XII, 2 y XV, 19.

10. Traducción al español de las autoras.

11. En la más reciente traducción de la carta por Jack Sasson (2015) la línea en cuestión es traducida de la siguiente manera: “(...) ella puede irse por unos cinco o seis días para cuidar su residencia (...)” (Sasson, 2015: 109). En cita el autor plantea la vinculación de la carta con el tabú de la menstruación en el plano de la hipótesis y remite a los asiriólogos franceses sin citar el texto de Couto-Ferreira y García-Ventura (Sasson, 2015: 109, n. 217). Si buscamos la carta en Archibab.fr, encontramos un pequeño resumen de la carta y las referencias bibliográficas que la abordan. Aquí la interpretación ha tomado la forma de verdad revelada: “Carta de Asqudum a su señor (= Zimri-Lim). A pedido de Yarim-Lim, A. sugiere al rey resolver la cuestión del do-

REFLEXIONES FINALES

Este breve capítulo intentó poner en evidencia el problema de los sesgos colonialistas y sexistas en las traducciones. En nuestro caso este se nos abre en dos dimensiones. Por un lado, consideramos que esta cuestión no se limita al *buen hacer* de la profesión, ni a la destreza erudita en la traducción de lenguas muertas, sino que son resabios del Orientalismo, que en Francia e Inglaterra, tiene aún una vigencia a ciegas.¹²

La Asiriología al igual que la Egiptología, surgieron al calor del Imperialismo y consideramos que esto es algo que no deberíamos olvidar al momento de trabajar con fuentes y textos que han sido traducidos y editados por especialistas europeos en el marco de estas estructuras de pensamiento. Como ha planteado Edward Said, el Orientalismo nos habla más de como los europeos elaboraron un discurso sobre ese otro que estaban conquistando que sobre la realidad misma de Oriente (Said: [1978] 2008). La metáfora de Foucault de *archivo cultural* donde no solo se incluyen los artefactos de la cultura, sino que el archivo es en sí un artefacto y un constructo cultural (Tuhiwai Smith, [1999] 2016), nos parece pertinente para pensar el caso del archivo mariota. Las traducciones crean y recrean los archivos y eso es algo que los y las historiadoras no deberíamos olvidar. Aquí nos encontramos con una disyuntiva entre la capacidad inclusiva de las traducciones que permite su divulgación y la labor de los especialistas por la búsqueda del término más apropiado. Tomar posición por la divulgación del conocimiento y la apropiación conceptual de los procesos históricos sin olvidar los recaudos y la mirada crítica sobre las traducciones, es parte de nuestra propuesta metodológica

Por otro lado, en el caso de las mujeres orientales, el velamiento filológico/historiográfico

micilio de Šibtu: ella residirá tanto en el palacio como, unos días al mes, en su casa. (Bache). Cuestión de una casa a equipar". Traducción al español de las autoras. <http://www.archibab.fr/4DCGI/affpdf3.htm?WebUniqueID=85458194>. Recuperado 16/07/2020.

12. No es casual que el patio del Collège de France se encuentre adornado por la estatua de Jean-François Champollion quien en 1822 presentó en la Académie des Inscriptions de Paris el desciframiento de la escritura jeroglífica. La estatua, creada en 1875 por Frederic Auguste Bartholdi, muestra a Champollion pisando la cabeza de un faraón, en una clara muestra de sumisión y dominación. Desde hace varios años, arqueólogos egipcios ha pedido que esta escultura sea retirada, pero la demanda ha cobrado nuevo ímpetu luego de la muerte de la George Floyd el 25 de mayo del 2020 y las demandas de grupos anti-racistas que han llevado a que muchas estatuas de comerciantes de esclavos sean retiradas.

MARÍA ROSA OLIVER Y LUCIANA URBANO

es doble: del eurocentrismo y del androcentrismo. Esta vinculación ha sido analizada de manera elocuente por la asirióloga feminista Zainab Bahrani (2001) en las representaciones artísticas de las mujeres orientales por varones europeos. El arte vinculado al Orientalismo priorizó el placer visual masculino, íntimamente ligado a la identidad imperial y a las relaciones de poder y de género. La depravación sexual y el libertinaje atribuido a los babilonios y los asirios por el mismo Heródoto, tomaron a fines del siglo XIX una dimensión atemporal del erotismo extendida a todo el ámbito geográfico de Oriente (Bahrani, 2001).

Esta primera aproximación a la problemática intentó mostrar que las traducciones están connotadas por los preconceptos de los especialistas, que no son *verdades reveladas* y que deberíamos tener sobre ellas una suerte de desconfianza que nos inste a una “vigilancia epistemológica” (Bourdieu, 2000: 18). Una crítica metodológica como la que propiciamos es un llamado a descolonizar los archivos, traducciones y ediciones de las fuentes, una labor monumental a la que los estudios de género y el feminismo postcolonial tienen mucho que aportar.

ARCHIVOS CONSULTADOS

La particularidad de nuestras fuentes es que son tablillas de arcilla, y al ser objetos arqueológicos se encuentran alojadas en Museos. En la actualidad las tablillas cuneiformes y otros artefactos arqueológicos residen en gran parte en los museos de Damasco, de Alepo, Deriez-Zor¹³ y en el Louvre.

FUENTES CONSULTADAS

DOSSIN, G. (1978). *Correspondance Féminine. ARM X*. París: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

DURAND, J. M. (2000). *Les documents épistolaires du palais de Mari*, t. III. LAPO 18.

13. A través de la página del museo se puede acceder al repositorio *Syrian Digital Library of Cuneiform*, donde se pueden consultar algunas cartas de Mari en su versión cuneiforme (copias) y transliteraciones.

Paris: Les Éditions du Cerf.

HEIMPEL, W. (2003). *Letters to the king of Mari: a new translation, with historical introduction, notes, and commentary*, v. 12. Winona Lake: Eisenbrauns.

SASSON, J. (2015). *From the Mari archives: an anthology of Old Babylonian letters*. Winona Lake: Eisenbrauns.

ZIEGLER, N. (1999). *La population féminine des palais d'après les Archives Royales de Mari. Le harem de Zimrí-Lîm. Florilegium Marianum IV. Mémoires de N.A.B.U. 5*. Paris: SEPOA.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL CITADA

BAHRANI, Z. (2001). *Women of Babylon: gender and representation in Mesopotamia*. Londres: Routledge.

BOURDIEU, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

CLUZAN, S. y BUTTERLIN, P. (2014). *Voués à Ishtar. Syrie, janvier 1934, André Parrot découvre Mari*. Beirut.

COUTO-FERREIRA, E. y GARCIA-VENTURA, A. (2013). "Engendering Purity and Impurity in Assyriological Studies: A Historiographical Overview". *Gender&History*, 25(3), 513-528.

DURAND, J. M. (1987). L'Organisation de l'espace dans le palais de Mari: Le témoignage des textes. En Lévy, E. *Le Système palatial en Orient, en Grèce et à Rome: Actes du colloque de Strasbourg 19-22 juin 1985* (pp. 39-110). Strasbourg: Université des sciences humaines de Strasbourg, Travaux du Centre de Recherche sur le Proche-Orient et la Grèce Antiques.

DURAND, J. M. y MARGUERON, J. C. (1980). "La question du harem royal dans le palais de Mari". *Journal des Savants*, 253-280.

GÓMEZ, M. y URBANO, L. (2014). Esposas y concubinas. Reflexiones en torno a las relaciones de género a partir de la circulación de 'músicas' entre las cortes de Mari

- y Alepo (s. XVIII a.C). En Di Bennardis, C., Koldorf, E.K., Rovira, L. y Luciani, F. (Eds.), *Experiencias de la Diversidad* (pp. 554-566). Rosario: UNR Editora.
- GUICHARD, M. (2009). "Le remariage d'une princesse et la politique de Zimrî-Lîm dans la région du Haut Habur". *Revue d'assyriologie orientale*, 103(1), 19-30.
- GUICHARD, M. y MARTI, L. (2013). Purity in Ancient Mesopotamia: The Paleo-Babylonian and Neo-Assyrian Periods. En Frevel, C. y Nihan, C. (Eds.), *Purity and the Forming of Religious Traditions in the Ancient Mediterranean World and Ancient Judaism* (pp. 47-113). Leiden: Brill.
- LAFONT, B. (1987). "A propos de l'absence cyclique des femmes". *Nouvelles Assyriologiques Breves et Utilitaires*, 45, 24-25.
- MERNISSI, F. (2001). *El harem en occidente*. Madrid: Espasa.
- OLIVER, M. R. (2013). Excluidas, confinadas y poderosas: las relaciones de género y el ejercicio del poder en Mari. En Di Bennardis, C., Ravenna, E. y Milevski, I. (Comps.), *Diversidad de formaciones políticas en Mesopotamia y el Cercano Oriente. Organización interna y relaciones interregionales en la Edad del Bronce* (pp.103-113). Barcelona: Universidad de Barcelona.
- REINER, E. (Ed.) (2006). *CAD T= The Assyrian Dictionary of The Oriental Institute of the University of Chicago*, v. 18. Chicago: Oriental Institute of the University of Chicago.
- SAID, E. (2008). *Orientalismo*. Barcelona: De Bolsillo.
- SAID, E. (2018). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Debate.
- SOLVANG, E. (2005). Classing women: the "harem" and what it does and doesn't tell us about women. En Biggs, R., Myers, J. y Roth, M. (Eds.), *Proceedings of the 51th Rencontre Assyriologique Internationale* (pp. 415-420). Chicago: The Oriental Institute of the University of Chicago.
- TUHIWAI SMITH, L. (2016). *A descolonizar las metodologías: investigación y pueblos indígenas*. Santiago de Chile: LOM.
- URBANO, L. (2011). "Mujeres del rey. Críticas al concepto de harem desde la historia antiguo oriental". *Zona Franca*, 20, 155-167.

TRADUTTORE, TRADITORE. PRIMEROS APUNTES PARA UNA CRÍTICA FEMINISTA...

- URBANO, L. (2019). "Amistades, solidaridades y conflictos. Reflexiones en torno al concepto de homosociabilidad desde las cartas de Mari (S. XVIII a. C. Siria)". *Claroscuro*, 18(2), 1-17.
- WESTENHOLZ, J. (1990). "Towards a new conceptualization of the female role in Mesopotamian society". *Journal of the American Oriental Society*, 110, 510-521.
- ZIEGLER, N. (1999). "Le harem du vaincu". *Revue d'assyriologie et d'archéologie orientale* 93, 1-26.

19. (IN) VISIBILIDADES: UNA MUESTRA INCOMPLETA.

SUBJETIVIDADES DE ARCHIVO
EN EL ARTE DE MUJERES PENQUISTAS
1980-2015

BÁRBARA LAMA ANDRADE

Departamento de Arte Plásticas de la Universidad de Concepción,
Chile.

NATASCHA DE CORTILLAS DIEGO

Artista. Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de
Concepción, Chile. Editora Revista de creación e Investigación
Alzaprima

CONSTANSA VERGARA ANDRADES

Socióloga. Doctora en Antropología Social de la Escuela Nacional de
Antropología e Historia, México.

1

Entre las calles tomadas por las barricadas de la revuelta social que empezara en octubre 2019 y la fuerza de la conmemoración del día internacional de la mujer, el 12 de marzo de 2020 se inauguró la exposición *(In) Visibilidades: Archivos de artistas penquistas 1980 -2015*¹ en la sala David Stitchkin, ubicada en plena Plaza de la Ciudad de Concepción². En dicha ocasión, mujeres y activistas se presentaron en un espacio común proponiendo una muestra de arte feminista interdisciplinar, política y poética. Paredes, vitrinas y acciones presentaban desde disímiles puntos de vista la construcción de archivos identitarios, de creación tanto individual como colectiva de diversidad de actoras de la escena cultural y artística de Concepción. Más de 25 mujeres proponían y debatían las condiciones de memoria y recepciones de su devenir en las artes.

Pensar esas condiciones supuso revisar las dudas que aparecían por doquier respecto de lo que se entendería por archivo de artes de mujeres. En ese esfuerzo, cada palabra operaba como un pozo sin fondo de infinitas ramificaciones, a saber, qué se entenderá por archivo: ¿serán acaso los relatos de prensa, periódicos, revistas, catálogos los que darán una perspectiva de la producción de las mujeres penquistas? Así mismo, cuando hablamos de artes, ¿cuál será el campo de tensión, será su inscripción en la enseñanza de instituciones académicas, será las que produzca en las artes visuales o más bien en las extensiones del campo sonoro, performático, teatrales o literarias?, ¿será que cuando pensamos en mujeres, hablamos de ellas en tanto condición biológica o en cuanto construcción identitaria? Y, por último, cuando pensamos en arte de mujeres, ¿se referirá a todo lo que las mujeres producen o solo aquellas que en su obra cuestiona las normalizaciones de género? Como se puede ver, ya sea desde la noción de archivo, arte o mujeres, no se puede dar por sentado su rango de discusión, antes bien, visibilizar el debate.

1. La exposición contó con la participación de 11 artistas de diversas disciplinas, y dos colectivas, quienes organizaron los archivos y participaron colaborativamente en la investigación, entre ellas: Uca Torres Mora, Arinda Ojeda Aravena, Colectiva Urdiendo Memorias, Paola Aste von Bennewitz, Pilar Hernández Arroyo, la Brigada de Mujeres Muralistas, Susana Chau, AOIR-LAB Valentina Villarroel y Camila Arzola (Cijka), Karina Kapitana Aguilera, Eileen Kelly Millán, Orietta Escámez, Ibi Díaz, Paulina Yáñez Navarrete, TeCosiste y Leyla Selman Soto.

2. Concepción: ciudad de Chile, centro geográfico y demográfico del área metropolitana del Gran Concepción, y capital de la provincia homónima y de la Región del Biobío. Ubicada 500 km al suroeste de la capital.

2

La discusión entonces partía desde muy atrás, ¿qué es un archivo?, ¿cómo, desde dónde podemos construirlo? Una categorización que puede ayudar es la que propone Anna Maria Guasch como “[...] un sistema discursivo que establece nuevas relaciones de temporalidad entre pasado, presente y futuro [...]”. En este sentido, sigue a Derrida al comprometerse con el futuro “como promesa, o una responsabilidad para el mañana” (Guasch, 2011: 10)

Pero ese sistema discursivo de mujeres no se podía construir sobre las bases de los espacios institucionalizados del arte. Esto por, a lo menos, dos razones que no necesariamente están vinculadas entre sí, pero que juntas generan las condiciones para el mezquino reconocimiento de su participación hasta llegar incluso a su invisibilización.

El primer problema tiene que ver con la constitución misma del arte. Clement Greenberg lo diagnosticaba ya hace más de 60 años atrás. La autonomía de las artes respecto del patronazgo de la iglesia, monarquías, y la academia por un lado, llevó a la apertura de la investigación del lenguaje artístico, permitiendo que las producciones levantarán diversos manifiestos ideológicos sobre la pertinencia de la autorepresentación del arte que erigió una cultura bohemia artística que renegaba y despreciaba los signos y objetivos de la clase burguesa (Greenberg, 2002). Pero esta libertad discursiva dio, por otro lado, la falsa creencia de que la burguesía y la nueva bohemia no se necesitaban. Sabido es que los espacios de socialización del arte, llámense museos, galerías, academias o revistas especializadas legitiman relatos y operan como lugar de reconocimiento y, por qué no sustento económico. Así, la producción de sentidos en las artes se produce al margen de la institucionalidad básicamente porque su investigación y creación se constituye en este alejarse de las representaciones normalizadas del lenguaje y asumir nuevos derroteros para la creación y simbolización del mundo, pero siempre con un deseo latente y ulterior de reconocimiento.

En este sentido, la relación siempre es dual de seducción y desprecio, alejamiento para una aprobación rezagada que dé justicia a los embates de una primera incomprensión y soledad artística. Consecuentemente se paga el costo de un proceso de persuasión que el artista, genio, bohemio espera ganar y que el burgués termina ganando al aceptar el

(IN)VISIBILIDADES: UNA MUESTRA INCOMPLETA. SUBJETIVIDADES DE ARCHIVO EN...

reto y llenar sus espacios exhibitorios con la muestra representacional de lo que para él ahora significa una domesticación del arte que avala a su clase y a su cultura ilustrada.

“[...] en el proyecto moderno, las ciencias sociales jugaron básicamente como mecanismos productores de alteridades. Esto debido a que la acumulación de capital tenía como requisito la generación de un perfil de “sujeto” que se adaptara fácilmente a las exigencias de la producción: blanco, varón, casado, heterosexual, disciplinado, trabajador, dueño de sí mismo” (Castro-Gómez, 1993: 156).

Para la creación artística, este lugar fuera de los márgenes normalizadores supone una importante cantidad de producción que no logra la inscripción en los relatos oficiales a menos que sean domesticados y funcionales lecturas procesuales del campo institucional patriarcal. Con ello, la pérdida de obras y problemáticas artísticas es invaluable, desaparecen contextos, referencias, circunstancias y quedan a veces perdidas u olvidadas algún registro o relato, que actúan como constatación, o doctrina de fe, *esto fue, yo existí*.

Pero no se malinterpreta la utilización de los artículos masculinos para las expresiones de esta disputa, por dos motivos, la primera según Greenberg, nunca atendió los problemas de género suscritos en su lenguaje, la masculinización de este discurso se daba por sentada. Y segundo porque, como decía, esta disputa se zanja en el reconocimiento. Reconocimiento, por cierto, masculino. Con lo cual llegamos al segundo problema que interviene en la invisibilidad de los trabajos de mujeres. No solo tenemos un arte que se produce en los márgenes del lenguaje, tensando su exigencia *creativa*, sino que sus actores han sido erigidos desde una institucionalidad masculina. Con ello, no queremos decir que no existan importantes actoras en el campo del arte, antes bien que la estructura que la sostiene es patriarcal e interviene en las fuerzas de su composición.

En este sentido, el proceso de participación de las mujeres debe entenderse como una conquista, de pérdidas y ganancias. Algunas, hoy en día, aparecen con fuerza, disputando la normalización de sus estructuras. Pero muchas, y por mucho tiempo, se han invisibilizado en los pliegues del tiempo. Pliegues que se fortalecen por una supremacía patriarcal de las escenas culturales, donde cualquier demanda de participación equitativa en función de las mujeres es discutida y desestimada (Giunta, 2019).

3

En Concepción en particular, si quisiéramos hacer una narración sobre la creación artística de mujeres, tendríamos que buscar en los intersticios de un campo plagado de varones bohemios que coquetean con la burguesa representación cultural de la institución mientras sostienen los discursos oficiales y representacionales del arte penquista.

Por ello para poder levantar dicha información, es decir, escudriñar en los despliegues del pliegue, no nos servía de mucho ir a los diarios de la ciudad, que operan como espejo de la estructura hegemónica de la institucionalidad artística. Así mismo, en los espacios de exhibición, se nos devuelven espinosas las problemáticas antes dichas, ¿sobre la base de qué estructuras se inscriben esas instituciones para definir lo que entienden por arte?

Este problema obligaba entonces revisar la noción misma de arte. Esto porque la jerarquización de la ilustración moderna nos ha subsumido en disciplinas de mayor o menor rango según sus réditos racionales y económicos, desestimando oficios y técnicas según categorías de mercantilización. (La alta jerarquía de la pintura de caballete en desmedro de la orfebrería o el grabado puede ser un ejemplo pedestre pero bastante elocuente). La jerarquización disciplinar académica que divide, segmenta y categoriza el conocimiento de suerte que establece los modos y manera en que el sujeto cognoscente se hace del objeto/mundo es la piedra angular de la racionalidad moderna.

La importancia de esta división es sustantiva: el sujeto puede y debe distanciarse, enajenarse de su estudio, de suerte que logre definiciones categóricas universales. La racionalidad se entiende, entonces, como la condición de posibilidad de comprensión de mundo desde la llamada objetividad. Desde esta premisa, se ha construido una jerarquización de los saberes en que los procedimientos basados en el método *científico* suponen verdadero y universal acercamiento a los metarelatos de la verdad del mundo. Las voliciones, sueños o intuiciones, por su parte serían condiciones circunstanciales, subjetivas e individuales que deben ser extraídas o suspendidas para que no intervengan en las respuestas universales e imparciales que las ciencias aportan al progreso.

Esta comprensión de la investigación, ha sido especialmente cuestionada por las epistemologías feministas, pues toda pregunta, toda intensión de conocimiento no puede sino

(IN)VISIBILIDADES: UNA MUESTRA INCOMPLETA. SUBJETIVIDADES DE ARCHIVO EN...

ser situada e histórica lo que supone poner a la base de nuestro acercamiento al mundo (incluidas las científicas), deseos e inquietudes coyunturales, biográficas e históricas, mediadas por condiciones de opresión que van de lo económico a lo cultural.

La inclusión de la experiencia, así también el deseo y la historia como variables del conocimiento ponen en duda la supuesta imparcialidad y autonomía del sujeto cognoscente frente al mundo y exige su sinceridad y posición.

Las artes aparecen, pues, como un medio necesario en tanto que materializa voliciones del espíritu y expresa un lenguaje coyuntural, situado e histórico de comprensión de mundo. Por ello, pensar las manifestaciones artísticas en las que esas objetivaciones se presentan resulta sustantivo si se quiere desplazar las jerarquizaciones verticales patriarcales, y repensar las manifestaciones de las espiritualidades de un pueblo.

Así, la pregunta sobre la producción de mujeres agarra en las fuerzas de su negatividad en tanto visibiliza lo que no es. No es manifestación institucional de las artes de Concepción, no es problemas de visibilidad del patriarcado racionalista, antes bien la transdisciplinar, colectiva e insurrecta de los repliegues del lenguaje simbólico de un tiempo.

A finales del siglo XX se constituyeron corrientes teóricas que desde fuera y dentro de los circuitos académicos impulsaron fuertes críticas que Castro-Gómez denominó las *patologías de la occidentalización* y que se manifestaron por su carácter dualista y excluyente en las relaciones modernas de poder. Así, la modernidad se funda como una “máquina generadora de alteridades que, en nombre de la razón y el humanismo, excluye de su imaginario la hibridez, la multiplicidad, la ambigüedad y la contingencia de las formas de vida concretas” (Castro-Gómez, 2000: 145). Por lo que, esta crisis de la modernidad puede ser entendida como una oportunidad histórica para la emergencia de estas diferencias reprimidas.

Por lo tanto, este posicionarse frente al mundo está cruzado por una serie de condiciones estructurales que se intersectan entre ellas, el género es una de éstas, pero también la clase, edad, la etnia y procedencia geográfica. De esta manera, la narrativa de las mujeres de una escena artística está sujeta a una historia oficial que tensiona sus prácticas validando la episteme hegemónica respecto a la producción de conocimiento patriarcal, colonial y capitalista. Desde una mirada situada, donde se reconoce esta sujeción, pero

también la capacidad creativa de resistir y de subvertir las formas estructuradas, se podía destacar la agencia de las sujetas sociales, problematizando sus prácticas y experiencias insertadas en la escena del arte penquista desde los ochenta a la fecha, transitando las escenas desde un espacio crítico, que creemos, nada tiene de victimización, romantización, exaltación o esencialismo.

4

La exposición *(In) Visibilidades: Archivos de artistas penquistas 1980-2015* asumió, entonces, el desafío de contribuir en la construcción de relatos de las mujeres, subvertir la narración de grandes acontecimientos (y su hegemonía) en el re-conocimiento del ser y hacer de las artes en la ciudad de Concepción, Chile.

La estrategia exigía consecuencia y consistencia de suerte que el levantamiento de las mujeres permitiera la horizontalidad de dicho relato. Por ello que la metodología de trabajo partió con la creación colectiva de un mapeo de actoras por oficio, técnicas y discursos que estableciera generación, trayectoria y radio de influencia como referente de la escena con la que interactúa y que está en permanente construcción.

En este sentido, desde la premisa que toda investigación es un recorte de la realidad, se desarrolló un proceso colaborativo con artistas y agentes del campo cultural penquista, que permitiera una aproximación al entramado de relaciones fragmentadas que existen y persisten entre negaciones y discursos hegemónicos amparados en la oficialidad.

La investigación exigió entonces, la definición del formato archivo desde una perspectiva de género y memoria, llegando a consensuar la necesidad de cuestionar la visibilidad e invisibilidad de su radio de acción y poder discursivo (en cuanto movimiento social y político y pensamiento epistemológico crítico). Desde este lugar, hace sentido la pesquisa de mujeres insertas en el campo cultural y artístico penquista desde la década de los ochenta hasta la actualidad, con producciones en distintas áreas de las artes (teatro, danza, fotografía, gráfica, grabado, poesía, dramaturgia, música, arte sonoro, audiovisual, arquitectura, editorialidad y manufactura, entre otras escenas). El mapa de actoras operó como una invitación a nombrar y proponer artistas a través de entrevistas contextuales, lo que permitió establecer y evaluar articulaciones entre las mujeres, oficios, disciplinas



Imagen 1. Exposición “(In) Visibilidades: Archivo de artistas penquistas 1980-2020”, Sala David Stitchkin, Concepción 2020. Montaje exposición. Detalle Karina Kapitana.

y diálogos generacionales. Este proceso que fue reabierto durante la exposición, conformó una actividad participativa colectiva y abierta donde las personas visitantes podían complementar accionar el mapa inscribiendo a quienes no aparecieran.

La accesibilidad y las condiciones propias de interés de las artistas devino en un conjunto de 25 mujeres³ que conformaron el cuerpo discursivo de la exposición. El objetivo

3. La mujer como sujeto ha sido invisibilizada a lo largo de la historia. Replegadas al espacio de lo doméstico y la reproducción de la vida, los cánones heteropatriarcales han impuesto este lugar como imperativo. A través de diversos dispositivos de poder se ha negado la agencia de éstas mediante condiciones de opresión como el sometimiento y disciplinamiento de sus cuerpos. Este régimen no solo oprime a las mujeres, sino que intenta sujetar toda existencia que se niega a reproducir este sistema. Sin embargo, pese a estas estructuras de dominación, han existido diversos ejercicios de resistencia visibilizados mediante movimientos feministas y de identidades de género diversas. Ante la complejidad de las problemáticas planteadas en el marco de la visibilidad/invisibilidad y la diversidad de agencias existentes, esta exposición definió como punto de partida, convocar principalmente a artistas identificadas con el género femenino, siendo no excluyente para aquellas personas que no se sienten

era generar una muestra que reflexione sobre las narrativas que han articulado su producción mediante la creación de un archivo. El archivo opera aquí como un espacio en tiempo presente, de articulación personal y simbólica del pasado, proponiendo énfasis, hitos o acontecimientos de sus procesos en objetos, obras, actos creativos que a su juicio permitieron la promesa de capear el olvido. Por ello, la puesta en escena y el proceso de producción de artistas visibiliza, entonces, parte de las historias y los discursos de memoria local que no necesariamente responde a un sentido unívoco de las artes. En ese sentido, la materialización del trabajo recopilatorio posibilita la lectura a los archivos de arte desde la discontinuidad intermitente y expuesta de las memorias involuntarias y el deseo inconsciente de relevar y elevar, cuestión que constantemente tensa la concepción de la mujer (como sujeto político) en el mundo de la cultura. (Didi-Huberman: 2013)

La importancia de esto se evidenció especialmente en las entrevistas semiestructuradas que tuvimos con cada una de las individualidades y a las dos colectivas que aceptaron la invitación. Acercándonos desde la herramienta del relato de vida, el diálogo giró en torno a tres momentos: a) la auto-presentación de ellas y su biografía, b) el contexto socio-político en el que se insertan cómo artistas y c) su forma de producción artística haciendo énfasis en dos problemas que se relacionan con la construcción de archivo desde la epistemología feminista: i) si se definen dentro del género femenino y creen que eso de alguna forma ha determinado su producción y ii) qué es para ellas la visibilidad y la invisibilidad. Las entrevistas también abrieron la reflexión a los archivos personales en tanto elementos, historias, producciones que relevan su devenir artista y que quisieran visibilizar.

Así mismo, se realizó un encuentro grupal que permitió la creación de lazos, y la comprensión de los énfasis y posiciones discursivas de cada una. La muestra como espacio procesual significó la comprensión solidaria y colectiva de cada uno de los archivos, pero también de los espacios y tiempos en que cada una inscribió su trabajo, operando como parte del objetivo de la muestra. Esto porque la importancia no estaba solo en la producción de una muestra exhibitiva, sino antes bien, en crear redes comprensivas que mancomunen las fuerzas de sus actoras en el campo.

representadas en el ser mujer.



Imagen 2. Exposición “(In) Visibilidades: Archivo de artistas penquistas 1980-2020”, Sala David Stitchkin, Concepción 2020. Vista general.

En cuanto a los criterios que influyeron en la convocatoria a las artistas participantes sobresalen dos: el primero relacionado con el ejercicio del mapeo que permitió observar las relaciones entre las artistas y las escenas definidas en tres generaciones, en la década de 1980 a 1990, el decenio 2000-2010, y desde el 2010 hasta nuestros días, identificando aquellas individualidades y colectivas que son representativas del contexto, tanto por su influencia en el área disciplinar, la escena cultural, y/o su producción artística. El segundo criterio tuvo que ver con la disponibilidad e interés de artistas a participar de esta exposición, ya que se invitó a cerca de 30 personas de las cuales por diversos motivos no todas decidieron participar.

Por su parte, el montaje debía asumir la responsabilidad de hacerse cargo de ser consistente con los planteamientos antes citados: más allá de la sola exposición de cosas, su objetivo era proponer un montaje donde las imágenes tomen posición respecto de su invisibilidad. Por ello, estos archivos se piensan desde el umbral del presente, para

BÁRBARA LAMA, NATASCHA DE CORTILLAS Y CONSTANSA VERGARA

así sacarlos de la discontinuidad del tiempo y otorgarles una oportunidad de cambio (Didi-Huberman, 2013: 121).

Es relevante comprender el papel protagónico que cumple aquí la metodología, que, desde la lógica dialéctica y horizontal, reconoce y pone en valor diversos lugares de enunciación que entran en el montaje de la exposición: de este modo la narrativa visual de la curaduría va respondiendo y ampliándose hacia el remontaje en la experiencia de la memoria viva, activa y colectiva. Así, aparecieron esquemas de vitrinas con múltiples lenguajes, según generaciones y enfoques, de manera tal, que evidenciaron los hallazgos comunes respecto de recuerdos personales. Las vitrinas operan como las encargadas de conformar aquel lugar que testimonia la existencia vivida del archivo, un material que pondera acercamientos orgánicos, estructurales y formales, donde no hay un recorrido visual históricamente “remontado”, sino más bien un “remontaje” de elementos disociados de su lugar habitual al umbral del presente. (Didi-Huberman, 2013; 121)



Imagen 3. Exposición “(In) Visibilidades: Archivo de artistas penquistas 1980-2020”, Sala David Stitchkin, Concepción 2020. Detalle Leyla Selman.

(IN)VISIBILIDADES: UNA MUESTRA INCOMPLETA. SUBJETIVIDADES DE ARCHIVO EN...

Desde este contexto, comprendemos que la experiencia estética, mediada por documentos, obras y objetos, exhibe una referencia política ejercida por y desde mujeres que narran su memoria de estos últimos 30 años en la ciudad de Concepción, y que se tensiona ante un presente que le impone preguntas y olvidos sobre sus empeños en el campo artístico.

Los ejes que aparecieron como resultado del proceso dialógico entre el equipo de coordinador y cada una de las entrevistadas fueron archivo documento, archivo objetual y archivo obra y con ellos se articuló el montaje. Distinguimos archivo documento como el espacio que testifica la existencia del tiempo, ya sea mediante fotografías, diarios, bitácoras, textos etc. Este material expone en vitrinas una información temporal que es adoptada de acuerdo al propio ejercicio de representación de quién las lee. Por otra parte, el archivo objetual, que testimonia la carga conceptual que el autor traspasa a los objetos en el ejercicio del relato personal e intersubjetivo. Allí, se conjugaron experiencias culturales comunes de lecturas diversas y plurales. Y, finalmente el archivo como obra, producción de creación estética que apuesta por una síntesis del archivo análogo, matérico y corpóreo. Un discurso que se construye a sí mismo, desde su propio ejercicio del hacer.

Así, estos montajes, conjugaron experiencias culturales comunes, diversas y plurales. Bajo estos tres ejes, la exposición se realizó a través material audiovisual, sonoro, gráfico y muralístico de las artistas y colectivas. Once vitrinas organizadas en círculo, sin comienzo ni fin, presentaron narrativas visuales intersubjetivas que interactuaron con propuestas de intervención visuales de acciones callejeras: el lienzo *Cuanto duele pasar por el corazón* de la colectiva textil TeCosiste utilizado en las propuestas feministas ciudadanas y dos murales pictóricos, uno realizados por la Brigada de Mujeres Muralistas, y otro por Ibi Díaz; la instalación sonora de AOIRLAB, presentó extractos de audios biográficos realizados a todas las integrantes de la exposición entre septiembre 2019 y enero 2020, a través de entrevistas indagatorias. Y por último, pero no menos importante, un mapeo realizado en sala y en continua construcción armando a partir de los aportes de asistentes, invitadas a nombrar y visibilizar a mujeres presentes y ausentes de esta trama del campo cultural penquista.

Dos días después de inaugurada, la muestra fue clausurada por la amenaza del coronavirus. Solo se pudieron sacar unas plantas que operaban como parte del discurso de una de las artistas. El resto está todavía en sala. No se pudieron realizar ningunas de las estrategias de mediación: lanzamientos de libros, las charlas y visitas guiadas fueron canceladas. Contenida, silenciosa, latente, la exhibición espera su momento de desconfinamiento para volver a llenar la sala. Porque sabe que, al igual que la revuelta social de octubre, ya se abrirán las calles para que pasemos revolucionándolo todo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- DIDI-HUBERMAN, G. (2013). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado.
- GIUNTA, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Madrid: Siglo XXI.
- GREENBERG, C. (2002). *Arte y Cultura. Ensayos Críticos*. Barcelona: Paidós.
- GUASCH, A. M. (2015). *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- LANDER, E. (Ed.) (2000). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.

20.

¿OTRO ROL DOMÉSTICO?

LAS MUJERES COMO GUARDIANAS DE
LOS ARCHIVOS DE OTRXS

MICAELA PELLEGRINI MALPIEDI

Investigaciones Socio-Históricas Regionales (ISHIR), Consejo
Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET),
Universidad Nacional de Rosario (UNR).

INTRODUCCIÓN

Durante las últimas décadas del siglo XX el campo historiográfico asignó a las mujeres el carácter de objeto de estudio. Desde entonces, la historia de las mujeres se transformó en una línea de indagación y tuvo como principal objetivo reconocer no solo la agencia femenina a lo largo del tiempo, sino además deconstruir la lógica patriarcal que ordenó la escritura de la historia y también la de los archivos. En este marco, los primeros estudios referentes a la temática, se esforzaron por visibilizar y poner en valor a distintas mujeres que, ya sea desde el orden doméstico o público, dejaron huellas del devenir de sus vidas.

Entre militancias y producciones académicas, las mujeres encontramos un lugar dentro de la agenda historiográfica. Con el tiempo, este primer objetivo fue complejizado con nuevas preguntas. Visibilizar a las mujeres había resultado un paso necesario, aunque no definitivo y restaba ahora comenzar a problematizar las presencias femeninas en el marco de la interdisciplinariedad y del juego de categorías conceptuales tales como el género, la etnia, la clase, etc. En este sentido, se incorporó al enfoque metodológico el abordaje interseccional (Expósito Molina, 2013) y, además, se profundizó la reflexión sobre el acceso a los archivos (Vassallo; de Paz Trueba y Caldo, 2016). Justamente, las *Jornadas de investigación y reflexión sobre historia, mujeres y archivos*, resultan ser un espacio, al menos en Argentina, preciso para abrir el debate en torno a las tensiones, ocultamientos, velos y silencios de los archivos para con las mujeres.

Participar en ese espacio de discusión acompañó el proceso de mi investigación doctoral. En ese marco, el objeto de estudio fue el Archivo Pedagógico Cossettini.¹ Sobre el mismo hemos realizado dos observaciones. La primera de ellas (Pellegrini Malpiedi, 2017) se relaciona con el hallazgo de una particularidad que esconden los archivos personales de mujeres: la lógica clasificadora escrita con la semántica de un universal genérico, finalmente masculino, que impide captar la agencia de las maestras. Mientras que, la segunda observación (Pellegrini Malpiedi, 2019) se vincula con el análisis de las tensiones en los modos de conservar y resguardar los documentos como habilitado-

1. El Archivo Pedagógico Cossettini (desde ahora en adelante APC) está situado en el Instituto Rosario de Investigaciones en Ciencias de la Educación (IRICE, CONICET-UNR) de la ciudad de Rosario.

res o no de la posibilidad de acceder al estudio de trayectorias biográficas. Para ello, incorporamos las categorías mito y profanación como mecanismos cristalizados por la dinámica archivística.

Ahora bien, recuperando lo producido y para dar forma al presente artículo, proponemos reflexionar no sobre la materialidad del archivo en sí mismo, sino sobre los gestos y decisiones que llevan a los sujetos a conservar materiales con el propósito de darles posterior forma de archivo. Nuestra hipótesis afirma que esos *sujetos guardianes* generalmente son mujeres y en el ejercicio de conservar despliegan criterios que tienen que ver con el lugar doméstico, de cuidado y de acompañamiento, generalmente asignado a los roles femeninos en el marco de la cultura patriarcal.

Para verificar nuestro planteo hipotético tomaremos como ejemplo la experiencia de dos mujeres que oficiaron de guardianas de memoria. Si bien existen diferencias entre ambas, también hay muchas notas biográficas en común. Las dos nacieron en 1904, se recibieron de maestras, manifestaron sensibilidad artística y fueron la hermana menor de personajes reconocidos por cultura de la época oficiando de guardianas de la memoria de esos familiares. Esas mujeres son Leticia Cossettini, hermana de Olga y María Laura Schiavoni, hermana de Augusto.

LETICIA Y MARÍA LAURA: CRUCES Y DIÁLOGOS ENTRE BIOGRAFÍAS

Michelle Perrot escribió “*en el teatro de la memoria, las mujeres son solo sombras*” (Perrot, 2006, 16). Justamente, la carga semántica de esa frase nos impulsa a reflexionar sobre dos mujeres y el papel que las mismas desarrollaron tanto, en la proyección profesional de sus hermanos y hermanas respectivamente, como en la preservación de sus legados. En efecto, así como lo referenciamos en nuestra introducción, las trayectorias de María Laura Schiavoni y Leticia Cossettini comparten muchos puntos en común. No solo nos referimos a las coincidencias de tiempo-espacio, sino también aquellas que nos invitan a deliberar sobre los roles y estereotipos que las mujeres del siglo XX desarrollaron dentro de la cultura patriarcal aunque haciendo foco en el papel doméstico de preservar las memorias familiares. Veamos:

¿OTRO ROL DOMÉSTICO? LAS MUJERES COMO GUARDIANAS DE LOS ARCHIVOS DE...

Tanto María Laura como Leticia nacieron en el año 1904 en el corazón de la pampa húmeda argentina. Ambas, formaron parte de familias numerosas en las cuales, la distribución de los roles socio-genéricos fueron ordenados con la lógica patriarcal. Esta afirmación lejos de ser una mera conjetura, la podemos comprobar a lo largo de sus experiencias de vida, sus lecciones, imposiciones, preferencias y fundamentalmente, en los vínculos que mantuvieron con sus respectivos hermanos y hermanas y sus trayectorias profesionales.

Ahora bien, María Laura fue la sexta hija nacida del matrimonio del italiano Augusto Schiavoni y la española Victoria Tellería. Los Schiavoni formaron parte de la burguesía rosarina de comienzos del siglo XX, por lo que la muchacha tuvo una vida marcada por los privilegios de su clase. Por su parte, Leticia fue la quinta de seis hermanos y hermanas, aunque de una familia de inmigrantes italianos que comulgaba con los principios de una red masónica afincada en el centro-oeste de la provincia de Santa Fe. Su padre, Antonio Cossettini fue un reconocido maestro de Rafaela que abrió un conjunto de escuelas inspiradas en las recientes ideas escolanovistas (Pellegrini Malpiedi, 2020). Por lo cual, Leticia también gozó de una vida de privilegios, aunque en este caso, marcada más por el capital cultural que por el económico.

Pese a la fuerte presencia que ambas familias tuvieron en la arena de la sociabilidad santafesina y la ventajosa educación² que les impartieron a sus hijos e hijas, Leticia y María Laura al cumplir sus 16 años, ingresaron a una Escuela Normal a los fines de poder cursar el magisterio y así abonar la hipótesis acerca del proceso de feminización de la docencia (Yannoulas, 1996; Morgade, 1997). Y decimos pese, porque tanto una como la otra, compartían una pasión que se proyectaba más allá de la enseñanza de las primeras letras: el arte. Pero tal vez, un poco por herencia familiar y otro poco por imposición cultural, ambas visualizaron la docencia como principal campo de desenvolvimiento profesional, puesto que enseñar parecía ser la mejor profesión para jóvenes de su talla.

2. Aquí hacemos una comparación con el caso de *Rosa del Río* relatado por Beatriz Sarlo (1998). Era Rosa una hija de inmigrantes pobres de principios del siglo XX que aspiró a cambiar su condición de clase a partir del título de magisterio. Para esta mujer, que nunca había manipulado libros y hablaba con dificultades, su paso por el Normal, significaba el acceso a la cultura. El mismo, fue posible gracias a la obtención de una beca que le permitió costear los gastos que la formación le requería.

MICAELA PELLEGRINI MALPIEDI

En efecto, tanto María Laura como Leticia supieron encarnar en su máxima expresión el estereotipo de mujer-maestra culturalmente impuesto (Caldo, 2014). Ambas presentaban corporalidades delgadas con un porte suave y delicado al cual presumían con sus elecciones en la vestimenta de moda. Solían utilizar además, accesorios que resaltaban sus gustos estéticos tal como lo podemos observar en las siguientes fotografías.



Fotografía 1. Leticia en los campos de Rafaela, 1930. Archivo Pedagógico Cossetini, Serie Fotografías (IRICE-CONICET/UNR)



Fotografía 2. María Laura Schiavoni andando en bicicleta, s/f. Archivo privado personal, sin catalogar.

A la izquierda vemos a una Leticia joven, caminando por las tierras sembradas de Santa Fe, posando en soledad y mirando la cámara fijamente. Podemos observar además, que porta un conjunto de falda y cárdigan en tonos claros que combinan con el monocromático de la bufanda y el gorro. A partir de investigaciones realizadas en el marco de nuestra tesis doctoral, hemos podido conocer a una Leticia coqueta y atenta a los últimos gritos de la moda, esta fotografía parece ser un claro ejemplo de ello. A la derecha vemos a una María Laura moderna, manipulando una bicicleta por las calles rosarinas del incipiente siglo XX. Sus anteojos, boina y vestimenta, también destellan pistas que nos permiten pensar que fue una aficionada de la moda como así demás elementos culturales que hacen a *lo femenino*. Sin duda, la delicadeza y calidez de ambos cuerpos y miradas, reflejan el desarrollo de un habitus sensible (Bourdieu, 1998) como producto performático de sus gustos y consumos hacia el arte en todas sus manifestaciones.

Tanto Leticia como María Laura fueron dos mujeres que representaron el perfil de mujer moderna (Becerra, 2019) de principios del siglo XX. Fueron maestras que, estereotípicamente femeninas, no se casaron y desarrollaron una intensa vida profesional

¿OTRO ROL DOMÉSTICO? LAS MUJERES COMO GUARDIANAS DE LOS ARCHIVOS DE...

que no solo se correspondió con lo exclusivamente escolar sino que conquistaron otros espacios de la vida pública que quizás, el matrimonio y el maternaje les podría haber dificultado.

Para el caso de Leticia, podemos decir que, no fue una *maestra más*. Fue una joven que participó en el movimiento de Escuela Nueva y desde allí trabajó en dos experiencias de esa naturaleza pedagógica. Primero en la Escuela Serena de Rafaela (1930-1935) y luego en la Escuela Serena de Rosario (1935-1950), ambas dirigidas por la reconocida pedagoga Olga Cossettini, quien además era su hermana. En dichas instituciones, supo distinguirse de sus compañeras por crear una propuesta pedagógica original que imprimía el tono artístico a todas las estrategias didácticas. Incluso, ese trabajo en el aula fue materializado en la publicación de dos libros: *Teatro de niños* (1947) y *Del juego al arte infantil* (1977). A su vez, su gusto por el arte la acompañó toda su vida, por lo cual también utilizó su inteligencia y sensibilidad para crear piezas artísticas y en esa lógica circuló por los caminos del arte llegando a realizar exposiciones en diferentes galerías de Rosario y Buenos Aires e incluso ser noticia en los periódicos por ello (Pellegrini Malpiedi, 2020).

Por su parte, su contemporánea María Laura Schiavoni también desarrolló un versátil perfil que se intercaló entre la enseñanza, la escritura y el arte. En lo que respecta al terreno de la docencia, trabajó en varias escuelas de Rosario desplegando una carrera ascendente que la ubicó como directora en dos oportunidades. A su vez, para el año 1929 ya comenzaba a publicar artículos críticos en revistas y para 1931 fue seleccionada en el salón de la ciudad para exponer sus cuadros de paisajes. Sin duda, desarrolló a lo largo del siglo XX una sociabilidad ampliada, no solo como integrante de asociaciones educativas, sino también artísticas y culturales, como ser: la Asociación Amigos del Arte de Rosario, la Asociación Femenina Literaria Nosotras, la Asociación Santafesina de Escritores, la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, el Colegio Libre de Estudios Superiores y de distintas entidades culturales y benéficas (Florio y Blaconá, 2018).

Ahora bien, ambas mujeres poseen un último punto de coincidencia: fueron hermanas de dos personajes reconocidos en el mundo de la cultura y de la educación santafesino: Olga Cossettini y Augusto Schiavoni; y no solo eso, también colaboraron para que ambos obtengan dicho prestigio, operando como las guardianas de sus memorias al costo,

de que ese gesto, las sumerja en las sombras de las que nos habla Michelle Perrot en las primeras líneas de este apartado.

OLGA Y AUGUSTO: CUANDO EL AMOR DE HERMANOS REPRODUCE EL ORDEN DOMÉSTICO

Pese al perfil dinámico y versátil que Leticia y María Laura presentaron a lo largo de sus vidas, el estereotipo femenino que hizo de sus cuerpos una performance de delicadeza y buen gusto operó de igual modo en las relaciones cotidianas que ambas supieron desarrollar con Olga y Augusto. Fundamentalmente, porque María Laura y Leticia se desarrollaron dentro de las lógicas patriarcales y en ese sentido, encarnaron a fuego una identidad de género femenina alineada con lo que se entiende por *espacio de lo doméstico*. De acuerdo a Soledad Murillo (1996), en la formación del capitalismo moderno, se conformaron dos modelos que sostuvieron el ideal masculino y femenino. El primero se identificó con “la asertividad e independencia” y operó de manera opresiva hacia el segundo el cual consta de “la sensibilidad hacia las necesidades de los otros: a escuchar las voces de los demás, a tener en cuenta el juicio ajeno antes que el propio” (Murillo, 1996, XXI). En este sentido, las familias se conformaron de este modo, destinando a las mujeres una vida cargada de sacrificios a los fines de cuidar, sanar, alimentar y resguardar a los otrxs; en pocas palabras, una vida cuyo único objetivo era hacer felices a los demás integrantes del clan.

En efecto, si bien la carrera de Leticia tuvo un singular reconocimiento dentro del campo de la educación, la misma nunca tomó vuelo propio. No importa cuán originales fueron sus propuestas pedagógicas porque Leticia siempre fue vista como la simpática hermana y colaboradora de Olga Cossettini. Al consultar la copiosa cantidad de cartas que hoy descansan en el ACP, hemos podido observar de qué manera la relación entablada entre ambas fue organizada a partir de la lógica patriarcal de un entre-mujeres y eso tuvo repercusión en la *mirada que otrxs tuvieron hacia Leticia*. Mientras Olga era la *cabeza mentora* de la Escuela Serena, Leticia era quien la acompañaba y desempeñaba un papel más servil que protagónico. Incluso, Olga junto a sus colegas y amigas, solían intercambiar numerosas cartas en las que se referían a Leticia de este modo:

¿OTRO ROL DOMÉSTICO? LAS MUJERES COMO GUARDIANAS DE LOS ARCHIVOS DE...

La Plata, 27 de mayo de 1940

Señorita Olga Cossettini

De mi más atte. respeto y estima:

He recibido por medio del Dr. Mantovani un ejemplar de "El niño y su expresión" nada me resta por admirar de su importantísima obra después que tuve la dicha de vivir unos instantes, inolvidables por cierto, en su escuela que debiera llamarse Escuela de Luz y de amor. (...) Haga presente mis sentimientos y afectos a su hermanita, su eficazísima colaboradora y a ese grupo de docentes que bajo su dirección cumplen tan bellamente su misión de enseñar, sin hacerlo visible y con mucho amor.

Reciba pues las felicitaciones y mil votos por el éxito en la prosecución de su obra.

M. EM. Mariani

La Plata F.C.S.

(Carta 1: APC)

Más, en otras oportunidades, las cartas que deberían ser dirigidas a Leticia tienen como destinataria a Olga aludiendo así a una relación de poder entre las hermanas y de *tutela* por parte de la directora hacia la maestra, además de observar aquí una marcada reproducción de los espacios público y privado (doméstico):

Montevideo, Septiembre, 1942

Srta. Olga Cossettini

De mi mayor estima:

A un año de mi inolvidable viaje a Rosario, acuso recibo a la atenta carta enviada por su Srta. hermana, agradeciendo tan valioso envío y expresándoles que aunque por mi abrumadora labor no les hice llegar ni una letra, en cambio las he recordado con profundo cariño a esos niños suyos que en esa ejemplar escuela aprenden a conocer las más bellas manifestaciones de vida volcando sus expresiones en las más variadas formas de arte (...)

Reciba afectuoso saludo de

Rubén Carámbula

(Carta 2: ACP)

El análisis de estas cartas nos recuerda una vez más las palabras de Soledad Murillo (1996) quien al referirse al rol doméstico afirma: “No es preciso estar casada y con hijos para incluirse en las virtudes domésticas. Es más un comportamiento, una disposición a prestar atención y dar respuesta a las necesidades del otro” (Murillo, 1996, XXII). Las relaciones de poder exceden al binarismo y al modelo de familia *tipo*, pudiéndose entablar por ejemplo entre dos hermanas como es el caso de las Cossettini. En el centro de ese vínculo, Leticia es quien encarna el papel doméstico adjudicándose como actividades propias la renuncia y el auto sacrificio de su individualidad en pos de la trayectoria de su hermana.

Algo similar ocurre con María Laura y su hermano Augusto. La muchacha, desarrolló un profuso trabajo literario y artístico que no obtuvo el reconocimiento debido. Sus inscripciones son leídas de modo recortado, particularizado e inferior, como género menor en tanto creación femenina: al igual que las producciones artísticas de otras mujeres, se suponía que su pincel cargaba con el subjetivismo y la sentimentalidad de lo femenino, rasgo distintivo del arte de las mujeres que lo alejaba de *el genio artista*. A diferencia de ello, su hermano Augusto sí obtuvo un importante reconocimiento dentro de los círculos del arte, puesto que su condición *masculina* lo habilitó a transitar por determinados caminos del mundo del arte que a ella se le cerraban. Pero también, compartimos la afirmación de Sabina Florio y Cinthia Blaconá (2018), quienes adjudican a la invisibilización de María Laura el vínculo entablado entre ambos. Es que la muchacha, desde chica siempre pensó en ser pintora mas no maestra, no obstante el deseo se vio corrompido ante la posibilidad de invadir el terreno de su hermano Augusto, quien al parecer era un pintor celoso de su profesión (Iglesias, 2018) y que, en las lógicas vinculares demarcadas por el género, él era quien portaba la autoridad requerida para serlo.

En efecto, Florio y Blaconá (2018) apalearon a *escarbar* en los papeles privados de María Laura para encontrar allí su faceta artística, rol obnubilado por su hermano. Así, mientras Augusto Schiavoni recorría el mundo estudiando y creando, María Laura reprimía sus deseos más íntimos de ser una artista reconocida y como parte de su rol de mujer servil se ofrecía como prototipo a ser reproducido por el ingenio creativo de su hermano:

Esta acuarela dista mucho de aquella fotografía en la cual se puede observar a una María Laura moderna, independiente y con un posicionamiento estético. Con guardapolvo,



**Fotografía 3. “La estudiante” por Augusto Schiavoni (1929).
Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino**

con una biblioteca de fondo, un libro abierto en el regazo y con mirada seria fue la forma en que Augusto decidió retratar a su hermana, borrando así cualquier rasgo que la permitiera ubicar como una posible artista.

Pero el papel femenino de servicio y de entera predisposición por parte de María Laura, fue mucho más allá que la postergación de su propia proyección profesional a costas de la de su hermano. Augusto murió en el año 1942. De este modo, siendo muy joven se

MICAELA PELLEGRINI MALPIEDI

retiró del mundo artístico, hecho desafortunado que podría haber impedido ser reconocido *pos mortem* por el campo del arte. Sin embargo, María Laura asumiendo una vez más los mandatos de género, se hizo cargo de ordenar y *a posteriori* donar el material artístico de su hermano. Para ello se formó y trabajó junto a críticos quienes les enseñaran a construir el Archivo Schiavoni. El mismo fue donado al Museo Castagnino durante el año 1979 constando de 18 carpetas confeccionadas por la propia María Laura en las cuales se registran exhaustivamente unas 50 obras de Augusto.

El ejercicio de conservar, catalogar y donar la memoria de su hermano no ubica a María Laura como un caso excepcional. Pues también Leticia fue la guardiana de la memoria de Olga, quien fallece en el año 1987 con 88 años y pasa a la inmortalidad gracias al Archivo Pedagógico Cossettini, ordenado y donado al Instituto Rosario de Investigaciones en Ciencias de la Educación por la propia Leticia.

PALABRAS FINALES

En la intersección de estas historias de vida advertimos un rasgo más de la semántica que la cultura patriarcal moderna asignó a lo femenino: la custodia de los papeles personales y la prolongación de las memorias familiares. Así, las mujeres guardaron las cartas de amor, los diarios, las cartas familiares, los suvenires y estampas recordatorias, los papeles escolares de sus hijos, fotografías, entre otras. Ellas cuidan las huellas de lo doméstico en tanto los archivos estatales conservan los papeles públicos. Así, cuando de archivos personales se trata, son mujeres las que deciden la selección y conservación del fondo.

Vale preguntarnos qué conservan. En el caso de Leticia, si visitamos el archivo de la experiencia Cossettini, encontramos a Olga protagonista a partir de libros, cuadernos de actuación, planificaciones, cartas (las únicas de amor encontradas pertenecen a Leticia). Es decir, que en la selección del corpus documental, la mujer se encargó de donar aquellas huellas que retratan a la Olga directora mas no mujer. En el caso de Laura, la consulta exhaustiva del Archivo Augusto Schiavoni queda pendiente para cuando se habiliten las instituciones archivísticas, las cuales al momento de escribir este capítulo se encuentran cerradas como respuesta a las medidas sanitarias que la pandemia por el

¿OTRO ROL DOMÉSTICO? LAS MUJERES COMO GUARDIANAS DE LOS ARCHIVOS DE...

COVID-19 exige. Sin embargo, a partir de la producción de otras investigaciones, hemos podido saber que entre el conjunto de materiales que hacen a la vida de un sujeto, solo se eligieron aquellos que retratan a Augusto como parte de la sociabilidad artística de las primeras décadas del siglo XX, dejando en un cono de sombras los intersticios de su vida personal.

Así, en la gimnasia de selección, conservación y puesta a consulta pública, las mujeres dan a ver la faceta profesional de sus hermanos y, en todo caso, aquella propia de la vida social que los sitúa en redes encumbradas de amigos y colegas. Las hermanas seleccionaron el archivo del artista varón en un caso y de la pedagoga mujer, en el otro. Lejos de esos papeles queda lo sensible de la vida cotidiana. Entonces, vale cerrar este escrito con una pregunta a trabajar en el futuro: ¿es finalmente la lógica patriarcal la que se cuela por el gesto conservador de las guardianas mujeres para dar a ver y conocer personales entre intelectuales y artistas que androcéntrico campo cultural requiere? Es desafío a futuro pensar la respuesta y deconstruir los hilos de esta trama.

ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo Pedagógico Cossettini (APC).

Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino.

FUENTES CONSULTADAS

Fotografía 1 Leticia en los campos de Rafaela 1930 (APC).

Fotografía 2 María Laura Schiavoni (Recuperado: <https://www.lacapital.com.ar/la-ciudad/entre-la-pluma-y-el-pincel-n1700921.html>)

Fotografía 3 "La estudiante" por Augusto Schiavoni (1929) Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino.

Carta 1 (1940): Archivo Pedagógico Cossettini.

Carta 2 (1942): Archivo Pedagógico Cossettini.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL CITADA

- BECERRA, M. (2019). "Un cuarto propio: relaciones de género, amor y magisterio en la Argentina de inicios del siglo XX". *Propuesta Educativa*, 28(51), 42-60.
- BOURDIEU, P. (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- CALDO, P. (2014). "No parecían mujeres pero lo eran. La educación femenina de las maestras, Argentina 1920-1930". *Revista Historia y Sociedad*, 26, 237-265.
- COSSETTINI, L. (1947). *Teatro de niños*. Buenos Aires: Poseidón.
- COSSETTINI, L. (1977). *Del juego al arte infantil*. Buenos Aires: EUDEBA
- EXPÓSITO MOLINA, C. (2013). "¿Qué es eso de la interseccionalidad? Aproximación al tratamiento de la diversidad desde la perspectiva de género en España". *Investigaciones Feministas*, 3, 203-222.
- FLORIO, S. y BLACONÁ, C. (2018). *María Laura Schiavoni a través de sus papeles privados. Su vida y su obra más allá de los estereotipos*. Rosario: Cuadernos de Artistas del Litoral.
- MORGADE, G. (Comp.) (1997). *Mujeres en la educación. Género y docencia en la Argentina 1870-1930*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- MURILLO, S. (1996). *El mito de la vida privada. De la entrega al tiempo propio*. Madrid: Siglo XXI.
- PELLEGRINI MALPIEDI, M. (2017). Buscando desde la intimidad: las mujeres en la historia de la educación. En de Paz Trueba, Y., Caldo, P. y Vassallo, J. (Coords.), *Actas de las III jornadas de investigación y reflexión sobre historia, mujeres y archivos* (pp. 143-149). Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- PELLEGRINI MALPIEDI, M. (2019). Archivar, conservar, mitificar y profanar... Criterios de conservación que obstaculizan la tarea. En de Paz Trueba, Y., Caldo, P. y Vassallo, J. (Coords.), *Actas de las IV jornadas de investigación y reflexión sobre historia, mujeres y archivos* (pp. 193-200). Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

¿OTRO ROL DOMÉSTICO? LAS MUJERES COMO GUARDIANAS DE LOS ARCHIVOS DE...

PELLEGRINI MALPIEDI, M. (2020). "Leticia: la mujer detrás de la maestra". *Revista Mexicana de Historia de la Educación*, 8, 64-84.

PERROT, M. (2006). *Mi historia de mujeres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

SARLO, B. (1998). *La máquina Cultural. Cabezas rapadas y Cintas Argentinas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

VASSALLO, J., DE PAZ TRUEBA, Y. y CALDO, P. (Coord.) (2016). *Género y documentación. Relecturas sobre fuentes y archivos*. Córdoba: Brujas.

YANNOULAS, S. (1996). *Educación: ¿una profesión de mujeres? La feminización del normalismo y la docencia (1870-1930)*. Buenos Aires: Kapelusz.

21.

LAS MUJERES EN LA BIBLIOTECA

ESCRITURA Y SOCIABILIDAD
FEMENINA EN LAGUNA PAIVA

LUISINA AGOSTINI

Investigaciones Socio-históricas Regionales (ISHIR) Consejo
Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET),
Universidad Nacional de Rosario (UNR), Universidad de Buenos
Aires (UBA).

INTRODUCCIÓN

La Biblioteca Alberdi de la localidad santafesina de Laguna Paiva se inauguró en 1925 y los obreros ferroviarios y sus familias fueron sus principales concurrentes. Paiva era un pueblo que se fundó a comienzos del siglo XX y debió su desarrollo social y económico al trabajo masculino en los talleres de reparación de locomotoras. La Biblioteca editó la Revista Guión en la década de 1940 y la Revista Identidad en la década de 1990. Algunas mujeres, siendo niñas, participaron de los certámenes literarios que la biblioteca y la Revista Guión organizaban; años posteriores, ya adultas, estuvieron a cargo de la redacción de la Revista Identidad. ¿Qué significados históricos tienen estas fuentes? ¿Qué huellas de la vida social paivense encontramos? ¿Cómo leer estas fuentes en el contexto socio-cultural en el que se produjeron? ¿Qué escribían y que discursos produjeron las mujeres en estas revistas? ¿Qué imágenes de Laguna Paiva podemos inferir en estas fuentes?

Nos proponemos reflexionar sobre estas cuestiones. Explicaremos cómo llegamos a esas fuentes, en qué contexto de nuestra investigación y qué nos movilizó a prestarles atención. También trabajaremos con las publicaciones paivenses para poder dar cuenta de las posibilidades que tienen al disparar una serie de interrogantes y encontrar las huellas de las mujeres que no aparecen en la *historia oficial* de la comunidad.

LAS MUJERES EN EL RELATO LOCAL

Cuando comencé a trabajar sobre la comunidad ferroviaria de Laguna Paiva me encontré con un mundo del trabajo masculino que se erigía como dominante (Agostini, 2018). Una comunidad laboralmente centrada en el trabajo ferroviario en los talleres de reparación de locomotoras y vagones desde fines del siglo XIX. Ingresar al ferrocarril se convirtió en un trabajo predilecto, profesional, de buen pago y que aseguraba el porvenir de la familia en toda la primera parte del siglo XX.

Esas familias ferroviarias fueron protagonistas de grandes luchas históricas para defender la fuente laboral, entre ellas la huelga nacional ferroviaria de 1961, conflicto que investigo hace unos años. En el pueblo, mujeres de la villa obrera levantaron durmientes para impedir el paso de un tren mientras se sostenía un paro que duró 42 días. El

gremialismo nacional, local y provincial conformó un relato heroico de esas mujeres quienes además recibieron, en años posteriores, condecoraciones.

Las fuentes gremiales ferroviarias que analicé se refieren a las mujeres *de los ferroviarios*, apéndice, complemento y acompañantes de los trabajadores (Agostini, 2018). Michelle Perrot (2009) planteaba que la invisibilidad de las mujeres en la historia se relaciona con su confinamiento en sus casas, con ese orden natural de las cosas basado en el silencio y la invisibilidad. Cuando ocupan el espacio público desconciertan a los espectadores, “su aparición en grupo da miedo” (Perrot, 2009:9), si la lucha de 1961 no hubiera existido en Laguna Paiva, ¿La historia paivense hubiera hablado de ellas? ¿Las mujeres hubieran sido homenajeadas? ¿Por qué y en qué claves los hombres homenajearon a estas mujeres? ¿Por qué la memoria colectiva del pueblo recuerda a las mujeres levantando durmientes y no de otra manera? No es este el lugar para responder estas cuestiones pero sí para permitirme pensar en las posibilidades de buscar a las mujeres en las fuentes que los paivenses guardan en la Biblioteca Alberdi. Mujeres que ocuparon espacios públicos, que escribieron sobre su comunidad, que tejieron relaciones con otras mujeres y varones pero que no irrumpieron en la dinámica social como aquellas que se encontraron entre las vías.

En el material escrito sobre la historia de la localidad hay una preeminencia de varones como quienes se ocuparon de crear las condiciones de desarrollo de la que sería ciudad en 1967 (Paúl, 2001, 2015, 2017). Revisitando la producción periodística de la localidad nos encontramos con las revistas *Guión e Identidad*, gestadas en la Biblioteca local Alberdi, en la década de 1940 y la década de 1990. Algunas mujeres participaron de la redacción de la revista *Guión* pero los varones ocuparon los lugares de dirección, a diferencia de la *Revista Identidad* que estuvo dirigida y coordinada por mujeres. Estas fuentes nos posibilitarán explicar las configuraciones sociales, la agencia de escribir revistas supone una disposición de hombres y mujeres que se relacionan de diferentes maneras entre sí, que ocupan el espacio de la biblioteca para formar parte de prácticas de comunicación y de discursos que creen significativos de ser publicados y leídos. En estas producciones las mujeres estuvieron presentes y generaron relatos para la comunidad local que dicen mucho de las formas de vida de los paivenses. Mujeres que escribieron y eligieron transmitir una memoria determinada sobre el pueblo. También,

sus prácticas estuvieron mediadas por el género, las relaciones que tejieron con varones y otras mujeres son una arista importante para leer la historia de la localidad a contrapelo, revisar fuentes que formaron parte de un relato cargado de heteronormatividad permite encontrar mujeres en lugares claves para pensar los discursos sociales que se construyeron y se transmitieron.

LA BIBLIOTECA ALBERDI Y SUS REVISTAS

La Revista Guión

La Biblioteca Juan Bautista Alberdi se creó en 1925 en Laguna Paiva¹. Las comisiones directivas de los primeros 30 años de la Biblioteca estuvieron compuestas por inmigrantes y trabajadores ferroviarios. La Biblioteca convocó a un público variado, desde funcionarios y personas de la elite local hasta personas de los sectores populares que se reunían con diferentes fines atraídos por los eventos que la Biblioteca organizaba y que las páginas de la Revista Guión pregonaban. Realizaban torneos de ajedrez, actos conmemorativos de las fechas patrias, jornadas literarias, entre otras actividades.

La Revista se interesaba por la escritura de textos con temas que iban desde la ciencia, el arte y la literatura, hasta el interés general e informaciones de la localidad y, las preocupaciones de quienes escribían en sus páginas nos permiten inmiscuirnos en algunas de las características de la forma de vida de Paiva. Podemos advertir la referencia constante al pueblo ferroviario, al obrero como baluarte del crecimiento de la localidad. El jefe de Redacción, Luciano Atienza, se dirigió a los lectores de la revista desde la Biblioteca

1. Las fechas de aparición no respondieron a un orden regular debido, primero, al alto costo del papel y, segundo, al hecho que la biblioteca, en su movimiento financiero, priorizaba la compra de libros. La biblioteca actualmente posee en guarda cuarenta y seis ejemplares, aparecidos desde 1948 hasta 1958, encuadernados en dos tomos. Algunos de sus artículos, de variadas fuentes y temas, están firmados con seudónimos. Posee columnas más o menos permanentes como: *El Templo de Talía*, escrita por Moliere, *Del ambiente y de la vida* por Segundo Sombra, *Diversos relatos*, por Leandro Fuentes; *Comentarios de Ajedrez* por Alfíl Rey. Recuperado de <http://www.lagunapaivaweb.com.ar/Servicios/Minisitios/bibalberdi/revistaguion.htm> En este artículo colocamos el tomo en el que se encuentra el fragmento que citamos con el número de página que corresponde al folio del encuadernado porque los números de páginas originales en algunos casos no están consignados.

que “había nacido al calor de las inquietudes de un pueblo de trabajadores”² y Felix Ario al cumplirse un aniversario de su creación en 1948 decía que

si nos detenemos a considerar su estado floreciente, la jerarquía que ha llegado a alcanzar y lo que ella representa para la cultura de nuestra población que no por ser eminentemente obrera piensa tan solo en la vida material, sino que tiene inquietudes superiores (como lo demuestra el movimiento diario de libros, las mesas de lectura casi siempre ocupadas y el público que colmando la capacidad del salón de actos concurre a las conferencias y recitales artísticos). (Revista Guión, 1948: 10).

En otra oportunidad, la Revista se dirigía a la población como “laboriosa y ejemplar” cuando se preocupaba por algunos actos vandálicos realizados por las noches cuando

oímos en la dulce quietud de nuestros hogares los alaridos destemplados de estos resabios que destruyen las plantas, apedrean las puertas y techos... Esto no es posible tolerarlo por más tiempo porque Laguna Paiva es un pueblo culto y civilizado... la autoridad policial debe ser inflexible. (Revista Guión, 1948: 36).

La Revista visibilizaba las formas de comportamiento social aceptadas y esas que no correspondían al espíritu del pueblo con fuerte impronta inmigrante y que traía la cultura del trabajo como emblema de organización.

Dentro del sistema social imperante y en un escenario laboral típicamente masculino, formaban parte de la redacción mujeres que en sus escritos destacaban los roles domésticos femeninos. Por ejemplo, en el apartado “Colaboración femenina” y bajo el título “La modestia y la simpatía” (Revista Guión, 1948: 18) se escribía sobre estas cualidades que toda mujer debía pregonar. En otras páginas, se destacaba la presencia femenina en actos patrios que se llevaban a cabo en la Biblioteca, con cantos y danzas. En abril de 1949, se publicó en el apartado “Lo que le interesa a la mujer” la convocatoria para la inscripción a la “Escuela de oficios y del hogar”. La Biblioteca abrió sus puertas para la inscripción en esa institución que tenía las especialidades de Modista, Lencería, Bordado a Máquina, Decoración de interiores, Tejeduría y Telares. Si bien la educación técnica femenina suponía un cambio en las actividades tradicionales que las mujeres desarrollaban, en la revista no se alcanza a redefinir el lugar de la mujer separado de aquellas concepciones patriarcales imperantes. Así, se sostenía

2. *Revista Guión*, Laguna Paiva, 1948. Año 1, número 1, 31 de mayo de 1948. Tomo I, p.1.

LAS MUJERES EN LA BIBLIOTECA. ESCRITURA Y SOCIABILIDAD FEMENINA...

Es la mujer misma la que ha de constituirse en celosa guardiana de sus virtudes que son su fortaleza... su misión es la de agradar al hombre, del que ha de ser, por naturaleza eterna compañera y nada más natural que se muestre embellecida en público y que luzca sus encantos en plazas y paseos y en lugares de diversión. (Revista Guión, 1949: 185)

Si revisamos la memoria y balance de la Biblioteca publicada en la Revista del año 1947-1948 podemos advertir que existía una relación estrecha entre la Biblioteca y las escuelas primarias de Paiva (y localidades vecinas), creemos que el uso de las instalaciones y la lectura de la Revista Guión agrupaba a maestras y maestros que con sus alumnos visitaban las instalaciones para participar de torneos (ajedrez, cuentos, sede de jornadas culturales). También la Biblioteca sirvió de reunión para los festejos de las fiestas patrias y entre ellas para el Día del Maestro recibió a la Srta. Ma. del Carmen Noverasco de la Asociación de Magisterio de Santa Fe³. En esos años se incorporó personal femenino al trabajo en la Biblioteca, se nombró “ayudante bibliotecaria a la Srta. Haydeé López Lenzoni con una asignación de \$50.00 mensuales y en mérito a la amplia colaboración que, hasta el momento de nombrarla, había prestado” (Revista Guión, 1948: 75).

Elsa Alderete era una mujer que escribía algunos artículos referidos a la educación en la Revista Guión. Además, parece que una de sus preocupaciones era la *vigilancia a los menores* porque según leemos en las notas publicadas, el vagabundeo de menores y su asistencia a bailes y cafés era un problema social muy importante⁴. Elsa Alderete firmaba con su nombre y también en algunos escritos acompañaba al Párroco de la localidad porque integraba la Comisión Pro Salud Pública y Asistencia Social. Creemos que la Revista es una fuente que nos permite indagar sobre estas mujeres que participaban de diferentes maneras en la revista y en la sociedad local, en el caso de Elsa sabemos que fue secretaria del Colegio Nacional, cargo que ocupó desde que éste se fundó en 1953 hasta 1964. También fue docente y dictó cátedras de contabilidad. Además se desempeñó como Secretaria de Cultura de la Municipalidad de Laguna Paiva en el go-

3. Desde 1928 existía la Federación Provincial del Magisterio que estaba compuesta por la Asociación de Maestros de Laguna Paiva. Información obtenida en <https://amsafe.org.ar/historia/>

4. Nota realizada por la Comisión Pro Salud Pública y Asistencia Social a la Comisión de Fomento del pueblo de Laguna Paiva, *Revista Guión*, Año 2, número 12, 30 de abril de 1949, Tomo I, p. 212.

LUISINA AGOSTINI

bierno del Intendente Luis Forani (1967-1973) y a su cargo estuvo la creación del Liceo Municipal Leandro Fuentes (1969).⁵

Visibilizar a Elsa como una de las mujeres paivenses con cargos educativos, políticos y con participación pública implica la posibilidad de vincular sus relaciones con otras mujeres y con los varones y pensar en las características de esta mujer trabajadora en una localidad ferroviaria. La tensión entre el imaginario colectivo que se difundió este-reotipando a las mujeres como parte del colectivo ferroviario-varón y estas trayectorias femeninas resulta importante de ser estudiada para complejizar la trama social de la localidad. Indagar y seguir huellas de estas mujeres como Elsa o Haydee con sus nombres y no como parte de colectivos más generales nos importan para proponer abordajes en los que podamos trabajar con las miradas que sobre su tiempo y su espacio construyeron los actores. Conviene advertir que esto no implica

aíslar a las mujeres en la reconstrucción histórica, a edificar su historia de manera segregada o paralela, desligando su derrotero del entramado político, económico y social de su tiempo. Eludir ese riesgo requiere, entonces, algo más que volver a las mujeres visibles; demanda ponerlas en vínculo entre ellas, con los varones y con su comunidad, integrarlas analíticamente a la sociedad de la que fueron parte y en la que actuaron, trascendiendo la descripción de su lugar subordinado en un mundo masculinamente opresivo (Andújar, 2014:209).

Consideramos a La Revista Guión como un documento que al ser interrogada desde nuestros intereses historiográficos puede convertirse en una fuente significativa para inmiscuirnos en una historia con mujeres desde la perspectiva de género y problematizar la dinámica social teniendo en cuenta todos los actores sociales y no solamente aquellos relacionados con el universo ferroviario. También, nos aventuramos a pensar que la Biblioteca Alberdi fue un espacio social y cultural que expresó prácticas que se gestaban en otros ámbitos cómo también un lugar donde se tejían relaciones de sociabilidad singulares.

La Revista recuperaba, bajo diversas maneras, las celebraciones que la localidad realizaba, conmemoraba los hechos y rendía homenaje a los personajes importantes e historia de Laguna Paiva. También compartía noticias paivenses, información emanada de otras instituciones como las ferroviarias (gremios, policlínico), del sistema educativo

5. Información recuperada de <http://www.lagunapaivaweb.com.ar/Biografias/bioAlderete.htm> en donde también se encuentran las biografías de Luis Forani y Leandro Fuentes.

y además elaboraba reseñas de la historia nacional, realizaba efemérides y recordaba a los próceres nacionales. Podemos observar que la Revista era un canal de difusión de las actividades que la Biblioteca gestionaba y esto no hacía más que reforzar la presencia de ese espacio cultural. Como parte de sus emprendimientos la Biblioteca y la Revista se dirigían a los niños, así es que desde sus páginas se convocaba y luego se publicaban los resultados de los concursos escolares de literatura. Bajo el título *Hogar, Patria, Escuela* los escritos de dos niñas fueron las ganadoras en 1947. Perla Hass y Elena Díaz escribían versos que recuperaban sentimientos asociados a esas palabras que componían párrafos amenos y con espíritu positivo. En palabras de Perla significaban “estas tres cosas simbolizan una sola... tres cosas que reinan en la vida de todos”⁶ (Revista Guión, 1948: 95). Sin dudas, la armonía estaba presente no solo en estos relatos sino en la mayoría de los escritos que la revista publicaba. Quienes escribían allí decían contribuir a la educación moral y cultural del pueblo, esto sobre todo se aplicaba a los niños. La Revista es interesante como fuente porque transmite esos supuestos valores morales que quienes podían escribir difundían desde esta institución prestigiosa.

La Revista Identidad

La década de 1990 en Laguna Paiva estuvo marcada por la crisis del sistema ferroviario porque las medidas privatistas del gobierno nacional de Carlos Menem impactaron profundamente en la fuente laboral más importante de la localidad, como eran sus talleres ferroviarios. Paradójicamente la Biblioteca en esos años generó la Revista Identidad, decimos esto porque de alguna manera la identidad ferroviaria del pueblo estaba siendo dañada y cuestionada cuando desde 1992 los trabajadores comenzaron a recibir sus cesantías al tiempo que se difundían proyectos para construir una cárcel o un establecimiento con hornos pirolíticos (para incinerar residuos patológicos) en el emplazamiento ferroviario⁷.

6. Las composiciones fueron premiadas en el concurso escolar de 1947.

7. En 1992 los telegramas de cesantía para los trabajadores ferroviarios son recibidos por las familias trabajadoras, se inició un proceso conflictivo de crisis laboral, económica y cultural que siguió en 1993 (año en el que aparece la Revista Identidad). La comunidad paivense realizó marchas de silencio y diferentes asambleas con el propósito de defender la fuente de trabajo ferroviaria, pedir la reincorporación de los cesantes y oponerse a la instalación de

LUISINA AGOSTINI

La Revista Identidad se preocupaba en revalorizar aquellos personajes, lugares, hechos que habían marcado la historia local y resignificar de alguna manera la armonía y la unidad paivense. La misión de escribir una historia colectiva de un pueblo tranquilo, recordando personajes y acontecimientos pasados bajo el presupuesto de una comunidad unida y con una identidad ferroviaria manifiesta discursivamente se expresaba en la situación conflictiva de los '90. No existe en esta revista la intención de presentar noticias actuales de la localidad o las voces de los protagonistas del conflicto ferroviario, sino que se impone un carácter histórico al perfil de la publicación. Esto es importante de destacar porque a diferencia de la Revista Guión que planteaba espacios de actualidad y también una suerte de correo de lectores para exponer opiniones sobre los problemas locales, en la Revista Identidad no encontramos esos espacios. Tampoco vemos columnas fijas que se repitan en todas las ediciones, como su frecuencia su contenido es variable, pero, como explicaremos más adelante encontraremos declaraciones de las editoras de la revista sobre algunos problemas sociales en esos años.

La Revista fue un proyecto compartido por mujeres paivenses, entre ellas Elena Díaz, Lilia Noce de Zedde participaron de niñas de las actividades que organizaba la biblioteca y difundía la Revista Guión. Estas mujeres escribieron sobre su pueblo, realizaron investigaciones que significaban recuperar fuentes escritas y orales de Laguna Paiva e hilvanar historias variadas que se publicaron sin periodicidad sistemática entre 1992 y 2013⁸.

Como lo plantea la Editorial del primer ejemplar de la Revista Identidad, su objetivo era “el informe a la comunidad de Laguna Paiva de las distintas actividades culturales que se desarrollan en la Biblioteca Alberdi”. Los conceptos de cultura, identidad, comunidad, historia, patrimonio y tren, se repetían en las ediciones de la propuesta editorial, las gestoras de la Revista planteaban:

estas propuestas. La instalación de hornos pirolíticos recibió duras críticas de la población por el daño ecológico que significaba su puesta en marcha. El Diario *El Litoral* de la ciudad de Santa Fe tituló “En defensa de los Talleres Ferroviarios. Con mayor adhesión se realizó la nueva marcha del silencio”, 12 de mayo de 1993.

8. Conviene mencionar que quienes gestaron la revista Identidad fueron jubiladas, algunas habían sido docentes, otras amas de casa todas venían de familia ferroviaria y vivieron y viven en Laguna Paiva. El equipo que formaron estaba integrado también por personal que trabajaba en la biblioteca y colaboradores voluntarios.

LAS MUJERES EN LA BIBLIOTECA. ESCRITURA Y SOCIABILIDAD FEMENINA...

Nosotros vivimos en una ciudad que diariamente puja por adquirir y preservar su propia identidad. Somos nosotros, lugareños los responsables de conservar ese patrimonio tanpreciado recordando, valorando, dando a conocer diversos hechos de interés general, exaltando a aquellos que lucharon y luchan desde distintos ángulos para que este sitio siga teniendo “su propia luz. (Revista Identidad, 199: 3)

De esta manera la convocatoria se concretaba en escritos que atendieron a la historia de la localidad, fundación, personajes claves, arquitectura de lugares e instituciones señeras. Se realizaron ediciones con temáticas que recuperaban profesiones del pasado que fueron importantes en el pueblo, los sastres, los músicos y sus orquestas. Estas publicaciones se completaban con imágenes, fotografías de lugares y de personas para ilustrar los escritos y estos documentos son importantes para nuestros intereses en trabajar sobre la vida cotidiana de la localidad y las prácticas de sociabilidad. Escribir sobre el pasado que fue mejor, destacar aquello que en el presente ya no existía, implicaba conservar una memoria singular, festiva, nostálgica, del devenir de un pueblo que no parecía tener continuidad en el presente.

La Revista de 1993 difundió las obras literarias premiadas por la Biblioteca y referidas al tren, al ferrocarril, en Laguna Paiva. Allí podemos leer las intervenciones variadas de hombres y mujeres que escribieron poemas, cuentos, ensayos sobre la temática. La editorial de esa edición planteaba la preocupación por el cierre de los talleres ferroviarios según avanzaron las políticas privatistas menemistas. Y reflexionando sobre la cultura paivense decía que la cultura

es el hacer de los hombres que habitan una superficie que les es afín, en cuanto a situación histórica, circunstancias temporales y espacio (...) El 26 de octubre de 1993, dentro del espacio de los Talleres del Ferrocarril, se ha dejado de trabajar por la dignidad social, y por el crecimiento interno y externo, es decir, por la cultura misma (...) Nos preguntamos adonde se extraviaron las promesas de la revolución productiva y el NO cierre de los talleres ferroviarios de quien es hoy nuestro primer mandatario (...) Acaso ya no exista la dignidad social, ni las ansias de progreso, ni la lucha cotidiana, ni los sueños, ni el orgullo de ser “La ciudad del Riel” (...) Agradecemos a la totalidad de familias lectores de Identidad que pretende dar absoluto testimonio de la cultura y sus distintas manifestaciones en Laguna Paiva defendiendo con ímpetu un único emblema: NUESTRA GENTE (...). (Revista Identidad, 1993: 1).

Podemos notar aquí el tono de queja y preocupación por el problema ferroviario que vivía la localidad, este tono declarativo no lo encontramos en otras ediciones, creemos

que esta editorial es particular porque se escribió un mes después del cierre de la fuente laboral que impactaba fuertemente sobre la construcción simbólica que los paivenses realizaron en torno al ferrocarril, de alguna manera, creemos, la realidad venía a romper ese pasado ferroviario dañando así la identidad colectiva que la revista de alguna manera se proponía recuperar.

SOBRE LO QUE ENCONTRAMOS EN LAS FUENTES Y LO QUE DESEAMOS ENCONTRAR

Cuando comenzamos la lectura de la Revista Identidad pensamos que nos íbamos a encontrar con relatos o memorias de las mujeres, quizás porque ellas eran las que llevaron adelante las ediciones.

En 1996 la Revista Tituló Mujeres y Democracia y Elena Díaz la autora del artículo escribió sobre la participación de las mujeres paivenses en el espacio público de la localidad (Revista Identidad, 1996; 11). En virtud de la autoconvocatoria de las mujeres primero y de los vecinos en general para oponerse a la instalación de hornos pirolíticos y reclamar a las autoridades municipales la revocación de la ordenanza que autorizaba su instalación, es que Elena retoma la historia de lucha del pueblo y de las mujeres, en virtud de defender sus derechos en espacios democráticos. El texto es acompañado por una imagen de mujeres con pancartas protestando, podemos leer por ejemplo *No maten mi futuro* leyenda sostenida por niños que también participaron de la acción. Como parte de la situación de incertidumbre laboral que vivía Paiva en esos años es que el escrito de la revista recupera otros momentos históricos en los que las mujeres y sus hijos intervinieron como durante la huelga ferroviaria de 1961.

Cuando la Revista se ocupó de repasar la historia del gremio La Fraternidad y de sus luchas, recurrió a la memoria de quien fuera el presidente de la seccional paivense que estuvo a cargo durante la huelga ferroviaria de 1961. Como venimos diciendo, esa huelga fue muy significativa, las mujeres ocuparon el espacio público, la Revista le otorgó espacio para reproducir el testimonio masculino de esa acción femenina (Revista Identidad, 1998)⁹. Los recuerdos de los varones se imponen en la Revista, si bien el trabajo ferro-

9. El testimonio de Alfredo Taulere es compartido en las páginas 10-14 de la *Revista Identidad*.

viario era típicamente masculino creemos que la Revista reproduce la memoria gremial masculina sobre las acciones femeninas que en 1961 las mujeres llevaron a cabo para sostener la huelga en la localidad, construyeron redes de sociabilidad en los barrios, organizaron una acción violenta para parar una locomotora que osaba transitar durante el paro, repartían boletines de huelga, llevaba informaciones a sus maridos que estaban ocultos en las zonas rurales. Las mujeres que escriben en la Revista vivieron en Paiva durante la huelga, sus voces no aparecen en los artículos sobre este pasado de lucha, esto nos llama la atención. Parecería ser que la voz autorizada es la del dirigente sindical que puede contar sus experiencias, nos preguntamos: ¿el discurso sindical es compartido por estas mujeres que son hijas, esposas de ferroviarios? Inevitablemente nos preguntamos, ¿por qué ellas no escriben sus experiencias del tiempo de la huelga? Pecamos de querer encontrar en estas fuentes los relatos valiosos para nuestra investigación porque creemos que “las experiencias de las mujeres tienen una historia propia, que aunque no es independiente de la de los varones, es sin embargo, una historia propia: de las mujeres como mujeres” (Bock, 1991:56). Pero lejos de juzgar aquello que escribieron y aquello que no aparece en sus páginas es que pensamos que las mujeres que escribieron en la Revista *Identidad* construyeron un discurso histórico de la localidad como forma de conservar eso que para ellas conformaba la identidad del pueblo, aquello que creían importante recordar, aspectos de la vida cotidiana que tenían que ver con la sociabilidad de varones y mujeres en un tiempo pasado que de alguna manera reivindicaban o lo presentaban nostálgicamente armónico.

Así es que por ejemplo existía una sección que se llamó *Rescatando notas de la Revista Guión*, la continuidad con el pasado relatado en la década del 40´ aparecía en un nuevo formato que, creemos tenía el objetivo de reforzar el espíritu de una colectividad armoniosa y tranquila aspecto que contrastaba con los problemas y preocupaciones de Laguna Paiva en 1990. Quienes formaban parte del equipo editorial tomaron decisiones sobre qué voces habilitar, qué relatos escribir y qué actores del pueblo iban a participar en el proceso de recordar. La Revista es un documento para pensar en las relaciones que tejieron quienes componían el equipo editorial, las tensiones y solidaridades al interior del grupo de trabajo.

LUISINA AGOSTINI

La producción y existencia en la Biblioteca de revistas en las que escribieron mujeres puede permitirnos problematizar sobre la institución como espacio cultural y sobre los discursos que se difundían. Las dos publicaciones tenían el propósito de colaborar como órgano de comunicación de las actividades de la Biblioteca que era el espacio cultural que sirvió de cocina de la escritura. Como hemos visto a *Guión* y a *Identidad* les interesaba contribuir a la educación de los niños, existía una articulación entre las escuelas y la Biblioteca, las salas de consulta para hacer las tareas de los niños, actos escolares proyectados allí, intervenciones artísticas y concursos orientados a la participación escolar.

Es claro que las revistas responden a períodos muy distantes y diferentes en el tiempo. La concurrencia de los trabajadores a la biblioteca a leer luego de salir del taller ferroviario es un escenario que la Revista *Guión* exponía en las décadas de 1940 y 1950. Los calificativos de pueblo trabajador, ferroviario, educado, culto, respetuoso encierran claves para pensar las relaciones sociales y las maneras de interpretar la época que los paivenses, o en realidad quienes escribieron *Guión* y su público lector sostuvieron. La pérdida del trabajo ferroviario es el contexto en el que se produjo la Revista *Identidad* en 1990. Sus páginas reflejan la nostalgia del pasado ferroviario agudizada por la crisis del trabajo en los talleres. Se asume que como el trabajo los valores morales también estaban perdidos, las mujeres que escriben se esfuerzan en conservar el pasado no polemizando con el presente, tampoco buscando explicaciones a los problemas de la comunidad ferroviaria sino encontrando elementos discursivos que les permiten conservar un relato de memoria armónico, singular, que otorgue identidad común a los lectores. Pensamos que estas mujeres en sus páginas construyeron relatos para recordar al pueblo que había que *cuidar* el pasado de la comunidad. No se ocuparon de alentar acciones de protesta o intervenciones públicas y políticas en pos de batallar contra el cierre de la fuente laboral.

Preguntarnos por los significados de los escritos de Elsa Alderete en la Revista *Guión* o de Lilia Noce en la Revista *Identidad* pueden abrirnos interesantes perspectivas para situar discursos de mujeres en la historia local y las imágenes de la cotidianeidad del pueblo que intentan transmitir. Consideramos que las revistas en diálogo con nuestras preocupaciones e inquietudes se convierten en fuentes importantes para nuestra investigación porque abren puertas de indagación, nos presentan temas, problemas, dis-

cursos que podemos contextualizar para abonar una historia local con perspectiva de género. Las decisiones que tomaron las escritoras para producir sus textos tienen que ver con experiencias situadas en las que sus posibilidades de escribir y relatar discursos deben tensionarse con las relaciones sociales, sexuales y de poder que constituyeron a la comunidad paivense en la larga duración en la que estas revistas existieron.

ARCHIVOS CONSULTADOS

Biblioteca Alberdi, Laguna Paiva.

Archivo Diario El Litoral, Santa Fe.

FUENTES CONSULTADAS

Revista Guión. Tomo I. Ejemplares correspondientes a 1948, 1949. Biblioteca Alberdi, Laguna Paiva.

Revista Identidad. Ejemplares de 1992, 1993, 1996, 1998. Biblioteca Alberdi, Laguna Paiva.

Diario *El Litoral*, 1993.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL CITADA

AGOSTINI, L. (2018). “La comunidad ferroviaria de Laguna Paiva durante la huelga nacional de 1961. Sociabilidades, identidades y prácticas”. Tesis de Maestría. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

ANDÚJAR, A. (2014). “Archivos, indicios e historias: los laberintos del pasado o de cómo intentar no perderse en ellos”. *Revista ESBOCOS*, 21, 194-218. Recuperado de <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/2175-7976.2014v21n31p194/28466>

BOCK, G. (1991). “La historia de las mujeres y la historia del género: aspectos de un debate internacional”. *Historia Social*, 9, 55-78.

LUISINA AGOSTINI

PAÚL, O. (2001). *La declaración de ciudad del Pueblo Reynaldo Cullen*. Santa Fe: Imprenta LUX.

PAÚL, O. (2015). *Fundación y desarrollo de Laguna Paiva*. Santa Fe: Imprenta LUX.

PAÚL, O. (2017). *El desarrollo de Laguna Paiva entre 1958 y 1987*. Buenos Aires: M. Laffitte.

PERROT, M. (2009). *Mi historia de las mujeres*. Buenos Aires: Fondo Cultura Económica.

22.

SUJETOS TÁCITOS

LA AUSENCIA FEMENINA EN ACCIONES DESTINADAS A MUJERES

JULIETA G. R. SALTO

Universidad Nacional de Avellaneda/ Universidad Nacional de Tres
de Febrero.

SUJETOS TÁCITOS. LA AUSENCIA FEMENINA EN ACCIONES DESTINADAS A MUJERES

Hace algunos años me inicié en el estudio de la infancia menesterosa de la ciudad de Buenos Aires con motivo de mi tesis de licenciatura. Al avanzar la investigación y durante el trabajo de indagación en la prensa del año 1917, llamó mi atención una noticia que aparecía reiteradamente y hacía mención de un evento organizado por un grupo de damas dirigido a la educación de madres obreras de la ciudad. Unos años más tarde, ese hecho marcó el inicio de una tesis de maestría que aún está en proceso. Sumergirnos en los repositorios documentales en busca de un *fetiché*, de aquella fuente que nadie trabajó nos moviliza y aunque sabemos que el archivo por sí solo no produce páginas en la historia, su existencia posibilita una de las tareas fundamentales de nuestra profesión. Sin embargo, en el sinuoso camino de la investigación histórica no son pocas las veces que los fondos documentales nos plantean dificultades que nos hacen reiniciar ese camino y nos obligan a reordenar las piezas de nuestro rompecabezas. En palabras de Lila Caimari “Una investigación está hecha de piezas seleccionadas, organizadas y dispuestas en algún sentido diverso al de su origen” (Caimari, 2017:10). Este trabajo está centrado en los inconvenientes que se fueron suscitando en la búsqueda de fuentes documentales para la reconstrucción de una parte de la historia de las mujeres. Durante muchos siglos la ciencia histórica estuvo marcada por la prevalencia masculina y actividades como la crianza, el cuidado de la salud de los hijos y el trabajo doméstico pasaron desapercibidos dada la exclusiva responsabilidad femenina en estas labores. Esta investigación se propuso el hallazgo de indicios relacionados con la participación de las mujeres socialistas en un dispositivo de puericultura y profilaxis destinado a *educar* a las trabajadoras de los barrios más pobres de la ciudad de Buenos Aires hacia fines de 1917. La carencia de registros -que las individualice y que den cuenta de su participación activa- en los repositorios y bibliotecas del partido ha perpetuado su invisibilización. En otros casos las ha relegado o *escondido* bajo la tutela de un hombre, generalmente su esposo, lo cual se convirtió en una limitación para su descubrimiento.

Me resultó relevante plantear este trabajo desde un corpus conceptual que abordara categorías como higienismo, maternidad y profilaxis, con el fin de aproximarme a la construcción del concepto de madre por parte de las socialistas de la época. Sin perder de vista un contexto donde la inmigración, la mortalidad infantil y las luchas obreras se hacían sentir fuertemente y donde los reclamos de un grupo reducido de feministas creaban malestar en distintos sectores del poder, tomé contacto con la prensa de la

época -partidaria y de circulación nacional- con la intención de encontrar rasgos que me condujeran a su identificación. Para ello trabajé con ejemplares del diario *La Vanguardia* del último trimestre de 1917 que se hallaban en la hemeroteca de la Biblioteca Obrera “Juan B. Justo”. Asimismo, fui tras el rastro de otras huellas en las páginas del diario *La Prensa* de la misma época disponible en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional. Con el entusiasmo de hallar indicios que revelaran el lugar que ocupaban las mujeres en la educación de las madres pobres, me dirigí a la Sociedad Luz¹ pensando que allí encontraría la clave de lo que buscaba. Con la idea de otorgarles rostro a las protagonistas de las actividades pueriles, exploré los registros del Departamento de Archivos Fotográficos del Archivo General de la Nación. Si bien tenía la certeza de que mucha de la documentación se encontraba repartida en distintas instituciones y parte de ella perdida o destruida, me seguían movilizando algunos interrogantes: ¿Cómo encontraría sus marcas en las fuentes? ¿Qué relación tendrían con la rama masculina del partido? ¿Qué actividades desarrollarían en la Sociedad Luz, órgano científico socialista? ¿Cómo se relacionarían las obreras con las militantes profesionales que integraban el partido? ¿Cómo aparecerían catalogadas en el archivo?

Mi experiencia en los repositorios de la Sociedad Luz en la búsqueda de registros estuvo signada por un lado, con el hallazgo de documentación que priorizaban la actividad masculina vinculado al acercamiento de los obreros a la ciencia y por el otro, por un discurso médico-científico producido y monopolizado por los varones del partido: destacados médicos, políticos e intelectuales. Solamente un modesto número de mujeres (que para la época transgredían los mandatos sociales y familiares participando en política) aparecía esbozado en el material documental. Se trataba en su mayoría de profesionales solteras o esposas de algún *notable*. Sin embargo, la ausencia de archivos que las colocara como protagonistas nos hacía pensar que pudieron haber pasado desapercibidas a lo largo de todo un siglo. Si bien encontrar mujeres de la época que se vincularan a la política se torna difícil, más complejo deviene el conocimiento referido al lugar que ocuparon las obreras militantes no solamente en el seno del partido sino también en las acciones relacionadas a la pedagogía maternal en la ciudad. Emergieron así, nuevos interrogantes que apuntaron a otras reflexiones: ¿Qué participación habrían tenido en la producción

1. Órgano principal de difusión del conocimiento del Partido Socialista.

SUJETOS TÁCITOS. LA AUSENCIA FEMENINA EN ACCIONES DESTINADAS A MUJERES

académica o en las actividades relacionadas con el saber científico? ¿Quiénes mediaban entre los galenos y las madres? ¿Cuál era su concepción de la maternidad? ¿Qué intervención habrían tenido las militantes obreras en la organización de eventos de puericultura? ¿Acaso eran meras receptoras de las ideas y acciones pensadas por otros y encarnadas en ellas? ¿Dónde podríamos hallar sus rastros? ¿Dónde habitaban? El silencio de las principales fuentes de información nos estaría mostrando el lugar de subordinación que les era asignado. Esta experiencia me permitió situar con mayor profundidad el problema dentro del contexto estudiado además de dilucidar la percepción social que se tenía sobre ellas. Por un lado, los reservorios institucionales se convirtieron en impedimentos a la hora de rastrear material sobre el trabajo femenino, puesto que su catalogación no permitía localizar fácilmente los documentos relacionados con estas experiencias y la escueta información que se lograba obtener aparecía mediada por la voz masculina. Por otro lado, el reservorio contaba con gran cantidad de material que se encontraba sin catalogar y al que no había podido tener acceso. El desafío estaba allí, en hallar vestigios del accionar de las mujeres en clasificaciones que fueron creadas por otros y con otros fines. Los historiadores nos enfrentamos cotidianamente a este tipo de riesgos y tal como argumenta Caimari “El riesgo del archivo mal controlado, que pone en jaque las artes del historiador, siempre está ahí” (2017: 13).

Con el afán de localizar la labor de las socialistas implicadas en la tarea pedagógica emprendí la pesquisa en los ejemplares del diario *La Vanguardia* que se encontraban en los fondos de la hemeroteca de la Biblioteca Obrera. Me resulta importante mencionar que para acceder al material debí asociarme abonando una cuota que tendría vigencia durante tres meses y de la cual no volví a hacer uso. Allí mismo me encontré con unos escasos números de algunas revistas feministas² de la época dirigidas principalmente a los sectores medios, cuyos temas de interés se relacionaban con la emancipación femenina y la lucha por el voto. Todos estos órganos de difusión coincidían en el importante rol que cumplía la mujer en la sociedad: el de educadora y moralizadora. Portaban discursos que no dejaba de estar atravesado por la mirada masculina. Sin embargo, ninguno de ellos mencionaba las actividades relacionadas con la instrucción de las traba-

2. *Nuestra Causa; Humanidad Nueva y Unión y Labor.*

adoras. Este material me posibilitó establecer cruces y reconstruir un entramado social que con el tiempo fue tomando forma permitiendo redefiniciones.

En la búsqueda de las protagonistas del accionar pedagógico-maternal socialista, me acerqué a los fondos documentales del Departamento de Archivos Fotográficos del Archivo General de la Nación con el objetivo de otorgarles un rostro. Las fotografías de la época se convertirían no solamente una fuente de información sino también -excediendo lo visual- en transmisoras de sentidos de una época. En este repositorio los ficheros se encontraban ordenados por temas y me sugirieron allí buscar principalmente en la sección de salud pública y asistencia social. Es llamativo que la catalogación no permitiese localizar fácilmente los documentos fotográficos relacionados con la experiencia femenina y generalmente aparecían como asistentes de hombres destacados. En la tarea de revisión surgieron finalmente unas escasas fotos que retrataban un evento pedagógico-pueril dirigido a las madres y que coincidentemente se repetía en algunos periódicos de la época y muy tímidamente en parte de la bibliografía consultada. En las imágenes se destacaba una mujer de clase acomodada, rodeada de funcionarios y otras damas de su mismo estrato social inaugurando dicho suceso. Este tipo de documentos daban cuenta además de que aquello que era retratado y luego preservado estaba *salpicado* no solamente por cuestiones de género, sino también de clase. En esos registros fotográficos no aparecían las pobres ni las obreras. La ausencia de representantes de los sectores subalternos en las fotografías se convierte también en una evidencia de ello. Las fotografías se convierten así en contingencia pura y revelan detalles que a diferencia de los textos constituyen un material etnológico. En ellas podemos encontrar una visión de la sociedad en un sentido ideológico y visual (Barthes, 2013; Burke, 2005). En términos generales, las mujeres no eran una cuestión de resguardo documental, excepto en los casos de que aquellas representaran a instituciones prestigiosas como la Sociedad de Beneficencia.

ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES

El trabajo con los acervos documentales es una parte constitutiva del quehacer histórico. Durante el proceso de investigación, los archivos configuran y reconfiguran nuestra construcción del pasado y moldean nuestro proyecto. Los elementos allí presentes, pero

SUJETOS TÁCITOS. LA AUSENCIA FEMENINA EN ACCIONES DESTINADAS A MUJERES

sobre todo los que están *ausentes*, nos alientan a reorientar la búsqueda y a reformularnos nuevas preguntas a partir del diálogo entre las fuentes. Los procesos de catalogación y ordenamiento de los acervos juegan aquí un rol muy importante y en el caso de la investigación en temas de género nos presentan diversos obstáculos. Durante mucho tiempo las mujeres fueron enmudecidas o se expresaron a través del lenguaje masculino y muchas de sus huellas fueron borradas. A su vez, la catalogación y el ordenamiento de los materiales contribuyeron a opacar sus actividades las que, posiblemente en su época fueron más visibles. Sin embargo, las transformaciones estructurales a las que estamos asistiendo hacen necesaria una reclasificación de las colecciones no solamente para sistematizar la información que se encuentra dispersa, sino también para responder a nuevas necesidades. Y en el caso de las fotografías, para convertirlas en documentos más informados y utilizables para la investigación histórica y no como meros elementos ilustrativos. Investigar sobre las mujeres como sujetos de intervención es una forma de lidiar contra el olvido, pero también una manera de comprender los mecanismos de producción y de sentido que se pusieron en juego a la hora de decidir qué conservar y qué registrar. Asimismo, es un desafío puesto que nos enfrenta a buscar sus marcas en un sinfín de documentación seleccionada a partir de parámetros androcéntricos y de clase.

ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo General de la Nación. Departamento Documentos Fotográficos. Buenos Aires.

Archivos de la Biblioteca de la Sociedad Luz.

Fondos de la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno”.

Fondos de la Hemeroteca Biblioteca Obrera “Juan B. Justo”.

FUENTES CONSULTADAS

Sección fotográfica Asistencia Social, C. 97- Inv. 135154.

Sección fotográfica Asistencia Social, C.97- Inv. 11284.

Sección fotográfica Asistencia Social, C.97- Inv. 11285.

JULIETA G. R. SALTO

Giménez Ángel, Asistencia Social. Disolución de la sociedad de beneficencia, supresión del personal religioso de los hospitales. Bs. As, 1915, La Vanguardia. (Proyecto de ley presentado a la Cámara de Diputados de la Nación, 25 de agosto de 1915).

El Torno Libre. Bs As, 1922, Ed. Juan H. Kidd.

La Prostitución y las enfermedades venéreas. Bs As, 1912, Sociedad Luz. (Comunicación a la Sociedad argentina de Higiene Pública e Ingeniería Sanitaria en la Sesión de octubre 28 de 1912)

Por los que viven y trabajan en los barrios de Boca y Barracas. Bs As. La Vanguardia, 1928. Proyecto presentado ante el Concejo Deliberante.

Amparo de la mujer caída. Folleto 1. Buenos Aires, 1923, La Vanguardia.

Palacios Alfredo, Por las Mujeres y niños que trabajan. Buenos Aires, junio de 1906. Ed. F. Sempre y Compañía.

Muzzilli Carolina, Por la salud de la raza. Buenos Aires, Virtus: 1919.

La Vanguardia, 4 de noviembre de 1917.

La Vanguardia, 18 de noviembre de 1917

La Vanguardia, 19 de noviembre de 1917.

La Vanguardia, 24 de noviembre de 1917.

La Vanguardia, 25 de noviembre de 1917.

La Vanguardia, 27 de noviembre de 1917.

Nuestra Causa. Revista mensual feminista, agosto de 1919.

Nuestra Causa. Revista mensual feminista junio de 1920.

Unión y Labor. Revista mensual feminista, marzo de 1912.

Humanidad Nueva. Revista bimestral, mayo y junio de 1919.

La Prensa, 22 de noviembre de 1917.

La Prensa, 24 de noviembre de 1917.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL CITADA

- BARTHES, R. (2013). *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- BURKE, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- CAIMARI, L. (2017). *La vida en el archivo. Goces, tedios y desvíos en el oficio de la historia*. Buenos Aires: Siglo XXI.

23.

“PERO ESO NO SE DICE”

INDICIOS, SILENCIOS E
INTERPELACIONES A LAS FUENTES
SOBRE LA PARTICIPACIÓN DE Y
CON LAS MUJERES EN LA HISTORIA
REGIONAL

NORMA OVIEDO

Centro de Estudios Históricos y Oficina de Relaciones
Internacionales, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales -
Universidad Nacional de Misiones (UNaM).

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LAS FUENTES Y LOS REGISTROS HISTÓRICOS EN MISIONES

La invisibilización de la mujer ha sido, históricamente, un rasgo característico tanto de los registros documentales como de las investigaciones académicas, así el silencio y la negación se instituyeron como aspectos constitutivos en la cosmovisión epocal. Esta omisión en la mirada ha sido aceptada socialmente y reconocida como hecho *excepcional normal* (Ginzburg, 2004) respecto del ocultamiento sobre las experiencias y acciones de las mujeres y se tradujo a las investigaciones, tanto en las Ciencias Sociales como en la Historia; retardando la emergencia de la problemática como campo analítico hasta la segunda mitad del Siglo XX, momento cuando las mujeres se consolidaron en la apropiación y el empoderamiento de los espacios públicos. En ese proceso socio-histórico es que la historiografía nacional, paulatinamente, ha visibilizado el accionar de las mujeres, recuperando sus prácticas en diferentes contextos y ámbitos de participación (Bianchi, 2000; Cosse, 2004; Barrancos 2005, 2010; Acha, 2013; Sarlo, 2011; Pita, 2020, entre otros); recurriendo a las herramientas teóricas de las nuevas perspectivas, microhistoria, historia local e historia regional, y observándolas a diversas escalas en espacios territorialmente particularizados y vinculadas a relaciones y situaciones variadas.

Es así que la familia y las mujeres se constituyen en objetos de estudio en las Ciencias Sociales, más bien recientemente, pues el relacionamiento familiar que orienta la dinámica social y la reproducción social ha sido considerado, históricamente, rol de las mujeres, en tanto fecundadoras y constructoras de las redes familiares y, en cuanto acto de reproducción biológica. Las investigaciones históricas sobre familia y población, en espacios locales o fronterizos (Contente, 2015) como en América Latina "resaltan la intensa movilidad, el alto porcentaje de jefaturas de familia femeninas y las elevadas tasas de nacimientos considerados ilegítimos" (Bjerg, 2005/6: 47); dato relevante y común en la Argentina del Siglo XX y que pone en el tapete el protagonismo de las mujeres, no solo en el plano de la fecundación sino, también, en el sostén del hogar, hubiera o no presencia masculina en el mismo. Ello indica que, pese a que la historia de las mujeres es un tema de interés actual, en la disciplina de la historia se ha instalado como un campo con nombre propio (Barrancos, 2005), o gozando de cierto prestigio académico; sin embargo, "ha aportado nueva información pero no una metodología propia" (Scott, 1992

en Vásquez, 2014: 129); es decir que lejos de formar un bloque homogéneo, la historia de mujeres acuna una diversidad de enfoques.

En Misiones contamos con escasos estudios integrados sobre las mujeres. En las producciones académicas como en las fuentes documentales sus protagonismos emergen en actividades sujetas a la acción de los hombres y acotadas al ámbito de la familia; es decir en textos y artículos que abordan las historias de pueblos y la colonización como en las biografías, revistas, álbum escolar, guías turísticas y documentación oficial que tratan sobre la historia de Misiones y la región. Esto último pone de manifiesto la necesidad de visitar las fuentes con otros criterios de acercamiento e interpretación de las mismas (García, 2002); por ello el interés de este trabajo se centra en visualizar la acción de las mujeres desde algunas fuentes documentales.

Entre las pocas compilaciones sobre trayectorias femeninas observamos un ejercicio de re-visión y revalorización, que retoma la lectura de documentos escritos y que resignifica la mirada, de la participación de las mujeres en tiempos pasados, de las historias de vida y de las biografías, al tiempo que construye nuevas fuentes basadas en testimonios orales (Deglise, 2013; Oviedo y Cossi, 2019)¹; especialmente de aquellas mujeres comunes, anónimas e invisibilizadas por la historiografía androcéntrica y positivista. Sin embargo, estas producciones aún continúan enfrentando las mismas dificultades y desafíos de siempre, reconstruir indiciariamente las rutas individuales a partir de datos incompletos, fragmentarios, silenciados e inconclusos ofrecidos, en primer término, por la documentación oficial disponible en archivos e instituciones públicas, archivos personales o de familias y, en segundo término, por los retos que impone el acceso a los testimonios orales. Ello requiere de una tarea minuciosa, permanente y constante a lo largo del tiempo, pues exige el adiestramiento en la reconsideración y valoración de fuentes de diversa

1. En la década del 80^a se fundó el Centro de Estudios Históricos (FHyCS-UNaM) en el que un grupo de investigadores desarrollaron pesquisas sobre la historia de Misiones y la región, relacionados a la colonización, el poblamiento y la ocupación territorial, la historia de los pueblos, etc. y, a su vez, se impulsó la creación de la Biblioteca "Kaúl Grunwald" -Especializada en Historia Regional- y comenzaron a publicarse los primeros números de la Revista de Estudios Regionales. Esta tarea fue significativa porque se basó en la búsqueda e integración de las fuentes documentales y la formación de recursos humanos para el abordaje de la historia local/regional y los temas implicados, entre ellos, aun sin tanto énfasis, las historias de las mujeres en ese contexto.

naturaleza y alcance, de entrecruzamiento y relacionamiento de datos para construir una historia en plural pero que se escribe en minúsculas.

DESMITIFICANDO LA “GRAN HISTORIA” DESDE LA “PEQUEÑA HISTORIA”

Afinando la lente, en esa escala y dando un giro en la aproximación en las fuentes escritas, nos preguntamos; ¿Cómo aparecemos y que hacemos las mujeres en Misiones, según los registros de las fuentes en la primera parte del siglo XX? La documentación aquí analizada la constituyen, fundamentalmente, las Guías de Misiones, las biografías, el Álbum Escolar y las Revistas disponibles en archivos oficiales.

A fines del Siglo XIX y mediados del XX en la Argentina, compuesta de Provincias y Territorios Nacionales (TN), hace implosión la inmigración. Esta fue impactante en los TN, áreas fronterizas, recónditas y lejanas, poblados con aborígenes, negros y criollos; donde la gran movilidad social se aceleraba y las mujeres jugaban un papel fundamental en el tendido de redes que vinculaban a las familias. El Territorio Nacional de Misiones (TNM), situado en la *región de frontera*² (Oviedo y Arellano, 2017) fue receptor de inmigrantes europeos y asiáticos y, además, de migrantes fronterizos y otros provenientes de distintas provincias del país (Oviedo, 2020). En ese contexto, las fuentes documentales valorizaron la acción del inmigrante, siempre masculino, en los logros de la colonización; sin embargo, las mujeres, lejos de permanecer al margen, acompañaron y protagonizaron activamente dicho proceso. Ellas cumplieron diferentes roles como esposas, madres e hijas y sobre todo como trabajadoras.

En términos generales, las mujeres son minimizadas en tanto sujeto activo y hacedor de la historia, aunque un sector de ellas, al formar parte de los grupos dominantes, ocuparon un lugar limitado y condicionado al accionar de los grandes hombres; por lo que de ellas *algo se dice*. Por lo demás, los motivos cruciales que llevaron a soslayar la

2. El territorio de la actual Provincia de Misiones históricamente ha integrado la Región de Frontera, compuesta por Provincias, Estados y Departamentos de Argentina, Brasil y Paraguay respectivamente; esta es una región que se extiende más allá de los límites de los Estados - Nación y que la visibilizamos en torno a la especialización/territorialización de relaciones y prácticas sociales constituidas sobre un basamento histórico cultural compartido.

participación femenina en los registros fue la pertenencia a grupos étnicos o sectores populares irrelevantes para la construcción de la nación y por el simple hecho de ser mujeres y; de ellas *poco y nada se dice*. A ello se debe que tanto la nación como la historia la construyeron los hombres blancos y que la historiografía oficial, salvo en pocas excepciones, ha sido *marcadamente androcéntrica e impermeable al género* (Sosa, 2014).

Otro interrogante que nos interpela respecto de las fuentes es: ¿Qué hacíamos y donde estábamos las mujeres, tanto geográficamente como desde el registro que nos enuncia-ba? Teniendo en cuenta que los repositorios documentales estaban concentrados en los ámbitos urbanizados, fueron las ciudades las que centralizaron la información y, como los TN se encontraban en ámbitos rurales y fueron incorporadas tardíamente, el encuentro con sus registros es posterior al de las antiguas provincias. Los TN dependían del Ministerio del Interior, por lo tanto, la documentación original fue remitida y conservada en el Archivo General de la Nación, no así las copias organizadas en libros copiadore que pasaron a constituir fondos de las gobernaciones territorianas que, a futuro, serían las nuevas unidades provinciales.

Para esta época, los censos, la cartografía y los documentos oficiales, son el tipo de registros archivables. En suma, estas fuentes recopilaron información que sondeaba sobre la situación socio-territorial en los TN, más bien desde un enfoque cuantitativo, no obstante nos aportan datos generales sobre los pobladores, comunidades étnicas, grupos etarios, ocupaciones, nacionalidades, etc.; sin embargo, han sido siempre esquivos en dar información específica sobre las mujeres.

De este modo, como las instituciones administrativas y de catastro surgieron al provincializarse Misiones (1953), los fondos documentales de los archivos contienen registros de la época anterior en los que la acción de las mujeres se acota a participaciones esporádicas e irregulares en el tiempo; constituyendo las Comisiones de Damas Pro Fiestas Patronales, las Juntas de Recepción de la Llama de la Argentinidad, las Comisiones Pro Censo, el plantel docente de las escuelas y; ya a mitad de siglo, actuando como delegadas censistas, entre ellas Elena y Dalila Fernícola, y como delegadas del Sindicato de Obreras del Tabaco, citando a Eva Espinosa, Francisca E. Armoa y Concepción González. En simultáneo, las instituciones culturales y educativas crearon sus propios repertorios documentales, fotografías, correspondencia, álbumes, revistas etc., y los concentraron en

“PERO ESO NO SE DICE”. INDICIOS, SILENCIOS E INTERPELACIONES A LAS FUENTES...

museos, bibliotecas, hemerotecas y archivos propios; en estos repositorios nos encontramos con los documentos analizados en este artículo.

Las Guías de Misiones (1923, 1938 y 1943)³, cuyos destinatarios era el sector masculino, empresarios con cierta formación educativa e intelectual y con predisposición a habitar y/o *visitar estas regiones* (Sosa, 1923), consideraron a las mujeres como excluyentes, sin embargo, aportan listas de pobladores, con datos de residencia y bienes, incluso las mujeres. Ellas irrumpen en los pueblos misioneros, mayormente en la capital, desde diferentes ocupaciones y profesiones (Gráfico N°1): modista, costurera, pantalonera, peluquera, visitadora, educadora, masajista, dentista y empleada. Según el estado civil de las trabajadoras, reconocidas por la partícula de unión o no a los apellidos de los esposos, observamos una relación casi pareja entre viudas y casadas, de aquellas que se desenvuelven en la rama del comercio y los servicios, tienda, librería, mueblería, panadería, farmacia, correo, lechería, dulcería, curtiembre, talabartería, etc., mientras que las solteras son parteras. Algunas son propietarias, suponemos que estas son herederas ya que se corresponden con las que son viudas.

3. De estas Guías como de las demás fuentes utilizadas para este trabajo, contamos con versiones impresas y digitalizadas en los Archivos del Consejo Deliberante y del Centro de Estudios Históricos (FHyCS-UNaM) de la ciudad de Posadas. Estas documentaciones iban tras la búsqueda de información requeridas por el gobierno nacional respecto de los recursos económicos, demográficos, geográficos, educativos y turísticos. Recopilaban anécdotas curiosas e impresionistas sobre las transacciones comerciales y algunas situaciones de la vida cotidiana de las familias, casi nunca se detuvieron en la puntualización de la acción de las mujeres, salvo contadas digresiones apuntadas inconscientemente y/o anotadas a tono de extrañeza, reprobación, sanción, etc.; a excepción del Álbum Escolar donde las maestras tienen preponderancia.

NORMA OVIEDO

Gráfico N°1: Ocupaciones y establecimientos de mujeres en los pueblos de Misiones

PUEBLOS / OCUPACIONES ESTABLECIMIENTOS	POSADAS	APOSTO- LES	CERRO AZUL	COLONIA LIEBIG	CONCEP- CION DE LA SIERRA	ELDORADO	L.N. ALEM	OBERA	PUERTO RICO
PARTERA	Josefina Vázquez de Peris								
	Caramella A. M.								
	Carus B. E. de F	Caramella A. M.			Antonia Ramírez	E. Urbaneck			
	Li Cheón J. de								
	Mikschl E.								
MASAJISTA	Ponce D. S. de								
	Vargas J. S.								
MASAJISTA	Podestá J.								
	Aurora de R.								
DENTISTA				Dra. M. Ostermann					
SASTRERIA	Deluca A. M. de y Cia								
MODAS / CONFECCION (señoras)	Fuentes E. de F.								
	Kury L. de								
ACOPIADORA	Panza F. H. Vda. de								
ALMACEN (x mayor)	Panza F. H. Vda. de		Vda. de Ma-rozeck				Vda. de Schmidt		
	Poujade R. Vda. de								
ALMACEN (x menor)	Hierro J. N. de								
	Lifschutz S. de								
CERVECERIA	Panza F. H. Vda. de								
	Poujade R. Vda. de								
FORRAJERIA	Panza F. H. Vda. de								
MUEBLERIA	Abracen M. Vda. de S.								
PANADERIA	Hierro J. N. de								
	Poujade R. G. Vda. de S.								
MOLINO DE YERBA	R. G. Vda. de Poujade						Vda. de Antille		

“PERO ESO NO SE DICE”. INDICIOS, SILENCIOS E INTERPELACIONES A LAS FUENTES...

PENSIONES	de M. F. Theis- sen	H. F. de Mietzner	Vda. Cressy de Krumkamp de Krindges de Schutt
FABRICA DE DULCE	de M. Mayol		
FARMACIA		E. Vda. de Tiemann	
SURTIDOR DE NAFTA			Vda. Cressy de Krumkamp

Fuente: Guía General de Misiones (1938). Elaboración propia.

Es evidente que la diferenciación en ámbitos y esferas para varones, público y político, y mujeres, privado y hogareño, van instalándose en fronteras un tanto difusas “ya que las mujeres circulaban y se movían también en el espacio público” (Perrot, 1997 en Vásquez, 2014: 10). La formación educativa y las situaciones socio-económicas particulares les habilitaba a una ampliación de la inserción al mundo del trabajo, a través de profesiones y ocupaciones emergentes tanto en ámbitos rurales como urbanos. Los espacios de la salud, de la beneficencia y de la educación fueron ocupados por ellas puesto que se las consideraba naturalmente sensibles y capaces para esas tareas, directamente relacionadas con las que realizaban en los hogares: el cuidado de los enfermos y de los niños, fundamentalmente.

Realizamos un registro comparativo sobre esa función en la capital de Misiones desde las Guías (1923 y 1943), reconociendo que las mujeres tienen un rol importante, no obstante, las casadas son las que predominan en los cargos.

Gráfico N°2: Mujeres integrantes de instituciones de salud, educativas y políticas en Posadas Misiones

POSADAS			
	1923		1943
Asociación de Beneficencia	María B. de Gigena	Centro de Higiene Maternal e Infantil	Administradora: María Dora Torres de Perret Partera: Elvira Mischl Visitadora: Dolores García de Salvado
Sociedad Vicente de Paul	Isabel B. de Arbó	Dispensario Antivenéreo	Enfermera: Rosa Chaga
Dispensario de Lactantes	Hilda Aragón de Ruíz	Administración Sanitaria y Asistencia Pública	Enfermera: Ramona F. de Aquino
Sociedad Cooperativa de Escuelas Primarias	María E. Rojas de Guzmán	Sanatorio Colonia	Farmacéutica: Delia Hadad de Jasid
Inspectoras de Escuelas	Dora J. R. de Rodríguez Ana R. A. de Garrido Amelia Montejano	Dirección Nacional de Vialidad	Personal Administrativo (aydte): Tula Clara Reca
Comite Feminista U.C.R.	100 Adherentes		

Fuente: Guía general de Misiones (1923) y Guía general de Misiones (1943).

Elaboración propia.

“PERO ESO NO SE DICE”. INDICIOS, SILENCIOS E INTERPELACIONES A LAS FUENTES...

El dato apuntado en la última línea del cuadro demuestra la incursión temprana de las mujeres en espacios de la política, componiendo el Comité Feminista de la UCR Irigoyenista (Posadas/Bolívar, 191) “con más de cien adherentes” a pesar de que el derecho al voto les fuera reconocido después de dos décadas (1947-Ley 13010); ello evidencia la necesidad de avanzar en las investigaciones y profundizar los análisis de interpelación a las fuentes en la etapa previa al peronismo. En Misiones, los archivos personales de Elvira Baldi de Luján (Rojas, 2016) y el de Marta Bonetti (Oviedo y Cossi, 2019) arrojan luz sobre la militancia política de las mujeres en el Partido Peronista Femenino.

Las biografías⁴ constituyen otro registro de relevancia puesto que, a pesar, de centralizar la atención en el sujeto masculino, lo contextualizan dentro de la familia moderna y patriarcal, ofreciendo información esencial sobre las mujeres y los hijos (Oviedo, 2020). Sobre el período que nos interesa, existe un conjunto de 250 biografías publicadas como capítulo de un texto de época, en el que se resalta que Misiones estaba habitada por hombres en acción, hombres que cumplían una enaltecida función social (Tschumi, 1948a); sin embargo, las mujeres, como esposas, madres e hijas, los secundaban y, en muchos casos, fueron protagonistas destacadas. Estas biografías, a diferencia de las guías, incluyen datos indiciarios de la pertenencia étnica, el estado civil y algunas actividades realizadas por las mujeres indias, mestizas e inmigrantes, todas ellas evocadas desde la función de *acompañar*.

A groso modo, del análisis de esos datos biográficos, pudimos inferir y establecer funciones específicas asignadas a las mujeres según las pertenencias étnicas: a) las *indias* acompañan a sus parejas en labores como peones en las chacras de los colonos y en la venta artesanas en las ciudades; b) las *criollas*, son esposas que trabajan a la par de sus maridos en las chacras o viudas que administran establecimientos heredados mientras que; c) las *inmigrantes*, son esposas que secundan a sus cónyuges en las chacras y los negocios, algunas son intelectuales escritoras y otras son viudas que administran bienes heredados de sus esposos e, incluso, los de hijos y yernos.

4. La publicación de Eric Tschumi titulada *Tierra Colorada. Síntesis agraria, industrial, comercial, cultural, turística y biográfica del Territorio Nacional de Misiones* (1948) contiene un capítulo denominado “Forjadores de Misiones” con biografías de pobladores, criollos e inmigrantes, radicados en el TNM desde fines del Siglo XIX y primeras décadas del Siglo XX.

NORMA OVIEDO

Entre las familias poderosas encontramos, por ejemplo, a mujeres que al enviudar quedaron administrando las chacras y el secadero, como el caso de Otilia Petterson (Tschumi, 1948b), otras ocupándose de las plantaciones de yerba, como Cristina Vda. De Byling (Tschumi, 1948c), del cultivo de yerba y tabaco, como Catalina Parein Vda. de Marcovics (Tschumi, 1948d), de la producción de tung, yerba y citrus, como María Vda. De Ortwed (Tschumi, 1948e) y algunas dirigiendo variados establecimientos, chacra, agencia de combustible y hotel, como Cresy Therler de Krumkamp (Tschumi, 1948f) o bien las estancias ganaderas, como Fortunata Ibarra, Vda. De Gonzales y luego de Vedoya (Tschumi, 1948g).

Además, ubicamos a un grupo de ellas que siendo esposas secundaban a sus maridos colaborando en las empresas de transporte, como Elsa Teloken (Tschumi, 1948h) o bien en los diversos tipos de comercios (Tschumi, 1948i), de ramos generales, farmacias y tiendas, etc. Mientras que, excepcionalmente, unas pocas se destacaron en el ámbito artístico, por ejemplo como escritoras, tal es el caso de Erna Willer Breitenfeld que enviaba artículos para revistas suecas y dinamarquesas; describiendo las bellezas de Misiones, y era activa propulsora de las actividades artísticas y culturales del territorio (Tschumi, 1948j). Es decir que las esposas de productores, empresarios y comerciantes, un grupo étnico y socio-económico heterogéneo de familias pudientes, sobresalieron más allá del ámbito doméstico, familiar y privado, al que tradicionalmente se las asociaba, ocupando espacios y desarrollando actividades donde siempre hubo una fuerte presencia masculina (Vásquez, 2014).

Las mujeres pertenecientes a familias no poderosas, son reseñadas muy casualmente, realizando las tareas más apremiantes, como Zulema Charlotte (Tschumi, 1948k) -que ayuda mientras el esposo se dedica a la mecánica-, María Barabar Kalkee (Tschumi, 1948l) -talando el monte- o bien como Rosalina Estevez (Tschumi, 1948m) -levantando la casa y el secadero-.

“PERO ESO NO SE DICE”. INDICIOS, SILENCIOS E INTERPELACIONES A LAS FUENTES...

Asimismo, el Álbum Escolar de 1916⁵ como las Revistas Iguazú y Cosas y Hechos de Misiones⁶ son registros con contenidos sobre el protagonismo de las educadoras y las escritoras, específicamente. El hecho de obtener una formación, especialmente el de maestras, las posicionó en un sector selecto en los diversos pueblos ya que fueron incorporadas al plantel docente de las escuelas de las que muy pocas ocuparon cargos como directivas (Medina, 2019). Algunas maestras se desarrollaron como escritoras en las revistas locales, produciendo artículos cuyas temáticas abordaban sobre la familia, la educación y los niños, las que, muy excepcionalmente, ocuparon cargos directivos (Medina, 2020). En Posadas se creó la Escuela Profesional de Mujeres (1947), con el objeto de capacitarlas, dirigida por mujeres, entre las que se destacaron Josefina Pezler y Elena Fernicola (Etorena de Freaza y Freaza, 2010); esta última tuvo un protagonismo muy influyente pues participó activamente en las filas del Partido Peronista Femenino.

CONSIDERACIONES FINALES: PROFANAR Y DESMITIFICAR LA HISTORIA TRADICIONAL PARA CONSTRUIR LA HISTORIA DE LAS MUJERES

Transcurriendo el Siglo XX, las mujeres habíamos ampliado los espacios de participación fuera del hogar, desafiando los obstáculos y tensiones por ocupar lugares considerados socialmente como masculinos, no solo por el sector varonil que se percibe desplazado, sino también por el conjunto de mujeres que hasta ahora adhería a la concepción de un modelo tradicional y patriarcal de organización de la familia; no obstante, un sector de ellas avanzó hacia nuevos espacios de participación, ocupaciones y profesiones, promovidas desde la formación educativa y las capacidades adquiridas por la propia experiencia en la vida cotidiana.

5. Dicho Álbum constituye un registro sobre el funcionamiento de las escuelas en el TNM, contiene documentación respecto del sistema educativo y sus componentes, padres, docentes, alumnos e inspectores. Incluye registros estadísticos y cartográficos, gráficos y fotográficos.

6. Revista de interés general para todo el territorio: Cosas y Hechos de Misiones. Dirección y administración en editora “Rumbos”, Posadas-Misiones, Serie 1949-1950 y Revista Iguazú. Dirección y Administración: Félix de Azara III. Directora: Zelmira de la Quadri, Posadas-Misiones, Serie 1936-1937.

NORMA OVIEDO

Recuperamos, sintéticamente, la diversidad de situaciones en las que las mujeres participan, especialmente desde fuentes de época, guías, biografías, álbum escolar y revistas, desde una lectura en escala acotada y entendiendo que en este espacio fronterizo en el que se halla Misiones, “las mujeres circulan, salen, viajan, migran y participan de la movilidad [social y económica]; ellas se desplazan menos que los hombres, sin duda, pero se desplazan al fin” (Perrot, 2008 en Vásquez, 2014: 130).

A través de listados escuetos, de cortas y pocas líneas escritas, de relatos entrecortados, las mujeres aparecen, aunque diluidas, encubiertas y en parte ausentes, en registros que requieren ser revisitados desde indagaciones que puntualicen diversas escalas de análisis y aboguen por la construcción de una *historia conectada* en la que las mujeres puedan interactuar no solo con otras personas “sino consigo mismas y con todo lo que las rodean: las instituciones, las ideas, las normas, los recursos, la economía, las creencias, los valores, las estructuras del sistema, en definitiva, con todo aquello que ‘es llevado’ por los propios individuos” (Imízcoz, 2017: 2); a modo de redescubrir, al interior de la región de frontera, la diversidad de espacios ocupados por las mujeres, y replantear la discusión respecto del alcance de las fuentes documentales para los estudios de género en las historias regionales.

La fortaleza de tales enfoques reside en invertir la mirada para desmitificar y, a la vez, complejizar la lectura sobre el desarrollo histórico, prosiguiendo con la reflexión en “torno a cómo se han ido construyendo las periodizaciones” y como estas, aun, “reflejan el punto de vista de unos hombres con poder asociados al Estado al poder” (Pita, 2020: 4), ello presupone descomponer y decodificar esa forma de estructuración lineal de la vida social y familiar -puesto que la idea de poder que hilvana la trama entre los sujetos organiza su vida cotidiana en torno a relaciones de poder instituidas y acumuladas en determinados ámbitos y asociados al poder masculino y patriarcal de ordenamiento de la sociedad-; enfatizando la construcción de una historia en minúsculas, relacional y conectada, que ponga a la par o en el centro la acción de las mujeres -desde otras formas de pensar y partiendo de nuevos interrogantes y nuevos enfoques de interpretación histórica-. De esta manera, lograremos revertir el proceso haciendo hincapié en la omisión y delatando *lo que no se dice* sobre ellas y nosotras.

FUENTES CONSULTADAS

ÁLBUM ESCOLAR DE MISIONES (1916). Homenaje al 1er. Centenario de la Independencia 1816, 9 de Julio 1916. Buenos Aires: Maucci Hnos.

BORDON, A. y VALDOVINOS, E. (1943). Guía General de Misiones. Descripción geográfica, Histórica, Política, Económica, Cultural y Social de Misiones. Posadas/Misiones: América.

HASSEL, H. (1938). Misiones, almanaque-guía. Posadas, Misiones: Imprenta Foto Moderna.

SOSA, A. (1923). Guía General de Misiones. Posadas.

TSCHUMI, E. (1948). Tierra Colorada. Síntesis agraria, industrial, comercial, cultural, turística y biográfica del Territorio Nacional de Misiones. Buenos Aires: Talleres Gráficos Alemann y Cía. S.A.G.I.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL CITADA

ACHA, O. (2013). *Crónica sentimental de la Argentina peronista: sexo, inconsciente e ideología, 1945- 1955*. Buenos Aires: Prometeo.

ARELLANO, D. y OVIEDO, N. (2017). “Territorialidades vividas, dinámicas fronterizas en la región misionera”. *Revista Intellector*, 13(26), 111-123.

BARRANCOS, D. (2005). “Historia, historiografía y género. Notas para la memoria de sus vínculos en la Argentina”. Recuperado de: <http://www.scielo.org.ar/pdf/aljaba/v9/v9a03.pdf>

BARRANCOS, D. (2010). *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana.

BIANCHI, S. (2000). Las mujeres en el peronismo (Argentina 1945-1955). En Duby, G., y Perrot. M. (Dir.), *Historia de las Mujeres. El siglo XX* (pp. 63-772). Madrid: Taurus.

NORMA OVIEDO

- BJERG, M. M. (2005-6). "Un caleidoscopio social. Familia, parentesco y mestizaje en la campaña de Buenos Aires en el siglo XIX". *Revista Quinto Sol*, 9(10), 47-72.
- CABRERA Z., SPASIUK, E., SERRANI E., URQUIZA Y., MAIDANA E. y GENOLET A. (2015). *Huellas de mujeres para un mundo mejor*. Posadas: EDUNAM.
- CONTENTE, C. (2015). *Familias en la tormenta: tierra, familia y transmisión de patrimonio en el Río de la Plata, Siglos XVIII y XIX*. Buenos Aires: Prometeo.
- COSSE, I. (2004). El orden familiar en tiempos de cambio político. Familia y filiación ilegítima durante el primer peronismo (1946-1955). En Ramacciotti K. y Valobra A. (Eds.), *Generando el peronismo. Estudios de cultura, política y género, 1946-20* (pp. 171-195). Buenos Aires: Proyecto Editorial.
- DEGLISE, C. (2013). *Grandes mujeres de la Provincia de Misiones*. Posadas: De las Misiones.
- ETORENA de FREAZA, A. C. y FREAZA, J. C. (2010). *Historia de Posadas, v. I, Desde los orígenes hasta la actualidad*. Posadas: Edición del autor.
- IMIZCOZ BEUNZA, J. M. (2017). "Presentación: Por una historia conectada. Aplicaciones del Análisis Relacional". *Revista de Historia Moderna*, 4(7), 2-9.
- GARCIA FLECHA, C. (2002). "Fuentes para la historia de la educación de las mujeres". *Revista de Enseñanza Universitaria*, 1(19), 51-62.
- GINZBURG, C. (2004). *Tentativas*. Rosario: Prohistoria.
- MEDINA, A.B. (2020). "De incapaces a escritoras. La participación femenina en las revistas 'Iguazú' y 'Cosas y Hechos de Misiones'". *Revista de Estudios Sociales Contemporáneos*, 1(22), 37-43.
- MEDINA, A. B. (2019). La revista "Cosas y Hechos de Misiones" desde una perspectiva de género. En Salinas, M. L. (Comp.). *Actas del XXXVIII Encuentro de Geohistoria Regional: VIII Simposio Región y Políticas públicas* (pp. 184-190). Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas.

"PERO ESO NO SE DICE". INDICIOS, SILENCIOS E INTERPELACIONES A LAS FUENTES...

- OVIEDO, N. (2020). "Configuraciones familiares, territorialidad y relaciones de poder en Misiones". *Revista Geografía en Questao*, 13(2), 24-51.
- OVIEDO, N. y COSSI, C. (Comp.) (2019). *Historia de Mujeres Misioneras*. Posadas, EDUNAM.
- PITA, V. S. (2020). "Mirando hacia atrás... La colección de Historia de las Mujeres en Argentina: una aventura colectiva a finales del siglo XX". *Revista en línea del Grupo de Investigación de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas / INCIHUSA-CONICET* 1(2), 1-9.
- ROJAS, L. (2016). *Biografía de una militante peronista: María Elvira de Luján*. Posadas: En prensa.
- SARLO, B. (2011). *El imperio de los sentimientos: narraciones de circulación periódica en la Argentina, 1917-1925*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SOSA, E. M. (2014). Género y etnicidad: complejidad de las violencias en los procesos diaspóricos. PRIGEPP-FLACSO: Maestría en Género, Sociedad y Políticas Públicas.
- VASQUÉZ, M. G. (2014). "Mujeres y vitivinicultura en Mendoza (Argentina) a principios del siglo XX. El caso de Annie Jane Fraser de Innes". *Revista Rivar*, 1(3), 126-143.

Los capítulos que se dan a leer en este libro son producto del trabajo colectivo realizado en el marco de la *Red Iberoamericana de Investigación en Historia, Mujeres y Archivos* (RIIHMA).

El grupo de investigadores/as que se dio cita en estas páginas busca desde una diversidad de campos disciplinares-Historia, Antropología, Psicología, Museología, Geografía, Abogacía, Sociología, Archivología y Pedagogía, entre otras-, reflexionar sobre las dificultades, accesibilidades, tensiones, silencios y posibilidades para trabajar en archivos más allá de la especificidad de la época actual. Es decir, en esta obra están contenidas reflexiones que transitan por los bordes de las investigaciones en dirección a reseñar los avatares que habitan en la trastienda de las pesquisas. En ese revés de la trama sorprende encontrar un conjunto de experiencias que son base del oficio de historiar pero que no se leen en los informes finales de investigación en tanto hablan de las condiciones de posibilidad de acceso a los documentos y no así de procesos históricos singulares.

Esperamos que la lectura de este libro sea una herramienta para saldar discusiones en torno a los archivos y otras unidades de información, tipos documentales y bienes culturales, así como entradas referenciales para hacer historia de mujeres en perspectiva de género en Argentina con una proyección iberoamericana.

ISBN 978-987-47052-3-5



9 789874 705235