



Mirar madres : Adriana Lestido: espacios, rostros, afectos

Autor:
Domínguez, Nora

Revista
Mora

2010, N°16, pp. 61-80



Artículo



Mirar madres.

Adriana Lestido: espacios, rostros, afectos¹

Nora Domínguez*

RESUMEN

Este trabajo analiza parte de la obra de la fotógrafa argentina Adriana Lestido, cuya producción, iniciada en los años 90, explora espacios institucionales y familiares de lo materno. Sus trabajos con mujeres presas, madres adolescentes o sobre las relaciones entre madres e hijas apuntan a una resignificación de estos vínculos a través de imágenes en blanco y negro que funcionan como centros de irradiación estética y afectiva. Por medio de los recursos de desaparición y acercamiento, separación y encuentro, identificación y desidentificación, Lestido configura universos afectivos y visuales como espacios plurales y conflictivos, que hacen visibles las imágenes faltantes o proscriptas de una determinada sociedad. El recorrido por los rostros femeninos del abandono social o del exceso afectivo, configura relatos que ponen en escena experiencias y se vuelven sitios de interpelaciones éticas y estéticas. Al mismo tiempo sirven para plantear cuestiones acerca de la construcción de la mirada femenina y los modos de representación de la otra.

Palabras clave: fotografía, madres, hijas, rostros

ABSTRACT

This essay analyzes the visual work of the Argentinean photographer Adriana Lestido. Her production has begun during the 90s, and continues up today exploring institutional and family spaces. This artist is especially concerned on maternity. Drawing on black and white images of imprisoned and teenage mothers, and focusing on the aesthetic and emotional aspects of the relationship between mothers and daughters, Lestido points to a redefinition of these ties. Through the resources of disappearance and proximity, separation and encounter, identification and desidentification, the artist builds up affective and visual worlds as plural and conflicting spaces that turn visible the missing images proscribed in a given society. The travel covering the female faces of social neglect or emotional excess configures stories that set the scene for experience, and

* Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género e Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA).

¹ Agradezco a Ana Amado, Paula Bertúa, Lucía De Leone y Patricio Fontana las inteligentes y diferentes lecturas de este trabajo.

the ground for ethical and aesthetic interpellation. These stories also raise questions about the construction of female gaze and the modes of representation of the female other.

Keywords: photography, mothers, daughters, faces

En 1982, un año antes de la finalización de la dictadura y cuando tenían lugar las primeras movilizaciones públicas en reclamo por las desapariciones, Adriana Lestido (Buenos Aires, 1955) saca una de sus primeras fotos como periodista gráfica. La imagen se convirtió con el tiempo en ícono de una escena política, reiterada en sus marcas trágicas, y renovada a lo largo de décadas en sus demandas políticas, Y además dio inicio a una carrera profesional que sitúa en ella el hito anticipador de una preocupación temática y de un modo de registrar y mirar los cuerpos de mujeres. Lestido ha declarado: "Es una madre de Plaza de Mayo atípica, no pide por su hijo, pide por su hombre ausente. Y la nena pide por el padre. Viéndola en perspectiva creo que es la imagen fundante de todo lo que vino después. Me la pasé mirando mujeres pero lo central, lo que atraviesa todo lo que hice es la ausencia del hombre".² Efectivamente lo atípico de la imagen es la juventud de esa madre, menor que la edad promedio de las Madres de la Plaza de Mayo cuando salen a la luz como colectivo en 1977. Pero, lo que resulta fundamental es el modo en que esa ausencia se vuelve política. Es decir, una forma de la política que, como efecto de los secuestros, desapariciones y asesinatos de personas durante la última dictadura militar, se ejecuta sobre el corazón de lo privado familiar y luego va hacia la plaza pública. (Foto 1. Ver Anexo)

El abrazo corporal entre madre e hija inaugura un objeto de la mirada, un foco que encontrará múltiples versiones en las series fotográficas que Lestido producirá desde ese momento, conformando una trayectoria profesional que llega hasta hoy y en la que se advierte un recorrido de exploración temática y compositiva sobre el que iremos formulando algunas preguntas. En hospitales de niños y adolescentes pobres, en asilos de menores y en cárceles de mujeres, la cámara de Lestido fue encontrando los escenarios cotidianos donde determinados sujetos, abandonados por las políticas públicas, construyen lazos sociales y se descubren en cuerpos ensamblados bajo una retórica de afectos y de ropas gastadas o descosidas. El registro fuertemente testimonial no solo descubre cuerpos y poses en situación de marginalidad y vulnerabilidad sino que parece tocarlos, nombrarlos, darles una entidad que la sociedad les extirpa al colocarlos en el anonimato, la exclusión o bajo los signos de la institucionalización. Las series *Hospital Infante Juvenil*, 1986/88; *Madres adolescentes*, 1988/90; *Mujeres presas*, 1991/93 conforman un recorrido de

² <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4459-2008-02-24.html>, En nota consultada 4 de enero 2010. Lestido ha expresado esta idea en diferentes oportunidades y medios. El conjunto de su obra, las reseñas y entrevistas periodísticas que se le han hecho pueden encontrarse en su página web: www.adrianalestido.com.ar

indagación técnica y temática, y de reflexión social, inscripto en un registro documental que se abre en la serie siguiente hacia escenas de orden más privado, de seis parejas de madres e hijas en *Madres e hijas*, 1995/98 y que culmina en *El amor*, 1992/2005. En este trabajo que cerraba la exhibición de una Retrospectiva, *Lo que se ve. Fotografías 1979/2007*, realizada en el Centro Recoleta de la Ciudad de Buenos Aires en 2008, Lestido no abandona su experimentación con la fotografía en blanco y negro, mientras desplaza el foco de interés hacia territorios que traman otros modos de representación y subjetivación por fuera de la marginalidad. En lo que sigue me ocuparé principalmente de los proyectos *Mujeres presas* (2007) y *Madres e hijas* (2003) y me basaré en las ediciones hechas en formato libro.

Cuando Lestido dice "Me la pasé mirando mujeres pero lo central, lo que atraviesa todo lo que hice es la ausencia del hombre", no hace más que situar el contenido y los personajes de una relación que es formal (la que impone toda imagen entre lo visible y lo invisible, entre lo presente y lo ausente) pero que también es social y cultural, en tanto alianza básica que sostiene y estructura la subjetividad: me refiero a la pareja conyugal y la triada que ella conforma con el hijo. En su interior, el par madre-hijo atraviesa la historia de Occidente como el vínculo poderoso e inseparable por excelencia y como una de las maneras centrales de expresar y pensar la fuerza del amor y, también, la magnitud del dolor y el sacrificio. La religión y las representaciones estéticas de las diferentes artes y en las diferentes épocas, y también el psicoanálisis, insistieron en estas simbolizaciones alrededor de la ausencia masculina para reforzar el vínculo materno-filial pero, simultáneamente, fortalecer la centralidad paterna. ¿Qué busca, entonces, Lestido con un nuevo registro de esa ausencia? Una de las posibles respuestas: admitirá el dar visibilidad y así situar la soledad y orfandad de las mujeres en diferentes contextos afectivos y sociales, para revelarlas como urgentes e inaplazables. Otra de las respuestas, marcaría la necesidad de que esa soledad, forjada alrededor de una ausencia masculina, sea reconocida como una experiencia a atravesar, encarar o recorrer en sus perfiles afirmativos. Así lo ausente, el hombre, se percibe no del todo determinante del sentimiento de soledad de las mujeres y al mismo tiempo no del todo prescindible. La puesta en escena visual interroga no sólo el efecto de la pérdida sobre las subjetividades y los cuerpos femeninos sino los gestos del deseo y del poder que esa carencia puede generar.

Mundos de mujeres en espacios límite de las instituciones burguesas, a un costado de las relaciones económicas y laborales, en las cornisas del patriarcado. En la serie *Madres e hijas*, las escenas entre las parejas de mujeres encuentran calces de pertenencia en las casas, las escenas domésticas o el ocio común. La soledad que las rodea es decisión propia, determinación, búsqueda. La identidad femenina de los personajes retratados y la de la retratista no autorizan, por sí mismas, a hablar de una mirada femenina. Sin embargo, hay algo en estos materiales que nos empujan hacia esa calificación. Sin duda, habría que definir, en principio y cautelosamente, cuáles son los términos de lo femenino que ella propone y, en este sentido, ensayar una definición provisoria: como la de un impulso —de la mirada, de la cámara, de la toma— que busca hacerse presente y desaparecer, mientras trabaja con distintos tipos de presencias y ausencias.

¿Qué queremos decir con esto? En los trabajos de Lestido se advierte una distancia de la mirada con su objeto, una distancia lograda y, a un tiempo, imperfecta

y que ella explica de esta manera: "Intento que la cámara interfiera lo menos posible, que la experiencia se parezca a la mirada: trabajo con una cámara chiquita, con luz ambiente, lente normal. Si pudiera no estar, lo haría". Sin embargo, a este cuidado y medido apartamiento y deseo de desaparición los continúa del otro lado, del lado de la imagen, una política amorosa que retiene, fija cuerpos y movimientos femeninos, para singularizarlos en un encuadre y devolverlos a su lugar de residencia: la reja, un pasillo, una ventana, una cama, barnizados por la pátina de una orfandad o soledad cargadas de afectos. Lestido encuentra y desaparece, así lo ha expresado en muchas entrevistas: "Lo que me interesa al mirar es desaparecer. Quiero ser espejo de lo que veo". El sujeto artista pretende retirarse de la imagen, volverse el otro; o, mejor, devenir la superficie de un espejo que no refleja exactamente lo que ve pero donde se percibe al otro como otro. Un otro que, en su caso, se modula casi exclusivamente en femenino (presas, niñas, madres adolescentes, madres, hijas). Así, las imágenes adoptan una definición, una postura, hasta una transitoria identificación, aunque firme e imperfecta en cada disparo de la cámara. En ese intervalo entre mirar y mostrar se produce el reconocimiento (del otro-a) y la interpelación de los/as espectadores/as en la medida en que se busca actuar sobre ellos. Lo que queda, "lo que se ve" es la construcción de un intercambio femenino (entre personajes, entre artista y retratadas), un efecto artístico, nunca una esencia; el resultado de un proceso estéticamente reflexivo de representación, no un orden previo, anterior, causal. El yo de la autora dice ocultarse, querer borrarse; en su caso para dar lugar a una cadena de rostros que, si bien en muchos casos carecen de nombre propio, quedan atrapados en una vulnerabilidad que la foto hace legible a través del género del retrato. Casi un intercambio de dones pero de transacción momentánea, imperfecta. El resultado: un testimonio fotográfico y una apuesta estética.

Sin embargo Lestido ha ensayado respuestas, aparentemente, de direcciones opuestas:

[...] lo que busco es ser la mirada: ser mirada. Ser el otro, de alguna manera. Por otro lado, creo que las imágenes realmente potentes, o con vida—no sé si potentes, pero para mí el parámetro es que algo tenga vida o no la tenga— las imágenes que tienen vida propia, son imágenes de unión, de dos energías. Sea una persona, una cosa o lo que sea: es la unión entre quien mira y lo mirado. Y eso implica una cercanía, una fusión con el otro. Es como el amor, uno desaparece en el otro, ¿no?³

³ El destacado es mío. Estas opiniones fueron vertidas en una entrevista con Roger Colom que continúa así: "RC: Esta es una de las preguntas técnicas que te quería hacer. Sebastiao Salgado dice que utiliza una distancia focal muy corta, para obligarse a estar muy cerca. AL: Yo también. Yo, en realidad, creo que el 99%, si no el 100% de las fotos que estaban en la retrospectiva, están hechas con un lente de 35 mm. Algunas con 40. Si hay alguna con 50, no sé. Pero mi lente es el 35. Bueno, y el 40 también. Son ópticas que te llevan a estar ahí. Hay algo corporal, ¿no? Aunque yo creo, también, como que se mira con todo el cuerpo". <http://singenerodedudas.com/Archivos/973/formas-de-la-visibilidad-una-entrevista-con-adriana-lestido> Consultada 6 de enero 2010

Esa necesidad de captar a la otra no busca adueñarse, atrapar una interioridad, sino un estado de los afectos, una potencia y una dignidad del desamparo. La sucesión de rostros de mujeres en los ensayos fotográficos actúan una demanda ética de apropiación y reconocimiento. Hay un flagrante respeto por la vida de los otros que pasan bajo la cámara de Lestido, difícil de ser traducido en palabras. Las opiniones registradas del público que asistió a sus muestras o las críticas recibidas, aluden reiteradamente a que la fuerza de esas imágenes bloquea las palabras, abre a una contundencia de la emoción. Incluso el crítico John Berger, invitado a participar como lector autorizado para la muestra, le envía un texto en el que expresa su imposibilidad de dar con la palabra justa que supere la narratividad y la fuerte intimidad que imponen las fotos.⁴ Sin embargo, no se trata de seguir a Berger en su sentida renuncia a la explicación. Por el contrario, perseguimos la oportunidad de ensayar una lectura que explique la dirección de las miradas y los afectos que proponen las fotos de Lestido.

No estamos frente a una reiteración de imágenes del sufrimiento, representadas en exceso en el campo artístico y principalmente en la cultura mediática donde, convertidas en mercancía y objeto de consumo, promueven una indeterminación ética y política. Tampoco frente a una dimensión del horror social o político generado por guerras y hambrunas, masacres, torturas, rechazos de inmigrantes o catástrofes naturales, con la consecuente desconfianza que arrastra su representación visual, sospechada de caer en una estetización del dolor y el sufrimiento. Lestido se mueve en otros frentes, se desplaza por zonas que suponen el horror, ya sea como pasado o como retorno futuro de la precariedad social que viven esos sujetos, mujeres y niños capturados en la legalidad de una condena y, simultáneamente, en la pérdida de un cúmulo de garantías civiles. Lo que ciertamente hay en estas series de fotografías son encierros, aislamientos, abandonos, castigos. Las fotos en sus secuencias constatan estas situaciones, sus formas y sus límites, el compromiso ineludible que tienen las instituciones de asilo y reclusión con la espera. Lestido no se ocupa estrictamente de personajes en el límite sino, a veces, en un estadio anterior. La cárcel no es necesariamente el abandono absoluto y radical, aunque se le parece extremadamente; la artista persigue también los momentos de sociabilidad, por eso hay en ellas una fuerte dosis de subjetivación de los personajes retratados. Los modos de aproximación, separación y distancia, son marcas constitutivas del dispositivo fotográfico y, también, de la relación de maternidad. Lestido realiza un trabajo con los afectos como una dimensión constitutiva del arte, es decir, como una

⁴ "Querida Adriana: gracias por el libro y las fotos tan fuertes. Luego de pensarlo mucho debo decirte que no puedo escribir sobre ellas, directamente por dos razones. Son tan íntimas —una tercera voz será obscena. Están tan llenas de narrativa que las palabras son innecesarias. Así son." John Berger, 26 de noviembre de 2007. El texto estaba expuesto inaugurando la *Retrospectiva Lo que se ve*. Consultar en la página web de la autora.

posición que está inscrita en un bloque de sensaciones.⁵ Una y otra zona —el dispositivo fotográfico y la maternidad— involucran y afectan a los sujetos y a su relación con el otro. Si el otro puede ser definido como un mundo posible que porta un rostro que lo expresa y que se efectúa en un lenguaje que le confiere una realidad (Deleuze y Guattari, 2005:23-25), Lestido se ocupa de dar con el encuadre, la luz y el corte eficaz de la toma que revele ese bloque singular de afecciones. En este universo, separación y proximidad emergen como recurrencias de posiciones y movimientos, y como motivos de búsqueda formal y temática que se combinan para construir estos entramados de relaciones sociales y afectivas en las que predominan los vínculos materno filiales, relaciones situadas categóricamente en la Argentina de las dos últimas décadas del siglo veinte.

Este es el modo en que Adriana Lestido piensa políticamente la fotografía, como una posición del encuadre fotográfico, una puesta en escena de lo visible, un trabajo visual, en el sentido de producción de una realidad diferente y como una irradiación de lo humano más vital en los espacios donde las leyes estatales retienen a determinados cuerpos, cancelando perfiles centrales para sus posibilidades de subjetivación y amplificación de expectativas sociales. Su búsqueda de un relato materno que se modula a través de las diferentes series que compone, no hace más que demostrar que la identidad materna es móvil, fluida, en estado permanente de acción, que en los ejemplos de las madres presas se define a través de los cuerpos abrazados a/con sus hijos y que en la serie *Madres e hijas* recae en parejas con nombres propios (Eugenia y Violeta, Mary y Estela, Marta y Naná, Alma y Maura), recostadas sobre interiores domésticos o en paisajes abiertos de soledad y vacío. Lestido siguió estas relaciones apartando a la pareja de cualquier encuadre estereotipado. Cuerpos ensamblados o separados, que en la precariedad conflictiva del vínculo que dicen y reiteran solo se tienen a sí mismos —esa es la potencia que construye la imagen— y quedan cautivos, pero abiertos a la interrogación de sentidos que la cámara propone.

⁵ "La cosa es independiente del creador, por la auto-posición de lo creado que se conserva en sí. Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte es un *bloque de sensaciones, es decir, un compuesto de perceptos y de afectos*" (Deleuze y Guattari 2005: 164). La cita corresponde a Deleuze y Guattari quienes en este libro aclaran también que perceptos y afectos no se confunden con percepciones y sentimientos (pág. 30). Más adelante usaremos la noción de afectos según los desarrollos conceptuales de Rosi Braidotti que retoma líneas deleuzianas y spinozianas. Braidotti dirá que los afectos se evalúan atendiendo al grado y tipo de fuerzas que los constituyen, las comunidades que habitamos están cruzadas por potenciales conflictos y su sociabilidad comporta lazos afectivos y emocionales. Las comunidades de presas a las que hacemos referencia en este trabajo, pero también las sociedades familiares de madres e hijas están atravesadas por estas fuerzas y tensiones (Braidotti 2009: 202-207).

La foto de 1982 de la madre y la niña gritando en una plaza, no solo derivó hacia los espacios cerrados ya sea de una institución o de un encuentro familiar de a dos en casas o paisajes vacíos. La ciudad que se supone en alguna de las imágenes de la serie *Madres e hijas* es generalmente oscura, poco iluminada, difusa. Al mismo tiempo que se pasó del grupo colectivo como fondo al ambiente familiar como escenario, el grito político de la primera foto se encaminó hacia una sucesión de cuerpos y rostros sumidos principalmente en el silencio. La mudez acompaña, fundamentalmente, a los cuerpos de las presas que posan con cierto orgullo frente a la cámara que va a registrarlas y a las fotos de Mary y Estela o Alma y Maura en *Madres e hijas*. En la serie *Madres adolescentes*, las imágenes recuperan juegos y risas entre ellas y sus hijos o se detienen en la complicidad que emana de los contactos corporales entre las adolescentes.⁶ Una corporalidad de voces casi audibles.

Sin embargo, entre el registro testimonial de la reportera gráfica de la escena de la movilización política, cargada de sufrimiento, y los proyectos fotográficos de la artista visual que busca una forma artística para su representación, se tienden ciertas cuestiones (Didi-Huberman 2008: 61-64).⁷ No solo una interrogación sobre los sujetos y acontecimientos que la historia social y política emplea sino una exploración de los sentidos y formas estéticas que la fotografía asume y alcanza y, por lo tanto, expone a la mirada del otro para interpelarlo.

⁶ Se trata de menores sin recursos y sin familias que viven en establecimientos dependientes de la Comisión Nacional de Políticas Familiares y de Planificación de la Ciudad de Buenos Aires. El ensayo fotográfico fue realizado entre 1988 y 1990.

⁷ Es muy interesante lo que propone Didi-Huberman acerca de los problemas que plantea la fotografía contemporánea que ha permitido un cierto desplazamiento de los reporteros gráficos hacia el dominio del arte y de los artistas hacia el campo documental. Entre los múltiples devenires de que está hecho el arte contemporáneo, señala que el "devenir documento" ocupa un lugar significativo ya que los artistas no solo utilizan los documentos de actualidad, sino que los intervienen y producen. Los reporteros gráficos, por su parte, producen imágenes que remiten directamente a una historia de las formas. En este sentido, tanto unos como otros, asumen una verdadera contra-información, trabajan en contra del tipo de imágenes, modos de exposición y divulgación que hacen los medios. (Didi-Huberman 2008: 61-64).

La cárcel como rostro

La imagen creada por el artista es algo completamente diferente a un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una buella, un surco, un coletazo visual del tiempo que ella quiso tocar, aunque también de aquellos tiempos suplementarios-fatalmente anacrónicos, heterogéneos- que ella no puede, en tanto que arte de la memoria, dejar de aglutinar. Es la ceniza mezclada, más o menos cálida, de una multitud de bogueras.

Pues en ese sentido la imagen quema.
Georges Didi-Huberman (2008:51-52)

Adriana Lestido produce su obra visual en el contexto de revisión y visibilidad de un modelo materno hegemónico que encararon el colectivo de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, a través de la pluralización y politización de la figura y que fue encontrando hacia final del siglo, y en lo que va del actual, una variedad de subjetivaciones políticas y públicas, convocadas trágicamente alrededor de alguna situación de injusticia social: Las Madres del Dolor, la Red de Madres contra el paco y por la vida, el grupo de Madres contra la Trata de personas.⁸

Durante los años ochenta y noventa se habían desarrollado en la Argentina los movimientos de mujeres y feministas, con integrantes que fueron actuando en diversas estructuras sociales y políticas produciendo un giro en los modos de pensar, incluir o atender a los problemas de las mujeres. La presencia y la difusión del feminismo como práctica política y como campo del saber que cuestiona y deconstruye los aparatos ideológicos que consagraron a las madres al reino de la naturaleza y la reproducción, contribuyeron también durante todos estos años, de manera fundamental, al cambio político-cultural que autorizó la visualización de otro tipo de representaciones maternas en la cultura argentina.⁹ Simultáneamente y en el orden de otras representaciones artísticas, en el campo de la literatura también

⁸ No se trata de igualar los grupos a partir de una identidad femenina que oficia de conductora. Madres y Abuelas se constituyeron como grupos de oposición y resistencia frente a los gobiernos dictatoriales que, ejerciendo un terrorismo de estado, desaparecieron y mataron personas. Los otros grupos surgen en democracia y sus demandas se dirigen contra este tipo de estado, contra las imperfecciones de las políticas de seguridad, el control de la droga y sus puntos de comercialización y las prácticas de la trata y desaparición de jóvenes mujeres para la explotación y prostitución.

⁹ Me he referido a la politización y pluralización del modelo materno, a sus cambios, y especialmente a la ruptura que encaran las Madres de Plaza de Mayo en mi libro *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina* (2007). Rosario, Beatriz Viterbo Editora; especialmente en el capítulo "Madres de la plaza"

e verificó la aparición del tema en una serie de textos que dejan ver la variabilidad que un dispositivo afectivo y formal puede adoptar en el terreno narrativo y ficcional de la escritura de autoría femenina. Para mí, el caso emblemático es *El Dock* (1993) de Matilde Sánchez, pero, también, algunos textos de Tununa Mercado, Sylvia Molloy, Perla Suez, Manuela Fingueret, Esther Andrali, Angélica Gorodischer, Inés Fernández Moreno, Ana María Shúa, María Teresa Andruetto, Ana Kazumi Stahl, Claudia Piñeyro y, entre las poetisas, Tamara Kamenszain o Mirta Rosenberg.¹⁰ Es posible que esta apertura de representaciones, relatos y ficciones sobre la maternidad como relación social y afectiva permita hablar de un proceso de construcción de un nuevo orden materno con diferentes focos de emergencia y problematización y en el que las madres, en algunas de las versiones, asumen la primera persona del relato.

Por su parte, Lestido encuentra en estas figuras no solo un objeto de indagación visual que sirve a la reflexión político-cultural. Usa una marca fundamental que define la relación: la separación (la de los cuerpos que se produce con el parto y el nacimiento) y la psíquico-subjetiva vinculada con el cuidado, el crecimiento y autonomía del niño), y la convierte en un procedimiento, un recurso formal y, desde este foco posicional, que funciona a la vez como búsqueda artística y propuesta política, desanuda y vuelve a recomponer diferentes escenarios para los vínculos maternos en la cultura argentina. Sus ensayos, sobre todo los dedicados a las madres adolescentes y presas, reponen las imágenes faltantes de esos lazos en la escena pública, especialmente ligadas a la pobreza, la clase y la marginalidad. No son los rostros de los relatos literarios, ni los de la plaza pública, son cuerpos que llevan las marcas del poder grabadas en la piel. En las fotos de la cárcel la ausencia es onnisignificativa: implica a la libertad, el trabajo, la familia, la pareja, los hijos. Algunas fotos persiguen trazos de las resistencias a esta situación de castigo y encierro, las presas llevan los nombres del amor grabados en la superficie de los brazos, único espacio propio de posesión donde poder inscribir una primera persona. Cada vez que Lestido registra uno de estos rostros, busca una nueva imagen para estas ligaduras afectivas, construye una pose inusitada que vuelve a lo maternal enfocando sus costados más invisibles. Demuestra que lo materno siempre tiene algo más para decir, en cada escena que se hace visible guarda, retiene y añade alguna otra potencia. La búsqueda de imágenes de madres y la exploración de este vínculo en distintos ámbitos, situaciones, experiencias de la violencia y el desgajamiento, implica un modo de reescribir lo femenino en otra clave.

En esta serie hay una foto donde el hijo se construye como falta (Foto 2) o, mejor dicho, como ausencia previa a cualquier instancia de separación. En ella, una mujer mira directamente a la cámara, lleva un manchado delantal de cocina, tiene en la mano un cuchillo grande. El cuchillo es sostenido con naturalidad y fuerza, se advierten las venas de la mano que presionan el mango. La superficie del filo está manchada, no húmeda pero tal vez percutida. Parece un objeto propio y resulta chocante en manos de una presa. El texto que acompaña la foto, también perturba: "¿Quizás debería haber tenido un hijo, para tener algo". Cristina". El texto aporta un yo al rostro que duplica o amplía la falta (falta de libertad, falta de hijo). La frase

¹⁰ Ver en mi libro el capítulo "Madres de la letra"

reafirma un orden de desposesión que convierte al deseo de hijo en la posibilidad de "tener algo", algo que complete la carencia, sobresignificada en el espacio máximo de la privación. El cuchillo, quintaesencia de lo fálico, se impone como la imagen afectiva y sustituta de una incisión fundamental. Actúa como un afecto sobreimpreso a la imagen en su conjunto: lo cortante, lo faltante y simultáneamente lo que está.¹¹ Un rostro sobre otro rostro, un exterior ambiguo, un objeto que va adelante.¹² Esta misma foto fue seleccionada dentro del conjunto de su obra como tapa (¿rostro?) del catálogo de la *Retrospectiva* de 2007.

El testimonio de abandono y pobreza que implica una cárcel de mujeres, revelado como conflicto en clave maternal, se agudiza con el fantasma de la pérdida del hijo. Las presas se enfrentan, en ese espacio, a la doble experiencia de aprender a ser madres y aprender a renunciar al hijo. El libro *Mujeres presas* termina con la siguiente información: "En Argentina las mujeres puedan estar con sus hijos en prisión hasta que cumplen dos años de edad. Luego pierden la patria potestad y el juez a cargo decide el destino del hijo. Algunos siguen un tiempo más en la prisión hasta la liberación de la madre. Otros son entregados a familiares, orfanatos o familias adoptivas temporales". La información en el linde del libro, separada pero concluyente, ofrece un suplemento más que enfático sobre lo ya dicho y revelado a través de las imágenes.¹³

¹¹ Dice Deleuze: "Hay afectos de cosas. Lo 'afilado', lo 'cortante' o más bien lo 'traspasante' del cuchillo de Jack el destripador no es menos un afecto que el pavor impregnando sus rasgos y la resignación que se apodera finalmente de todo su rostro. (...) El afecto es la entidad, es decir, la Potencia o la Cualidad. Es un expresado: el afecto no existe independientemente de algo que lo expresa, aunque se distinga de él por completo. Lo que lo expresa es un rostro, o un equivalente de rostro (un objeto rostrificado), o incluso una proposición, como veremos más adelante. Se llama 'Icono' al conjunto de lo expresado y de su expresión, del afecto y del rostro" (Deleuze, 1983: 143-144). Si bien Deleuze se está refiriendo en este libro al rostro como un primer plano, específicamente en el cine, tal vez haya que deslindar su funcionamiento en la fotografía. Así también habría que separar ésta de la conceptualización que los autores elaboraron en *Mil mesetas* (Deleuze y Guattari, 1980), libro en el que hablaban de una máquina de rostridad como una necesidad social y política de los capitalismo y las guerras.

¹² Dice Nicolás Rosa "Un rostro es lo que se adelanta, lo que viene primero en la figuración de lo humano, la parte prominente de la faz humana: deviene y adviene a la subjetividad" (Rosa, 1997: 107).

¹³ Hay una cierta tradición de fotografías argentinas que se ocuparon de enfermos psiquiátricos, especialmente mujeres, como Sara Facio y Alicia D'Amico que publicaron *Humanarios*, con texto de Julio Cortázar. Gran parte de la obra de D'Amico también se centra en grupos marginales (los indios mapuches, en las villas miserias, los barrios de emergencia que crecen en los bordes de las grandes ciudades, el hospital para enfermos mentales, etc.). Por otra parte, Lestido ha mencionado a Dorothea Lange (la gran fotografía norteamericana de la década de 1930) como un antecedente del tipo de fotografía que le interesa: "La primera

Niños y niñas pequeños comparten con ellas el protagonismo de la imagen. Ocupan el centro de la escena, concentran su punto de luz; forman junto al cuerpo de la madre una verticalidad immanente a la necesidad de marcar la posesión potente de la madre y la resistencia a la inminente separación. En una de las fotos, la madre tiene a su hija en brazos; la niña está tranquila, nada parece perturbarla mientras come una galletita. Su madre, en cambio, tiene una mirada alerta, casi de espanto, la mano que sostiene a la niña por la espalda refleja fuerza, tensión, posesión (Foto 3). Miradas con mucha atención, se advierte que el dibujo del saco que lleva la madre es el mismo que tiene la mujer en sombras en la imagen previa. En esta la niña sigue en el centro de la imagen, y va a ser trasladada. (Foto 4) La foto es perfecta en su dictado de lo real, revela el momento donde la ley del Estado, a través de sus representantes, inscribe el trauma. La imagen quiere apresar el movimiento, capturar el pasaje y así busca el reconocimiento por parte del espectador de una escena políticamente compartida en su tragicidad social.

La serie se completa con otra de las fotos que, para mí, retiene el rostro más triste del conjunto. (Foto 5) Una mujer de perfil conversa con dos hombres, ninguno habla, todos están muy cerca entre sí y se miran. El centro es ese entrecruzamiento de miradas y el reflejo de la cara de la mujer; el resto de la foto es oscuridad. La mujer no llora pero está cubierta, totalmente, por el sufrimiento y el abandono que produce el sufrimiento. En la página opuesta, un texto: "Recibí carta de la familia adoptiva de mi hija. Está bien, pero se asustó cuando le quisieron dar coca cola. Pidió agua.' Claudia, una semana después de separarse de su hija de dos años". El texto confirma lo que está en el rostro; la separación y la adopción ya ocurrieron, pero siguen sucediendo en la profundidad de esos ojos que miran interrogantes al otro. Como espectadores no vemos esa mirada, pero sí, todos los elementos que construyen la escena: la dirección de la mirada de la mujer, la de los hombres, la luz volcada entre las caras iluminando el perfil de ella, el texto en la otra página, actúan como exterior, como rostro que pone en escena la ausencia y la pérdida. La serie organiza y ordena una escena, la da a ver, construye el espacio para esta visión. Este acatamiento a la ley, esta renuncia, cuando se realiza no hace más que nombrar con el lenguaje de la cárcel una frontera y un destierro; un momento a partir del cual ninguna identidad podrá tenerse en pie, ni la de la niña, ni la de la madre.

Cada una de estas fotos, consideradas aisladamente, retiene un tiempo que, en términos de Susan Sontag; son fracciones de tiempo que no fluyen, puntuales, atomizadas que transmiten un misterio (Sontag, 1973: 142). Sin embargo, si se atiende a la disposición que guardan en la sucesión de las páginas del libro se reconoce en ellas el modo en que logran organizar y capturar la continuidad de un

foto en serio que saqué, creo, fue una de mi vieja. Con una Voightlander. Pero hay una foto de Dorothea Lange que yo considero fundante para mi trabajo: es esa de una mujer con sus hijos en la época de la Depresión. Fue verla y decidir que iba a ser fotógrafa. Y hasta quizá venga de ahí esta foto que tomé en una manifestación en la plaza de Avellaneda, en la que la madre con el pañuelo blanco grita con su nena en brazos. La saqué durante la dictadura. Era el año '82, hacía una semana que había empezado a trabajar en La Voz." <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4459-2008-02-24.html> Consultada, 5 de enero, 2010

relato (Butler, 2010: 103).¹⁴ La secuencia narrativa va ordenando el temor a la separación, el momento de la separación y, por último, la experiencia de la falta y la pérdida. En ese pasaje de una foto a otra, Lestido reconstruyó y fijó las escenas centrales del relato del corte y el desgarramiento. Finalmente, a los cuerpos erguidos, dolientes pero fuertes de la entrega o la escucha de noticias, le sigue la imagen horizontal de la ternura y el dolor como posturas del consuelo afectivo y corporal que ofrece una compañera presa a la madre que se decidió por la separación. A esos espacios esencialmente internos, únicos, deslucidos pero nunca insignificantes frente a la soberanía que adquieren los cuerpos, Lestido les imprimió una temporalidad detenida pero amplificadora de rostros anónimos.¹⁵

En el juego de presencias y ausencias que encaró el ensayo fotográfico, solo queda constatar el espacio del encierro de otra manera, mirarlo desde afuera, dar cuenta de sus límites y de su más allá. Lestido cierra su libro con la foto del penal. Un paredón muy largo dibuja sus costados de considerables dimensiones en una zona de campo, de pocos árboles, apartada. Un cielo tormentoso promete llevar sonidos a ese paisaje de un insondable silencio. Con la presencia casi fantasmal de ese edificio de ladrillos se crea el vacío; el vacío como afuera. La imagen es su respuesta visual, su rostro, un exterior que al mismo tiempo recuerda su interior.¹⁶ Por eso, en esta serie, la cárcel, la institución, rostrifica el cuerpo de las mujeres en cuanto presas, las toma para sí al darles una identidad social ineludible, redundante, la única que pueden adoptar por estar allí. El rostro de estas mujeres se hizo legible en el marco institucional que condiciona su identificación como presas. Sin duda, un marco de poder y de castigo donde son sujetos sobreinterpretados por multiplicidad de discursos. La foto trabaja activamente la violencia que envuelve a sus referentes. Al operar sobre la urgencia del instante, da con la secreta intimidad que expresa una cara, configura un espacio para la visión de esa cara y de la imagen que la representa. El encuentro de la singularidad pone en marcha los mecanismos de la interpelación, necesarios para el reconocimiento del otro. Hay un momento donde las presas dejan de ser presas y se convierten en humanas y en ese punto es donde somos llamados/

¹⁴ Judith Butler discute con Sontag esta no capacidad narrativa que Sontag coloca en las fotografías, de la cual extrae la idea de que imposibilita la comprensión. Butler quiere pensar, a partir de esta discusión, las posibilidades interpretativas que suscita una imagen fotográfica y las respuestas éticas que promueven.

¹⁵ El cine nacional se hará cargo de este relato unos años después. *Leonera* (2008) de Pablo Trapero narrará esta vida en la cárcel, el embarazo de la protagonista y el terror de tener que desprenderse del hijo.

¹⁶ Gilles Deleuze y Félix Guattari en "Año Cero-Rostridad" han tratado específicamente el valor simbólico y político del rostro. Para ellos el capitalismo, los imperialismos o las religiones funcionan como máquinas de rostridad que operan por frecuencia y redundancia y se vuelven omnipresentes. Los rostros no son individuales, señalan los autores, sino que responden y son funcionales a las diferentes formas de poder. Son una necesidad social y cultural. En este sentido, la cárcel, como institución burguesa fundamental de los capitalismos, adquiere esta función.

as a compartir el espacio de la representación.¹⁷ Una ocupación fugaz que, sin duda, inquieta.

La tensión visual, material y espiritual pero simple con que nos enfrentamos en cada foto, es también un ejercicio de diferenciación, de distancia. En ese no lugar, en ese intervalo que se da entre quien mira y quien es mirado se dibuja una desidentificación, que produce la comprensión de un sobrejuego entre ética y estética. Para ello, Lestido desaparece, se retira, ata su mirada a una invisibilidad tan poderosa como su consistente presencia. Lestido, autora, artista, ordena el recorrido, la sucesión de las imágenes, arma series, cadenas, dialoga con la inclusión de un texto, abre dimensiones, confirma sentidos e instala brechas entre las imágenes y entre ellas y las palabras. Buscar la desidentificación en la identificación es su modo de hacer política, presente en la relación que ella ha mantenido con sus retratadas y que las fotos dejan ver, clara en la interpelación afectiva y crítica de quienes las miramos. Por último, explícita en su proyecto documental (dar cuenta de los rostros de la cárcel) y, sobre todo, estético (dar con la cara singular de la reclusión y la separación y su fundido único en blanco y negro). De esta manera produce, por medio de su obra, lo que señala la cita de Didi-Huberman que da inicio a este apartado "un coletazo visual del tiempo que ella quiso tocar (...) y que no puede, en tanto que arte de la memoria, dejar de aglutinar".

10. Los rostros de la maternidad

El título de su última muestra, *Lo que se ve*, pertenece a un párrafo de la novela de Sara Gallardo, *Eisejuaz*. Una enunciación neutra, un borramiento de toda persona gramatical que entabla un contacto con la frase de Pedro Salinas que, según Lestido, otorgaba sentido a la muestra y que cierra también el libro sobre madres e hijas: "Vivir, desde el principio, es separarse".¹⁸ De diferentes maneras, los textos que aparecían en ese escenario, enlazando las distintas series de la Retrospectiva, aludían al nacimiento, la separación, el goce, la palabra, el amor. Lestido parece situar el sentido de la vida, de la vida "que se ve" en ese régimen de intervalos: entre la vida y la muerte, entre la captación y el registro, entre la mirada y su apartamiento. El libro, la sucesión de las imágenes que componen el ensayo, se inicia con la foto de

¹⁷ Para un tratamiento de estos temas ver Butler, Judith. *Dar cuenta de sí mismo. Violencia, ética y responsabilidad*.

¹⁸ Esta *Retrospectiva*, curada por Gabriel Díaz y Juan Travnik, montó textos de Clarice Lispector, Alejandra Pizarnik, Carl Jung, John Berger y Pedro Salinas. Las publicaciones de Adriana Lestido revelan una artista atenta a la exposición de cada uno de sus trabajos y a su materialización posterior en forma de libro. Demuestra que le interesan los modos en que sus imágenes entran en circulación y se dan a ver. Los libros están acompañados de prólogos, de lecturas, distribuidos entre los textos de fotógrafos (Sara Facio, Dani Yako), de periodistas y escritores (Martín Caparrós, Guillermo Sacomanno, Marta Dillon, María Moreno). Aunque en alguna entrevista declaró que escribe en secreto sin ninguna pretensión de publicar, recurre a citas literarias para refirmar los sentidos que quiere emplazar en cada muestra o proyecto como ideas directrices.

un nacimiento. En alguna entrevista, declaró que, después de *Mujeres presas*, quiso fotografiar nacimientos en la cárcel, tarea que se le volvió imposible. Fiel a ese deseo, encontró esta otra dirección. En esta foto inicial no se trata del parto sino del momento que le sigue: se ven tres cuerpos que visten delantal de médico y uno que sostiene el cuerpecito de un recién nacido. La foto tiene acción, movimiento; el niño es la apertura que implica a la vida, el ciclo vital que de la *bios* irá hacia la construcción de una historia que tome a la vida como *zoe*. En el final del libro, a la frase de Salinas que ocupa una sola página, le sucede una pequeña foto de la madre de la autora y el texto "A la memoria de mi vieja, Laura". La sucesión de imágenes, el libro en su conjunto parece estar mirado por la pérdida, la desaparición o el recuerdo de la madre que desde una foto pequeña, familiar, del tiempo en que la práctica fotográfica no formaba parte del destino profesional que imaginaba Lestido, cierra la obra.

Pérdida entonces, pero también alumbramiento. Nacimiento y muerte, apertura y memoria, comienzo y genealogía. Un tejido memorioso y visual se arma con estos pares de términos que se van traduciendo en escenas y nombres. En *Madres e hijas* predomina la idea de separación, casi de manera extrema y soberana, como en la serie de las presas, como si no hubiera ningún otro sentido que pueda desacomodarla pero es indudable que aquí adquiere nuevos matices, en diálogo con los ordenamientos de sentido que la artista le imprime. La exploración temática del lazo entre mujeres, este vínculo de "amores difíciles" marcha y elige los espacios que los contienen, que les dan amparo, los definen, los alimentan. En general, se trata de las casas donde las parejas conviven o de casas o lugares que comparten transitoriamente, con un predominio de situaciones de la vida cotidiana, ese terreno común donde los cuerpos actúan e intervienen. Sitios no rostrificados, como las rejas o puertas de las celdas, sitios que admiten objetos (muebles, espejos, alimentos) que multiplican los tráficos materiales y afectivos. Espacios de miradas femeninas que se constituyen a través y en el punto de cada intercambio: las de la madre a la hija, las de la hija a la madre, las de la fotógrafa a una y/o a otra. Espacios de encuentro, choque, contacto y desencuentro, separación, retirada o despedida. Lestido encara este estudio de la relación a través de cuatro parejas de madres e hijas de clase media, que atraviesan diferentes franjas de edades y diferentes momentos de sus vidas.

Eugenia (28 años) y Violeta (hasta los 3 años) son tomadas y seguidas por la cámara prácticamente desde el nacimiento de la niña hasta, casi, tres años después. Los registros de situaciones de la vida cotidiana en diferentes espacios de la casa, de un auto o de un jardín apuntan a una retórica del descubrimiento del las alternativas del vínculo por parte de ambas. Apartada del mundo, sola frente al bebé, la madre se revela cansada. Hay allí, frente a ella, una subjetividad infantil en pleno estado de apertura. El momento de comenzar a caminar es registrado por la cámara de Lestido a través de la desfiguración del cuerpo de la niña, de su desfocalización, de su borronado. La foto de la playa donde una niña muy pequeña contiene la cabeza de su madre en un abrazo infantil, pero envolvente, revela la emergencia de la caricia o la ternura que solo puede leerse en clave de imitación de un gesto (Foto 6). Un abrazo de amor que se devuelve; un consuelo en reverso; un aprendizaje al lado de la otra, un momento único, extraído del juego del tiempo. En términos deleuzianos "un encuentro de visibilidades y afectos posibles, intransferibles,

de una intensidad única".¹⁹ En esta serie no hay pasado y el futuro que implica un nacimiento parece suceder frente a nosotros, espectadores-lectores de un mundo de afectos cuya intensidad está descubriéndose.

Ese tiempo de promesas que ofrecen Eugenia y Violeta se disipa en el ensayo de treinta fotos que le sigue, y que protagonizan Mary y Estela donde lo que se lee son los treinta años de una relación compartida día a día. Tal vez por eso la pose elegida de las dos mujeres enfrentadas, mirándose, organice de otra manera y con otros personajes esta intensidad materno-filial (Foto 7). Con ellas, Lestido apunta a explorar el orden de los parecidos en diversos lugares, situaciones, encuadres o espacios. Son fotos del día y de la noche. Madre e hija no se separan, se confunden, se duplican y cuando aparecen solas hay una extrañeza o tristeza que las ahoga. De modo que la separación entre estos personajes no se realiza del todo y, aquello que Lestido había declarado acerca del registro de la ausencia del hombre, en esta pareja se irradia y concentra notablemente. La relación entre madre e hija parece definirse en esta serie por el deseo del hombre ausente. Por eso las fotos de la noche retienen más movimientos y una postura más activa y abierta en sus cuerpos. Madre e hija se preparan para salir a bailar, se miran en el espejo, se controlan arrugas y medidas, auscultan la presión de la remera sobre el busto, arreglan detalles y bretelles (Foto 8 y Foto 9). Cuando salen, sentadas ya en una mesa del salón de baile, concentradas en un mismo punto de atención, el retrato se duplica y el punto mínimo de la disparidad lo ofrecen solo los veinte años de diferencia de edad o un modo levemente distinto de llevar el pelo. La foto de Violeta descubriéndose en el espejo (Foto 10) en la serie anterior es diametralmente opuesta a esta foto de adultas deseantes. En esa preparación de madre e hija para ir al baile cristaliza el mayor deseo femenino, circunscripto a ese intervalo pleno de la preparación que las sorprende, las reúne, las implica y las hace cómplices. Los parecidos arman un *continuum* de los cuerpos, del deseo, poniendo en cuestión la brecha generacional. La escena aludida del baile, en un fuera de plano, constituye el tiempo de la promesa del encuentro, de lo que vendrá. Este es el modo de ir hacia delante que arma esta serie, donde el pasado se modula como tiempo vivido y aparentemente no recordado.

Los espejos se han inventado para reflejar el doble exacto de lo que tienen delante. Esta premisa no siempre se cumple ni logra iguales resultados. Los entredichos entre presencias y ausencias, los misterios entre la vida y la muerte o entre apariciones y desapariciones, pueden formar parte de las elucubraciones imaginarias y simbólicas que definen su uso. Cuando son habitados por imágenes femeninas, los espejos han servido a la denuncia de la vanidad y a la puesta en escena de un misterio inaccesible y turbador que portaría esa mirada femenina. De alguna manera, Lestido cita esta tradición artístico-simbólica para hacerle decir otra cosa. Ninguno de estos sentidos se reconoce en las mujeres enfocadas por ella que

¹⁹ En "Año cero rostridad" Deleuze y Guattari nombraban el cara a cara entre la madre y el niño, sobre todo en la escena del amantamiento como un ejemplo de este tipo de encuentro de intensidades. Lo notable de la foto de Lestido es el hallazgo de esa intensidad no en la escena del cara a cara sino en el abrazo. En esta serie de Eugenia y Violeta, además de la foto de la pareja mirando decididamente a la cámara, se hallan varias fotos de cuerpos desnudos en contacto y haciendo un uso activo del cara a cara, es decir, del mirarse de frente.

están situadas, por el contrario, en un diálogo materno filial que hace del espejo un objeto burgués más, abierto a otros usos o un espacio que refleja las fluctuaciones constantes de los cuerpos y sus vacilaciones afectivas. Lestido usa el espejo como objeto que repercute al interior de la escena fotográfica y el lugar que le da propone significados sobre los modos cómo se miran las mujeres o para qué se miran y enfrentan un espejo. En la última serie, la de Marta y Nené, el espejo de un baño ocupa el centro de la tercera foto (Foto 11). No hay rostro ni cuerpo reflejados y lo que sobresale es la palabra "MAMÁ" escrita sobre su superficie y sin firma. La palabra solo puede leerse como un ejercicio que remite a una pérdida. Marta Dillon es hija de una madre desaparecida cuando ella tenía diez años. La escritura en el espejo nombrando a una madre, tal vez la suya, inscribe no solo el reclamo de la ausencia de ese lazo arcaico irrecuperable sino la pérdida de un cuerpo apropiado por la violencia de estado. No sólo la separación simbólica sino la desaparición política. Por eso, creo que esta serie es la que trabaja particularmente con el pasado, con los rastros del pasado de la madre y su huella en esa pareja de madre e hija que, entregadas a abrazos fuertes y reparadores, entre paisajes borrosos, lluviosos o fríos, aporta más zonas de interpretación lateral, más miradas oblicuas. Si la primera foto de Marta y Nené tiene la fuerza de dos cuerpos reunidos y abrazados, cubiertos por la misma frazada y cuyos rostros miran directamente a cámara, la última regresa a la misma playa, en el mismo momento con las mismas ropas para contar su reverso: la separación (Foto 12 y Foto 13). El libro se cierra con esa imagen de Marta caminado por la arena al filo de la tarde y con Nené, ubicada a un buen trecho por detrás de ella, siguiendo la línea de sus pasos pero con la clara expresión corporal de que la repetición es incierta y, además, no del todo necesaria.

Espejos y fotos comparten su afán por captar un referente mientras los acecha su propia desaparición. La inclusión de espejos en cada una de las fotos de la serie de cada pareja de madres e hijas obra como un punto de diálogo entre el modo de reflejar una zona de lo real, dar cuenta de su disolución o ausencia en la producción de un universo diferente (la fotografía en sí) o bien registrarla como la huella de lo real.²⁰ Son sobre todo las hijas quienes interrogan o se exploran a través de los espejos, buscan en ese presente de la imagen en directo el trazo de una subjetividad inmersa en la diferencia. Pero también la respuesta a ese transcurso temporal que liga a las generaciones ya sea en continuidad o alteración. Sobre la pared de un cuarto hay una foto pequeña que no parece actual, ni tampoco sus personajes, sin embargo es posible discernir en ella un aire de familia con los rostros de Marta y Nené (Foto 14). En el fondo del encuadre, pequeña, confusa, instala en el conjunto una duda, una incerteza. Parece reproducir, contener, sintetizar, la historia familiar de una pérdida, el relato de una genealogía femenina truncada. Así es como esta serie, a punto ya de cerrar la propuesta total, inscribe su punto de autorreferencia, su oscuro centro de gravedad. En este instante se ilumina un acto de memoria familiar que es también política.

Por otra parte, en este contexto de referencias a un real velado, diseminado en perspectivas, miradas y espejos, vemos que la idea que pronunció Lestido acerca de querer ser un espejo de lo que ve, a la que nos referimos en un comienzo, estaba

²⁰ Para ver la cuestión del realismo en fotografía, consultar Dubois, Philippe (2008). *El acto fotográfico y otros ensayo*, Buenos Aires, La marca editora.

destinada a extinguirse. Las posibilidades visuales que consumó en cada disparo y en el descubrimiento audaz de unos rostros singulares se problematizaron frente a la revisión del carácter transitivo que la imagen femenina busca en los espejos.

La historia de Alma y Maura se cuenta por medio de travesías, movimientos, transformaciones. Las mujeres van y vienen en fotos oscuras, de paisajes irreconocibles, en rutas, playas o plazas, transportan bolsas, se abrazan, juegan, viajan. Hay varias escenas donde madre e hija en fotos separadas o reunidas miran decididamente a la cámara, ofreciendo una imagen corporal fija pero potente o confirmando, brevemente y con cierta alegría, el hecho de ser captadas juntas. Hay otras que reflejan el verdadero malestar que se tiende en estas relaciones. Alma y Maura no se miran de frente pero la intensidad que fluye entre ellas se desliza en miradas hacia los costados, a veces oblicuas, a veces directas, a veces compartiendo la aparición de lo nuevo que el tránsito por el mundo ofrece (Foto 15), otras interrogando ese deslizamiento inestable y conflictivo de la diferencia que provoca ver el dolor de la compañera (Foto 16). La cámara de Lestido no toma partido por una mujer u otra; no identifica un punto de vista dominante; lo que hay en sus fotos es alternancia de perspectivas, una cierta horizontalidad de los enfoques y una convicción de que la relación social que implica la maternidad se construye en ese diálogo hecho de alternativas conflictivas y contradictorias entre los dos polos.

Ya sea que se decida por una retórica del descubrimiento, por subrayar parecidos, por las secuencias quebradas de la memoria y el recuerdo, o por el devenir corporal y subjetivo, reflejado también en paisajes y movimientos, Lestido apostó sin duda y con el uso formal de todos estos materiales a un arte del relato. Se ocupó de construir encadenamientos, condensar escenas, distinguir intervalos ejemplares para dar cuenta de la experiencia de la maternidad contada desde sus dos ángulos centrales y en clave femenina. En *Madres e hijas*, los relatos que se narran son riesgosos, problemáticos, heterogéneos, dan cuenta de los nudos de significación que unen y desunen a madres e hijas, de los sentidos renovables que tiene la experiencia de la maternidad en cada etapa.

Sin embargo, es la cámara de Lestido la que da lugar a la captación de los cuerpos en los espacios y tiempos y la que dispone la sucesión. Circunscribe en tercera instancia que recoloca miradas y planos, que sostiene un proyecto de visibilización destinado a producir esas imágenes, a ponerlas en el mundo. Luce Irigaray ha revalorizado la construcción que pueden llevar adelante las mujeres de sus genealogías femeninas, basada en el reconocimiento de lo femenino maternal como lugar de origen.²¹ El gesto político de Lestido puede leerse en este sentido,

²¹ Uno de los puntos centrales en la teorización de Irigaray lo constituye el estudio de la relación madre-hija, que ejemplifica la especificidad de la libido y el deseo femeninos y que fueron, según ella, poco explorados y malentendidos por la teoría y la práctica psicoanalítica. En consecuencia, el reconocimiento de este vínculo para las mujeres es el primer paso hacia la elaboración de otro sistema simbólico, donde los modos de separación sean mediados de manera diferente. Señala que el orden social y cultural y el mismo psicoanálisis han prohibido a la madre, así lo imaginario y lo simbólico de la vida intrauterina y del primer "cuerpo a cuerpo con la madre" ha quedado abandonado o abierto al contagio, la enfermedad y la locura. (Irigaray, 1985)

y reside, particularmente en esta serie, en ese dar a ver un universo particular, a través de la singularización de unas escenas y unos rostros que el sistema político-cultural, por lo general, no tiene en cuenta o coloca en el depósito de un indiferenciado femenino que diluye las diferencias que pueden hallarse tanto hacia el interior del colectivo de mujeres como hacia el interior de las prácticas y subjetivaciones de madres e hijas. Pero. Además, el gesto alude al carácter social de la escena ya que ella transcurre siempre para otro que pueda verla, identificarla, reconocerla. Lestido se mueve en esta brecha, entre la visibilidad de estos cuerpos que transportan señales sociales, personales y afectivas y la práctica de darlos a ver, señalar su existencia, mostrar su vulnerabilidad, hacerlos reconocibles para otros. Allí instala un orden relacional tripartito o múltiple donde la interrelación se produce entre mujeres fotografiadas y artista, y entre ellas y los/as espectadores/ras. Porque, como señala Judith Butler en su libro *Dar cuenta de sí mismo*, los patrones predeterminados de esta relacionalidad, aunque inteligibles, siempre se manifiestan como una ineluctable opacidad.

Opacidad implica inacabamiento, fisura, incompletud, es decir, una posición que trabajaría contra los cierres, los sentidos cristalizados e inamovibles, para afirmar la existencia del otro en su radical vulnerabilidad. La inscripción del sujeto autora ocupa un resquicio, entre la apertura y la desaparición, entre la distancia y la cercanía, entre la identificación y la desidentificación y nos ha conducido a nosotras, espectadoras, hacia estos lugares de reflexión, exploración y crítica. Lestido misma se ha expresado en uno y otro sentido. Tanto la separación como la cercanía que practica se realizan por un movimiento que es corporal y técnico simultáneamente.

Por otra parte, creo que lo que se produce en esos intervalos, pero también en la superficie de la foto, es una ocupación femenina de esa mirada. Cambiar el género sexual de quien retrata y de las retratadas, de los modos de captarlas, representarlas, descubrir sus cuerpos, la dirección de sus miradas, los contactos corporales que mantienen, las burbujas afectivas que pueden algunas construir para vivir, implicarían un giro que no las mantendría en pie. "Lo que se ve" en todo el conjunto de la producción de Lestido creo que solo es posible desde una posición femenina, lo que no significa que esta posición sea ocupada exclusivamente por un cuerpo de mujer, aunque en este caso coincidan. Pero hay algo más que contribuye a reafirmar esta idea. Lestido se ha referido al trayecto de investigación que llevó a cabo, a los deseos y curiosidades que lo conservaron en estado activo durante muchos años, a las inquietudes e intereses estéticos y subjetivos que la condujeron desde el ensayo sobre las mujeres presas al de las madres y sus hijas. Se ha referido también a cómo ha trabajado esas relaciones, a la energía invertida en el contacto con sus criaturas, al compromiso personal pero también ético y estético que desarrolló.²² Ese

²² *Todas las parejas de madres e hijas eran gente que ya conocía. No demasiado. Pero de alguna manera eran de mi entorno, había tenido alguna relación con ellas. No eran amigas, pero las conocía. Si hay algo que no me gusta es invadir, ni con mi presencia ni con la cámara. Empezamos de a poco. Las primeras veces grababa charlas, no hacía fotos; hablábamos sobre ellas, sobre el vínculo. Yo las grababa, después desgrababa, porque una cosa es lo que una escucha y otra lo que una lee. Les llevaba la desgrabación de las charlas y para ellas era interesante. Y las*

12 camino de involucramiento con las otras define un modo de encarar la práctica
13 artística donde la autora se retira para estar y se aparta para ejercer un cuidado y un
14 reconocimiento. Movimientos con los que Lestido no parece buscar redimir a las
15 mujeres sino otorgarles una visibilidad circunscripta a determinadas situaciones y
16 determinadas experiencias y que es, principalmente, reflexiva.²³ Sin duda, Adriana
17 Lestido instala su producción en estas encrucijadas donde la afectividad encuentra
18 su cauce entre el valor estético y la pericia técnica para el registro y descubrimiento

primeras veces les hacía un retrato con Polaroid: ir acercándome de a poco con la cámara, y a su vez que ellas vieran ahí mi mirada. Cuando copio imágenes y hay otras personas, siempre copio para ellas también. Pero las copias siempre venían con un atraso, así que como cosa previa, para empezar, hacía eso. Que estuvo bueno, también, porque a mí no me quedaba nada, les quedaba a ellas, y veían en el momento cómo las veía. Y después, cuando empezamos a entrar más en confianza, y que de alguna manera me empezaban a sentir necesaria para ellas —como que necesitaban mi presencia— (...) Pasaba mucho tiempo con ellas. Con todas hicimos viajes; viajes que tenían que ver con su vida, pero que yo agitaba para que se produjeran porque para mí estaba buenísimo: en los viajes había una entrega mucho mayor, de ellas y mía. Yo creo que es una cuestión de cierta delicadeza, también: saber el momento de levantar la cámara, el momento en el que no. Para entrar en las relaciones y fotografiar sin que la cámara fuera invasora. Amo los gatos, y pretendo hacer eso con fotografiar; que sea como la presencia de un gato, que está ahí, que puede moverse y uno ni se da cuenta, que no demanda atención. Algo así como deslizarse sin interferir, o interfiriendo lo menos posible. Interferencia siempre hay, desde el momento en que una está ahí, y más con la cámara. Pero la cámara también formaba parte de la relación: estaba ahí. (...) Sí. Y ese fue uno de los trabajos que más me costó hacer. Fue el más intenso. (...) Fue muy doloroso también. Conectamos con cosas muy dolorosas. A su vez, también la pasé, ¿no? Y fue muy fuerte también una cosa que se dio, más que en mis otros trabajos, que fue el "ver". Cómo ellas se vieron, a través de las fotos. Cómo fueron conscientes de situaciones de ellas, de sus vidas, a través de las imágenes que les iba mostrando. Entrevista con Roger Colom. <http://singenerodedudas.com/Archivos/973/formas-de-la-visibilidad-una-entrevista-con-adriana-lestido> Consultada 5 de enero 2010

²³ Otros fotógrafos siguen otras necesidades y deseos. En estos días, leo sobre un fotógrafo de renombre que entre los meses de marzo y abril expone en Buenos Aires y que fue el autor de una imagen de una niña afgana que recorrió el mundo con su mirada de horror en un clima de guerra. Me llama la atención el final de la nota de la escritora Patricia Suárez sobre Steve McCurry: "No obstante, tanto Caputo como McCurry se comparan con el cirujano que debe mantener alta su asepsia emocional para seguir trabajando. No pueden involucrarse con la gente —tampoco los asesinos a sueldo lo hacen— y McCurry declara que nunca pregunta los nombres de sus fotografiados, ni se vincula con ellos. Prevalece la cuestión técnica sobre la humana y la fantasía, por supuesto, de que su misión los redime: están investidos, más o menos como el Mesías, con la creencia de que sus fotografías pueden mejorar el mundo" Consultar Suárez, Patricia. "Cenicienta revisitada", *Revista Ñ*, 6.3.2010, págs. 6-7.

de la escena y del gesto corporal inusitado. Pero, también, se dirime en la potencia para forjar una comunidad de afectos de potenciales conciertos y conflictos que reúnen lazos afectivos y emocionales, abiertos a las interacciones con el otro.

Bibliografía

- Braidotti, Rosi (2009). *Transposiciones. Sobre la ética nómada*, Barcelona, Editorial Gedisa.
- Butler, Judith (2009). *Dar cuenta de sí mismo. Violencia, ética y responsabilidad*, Buenos Aires, Amorrortu.
- _____ (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Buenos Aires, Editorial Paidós.
- Colom, Roger, *Formas de la visibilidad: una entrevista con Adriana Lestido* [en línea] <http://singenerodudadas.com/Archivos/973/formas-de-la-visibilidad-una-entrevista-con-adriana-lestido>
- Deleuze, Gilles (1983). "La imagen-afcción: rostro y primer plano" en *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Buenos Aires, Paidós.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1991 [2005]). *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- _____ (1980 [1988]). "Año Cero-Rostridad" en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.
- Didi-Huberman, Georges (2008). "La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la libertad estética" en *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*, Santiago de Chile, Metales Pesados.
- Domínguez, Nora (2007). *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Dubois, Philippe (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*, Buenos Aires, La marca editora.
- Irigaray, Luce (1985). *El cuerpo a cuerpo con la madre*. Cuadernos Inacabados Nro 5, Barcelona, Ediciones de Lasal.
- Lestido, Adriana (2007). *Mujeres presas*, Colección Fotógrafos Argentinos, Buenos Aires, Dilan editores.
- _____ (2003). *Madres e hijas*, Buenos Aires, La Azotea Editorial.
- Rosa, Nicolás (1997). "El recuerdo del extinto" en *La lengua del ausente*, Buenos Aires, Biblos.
- Sontag, Susan (1973 [2006]). "En la caverna de Platón" en *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Alfaguara.
- Suárez, Patricia (2010). "Cenicienta revisitada" en *Revista Ñ*, 6.3, págs. 6-7.