

Grete Stern: mujeres soñadas*

Adriana Astutti¹

Resumen: Este texto presenta los fotomontajes de Grete Stern, hechos por encargo para la columna “El psicoanálisis le ayudará” de la revista *Idilio*. Intenta situar a la fotógrafa en el momento de aceptar este trabajo “en colaboración” y proponer el fotomontaje como forma de ilustración de esa columna. Finalmente compara el uso de la proporción en los fotomontajes de Stern con el modo en que ésta se registra en una de las novelas que aparecen en una biblioteca fotografiada en “Sueños de frutas”: *Memorias de una enena*, de Walter de la Mare.

Palabras Clave: Grete Stern, fotomontajes, fotografía, arte, exilio, mujer, trabajo, poder, proporciones relativas.

* Una versión en portugués del presente trabajo, traducida por Sonia Paladino, fue publicada en la Revista IDE 49 “O sonho e a pele”. San Pablo, diciembre de 2009:14-29. El trabajo fue escrito como una colaboración para el ciclo “FOTOMONTAGEM: OS SONHOS DE GRETE STERN”, organizado por el Museo Lasar Segall, San Pablo, Brasil, 23/5/2009, en el marco de la Semana de los Museos de San Pablo y de la muestras de Fotomontajes de Grete Stern lanzada en dicho museo. Quiero agradecer a Jorge Schwartz, director del museo, la invitación para participar en este evento.

¹ Adriana Astutti es profesora de Literatura Argentina en la Universidad Nacional de Rosario, miembro del Centro de Literatura Argentina y del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria en la Facultad de Humanidades y Artes. Fundó y co-dirige la editorial Beatriz Viterbo Editora. Dirigió la revista *Nueve Perros*. Es la autora de *Andares clancos. Fábulas del menor en Osvaldo Lamborghini, J.C. Onetti, Rubén Darío, J.L. Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig* (2001) y de un número de artículos publicados en revistas especializadas y en libros colectivos. Tuvo a su cargo la edición de las *Obras completas* de Norah Lange y tradujo textos de Edmund Wilson, Dominique Fabre y J.R. Ackerley, entre otros. Contacto: aastutti@gmail.com

Abstract: This work attempts to make a presentation of Grete Stern's photomontages, which were her collaborations in order to illustrate the column "The psychoanalysis will help you" for the argentine magazine *Idilio*. It attempts to catch Grete Stern in the very moment she accepts this kind of professional work "in collaboration" and proposes the mode of the photomontage in order to realize it. Finally it compares the use of relative proportions in Grete Stern pieces with its presence in Walter de la Mare's roman: *Memoirs of a Midget* (1921), which appears in one of her photomontages: "Dreams with fruits".

Keywords: Grete Stern, photomontage, photography, art, exile, woman, work, power, relative proportions

i. Sueños de frustración

En *Idilio*, revista popular que introdujo la fotonovela en Argentina, destinada a y leída por un público femenino de amplio espectro que abarcaba desde obreras y domésticas hasta mujeres de clase media, existió entre 1948 y 1951 una columna titulada "El psicoanálisis le ayudará". Allí se publicaron las respuestas a cartas en las que las lectoras relataban sus sueños (no sus anhelos ni ensoñaciones, sueños), respuestas que se volcaban en dos interpretaciones: una plástica, los fotomontajes que propuso Grete Stern para ilustrar la columna, donde se veía a esas mujeres de variado formato y tamaño tratando de escalar los infinitos peldaños de la tabla de lavar la ropa, o planchando la figura bi-dimensional de un marido, o jóvenes y

entusiastas, del brazo de un hombre con cabeza de tortuga, o enfundadas en sus trajecitos sastre encarnando el cateto menor de un virtual triángulo rectángulo cuya hipotenusa es un tren con cabeza de lagarto directamente orientado hacia su sombrerito de señora de clase media, o coquetamente dispuestas en el cuerpo de una lámpara de mesa encendida por un gigante dedo masculino (mujer artefacto), o de cabellos cortos y erizados que hacen las veces de las cerdas de un pincel empuñado por mano de varón (mujer herramienta), o con larga cabellera compuesta de ramas de durazno en flor, como si alguna prometiera entregar pronto el fruto de sus ideas, para dar sólo algunos ejemplos.² La imagen de Grete Stern:

[...] en sus mejores momentos nos habla con voz seca, breve y sarcástica, que no explica ni exhorta y es por completo ajena a todo sentimentalismo, y, sobre todo, que pone el acento en una crítica axiológica y de costumbres. [...] El fotomontaje de Grete [...] opone confort y complacencia con opresión casi abyecta, configurando una visión muy crítica e inequívoca del ideal femenino pequeñoburgués y las consecuencias alienantes de su abrazo. (Priamo, *La obra* 29-32)

² Los sueños de Grete Stern, curados por Luis Priamo, se exhibieron en el Centro Cultural Recoleta en el 2004 y fueron incluidos en el libro/catálogo de Luis Priamo (2003). Se exhibieron antes, a mediados de los años 50, en la facultad de Psicología de la Universidad de La Plata, y en una primera muestra en Buenos Aires en 1967, en colaboración con la poeta Elva Lóizaga. Posteriormente fueron presentados en una gran muestra de FotoFest, de Houston, Estados Unidos, a partir de la cual cobraron un gran prestigio. Antes de esta muestra solamente el coleccionista Nicolás Helft había reparado en ellos. A continuación fueron presentados en Valencia, IVAM (1995) y en el Museo Lasar Segall, San Pablo, (2009). Algunos sueños fueron incluidos en la exposición “Grete Stern, obra fotográfica en Argentina”, organizada por el Museo de Arte Hispanoamericano Fernández Blanco, Buenos Aires, (1995).

La otra interpretación, firmada por Richard Rest, seudónimo que escondía las firmas del sociólogo Gino Germani y de uno de los fundadores de la editorial Paidós, Enrique Butelman, era una especie de vulgarización psicoanalítica que resolvía de manera unidireccional los conflictos presentados, cuidándose de nombrar las palabras sexo y sexualidad o términos más técnicos, como *libido*, y a pesar de que, “después de todo siempre interpretaba *a favor del deseo*”, según dice María Moreno (2009), canalizan los derechos a la satisfacción amorosa e incluso a la pasión dentro de los carriles del actual o futuro matrimonio. Como señala Hugo Vezetti:

Hay un límite moral estricto a la exposición del “amor verdadero” (es decir, espiritual y físico): de él sólo se habla en el matrimonio, presente o proyectado. Y los términos “sexo” y “sexualidad” están cuidadosamente excluidos del vocabulario del “Profesor Richard Rest”, quien da muestras de una amplia habilidad en el uso de alusiones y perifrasis para referirse a esa dimensión de la vida amorosa que, al mismo tiempo, está aludida casi todo el tiempo. (Vezetti 156)

Esa interpretación, simbólica y de corte Junguiano, era firmada, como decíamos, bajo el seudónimo de Richard Rest, por Gino Germani (sociólogo) y Enrique Butelman, quienes -relevado de sus trabajos durante el peronismo, en el caso de

Germani, e incipiente editor, en el caso de Butelman- habían recalado en la columna de *Idilio* para sobrevivir. Para Luis Priamo:

... la lectura de Germani es unívoca y taxativa. Los signos tienen representación simbólica precisa y detallada, de modo que la interpretación siempre concluye atribuyendo al sueño un mensaje transparente y definido. [...] Conociendo la clave, el sueño se hace diáfano, y cualquier alusión indirecta o elíptica de la imagen queda obstruida y asfixiada. [...] el inconsciente señala carencias o complejos que, una vez claros, pueden ser sanamente corregidos por la persona advertida. Así, la voz de la montajista, su opinión sobre el tema del sueño que ilustra, queda disminuida o borrada por ese dictado....³

Como bien lo señala Luis Priamo, la radical originalidad de los fotomontajes de Grete Stern tardaría décadas en ser reconocida en Argentina:

La serie de los fotomontajes de *Idilio* –o al menos su núcleo más significativo- constituye la primera y más importante obra gráfica argentina que aborda el tema de la opresión y manipulación de la mujer

³ Esta columna, “El psicoanálisis le ayudará” apareció semanalmente en la revista desde el primer número, en octubre de 1948, hasta el número 140, de 1951.

en la sociedad de la época, y las consecuencias alienantes del sometimiento consentido. Que estos trabajos fueran publicados por la revista del corazón más popular de aquellos tiempos, agrega un matiz irónico suplementario al humor de Grete, mordaz y cortante. (Priamo, *Los sueños* 45)

Incluso los novelistas de las vanguardias de la década del 60, que retomaron los aportes las vanguardias de los 20 y 30, así como los cruces entre literaturas experimentales y cultura popular o masiva, parecen no advertir esta obra, sobre la que recalcan años después. Un ejemplo al respecto es el del escritor y posteriormente psicoanalista Germán García. *Idilio*, dice en un artículo sobre Manuel Puig, a diferencia de la revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo, era una revista “que leían las muchachas simples”, a pesar, dice, de que las dos revistas recalaban en las teorías de Jung. Y si bien es cierto que las cartas con los sueños, a juzgar por sus interpretaciones, podrían haber sido enviadas por cualquiera de las mujeres de *Nanina*, la novela de Germán García de 1968, e incluso por muchos de los personajes de Manuel Puig -tanto de *La traición de Rita Hayworth* (1969) como de *Boquitas pintadas* (1972)-, la revista *Idilio* no aparece citada en estas novelas. Es más, los modelos de actrices que copia Toto en *La traición de Rita Hayworth*, por ejemplo, siempre glamorosas, responden al tipo de fotografía de estrellas que aparece en otras revistas de la época y que se corresponden con el modo característico de la fotografía hollywoodense, recreado en esas revistas, según Gonzalo Aguilar, por una contemporánea de Grete Stern, también exiliada,

Annemarie Heinrich: no “amas de casa desesperadas”, no aplicadas mujercitas de clase media en conflicto, sino brillos, sedas, pieles y glamour, o en todo caso, melodramas folletinescos y aleccionadores sobre la vida de “costureritas” que dieron el mal paso, era la receta encantatoria que tanto el Toto de Puig como las mujeres de *Nanina* parecían querer consumir para evadirse.

Lo que quiero señalar con esto es que mientras uno de los escritores de las vanguardias argentinas del 68 (García) cree en el 2005 que esa revista es fundamental, la revista no se incluye entre las lecturas de los personajes de su primera novela de 1968, mujeres de clase media, contemporáneas en la ficción a las de la revista, y que como las de *Idilio* aspiran a la movilidad social. Al parecer, las vanguardias del 68 no habían todavía registrado la importancia de *Idilio* o creían, o querían, ser en ese momento los parteros de los cruces de vanguardia, psicoanálisis, feminismo y cultura popular.

ii. Toda mujer que se precie de ser...

Pero ¿quién era Grete Stern en el momento de hacer esos fotomontajes? No voy aquí a trazar su biografía. Sólo quisiera retener algunos datos, para situarnos: si a Germani, como a Borges, el peronismo los había alejado de su actividad, a Grete Stern la caída de la república de Weimar y el ascenso del Nazismo en Alemania en 1933 la habían obligado a exiliarse primero en Inglaterra para seguir después a su marido, el fotógrafo Horacio Coppola, a Buenos Aires. La que antes fuera, por

consejo de Umbo -cuya obra *Dreamers* de 1928, en la que multitud de cabezas femeninas de maniquíes de insinuante homoerotismo llenan el cuadro, quizá la inspirase a proponer fotomontajes para la columna de sueños de *Idilio*-, discípula de Walter Peterhans, el maestro de fotografía de la Bauhaus en Berlín y Dasseau cuyos fotomontajes abstractos de texturas en madera, encajes, flores y escuadras transparentes, crean espacios de intimidad “femeninos” (entre comillas, en el sentido de una nueva mujer) al unir huevos, pescados y texturas de madera con redes de tul, encaje y guantes en composiciones de equilibrio geométrico, y vuelven en las obras de Stern, como en, “Composición, autorretrato” (Ramos Mejía, 1943), entre otras tantas, o en las composiciones abstractas de naturalezas muertas y flores en las que el punto de vista realza a la vez la geometría y la evanescencia de los materiales, como en “Dandelions” (Berlín, 1930) o “Frasco de vidrio” (Ramos Mejía, 1960).

La joven que desafiará en las primeras décadas del siglo XX el mandato burgués para independizarse económicamente e instalar con otra mujer, Ellen Auerbach, también discípula de Peterhans, un estudio de fotografía y publicidad llamado *ringl+pit*, según los apodos de infancia de ambas, sacudiéndose los nombres paternos a la hora de decidir la firma artística y profesional, para cosechar desde el comienzo halagos y premios, se había casado, en 1935, el mismo año en que su madre se suicidara en Alemania ante el horror creciente del nazismo, y Grete expusiera junto a Coppola sus fotografías en las instalaciones de la Revista *Sur*, durante su primer viaje a Argentina, exposición que constituyó, según palabras de

Jorge Romero Brest en *Sur*, la primera muestra de fotografía moderna en este país.⁴

Ahora, en la Argentina de 1948 Grete es madre de dos hijos (Silvia, nacida en 1936 en Londres, y Pablo, nacido en 1940 en Buenos Aires) y, está separada de Horacio Cóppola desde 1943. Trabaja con ella desde 1939 y lo hará hasta 1974 como “colaboradora doméstica y familiar” Etelvina Alaniz, “Cacho”, quien modelará junto con su hija Silvia para las fotos de muchos de los fotomontajes de *Idilio*. Grete tiene desde 1940 su propio estudio de fotografía y diseño gráfico en la casa taller de las afueras de Buenos Aires, diseñada para ella y para Cóppola según el sistema Helios y losa visera para aprovechamiento energético, por el creador de este sistema: Vladimiro Acosta (exiliado ruso e iniciador de la arquitectura moderna en Argentina). Allí, en esa casa, es donde Grete vive desde 1940 hasta la década del 60, y donde se desempeña, en palabras de María Moreno, como salonera:

En Ramos Mejía, localidad de las afueras de Buenos Aires Grete ejerció simultáneamente dos de las estrategias que las artistas modernistas realizaban para integrarse en el campo cultural mientras lo intervenían con su singularidad: al tomar retratos, concentraba el interés de la élite en su condición de documentalista y personaje de momentos fecundos del arte, la literatura y la ciencia de la década del cuarenta mientras que, al poner su casa-taller como espacio de reunión, le peleaba al bar el lugar de la creación en diálogo múltiple. Los retratos de Antonio Berni, Jorge Luis Borges, Libero Baadi, Margarita Guerrero profetizaban el *quién es*

⁴ Jorge Romero Brest: “Fotografías de Horacio Cóppola y Grete Stern”. Sección “Notas”, *Revista Sur* nº 13 (1935): 91

quien del canon futuro. Ramos Mejía era un Bloomsbury al *uso nostro*, más plebeyo y más distendido que Villa Ocampo ya que Grete era una salonera de pocas palabras y de sport lo que tal vez favoreciera las expansiones.” (Moreno 2009)

En esa casa, efectivamente, se realiza en 1946 la segunda exposición del Movimiento de Arte Concreto Invención, MADI, de la cual Grete toma parte con fotografías. Además de colaborar en proyectos con Horacio Coppola (fotografía y diseño para la Dirección de Maternidad e Infancia del Departamento Nacional de Higiene; diseño de la faja bicolor de la segunda edición de fotografías de *Buenos Aires 1936*, de Coppola, hecha con fotomontajes de fotos del libro; fotografías para el libro *Como se imprime un libro* de la imprenta López de 1942), en 1943 Grete Stern había presentado su primera exposición individual de fotografías en Argentina, había comenzado a trabajar como diseñadora para las editoriales Losada, Emecé y otras, y en 1947 sus fotos de la casa de Amancio Williams en Mar del Plata aparecen en el octavo número de la revista *Nuestra Arquitectura* y realiza una serie de fotografías al monumento de Sarmiento de Auguste Rodin y en 1948 inicia una serie de fotos de *Patios de Buenos Aires* que se extenderá hasta 1966 en la que traspasa el espacio público de la ciudad para registrar no una intimidad doméstica sino los vestigios del siglo XIX en los patios sucesivos de casonas viejas y conventillos. Todavía no había comenzado la serie del Delta del Paraná ni la de Indios del Gran Chaco, pero con un estilo ya maduro y propio, se diferenciaba de los fotógrafos varones que la habían rodeado:

La diferencia de Horacio Coppola con Grete Stern (1904-1999), pese a la relación que los une, no es menor –dice Gonzalo Aguilar-. Sobre todo si se toma la serie de *Sueños* que, si bien no es totalmente representativa de la obra de Stern, marca una de las tendencias más fuertes de su obra: el gusto por el “fotomontaje” y la evocación onírica al modo de los surrealistas, aunque con una intervención menor del azar. No hay, como en Coppola, una realidad captada (la de la gran urbe), sino una realidad construida que avanza hacia algo que está más allá de lo visual: el deseo y las pulsiones. Uno de los modos fotográficos de captar este más allá, además de la superposición inhabitual de objetos, es el “gesto” que está tomado en su momento culminante, presa de un afecto y de una situación límite. (Aguilar 66)

En efecto, como ella lo dice, sus fotos deben surgir de una visión previa, plasmada en el caso del fotomontaje, en bocetos en papel.

Esa mujer, exiliada, madre de dos hijos, separada, ya instalada profesionalmente, y huésped de una vida cultural “más plebeya y distendida” que la que presidía Victoria Ocampo es a grandes rasgos Grete Stern cuando propone hacer fotomontajes surrealistas para ilustrar la columna de Germani en la editorial Abril para una revista

popular destinada a jóvenes mujeres de clase media o aspirantes a ella (el título de la columna, de hecho, vaciló inicialmente entre el juvenil “El psicoanálisis te ayudará” al formal e impersonal “le ayudará” que finalmente triunfó), en una Argentina pacata en la que todavía décadas más tarde sonarían yngles publicitarios destinados a la mujer moderna del tipo de: “toda mujer que se precie de ser debe tener, una nueva Singer de coser”.

iii. ¿Qué es el fotomontaje?

Para responder a esta pregunta, simplemente voy a montar unas citas del texto de la misma Grete Stern, “Apuntes sobre fotomontaje”, leído en el Foto Club Argentino, en Buenos Aires, en setiembre de 1967 y publicado más tarde en sucesivas revistas y catálogos de su obra.⁵

Una definición aproximada –dice Stern-: la unión de diferentes fotografías ya existentes, o a tomarse con ese fin, para crear con ellas una nueva composición fotográfica. De esta manera surgen numerosas posibilidades para la composición, entre ellas la de juntar elementos inverosímiles. Por ejemplo, una mujer en traje de baño, en una sala de fiesta, guiando un elefante. Además, se pueden distorsionar las proporciones de los elementos que se utilizan en el montaje. De ese modo, no es nada difícil

⁵ Grete Stern. “Apuntes sobre fotomontaje”, texto leído en el Foto Club Argentino, Buenos Aires, setiembre de 1967 y publicado en la revista *Fotomundo* nº 310, Buenos Aires, febrero de 1994. Lo tomo de: Stern, Grete. *Sueños*. Valencia: IVAM, 1996: 51-57.

que un niño aparezca sentado sobre una mosca que representa un avión, volando sobre un bosque de repollos. Se puede, también, distorsionar la perspectiva: un hombre fotografiado desde arriba observa unas torres o árboles fotografiados desde abajo. La perspectiva distorsionada siempre dará el efecto de lo inseguro, lo inverosímil. [...] el título del fotomontaje juega siempre un papel muy importante. [...] Primero preparo un boceto, un dibujo a lápiz que indica la diagramación y los elementos fotográficos que compondrán el montaje. Veamos: un fondo de nubes, una playa de arena en primer plano, en la que se ve una botella de vidrio con una chica encerrada en ella. Amplío los negativos de acuerdo con ese boceto. Las nubes y la playa las obtengo de negativos de mi archivo. Tomo una fotografía de la chica sentada en la posición que indica el boceto. La amplío a un tamaño que permita colocarla detrás de la botella real, de modo que produzca la impresión de que la chica está encerrada en la botella. Fotografió el conjunto y lo recorto. Luego ensayo el tono de los fondos -el cielo con las nubes y la playa de arena- para que den relieve a la botella. También ensayo el tamaño de la botella con respecto al fondo, probando qué tonalidad y tamaño relativos me convienen. Yo me inclino por este sistema que me permite decidir visualmente, no intelectualmente, moviendo e intercambiando los elementos fotográficos, hasta que logro la composición que me satisface. A continuación pego las fotografías en el orden elegido. Si lo considero necesario, agrego elementos gráficos, tales como sombras, bordes subrayados, etcétera. También es útil el retoque en el montaje, agregando o suprimiendo lo que

uno desea. En este caso, nos hallamos ante una combinación de elementos gráficos y fotográficos. (Stern, *Apuntes* 52-53)

Cuando describe su propia técnica para hacer los fotomontajes, Grete Stern enfatiza que la decisión en su caso es visual, no intelectual (al parecer tiene tirria de la palabra “intelectual”) y, acorde con los presupuestos dadaístas y surrealistas, o quizá también acorde con su profesión de diseñadora gráfica y fotógrafa, se trata de un ejercicio, de un ensayo o en todo caso de una acción y no de una “obra de arte”. O mejor, se trata del arte como hacer y no como institución. Un arte entendido como aporte y ejercicio sin veleidades y a veces en colaboración.

Esta desacralización de la creación artística y de lo intelectual,⁶ esta función del artista como artesano y no como estrella de museo, aporía que como bien se ha señalado marca a todas las vanguardias, se acentúa cuando Stern cuenta cómo se llevó adelante la experiencia en *Idilio*. Dice:

Germani me entregaba el texto del sueño. [...] Por lo general, ocurría que me presentara solicitudes referidas a la diagramación: que debía ser horizontal o vertical, o con un primer plano más oscuro en el fondo, o representando formas intranquilas. En otras ocasiones me indicaba que

⁶ Ya en la nota de Romero Brest en *Sur* se consigna que Coppola y Stern se rehúsan a discutir si la fotografía es o no una forma artística. Stern vuelve a decir en este texto que esa discusión no tiene sentido.

la figura debía aparecer haciendo esto o lo otro; o insistía para que aplicara elementos florales o animales (Stern, *Apuntes* 51)

Si el fotomontaje según se lo entiende, entonces, no requiere inspiración o talento individual sino un agudo sentido estético y un rigor geométrico a la hora de la intervención sobre un campo de imágenes propias y ajenas, además de un vasto archivo de imágenes cuya reproducción debe estar autorizada, remarca ella, y si su autora puede responder sin reservas a pedidos y requisitos externos sin veleidades de creación personal, “su aplicación -no obstante- exige *un gran control de la perspectiva y de la proporción.*”

En su reseña sobre el fotomontaje y sus antecedentes históricos Stern menciona a algunos artistas. Me interesa destacar la mención de Kurt Schwitters, “pintor, dibujante y poeta, no comprometido políticamente. [...]que] hizo montajes utilizando fotografías, papelitos y botones o cualquier otro objeto que encontrara en sus paseos.” Y del fotógrafo Man Ray, que “presentó los rayogramas, que eran fotografías sin cámara, esto es, juegos de luces y sombras de objetos sobre material negativo y positivo.” Me interesan estas menciones porque privilegian posiciones más “femeninas o menores”, más cercanas a la de quien “se las arregla con lo que hay en casa o con lo que puede”, al modo en que Stern llevó adelante semanalmente estas entregas (su hija Silvia y Cacho, más vecinos y amigos posaban para las fotos, y tanto la escenografía como el vestuario se hacían con

material casero, además de contar con su propio archivo de revistas y fotos para las demás imágenes que necesitara),⁷ y porque también acercan el arte a una forma del deshecho, el resto, eso que suma a la vez fugacidad y permanencia, presencia y azar, y que vuelve redundante la necesidad de registrar. ¿No se podría, acaso, pensar toda la parafernalia de ropas, objetos e imágenes registrados en los fotomontajes de Stern, entonces, en cierto sentido como un registro documental, un archivo o una colección -una *mertzbau*- de la pudorosa vida de clase media ascendente durante la Argentina de mediados del siglo XX, en el mismo sentido de las tres *mertzbau* de Kurt Schwitters: los restos de un mundo en vías de extinción? Por qué no pensar, también, el trabajo semanal de montaje de escenas y toma de fotos, la selección de personajes y el disfraz de amigos, colaboradores, hijos y allegados, para responder a interpretaciones de sueños de mujeres soñadas por otros, a sueños y pesadillas ajenos, como pequeños happenings de entrecasa. Esas posiciones (las de Schwitters, las de Man Ray haciendo fotos sin cámara, éstas de Stern) si bien menos directamente politizadas que las de John Hartfield o menos ciertamente provocativas que las de Hannah Höch o las de Germaine Krull - contemporáneas y también fotógrafas Bauhaus a quienes curiosamente Stern no

⁷ Sería interesante comparar los vestuarios que Stern arma para sus personajes en los fotomontajes con las ropas que visten las jóvenes en las publicidades de la misma revista.

menciona en su reseña sobre el género⁸, no son por ello, creo, menos radicales: si uno los mira bien y se desentiende de todo lo que no sea imagen, los montajes de Stern dan rigurosa cuenta, sí, como señala Priamo, del “goce de la humillación” en las mujeres que los habitan, tanto cuando son víctimas como cuando son amas, dueñas y señoras de esas vidas que las rodean y a las que llevan en los dedos como títeres o riegan en sus cuidadas macetitas. Pero quien los siga como pequeños ejemplos de experiencia, humorísticos, podría encontrar en ellos, en el humor y el sarcasmo que los habita al dramatizar los sueños del “ama de casa moderna” de la mujer local -no de la nueva mujer que anunciaba la Bauhaus-, la señal hacia un camino riguroso pero liberador en el que la mujer salga del frasco o de la jaula donde parece complacerse y esté, como quien dice, a la altura de las circunstancias.

iv. Tuve un sueño mientras reposaba

Tuve un sueño mientras reposaba. [...] Soñé que caminaba por un jardín, o mejor un huerto. Por lo visto era aquel mundo en el que mi estatura tenía las proporciones normales. A pesar de la tranquila oscuridad nocturna debía haber luz en algún lado pues yo distinguía mi camino. El

⁸ “Efectivamente, cuando Germaine Krull (2000), que fotografiaba para su amigo Walter Benjamin los bulevares parisinos y también era amiga de Eisenstein y pareja de Joris Ivens, mira la torre Eiffel o el transbordador del puerto de Marsella, no busca el documento, no hace foto documental. Deja que la cámara revele desde lo real las nuevas formas, las redes cognitivas y de percepción que el mundo industrial produce y que para el objetivo fotográfico de entonces son redes de significado y belleza.” (Mercè Ibarz. *La herida y la curación. Fotografía, mirada documental y práctica artística*. http://www.iua.upf.es/formats/formats3/iba_e.htm)

césped era espeso y áspero pero no hería mis pies, y pronto me hallé bajo un árbol cuyas ramas, en su pesada y sombría altura, parecían de hierro. Aquí y allá, entre las oscilantes hojas, colgaban enormes frutos, inmóviles y pesadas peras, como tallados fragmentos de plomo o piedra. No puedo explicar por qué la vista de aquellos frutos en la sombría luminosidad me produjo un encantamiento tan grande. Me detuve entre el húmedo césped mirando arrobada aquellas ramas monstruosas, y de pronto el suelo pareció temblar débilmente bajo mis pies, como si hubiera recibido un ahogado golpe. Uno de los frutos de mi sueño, ya maduro, acababa de caer como una roca. Otra vez... ¡bum! Y entonces la comprensión del terrible peligro en que me encontraba me asaltó bruscamente. Giré para huir, y me desperté temblorosa y sofocada para encontrarme otra vez en mi cuarto bajo la luz de la luna que lo invadía enteramente. (de la Mare 56-57)

Este sueño no es el hallazgo de alguna de las cartas enviadas a *Idilio*, cartas que no fueron conservadas ni reproducidas en la revista, sino un fragmento de uno de los libros que a modo de escenografía aparecen citados en uno de los fotomontajes: en el sueño número 6, aparecido en la revista *Idilio* número 8 el 14 de diciembre de 1948, llamado por Rest “Sueño de frutas”, una joven de proporciones liliputienses recoge o distribuye frutillas sobre los libros de un estante que se repite, al parecer, al infinito. Entre esos libros, todos en castellano y todos traducciones argentinas de textos extranjeros publicadas en la década del 40, figuran *El gran dinero*, de Dos

Passos (Santiago Rueda, 1946, traducido por Max Dickmann), *La novelas de lo grotesco*, de Sherwood Anderson (Santiago Rueda, 1942, del mismo traductor), *Los siete pilares de la sabiduría* (Sur, 1944, traducción de R.A. y prólogo de Victoria Ocampo), *La importancia de vivir*, de Lin Yutan (1949) y *Memorias de una enana* de Walter de la Mare (1946, Editorial Nova, traducido por Julio Cortázar).⁹

A esta última pertenece el sueño de más arriba, (aunque no cito por la traducción de Cortázar). *Memorias de una enana*, en palabras de Angela Carter y contra los designios de su autor:

es la única novela surrealista de la literatura inglesa, aunque De la Mare lo habría negado en rotundo. El hecho de que no supiera lo que estaba haciendo no lo hace, por supuesto, sino más surrealista; y más terrible. [...]. De hecho, el tamaño de la señorita M. no se nos da en ninguna precisión. Parece como si variase según el capricho del autor. [...] A los veintiún años puede] viajar cómodamente en una jaula de pájaro abandonada. Pero ese mismo año, estando de vacaciones, se disfraza de niña de diez años para conducir un cochecito tirado por una cabra. [...] El tamaño real de la señorita M., por lo tanto, no pertenece al ámbito de la

⁹ Es interesante ver en la serie la secuencia de títulos de lo que podríamos llamar literatura o filosofía de “auto conocimiento”, género que abunda en la época sin por eso ser un género menor. Pensemos por ejemplo que Bertrand Russel escribe en 1930 el manual *La conquista de la felicidad*, que podría figurar acaso en esta serie.

dimensión fisiológica; es la manifestación física de una enorme *diferencia*. (Carter 450-451).

Como las mujeres de los fotomontajes de Stern, a veces demasiado chicas, a veces desproporcionadamente grandes, la señorita M. no encaja. Como Stern:

De la Mare es un maestro de la puesta en escena. Es uno de los grandes arquitectos y diseñadores de interiores de la narrativa; construye casas hechiceras para sus personajes, y las amuebla con un instinto seguro para esos detalles de la personalidad se que expresan en los objetos cotidianos.

De la Mare siente un entusiasmo tremendo, como de autoprotección, por lo hogareño. [...] La atmósfera hogareña no hace sino acrecentar los tormentos que se están desarrollando, hasta que la propia vajilla [del té] cobra un aspecto de aparato de la desesperación y rechina como las cadenas de un prisionero. (Carter 447-448)

Como en los fotomontajes de Stern, la vida toda de la señorita M. es un problema de perspectiva y de tamaños relativos. Componerla, entonces, no implica meterse con el destino, las interpretaciones simbólicas o los sentimientos, sino que *exige un gran control de la perspectiva y de la proporción*.

César Aira, escritor argentino cuya obra está también plagada de enanas, se detuvo a propósito de *Memorias de una enana*, y destacó el “carácter civilizatorios de la proporción”:

La proporción se presenta a primera vista como un caso particular de la composición, uno de sus ‘detalles’, salvo que no se la puede aislar como se hace con los fragmentos de los cuadros, porque entonces se disuelve. Si bien en la composición, por esencia, todo es relativo y relacionado, la proporción es más relativa que sus otros componentes como el color o la forma o la disposición. Es algo así como la composición ‘en sí’, el detalle que refleja por entero al todo.

Por ese mismo exceso la proporción escapa del marco burgués de la composición, donde cuentan elementos psicológicos individuales como el talento, la inspiración y la memoria, y participa por derecho de la construcción transpersonal. Los problemas de la proporción se resuelven en un arte constructivista, vale decir, en un arte revolucionario. [...] Me atengo a esta maravillosa novela de Walter de la Mare, *Memorias de una enana*, para explorar someramente los elementos civilizatorios de la proporción... [...] el libro no propone a su protagonista como ejemplo o caso de una generalidad, (no podría hacerlo porque se trata de un monstruo) sino como cosa en sí, general-particular de arte. La novela no

es un ejemplo sino la creación histórica de un nuevo dispositivo de proporcionalidad." (Aira 75).

Es así, individualmente, como "cosa en sí", y componiendo series, y desentendida de las interpretaciones de Rest, como me gusta ver estas composiciones de Stern. No como ejemplos de afecciones generalizables a la manera en que las muestran los títulos de Rest, sino como respuestas, cada una, composiciones, arreglos, en vistas a un afecto singular. Como si, a pesar de la ironía y el humor, en ese trabajo en colaboración con los sociólogos y las mujeres que enviaban sus sueños por carta, y valiéndose sólo de los ajustes de la perspectiva y la proporción, cada fotomontaje compusiera una lente para recordar que "La naturaleza y la vida humana son tan diversas como lo somos nosotros. ¿Quién se atreverá a decir qué perspectivas ofrece la vida a otros? ¿Podría ocurrir milagro mayor que el de que nos fuera dado ver con los ojos ajenos un instante?"...¹⁰

"Lo que le faltó observar a Walter Benjamin –dice Aira, refiriéndose a "La obra de arte en la era de la reproducción técnica"- fue que la reproducción mecánica tiene efecto sobre todo en el tamaño y en los tamaños relativos." (Aira 78). Son esos tamaños relativos los que producen la diferencia. Sola, la liliputiense es normal, tanto como lo son el portón y la mujercita del fotomontaje número 40, o el teléfono y la joven del número 41, o el barco de papel y la muchacha del número 25, o la joven y la botella del número 5, entre tantos otros. Si aislados son normales, juntos,

¹⁰ Son palabras de Thoreau, citado por Aira (78).

gracias a la reproducción técnica, los sueños de la imaginación producen monstruos. A Grete Stern, que no quiso discutir ni teorizar sobre la pertinencia o no de la fotografía como obra de arte sino que llegó incluso a ejercerla “en colaboración”, ese detalle de proporciones, es obvio, no se le escapó.

Bibliografía:

Aguilar, Gonzalo. “La pasión de la geometría.” *Horacio Coppola, Fotografía*. Madrid: Fundación Telefónica, 2008: 60-69.

Aira, César. “Sobre una novela de Walter de la Mare”. Revista *Tokonoma* nº 3 (1995): 74-78.

Carter, Angela (2002). “Epílogo”. Walter de la Mare. *Memorias de una enana. (Memoirs of a Midget, 1921)*. Traducción y notas de María Luisa Balseiro. Madrid: Ediciones Siruela. Colección Libros del tiempo, 2002.

De la Mare, Walter. *Memorias de una enana*. Traducción de Julio Cortázar. Buenos Aires: Editorial Nova. Colección Espejo del mundo, 1946.

Bertúa, Paula. “Fotografiar lo desconocido: los fotomontajes de Grete Stern para la revista *Idilio*”, Spanish & Portuguese Studies, School of Languages, Literatures and Performing Arts, Queen’s University Belfast, 12 de febrero de 2007.

Fortuny, Natalia: “Las representaciones de lo cómico en dos casos de la fotografía argentina del siglo XX: Grete Stern y Marcos López.” Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto Gino Germani, UBA, Setiembre de 2007. http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/jovenes_investigadores/4jornadasjovenes/EJES/Eje%204%20Objetos%20culturales%20Arte%20Estetica/Ponencias%20eje%204/FORTUNY%20NATALIA.pdf

García, Germán: “Artista, mujer, débil”, en Página 12. Psicología. 29/8/2005. <http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-55539-2005-08-29.html>

Moreno, María. “A câmara desperta”. Stern, Grete. *Os sonhos de Grete Stern*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 2009: 8-20.

Priamo, Luis. "La obra de Grete Stern en la Argentina". Stern, Grete: *Grete Stern, obra fotográfica en Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995.

Priamo, Luis. "Los sueños de Grete Stern". Grete Stern, *Sueños*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 1996.

Priamo, Luis. *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern*. Buenos Aires: Fundación CEPPA, 2003.

Romero Brest, Jorge. "Fotografías de Horacio Cóppola y Grete Stern". Sección "Notas", *Revista Sur* nº 13, 1935:91.

Stern, Grete. *Grete Stern, obra fotográfica en Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995.

Stern, Grete. "Apuntes sobre Fotomontaje". Grete Stern, *Sueños*. Valencia Institut Valencià d'Art Modern, 1996.

Stern, Grete. *Os sonhos de Grete Stern*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 2009.

Vezzetti, Hugo. "El psicoanálisis y los sueños de *Idilio*". Priamo, Luis: *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern*. Buenos Aires: Fundación CEPPA, 2003.