



LA CONDICIÓN FEMENINA Y EL VÍNCULO MADRES E HIJAS EN LA FOTOGRAFÍA DE ADRIANA LESTIDO

María Alejandra Pagotto

Universidad de Buenos Aires

alejandrapagotto@yahoo.com.ar

Resumen:

El presente artículo realiza un análisis del ensayo fotográfico *Madres e hijas* (1995 – 1997) de la fotógrafa argentina Adriana Lestido. El libro explora cuatro configuraciones diferentes de la relación madre e hija en el contexto de la Argentina contemporánea. En primer lugar, siguiendo los desarrollos de Roland Barthes se indica la posibilidad de trabajar algunas fotografías desde la relación fotografía – amor – muerte, para marcar la presencia en la ausencia del vínculo materno, en el marco general de la separación como signo final de esa relación. En segundo lugar, se refiere a los desarrollos de Jacques Rancière para explorar el conjunto del ensayo como producción de una política del arte a partir de escenas de disenso sobre la condición de la feminidad y la maternidad en el mundo contemporáneo, a la luz de la posición de afirmación positiva de la diferencia sexual según lo entiende la teórica Rosi Braidotti. Finalmente, el propio artículo se produce como una experiencia estético política.

Palabras clave: Escenas de disenso – feminidad – maternidad- cuerpos – afectos

The status of women and mothers and daughters bond in the photograph of Adriana Lestido

Summary:

This article analyzes the Adriana Lestido's photo essay *Mothers and Daughters* (1995 - 1997). In the context of contemporary Argentina the book explores four different configurations of relationship between mothers and daughters. First, according to Roland Barthes developments indicated the possibility of working some pictures from the relationship photography- love - death, to mark the presence in the absence of maternal bonding in the framework of the separation as a final sign of this relationship. Second, concerns the development of Jacques Rancière to explore the entire essay as a politics of production art from scenes of dissent on the condition of femininity and motherhood in the contemporary world, in light of the position of positive affirmation of sexual difference as the theoretical Rosi Braidotti understands. Finally, the article itself is produced as a political aesthetic experience.

Keywords: Scenes of dissent - femininity - maternity- body – affects

1. *Madres e Hijas*: fotografías entre el amor y la política

El trabajo *Madres e hijas* (1995 – 1997) de la fotógrafa argentina Adriana Lestido es un ensayo fotográfico en torno al vínculo entre mujeres. A partir de cuatro parejas de madres e hijas se muestran diversos aspectos de ese vínculo, y distintas formas de establecer la relación mujer – madre – mujer – hija - mujer (en dos casos ésta última es una niña).

Este ensayo fotográfico fue editado como libro en Argentina en el año 2003 y se ubica en la obra de Lestido en estrecha relación con otros dos trabajos previos de retratos de mujeres madres, pero en otros contextos: *Madres adolescentes* (1988 – 1990), donde fotografió a menores embarazadas pobres que se encontraban viviendo en establecimientos de la Comisión Nacional de Políticas Familiares y de Planificación de la Ciudad de Buenos Aires; y *Mujeres presas* (1991 – 1993), donde mostró a algunas mujeres conviviendo con sus hijos de hasta dos años en la Cárcel de mujeres N° 8 de Los Hornos (La Plata), antes que éstas perdieran la *Patria Potestad*, y el Poder Judicial decidiera donde vivirían los niños. En esta trilogía de su obra las mujeres son las protagonistas de escenas de amor, de dolor, de vínculos estrechos y difíciles separaciones.

El conjunto de fotografías propuestas para el ensayo *Madres e hijas* son imágenes en blanco y negro de escenas de la vida cotidiana en espacios públicos y privados. Algunos encuadres tienen lugar en medios de transporte o al aire libre. Otros sitúan los cuerpos semidesnudos de estas mujeres en sus espacios de residencia, y a su interior en los espacios más íntimos, como los baños y las camas. Ninguna de las fotografías tiene título o texto que las acompañe, y se agrupan a partir de cuatro series: “Eugenia y Violeta”; “Mary y Estela”; “Alma y Maura” y “Marta y Nana”.

1.1 *Mirar el libro desde lo que punza*

El ensayo fotográfico explora cuatro configuraciones diferentes de la relación madre e hija. Sin embargo las cuatro series aparecen enhebradas en el libro por tres elementos que no pertenecen a las mismas: dos fotografías y un verso, pero que las enmarcan. Estos elementos de encuadre configuran la idea de “separación” como una noción presente en todo el proyecto del libro.

Con relación a las dos fotografías que enmarcan las cuatro series, la primera de ellas registra el momento posterior a un parto. Un recién nacido (no puede ser visualizado si es un niño o una niña) ocupa el centro de la escena. Está rodeado por un equipo médico masculino que todavía conservan la indumentaria utilizada en los quirófanos, y sostenido boca abajo por la mano enguantada en látex de uno de los hombres. El pequeño cuerpo que está siendo mantenido en el aire, en el centro de la escena y rodeado por los médicos. Momentos antes ese cuerpo habitaba las privadas y habituales entrañas de la madre, y en el “ahora” de la fotografía desde el centro del equipo médico es arrojado a la mirada de la fotógrafa y de los futuros espectadores de la obra, definiéndose en esa toma el ingreso de esa nueva vida al mundo social, y momento de primera y primordial separación de la madre. Esos varones del equipo médico, que seguramente asistieron el parto, y ahora se ocupan del recién nacido/a de modo desafectado, están cumpliendo un rol social que refiere a un dato histórico: el parto –en principio cosa de mujer, practicado en la casa, por una partera, entre mujeres– durante los últimos siglos sufrió un proceso de medicalización, se masculinizó y se hospitalizó. Considerando este marco, esa foto puede ser entendida como el registro del instante de inscripción de esa vida en el mundo social; primerísimo momento -ya marcado desde esa instancia- por la separación de la madre.

En el ensayo de Lestido la referencia a la separación –el alejamiento, o la ausencia– imprimen el carácter del vínculo materno; desde el momento de arribo al mundo mediante el nacimiento, hasta el tiempo de la partida

por la muerte. La ausencia de la madre gravita fantasmalmente en dos de las fotografías de la última serie. La palabra mamá escrita en el espejo del baño, marca de la ausencia y presencia del recuerdo. La foto de Marta y su madre sonrientemente cómplices, colgando de una pared por un clip, es iluminada por una lámpara de escritorio en una completa oscuridad. Probablemente, esa oscuridad tenga relación con la tenebrosidad que rodea la ausencia de la madre; por la desaparición de ella durante la última Dictadura en Argentina.¹

La segunda fotografía por fuera de las series –pero que las enmarca- es la que cierra el libro, y también vuelve sobre la noción de separación como marca del vínculo. La foto es un retrato de la madre de Adriana Lestido acompañada de una escritura en manuscrito: “A la memoria de mi vieja, Laura.” Este pie introduce en filigrana en la obra una condición encarnada y afectada: la propia condición de hija, de la fotógrafa. La condición de hija de esta mujer haciendo fotografías de mujeres madres e hijas. El pie mencionado aparece reproduciendo una caligrafía personal que invita a pensar ese retrato quizás como una más de las fotografías que conforman el álbum familiar de la artista. Además, de este modo, ese retrato materno asume una posición de ejemplar ambivalencia propia de la fotografía entre el arte y el no-arte.

La dedicatoria *in Memoriam* no funciona como una restitución de la separación producida por la muerte entre madre e hija. Esa foto no es más que el signo de la ausencia de la madre, de su partida sin retorno: la marca de una separación definitiva. Sin embargo, como indica Barthes esa fotografía puede funcionar como una pseudopresencia de esa mujer: algo real que ya no se puede tocar (Barthes; 2011). Esa fotografía es testimonio, “no dice (forzosamente) *lo que ya no es*, sino tan sólo y sin duda alguna *lo que ha sido*” (Barthes; 2011:132). Asimismo es el testimonio presente de la permanencia del vínculo en la ausencia de la madre, esto es lo que el autor denomina el *punctum* de intensidad: “inmóvil, la Fotografía vuelve de la presentación hacia la retención. [...] [Hay] en ella como un punto enigmático de inactualidad, una extraña estasis, la esencia misma de una detención” (Barthes; 2011: 139-140). Laura ha estado irrecusablemente presente, un cuerpo real que se encontraba aquel día en una terraza barrial para entregarse a esa toma que parece *amateur*. La presentación de esa fotografía de Laura hoy -más allá de su muerte- muestra que esa presencia, y el vínculo que supone para su hija, aparecen reactualizados. De este modo, la introducción de esa foto –la que cierra el libro de Lestido- refuerza la tesis de Roland Barthes en *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (1980), que establece una ligadura de intensidad cuando se trata del retrato de la madre muerta: la fotografía, el amor y la muerte. Un modo de abordaje de la fotografía que no refiere al placer. Es en el segundo tramo del recorrido teórico de ese libro, donde Barthes evidencia este modo de relación con algunas fotografías -por fuera de la dimensión del placer-, justamente a partir de la “Fotografía del Invernadero”. Esa fotografía es el retrato de “su” madre cuando niña, que le otorga el sentimiento del recuerdo y –como él mismo dice- le permite el acceso a la utópica “*ciencia imposible del ser único*” (Barthes; 2011: 113). La disposición de fotografía de la madre de Lestido en el cierre del trabajo establece una tensión en el espectador/a que se asocia con esta noción de “ciencia imposible”. Esa fotografía es un núcleo de particularidad, es irreductiblemente “su” madre para la fotógrafa, ese ser único –amado y perdido- que seguramente abre en ella una herida, o despierta una emoción, como la “Fotografía del Invernadero” para Barthes. Por otra parte, la fotografía de Laura es para el espectador/a el retrato de una mujer cualquiera en el registro de una fotografía doméstica. Es decir, para el espectador/a esa fotografía se inscribe a partir de cierta indiferencia de lo común y de lo propio. Pero evidentemente, esa fotografía final tiene una función especial, y no tiene el mismo estatuto que todas las otras que conforman las cuatro series: menos codificada por los hábitos artísticos, está atada a un deseo inmediato, al amor, al dolor y –quizás- al agradecimiento por la bondad materna; que la mirada y el gesto de esa mujer fotografiada encierran. La inclusión de esa última fotografía, vuelve sobre cada una de las tomas de las series para bañarlas de emoción, invitando al espectador/a a una mirada intensa de las mismas. Es difícil hacer otra cosa frente al gesto de Lestido que ha propuesto cerrar el trabajo volviendo a mirar a su madre, quizás volviendo a encontrarla y a encontrarse en ella.

¹ Marta Dillon es hija de una madre desaparecida cuando ella tenía diez años.

Un tercer elemento enmarca las historias, es una cita del poeta español Pedro Salinas (1891 -1951), este texto aparece en el territorio blanco de la penúltima página del libro: “Vivir, desde el principio, es separarse”. El verso que incluye Lestido es el tercero del poema de Pedro Salinas incluido en *Razón de Amor* del año 1936. Ese poema tiene por tema central el amor y la separación, y forma parte de la trilogía de libros producidos a instancias del enamoramiento hacia Katherine R. Whitmore.

La fotografía final del libro arma una constelación con el verso de Salinas que produce la emoción de un largo adiós interminable como el intento de resistencia a la condena de morir de la vida propia y del otro. La muerte del amado es la separación definitiva. La separación es la marca del vínculo de amor, y del vínculo materno. En el contacto corporal el amor se manifiesta y resiste a la separación. En el poema de Salinas el amor tiene lugar en el juego de los cuerpos donde uno es dos en el abrazo o en el beso. Los cuerpos entran en contacto a veces para permanecer unidos, a veces, para decirse adiós. Al decir de Barthes toda fotografía está marcada por la intensidad de “ese vértigo del Tiempo anonadado” (Barthes; 2011:147).

Los abrazos entre madres e hijas recorren las series, juntas se ríen, se acompañan, se sostienen y mantienen frente a la vulnerabilidad que parece ser también la condición que se da a ver de las mujeres retratadas. Los retratos de Eugenia despeinada, o con los ojos hinchados por no dormir, dan cuenta que está agotada ¿en el límite se sostener quizás los cuidados que la pequeña Violeta demanda? Eugenia aún permanece dormida en su cama y en primer plano Violeta está de pie parada dentro de su cuna, se ha despertado antes y controla la situación, ¿comenzará a llorar o en silencio intentará apropiarse de algunos objetos cercanos? La soledad y vulnerabilidad de Eugenia parece ser la más manifiesta del ensayo. Pero ellas permanecen juntas de modo tal que comparten un placentero baño, una mirada de asombro hacia el cielo o el abrazo de Violeta en la playa, tomando con todo su cuerpo la cabeza de su madre. El lazo afectivo pasa por el contacto entre los cuerpos de esas mujeres retratadas.

Finalmente, los dos últimos elementos que enmarcan las series fotográficas disponen la obra hacia la larga despedida del otro amado y las emociones que se despliegan en cierta atmósfera de daño frente a la separación, y finalmente frente a la muerte.

1.2 Mirar las imágenes: una invitación a pensar la corporización femenina

En la última de las reflexiones de *El espectáculo emancipado* (2008) Jacques Rancière refiere críticamente al trabajo de Roland Barthes sobre la fotografía. Rancière indica que la operación realizada por Barthes en el establecimiento del *punctum* de las fotografías (aquello que punza afectivamente al espectador) termina en “la captura de la muerte sobre el que está vivo” (Rancière; 2010:111).

Este modo de trabajo sobre las fotografías borraría los rasgos de indeterminación característicos de toda fotografía, generados por circulación “de lo intencional y de lo no intencional, de lo sabido y de lo no sabido, de lo expresado y de lo inexpressado, de lo presente y de lo pasado” (Rancière; 2010:112), entre el fotógrafo y el espectador/a. Si bien el abordaje propuesto por Roland Barthes permite la comprensión de fotografías tales como la última fotografía del libro *Madres e Hijas*: “la fotografía del ser único –Laura, la vieja de Adriana-”. La posición crítica de Rancière hacia Barthes habilita a un trabajo diferente al interior de las cuatro series fotográficas del libro de Lestido. Sobre todo a partir de resaltar la “indeterminación estética” de las imágenes de esas mujeres (adultas y niñas) que no dicen nada sobre sus pensamientos, pero imponen sus presencias materiales –corporales- al ofrecerse al lente de la fotógrafa y se dan a sí mismas visibilidad.

Para Rancière la “pensatividad” de una imagen es aquello que se presenta en un juego de distancias, resistiendo al pensamiento de aquel que la produjo y al de aquel que busca identificarla. Las indicaciones de Rancière sobre la “pensatividad” de la fotografía tienen lugar a partir de un nudo de indeterminaciones dadas por:

1) la caracterización de una identidad; 2) la disposición plástica del cuerpo en el espacio; y 3) los aspectos que el registro mecánico permite revelar sin poder confirmar si fueron deseados.

Es de utilidad para abordar las fotografías que Lestido realizó en el marco de este proyecto construido a partir de situaciones cotidianas de las vidas de mujeres ligadas por el lazo materno. La fotografía de esas situaciones cotidianas y privadas, en tanto operación artística, “toma la banalidad social en la impersonalidad del arte y le quita lo que hace de ella la simple expresión de una situación o de un carácter determinado” (Rancière; 2010:116). Esta operación artística se enmarca a partir de los tres elementos analizados que sirven de marco a las historias retratadas. Ellos contribuyen a que las fotografías de las series inviten a reflexionar sobre la noción de separación de la madre, desde la posición de la mujer-hija. Esta idea es un hilo interpretativo del cual puede tironearse para mover las tramas de las cuatro historias del libro.

La noción de separación, amor y dolor, se proponen como los elementos centrales de una interpretación posible para las cuatro series. Sin embargo, como toda interpretación, es un comentario que se ofrece siempre limitado -o minado- por la pluralidad de significados que suponen las imágenes alrededor del cuerpo de las mujeres y la sensibilidad que exponen. Por otro lado, y en el mismo sentido, en las cuatro series fotográficas es imposible restituir al interior de las mismas una historia que ligue los fragmentos, en una línea de acción. Porque la historia se bloquea en cada cuadro. Cada fotografía forma parte de “un encadenamiento de microacontecimientos sensibles que vienen a duplicar el encadenamiento clásico de las causas y los efectos...” (Rancière; 2010:120). Las fotografías son incapaces de contar una historia “lineal”, son silenciosas pero dan a ver imágenes fragmentarias que se producen como citas; abriéndose la posibilidad de realizar sobre ellas comentarios siempre en el marco de la polisemia y ambigüedad.

En la página Web² de la fotógrafa donde se presentan fragmentos de la obra, los elementos que enmarcan las series cambian: no aparece la foto de la madre muerta ni el verso de Salinas. Si bien en primer lugar, aparece nuevamente la fotografía del instante posterior del parto, a continuación e introduciendo las series aparece un epígrafe de la escritora estadounidense Amy Tan (1952) que explora en su obra la relación entre madres e hijas: “He aquí cómo llegué a amar a mi madre, cómo vi en ella mi propia naturaleza verdadera, lo que había bajo mi piel, en el meollo de mis huesos”.

La cita vuelve de algún modo a referir a la madre propia de Lestido, sin embargo, en esta oportunidad invitando al espectador/a a pensar el vínculo con la propia madre. Un vínculo que en el ensayo aparece motorizado por la dinámica de la construcción de la propia subjetividad desde el amor y la distancia hacia la madre.

Por otra parte, la cita remite a una dimensión del vínculo a partir de una referencia corporal precisa: el debajo de la piel, en el centro de los huesos. No sólo las entrañas, sino también la osamenta propia, esa que en muchos casos permanece como resto luego de la propia muerte, tiene su origen en la madre. Asimismo, siguiendo el hilo de la cita de Amy Tan, el trabajo de Lestido se introduciría en la exploración del lazo maternal para la formulación de una redefinición de la condición femenina, basada en /desde la mujer: desde un *Nosotros* en cuerpos localizados en el vínculo múltiple de madres e hijas. Como sostiene Rosi Braidotti, este estar localizado no tiene que ver con las diferencias biológicas sino con las socio-simbólicas. El trazado de un mapa político y un diagrama conceptual procede de las subjetividades corporizadas e históricamente localizadas (Braidotti; 2000).

Sin embargo, aún introduciendo las series con estos elementos de marco, las fotografías de *Madres e Hijas* no explican nada. Sus fotografías son inagotables invitaciones a pensar la condición de mujeres en el lazo materno -en las diferencias y los inquietantes malestares sobre él- que ellas dan a ver. Y lo hacen exponiendo una serie de experiencias a partir de fragmentos o miniaturas de una realidad cotidiana que por el hecho de

² Pueden consultarse fragmentos de *Madres e Hijas* y otras obras de la fotógrafa en www.adrianalestido.com.ar.

ser fotografiada se reviste de una dignidad temática. Como advirtiera Susan Sontag, la fotografía es un “arma de doble filo” porque produce clichés y visiones nuevas (Sontag; 2010). *Madres e Hijas* produce una visión nueva de las mujeres- madres- mujeres- hijas, porque amplía nuestra noción de lo que merece la pena mirar alrededor del lazo entre ellas. Y acerca de lo que tenemos derecho a observar: los cuerpos de esas mujeres, en su condición de mujeres, y en la conflictividad amorosa de sus vínculos.

2. Fotografías en disenso sobre la condición femenina y la maternidad

Siguiendo con los desarrollos de Rancière en *El espectador emancipado* en el trabajo de Lestido se podría encontrar una forma de lo que el autor denomina como política del arte. Por ella entiende el entrelazamiento de tres lógicas heterogéneas -e incluso paradójicas-: la de las formas de la experiencia estética, la del trabajo ficcional y la de las estrategias metapolíticas. Esto puede ser expresado de la siguiente manera:

Hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. Hay una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible. Hay así una política del arte que precede a las políticas de los artistas, una política del arte como recorte singular de los objetos de experiencia común, que opera por sí misma, independientemente de los anhelos que puedan tener los artistas de servir a tal o cual causa (Rancière; 2010: 65-66).

Entonces, para Rancière la relación arte / política queda plasmada bajo la noción compleja y paradójica de “una política del arte” que, en sus efectos, no se presta a ningún cálculo garantizado o determinable. Esta noción le permite al autor conceptualizar ambas actividades sosteniéndose una en la otra en la reconfiguración de los marcos sensibles, al interior de los cuales se definen los objetos comunes del “orden”:

Esta lógica de los cuerpos en su lugar en una distribución de lo común y de lo privado, que es también una distribución de lo visible y lo invisible, de la palabra y del ruido, es lo que he propuesto llamar con el término “policía”. La política es la práctica que rompe ese orden de la policía que anticipa las relaciones de poder en la evidencia misma de los datos sensibles (Rancière; 2010: 62).

La obra de Lestido podría ser analizada como una política estética, una práctica que da cuenta de un régimen de sensibilidad en disenso con el orden policial de lo dado sobre la feminidad y la maternidad. En otras palabras, puede ser entendida como una experiencia singular de litigio sobre la visibilidad y la partición de lo sensible alrededor del cuerpo y el vínculo entre mujeres – madres – mujeres – hijas.

Siguiendo los argumentos que Rancière había presentado en *El desacuerdo. Política y filosofía* (1995), “la política existe allí donde la cuenta de las partes y fracciones de la sociedad es perturbada por la inscripción de una parte de los sin parte” (Rancière; 2007:153). El trabajo de Lestido opera con sus fotografías un disenso alrededor de la condición de las mujeres, sus escenas alteran las figuras consensuales en relación con de la condición de ser mujer y la maternidad. De este modo torsionan una configuración sensible que determina la manera en que las mujeres tienen -o no- parte en la comunidad. *Madres e Hijas* ofrece una política del arte en tanto interroga y discute la condición de ser mujeres, y su inscripción en el tejido sensible del mundo contemporáneo, paradójicamente en el terreno de la imagen con mayor consenso de lo femenino: el deber de la maternidad como remate de la feminidad.

El ensayo fotográfico de Lestido se inscribe en una forma de radicalidad del arte al ofrecer una potencia singular de presencia, de aparición y de inscripción de las mujeres, que rompe con lo ordinario de la experiencia de la figuración consensual del reparto sensible de los cuerpos femeninos perteneciente a la estructura de la dominación y la sujeción. Es decir, la condición de ser mujeres -a partir del lazo materno- queda de alguna manera alterada, atravesada por un sentido enrarecido de los distintos modos de

manera alterada, atravesada por un sentido enrarecido de los distintos modos de configuración del lazo, de los deseos que los recorre, de los conflictos, así como de las intensidades y afectividades que lo configuran.

Es a partir de este enrarecimiento del tejido sensible que ofrece la obra de Lestido que se pone de manifiesto el sentido político de su trabajo. Este sentido político, siguiendo a Rancière, se construye “entre” la idea del artista y la comprensión -o sensación- del espectador/a. El sentido político de la obra artística emerge como una “tercera cosa” que no es propiedad de ninguno de los dos –de ninguna de las dos-; y acontece a partir de una lógica de disociación:

No es la transmisión del saber o del aliento del artista al espectador. Es esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión de lo idéntico, toda identidad de la causa y el efecto (Rancière; 2010:21).

Para Rancière el sentido de la obra se erige entre artista y espectador, y en el terreno de una comunidad emancipada. Una comunidad donde se vuelve imposible distinguir al autor del intérprete. Comunidad que aquí se referirá como un *Nosotras*, una construcción política posible del sentido y de la condición de ser mujeres. Una construcción que se produce a partir de un juego imprevisible de asociaciones y disociaciones entre la fotógrafa – la obra – la espectadora; donde a partir de ella queda fundamentalmente cuestionada la diferencia entre mirar - hacer. Es en este sentido que el trabajo de Lestido puede habilitar, en tanto operación estética y política, que el mirar se convierta en la posibilidad de hacer un *Nosotras*.

A Rancière la relación entre arte y política le permite evidenciar dos modos de producir ficciones. Contra la ficción del orden consensual dominante, el arte y la política pueden ser la producción de una ficción, de un sentido común de disenso: de resistencia, de testimonio e incluso de denuncia. A la luz de este marco teórico pueden ser analizadas las diversas situaciones retratadas de la vida cotidiana de esta pluralidad de madres e hijas. En el trabajo de Lestido lo personal –e incluso lo más íntimo- de estas mujeres se vuelve político, en tanto bordea la definición de la condición de mujeres. La nueva trama de sensibilidades, es una experiencia -y una experimentación- estética y política específicas y que -en tanto tales- ubica teóricamente la dimensión corporal en el centro de la problemática estético política de *Madres e Hijas*. Es en la visibilidad de los cuerpos femeninos de madres - hijas (niñas o mujeres), donde tienen lugar las rupturas del entramado sensible de las percepciones y de la dinámica de los afectos involucrada en cada una de las situaciones registradas de las distintas relaciones que retratan las series.

¿Qué es lo que las fotografías de Adriana Lestido dan a ver? Y, teniendo por urdimbre la maternidad, ¿cómo logran sus fotografías que las imágenes puedan decir otra verdad sobre la condición femenina justamente en ese territorio? ¿Cómo queda establecida esta trama conflictiva del régimen de sensibilidad sobre la feminidad y la relación entre madres e hijas?

*Madres e Hijas*³, en tanto libro, propone en el orden de sus páginas la sucesión en la que han de mirarse las fotografías de cada pareja de mujeres. Las series del ensayo fotográfico podrían desplegar cierta idea de proceso en el tiempo: las historias de esos vínculos. Sin embargo, teniendo en cuenta el esforzado recorrido que los posibles significados de esas imágenes exigen, el presente trabajo se centra en la referencia particular de algunas fotografías de las series que componen el ensayo fotográfico. Porque cada fotografía en su particularidad fija un tiempo y un espacio de esas vidas compartidas; y asimismo expone e ilumina detalles significativos sobre la visibilidad de la corporalidad de las mujeres y su relación entre ellas. La noción de fragmentariedad de las fotografías interviene tanto en la producción como en la interpretación de las mismas. Cada escena atomizada contiene una realidad, y aquello que da a ver tiene múltiples significados para el

³ Este trabajo fotográfico fue expuesto en distintos momentos y lugares: Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina (2003); Museo de Arte y Memoria. La Plata, Argentina (2009); Parque Rodó. Montevideo, Uruguay (2010).

espectador/a. En este trabajo, cada fotografía referida, en su carácter de fragmento y en el contexto de la serie construida por Lestido para la publicación del libro, puede relacionarse con otras ubicadas en otras series reenviándose entre sí a partir de algún elemento compartido y conformando de este modo ciertas constelaciones alrededor de una figuración de la condición subjetiva femenina en el lazo materno. La conformación de estas constelaciones se mantiene en una perspectiva abierta que permitiría afirmar la presencia de otra figuración política de la subjetividad femenina. Es decir, la alteración del régimen de sensibilidad sobre la condición de las mujeres en la maternidad. La alteración de este tejido sensible tiene su lugar de emergencia en las microsituaciones que Lestido presenta alrededor de las disposiciones de los cuerpos de madres e hijas, apenas distinguibles de la vida cotidiana; pero que suponen una serie de torsiones respecto de la sensibilidad de la condición femenina propia de la dominación.

Podría decirse que *Madres e Hijas* quiebra el tejido de sensibilidad propio del consenso a partir de una apertura del lazo, de una disociación en plural: no es la maternidad -ni siquiera maternidades-, se produce un giro sobre esa temática a partir de una relación de dos: madres e hijas, cada una en su condición singular de devenir mujer. Este gesto que proviene desde el título y se despliega en las imágenes, es un desplazamiento ingenioso sobre el consenso de la imagen femenina a partir de “la maternidad” como un sólido vínculo compacto y armonioso. Este “y” de la relación entre dos, y el conjunto de elementos que enmarcan las series – referidos más arriba-, producen una nueva sensibilidad o mirada política sobre el lazo materno; permitiendo una nueva experimentación sobre él: menos regulada y/o reguladora de la relación. Las fotografías abren preguntas sobre la multiplicidad y conflictividad de los vínculos entre madres e hijas; dejando liberada una potencia: parece que las situaciones registradas siempre tienen algo más para decir sobre el lazo y el devenir mujer en él. Esta apertura incontrolada del sentido de las fotografías enfrenta al espectador/a a una redefinición creativa de la condición de ser mujeres y a un régimen de visibilidad y sensibilidad de los cuerpos, alterado, enrarecido a partir de cierta experimentación estética y política sobre el lazo y la condición femenina.

Las fotografías que Lestido propone están recorridas por el deseo -como proceso de apertura y de efectua- ción del mismo- en escenas donde hay elementos heterogéneos del orden de la afectividad: cuidados, cansancio, desconcierto, alegría, dolor, acercamiento de los cuerpos en el abrazo, distancias, miradas protectoras y miradas de recelo entre mujeres, entre madres e hijas. Las fotografías son recorridas por posiciones de deseo divergentes, asumidas tanto por las madres como las hijas.

En el marco general de las series la relación entre madres e hijas aparece bajo la figuración de un vínculo amoroso -entre dos- “signado” por la unión y la separación: afectiva, espacial y temporal; así como por el conflicto, la vulnerabilidad y la soledad. Las escenas de *Madres e Hijas* permiten acceder a las relaciones entre estas mujeres a partir de sus criterios inmanentes, propios de cada relación, en la producción del vínculo y de ellas mismas como mujeres.

Por otro lado –y complementariamente-, el ensayo realiza una elisión de la presencia masculina así como de referencia alguna a la institución familiar. Las fotografías parecen ser escenas que indicarían una puesta en cuestión del patriarcado. En el ensayo no hay imágenes de la terceridad masculina: de figuras paternas. Las mujeres de las series (madres o hijas) no tienen apellidos, y este sería uno de los modos en que la obra elide la temática de la sujeción de la mujer a la autoridad masculina. La producción triangular edípica, propia de la relación conyugal y parental, no cumple ningún papel en las series y el deseo se manifiesta desencadenado de toda ley paterna o fálica. Incluso en la serie de “*Alma y Maura*” hasta pareciera quedar en suspenso la economía política de la heterosexualidad en la figura corporal de la misma Maura.

De este modo, queda bajo cuestión el sentido común de construir la femineidad desde el falocentrismo. Es decir, desde la producción de una experiencia que es inteligible desde las categorías que privilegian la posición masculina, y por lo tanto, la condición femenina es secundaria porque está situada en una línea de ausencia: se es mujer porque se carece del falo. Desde el régimen de sensibilidad del orden dominador, lo masculino es absoluto y la condición femenina es la castración.

La radicalidad política de las fotografías reside en que la disposición de los cuerpos apunta a afirmar la diferencia sexual como una fuerza positiva; y de este modo, escinden la unidad de lo dado como femenino codificado bajo el signo edípico o fálico. Las mujeres de las series están a solas –entre ellas-, sin varones. Y desde esa ausencia, se propone una mirada sobre lo femenino que busca construirse alterando el régimen de sensibilidad del reparto policiaco (del orden, de la dominación) de los cuerpos femeninos a partir del varón.

Revisando las cuatro series sólo se encuentra una fotografía donde aparece un varón. La serie “*Marta y Nana*” registra escenas estivales de la madre y la niña en traje de baño, y disfrutando de situaciones al aire libre. Un conjunto de paisajes y la naturaleza bajo la figura abundante de agua, plantas y flores inunda varias de las fotografías. En el marco de esos escenarios, tiene lugar la introducción de la figura del varón junto a Marta. Esa fotografía es realmente disruptiva para el ensayo, e introduce un elemento extraño en la serie en particular. Si se divide la fotografía a la mitad, sobre la izquierda aparece el varón con el torso desnudo, detrás de Marta; ambos de pie en una posición algo inclinada similar entre ellos, y que los deja de perfil mirando algo que está fuera de escena. Ella también tiene su torso al descubierto. La atmósfera de la fotografía es inquietante. ¿Qué miran? ¿Por qué? ¿Quién es él? La sombra sobre el rostro del hombre lo vuelve siniestro. La imagen está atravesada por una voluptuosidad propia de la tensión sexual que queda irradiada en la exhuberancia de la flor blanca, abundante en pétalos -que ocupa el centro de la mitad derecha de la fotografía-. Probablemente la presencia masculina de esta fotografía genera una situación disruptiva porque indica que el varón no es del todo prescindible.

2.1 La redefinición creativa de la condición femenina (dar visibilidad a lo desconocido)

Sigmund Freud intentó descifrar “la oscura condición de las mujeres” en *Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos* (1925). En este texto el desarrollo de la feminidad es entendido a partir del conocimiento de la diferencia anatómica de los sexos y de la admisión de no tener pene; es decir, a partir de la cicatriz que deja la castración como sentimiento de inferioridad. El deseo del pene, le provoca envidia a las niñas/mujeres. Si ese deseo es resignado queda reemplazado por el deseo de un hijo. De este modo el complejo de Edipo hace su entrada triunfante, la niña “resigna el deseo del pene para reemplazarlo por el deseo de un hijo, y con este propósito toma al padre como objeto de amor. La madre pasa a ser objeto de los celos, y la niña deviene una pequeña mujer” (Freud; 2008a:274).

En el ensayo de Lestido, la elisión del padre es la elisión misma del pene. De este modo, queda en cuestión el despliegue de la feminidad bajo la rejilla de inteligibilidad del complejo de Edipo. Las escenas de disenso de *Madres e Hijas* muestran la riqueza e intensidad de la etapa preedípica –como la denominó el propio Freud-. La resignificación de la diferencia anatómica se volvería signo de afirmación del sexo femenino en su diferencia. Entonces, el ensayo enfrenta al espectador/a a que la alteridad del sexo de las mujeres no sea entendida como una marca de inferioridad, sino como el punto de partida para establecer diferencias positivas. De este modo, *Madres e Hijas* fractura la realidad consensuada sobre la ligazón del lazo materno, y crea un espacio de resistencia a partir de la afirmación positiva de la diferencia sexual que se muestra en un cuerpo a cuerpo entre madres e hijas.

En la primera serie de fotografías que presenta Lestido “*Eugenia y Violeta*”, pueden observarse cuatro fotografías donde el desnudo y la genitalidad cobran una importancia central como representación del sexo femenino. Las cuatro tienen como escenario el espacio doméstico del baño. Tres de ellas muestran la situación misma de baño; y una el momento posterior: el vestirse de la madre, es decir, el momento de cubrir su sexo. El primer plano del sexo de la pequeña Violeta en la quinta fotografía, hace un contrapunto con la octava de la serie donde madre de frente a Violeta se coloca la bombacha. Esta es el objeto que está en el centro de la escena, triangulo blanco estirándose, que parece funcionar como una corona sobre la cabeza de la niña de

quien sólo vemos su nuca. Otras fotografías muestran a madres e hijas compartiendo la cama, muchas veces la madre deja ver sus pechos, parte del cuerpo que cumple una función en la alimentación.

Este grupo de fotografías es un conjunto de escenas de un mundo confinado y sin la terceridad de presencias masculinas, que podría ser caracterizado como lo hizo Freud, la fase de la *ligazón – madre preedípica* (Freud; 2001). Las fotografías del ensayo generan una atmósfera donde las niñas, las mujeres y las madres quedan confinadas en este vínculo originario, de dos, con la madre. Pareciera no haber expulsión de la relación dual femenina. El ensayo obliga al espectador a ver a estas mujeres en el vínculo íntimo con otras mujeres, y a situarse a veces desde la mujer- madre ; a veces desde la mujer- hija y otras desde un «entre» mujeres.

De modo tal que el disenso que provocan las fotografías, parece radicar en poner en primer plano lo que Freud denomina la prehistoria de la feminidad (Freud ; 2008b), y así problematizar cierto tejido de la sensibilidad sobre el mundo femenino de carácter esencialista. Podría afirmarse que el disenso estético y político sobre la subjetividad femenina que ofrece el ensayo fotográfico de Lestido cobraría un mayor vigor estético y político a partir de los desarrollos teóricos sobre la estructura corporizada, y por lo tanto sexualmente diferenciada, de la subjetividad femenina siguiendo a Rosi Braidotti : « el cuerpo, o la corporización del sujeto, no debe entenderse ni como una categoría biológica ni como una categoría sociológica, sino más bien como un punto de superposición entre lo físico, lo simbólico y lo sociológico. [...] el sitio de un conjunto de experiencias múltiples, complejas y potencialmente contradictorias » (Braidotti ; 2010 :29-30).

Del mismo modo, ese mundo « entre » mujeres que describe el ensayo de Lestido, podría ser conceptualizado como « una política de localización » (Braidotti, 2010), una estrategia de afirmación de la diferencia concebida como alteridad positiva y repudio de las diferencias jerárquicas respecto de los varones. La sexualización de las prácticas en la ligazón madres e hijas abre la posibilidad de « proponer una nueva forma de materialidad corporal, una lectura específicamente sexual de la totalidad del sí mismo corporal » (Braidotti ; 2010 : 105-106) ; y de esta manera producir una redefinición de la relación madres e hijas y la sexualidad femeninas, marcadas por una temporalidad de ligazón y separación -en el que se deviene madres e hijas, y sobre todo mujeres-. El arte de Lestido pone luz sobre los aspectos positivos e intensivos que acaecen en la red de relaciones complejas que configuran el mundo femenino. Son estratos de experiencias que no privilegian la racionalidad como principio organizador, sino el deseo como campo creativo donde el cuerpo como superficie libidinal que permite llegar a ser mujer.

2.2 El teatro de Mary y Estela

En la segunda serie de fotografías del libro, el régimen de sensibilidad sobre el vínculo materno y la feminidad en él queda alterado y enrarecido por la relación entre dos mujeres adultas que muestran un comportamiento de repetición. Ambas mujeres parecen inscribirse en la relación a partir de una semejanza corporal extrema, donde las posturas, los gestos y las vestimentas habilitarían un juego de situaciones en las que prima la equivalencia entre ellas. Una de las fotografías más inquietantes es la que muestra a Mary y a Estela sentadas en un colectivo, los respaldos de los asientos sólo permiten ver la mitad de sus rostros en cuarto de perfil, sus narices, sus ojos y sus peinados despliegan entre ellas una simetría compleja donde la madre está sentada en perspectiva en posición adelantada a la hija. Como advierte Gilles Deleuze, « repetir es una forma de comportarse, aunque en relación con algo único o singular, que no tiene semejante o equivalente » (Deleuze;2005:50). La conducta repetitiva de estas dos mujeres, podría estar dando cuenta de algo más profundo que la mera repetición como equivalencia o imitación.

Las fotografías en donde el trabajo de las tomas resaltan la duplicidad rozan la ironía, y asimismo ponen en cuestión la ley. La repetición va contra el orden, transgrede la ley del régimen de sensibilidad en provecho de una realidad más artística y más crítica de la condición de estas dos mujeres adultas, que enrarece la distan-

cia que debería quedar establecida a partir de la edad y el comportamiento de estas dos mujeres. Distintos momentos fotografiados entre Mary y Estela dan cuenta de un juego de dobles : en la playa con sus trajes de baño, en un frente a frente preparándose para una salida nocturna, y durante ella dirigiendo la mirada hacia un mismo lugar o quizás hacia una misma persona. Mary y Estela se preparan para salir, arreglan sus atuendos nocturnos, miran desde una mesa, quizás una barra, algo o a alguien que queda fuera del campo para el espectador/a. Juntas rien, se abrazan, se besan; a solas, fumando o bebiendo, quedan atrapadas por cierto sufrimiento.

Este teatro que ponen en escenas Mary y Estela tiene como movimiento real la repetición en el sentido que ha sido conceptualizada por Deleuze. Las fotografías de esta serie son las que mejor muestran que el vínculo entre madres e hijas es un espacio escénico plagado de signos y máscaras a través de las cuales cada una desempeña a su modo el rol de madre y de hija ; pero sobre todo su condición femenina.

Asimismo, esta serie evidencia que ese espacio escénico está vacío y es ocupado con alguna forma de repetición que termina incluso en problematizar el yo de ambas mujeres. Un yo que parece emerger como pregunta de una a la otra, en la primera de las fotografías de la serie que las toma de perfil, enfrentadas con la mirada direccionada como si estuvieran frente a un espejo. Ambas están tan serias como es de esperar cuando se enfrenta la pregunta ¿quién soy yo ?, y quién es la otra. La serie podría mirarse reteniendo la siguiente observación de Deleuze :

El problema práctico general consiste en que este saber no sabido debe ser representado, bañando toda la escena, impregnando todos los elementos de la obra, comprendiendo en sí todos los poderes de la naturaleza y del espíritu ; pero al mismo tiempo el protagonista no puede representárselo, debe al contrario transformarlo en actos, desempeñarlo, repetirlo (Deleuze ; 2005 :79-80).

Mary y Estela son su propia obra en el movimiento de la repetición y crean un espacio para el teatro de su vínculo. Estas mujeres se duplican, se repiten, pero a fuerza de no comprenderse. Se duplican y se diferencian a partir de un juego de disfraces, con ribetes eróticos, que les permite constituirse como mujeres, y afirmando su condición de tales en sus mascaradas, que incluso provocan cierto quiebre de disenso horroroso en el tejido sensible del orden. Horror que paradójicamente expresa un movimiento de afirmación, de elección y de libertad de la condición de estas mujeres.

Atraviesa la serie una idea de aprender a ser mujer desde el encuentro con la otra en el juego especular, donde la repetición no es imitación sino despliegue práctico de signos heterogéneos: « el principio de una repetición que no es la de lo Mismo, sino que comprende lo Otro, que comprende la diferencia. [...] Hay que pensar la repetición con el pronominal, encontrar el Sí mismo de la repetición, la singularidad en lo que se repite» (Deleuze; 2005:96-97). La serie que Lestido produce, desafía al espectador/a emancipada a encontrar la singularidad de la condición femenina latente en esta relación, en sus encadenamientos y en sus liberaciones.

Se pueden apreciar en la serie otras dos fotografías donde la mirada y espejo continúan replanteando la pregunta por el yo femenino. La pequeña Violeta se mira en el espejo y el espejo reenvía su mirada al espectador/a, juegos de miradas que hilan un *Nosotras*: mujeres, niñas, madres e hijas. En una serie posterior Maura está junto a un espejo, no lo mira, sino que esta frente a la fotógrafa y al espectador/a. Ha rapado su cabello, algo ha cambiado en la forma de vida y el cuerpo de esta joven. Decisiones importantes parecen atravesar la relación de Alma y Maura, aparentemente una mudanza o un viaje las alejará, anunciados en unos bolsos preparados y un abrazo fuerte –de esos que se dan cuando sabe que se va a estar separado por un tiempo-.

Es quizás la serie que más claramente se enfrenta a la ambivalencia de emociones de amor, ligazón, desgarró, separación. Del mismo modo que, a diferencia del teatro de repetición de Mary y Estela, Alma y Maura son claramente distintas; se comportan de modo diferente, sienten y desean diferente. Así puede observarse

en dos fotografías de retratos personales de frente, enfrentando al espectador/a, que Lestido las coloca en una doble página, cada una en el extremo, y entre ellas el blanco, el vacío que las separa. En esta serie un malestar del vínculo recorre sus rostros y posiciona sus cuerpos.

3. Ver – hacer mujeres: *Nosotras*

La fotografía de Lestido además de ser una obra artística es un documento social que habilita en relación con la feminidad y la maternidad “la anotación, en potencia, de cuanto hay en el mundo, desde todos los ángulos posibles” (Sontag; 2010: 171) La obra de Lestido en tanto documento social es el desmenuzamiento en sus fragmentos de una realidad histórica y social que, por distanciamiento estético, realiza un tajo en la trama sensible y solicita al espectador/a interpretaciones y posiciones ético- políticas.

La clave propuesta para mirar el ensayo fotográfico pone a foco los valores positivos asociados al hecho de ser mujer, confrontándonos con un hacer de la condición femenina. La política estética de Lestido instala en el centro de la condición femenina la relación entre dos mujeres desde las dos posiciones que definen el lazo materno, y multiplican la propia feminidad a partir de asumir la posición de madre “y” de hija. Mirar al interior del vínculo para -desde allí- hacer las mujeres. Un vínculo que aparece enrarecido y problematizado.

Esta operación de análisis e interpretación puede hacerse respetando el gesto teórico y político de Rancière; quien ubica en *El espectador emancipado* el sentido de la obra como terceridad. De este modo abre las puertas a la aventura intelectual de repensar la relación entre las imágenes, la configuración de la vida y el deseo de cambiarla. Sin embargo, esta operación puede ser llevada a cabo (y el presente texto forma parte de ella) en el marco de una incertidumbre sobre el fin perseguido “y sobre la configuración misma del terreno, sobre lo que la política es y sobre lo que hace el arte” (Rancière; 2010:54). *Madres e Hijas* alcanza a ser un arte político a partir de una organización de lo perceptible y lo pensable sobre la condición femenina en el lazo como “escenas de disenso”. Éstas son escenas donde se muestra un enfoque sensible sobre la relación que escinde la unidad de lo dado socialmente como maternidad, y rediseña en sus escenas una topografía del vínculo y de la condición femenina que se abre a nuevas posibilidades de subjetivación femeninas.

Las cuatro historias del libro de Adriana Lestido enfrentan al espectador/a a cierta sensibilidad, a cierta intratabilidad de la realidad, que se pliega en el mundo privado y cotidiano de esas mujeres, en su condición de tales. El trabajo de Lestido dispone al espectador/a frente a lo intratable de las singularidades que emergen en el impulso creativo de la toma. Son fotografías de cuerpos de mujeres, enlazados en el vínculo maternal, que resisten a ser imágenes pasibles de ser consumidas en la indolencia y el ruido del “espectáculo mercantil” (Debord; 2008).

Sin embargo, las fotografías de Lestido no se enraízan en un mensaje político transmitido a partir de una adaptación mimética de la producción artística a fines sociales. La radicalidad de su política estética reside en la construcción de un régimen sensible que supone una distribución espacio- temporal de los cuerpos femeninos a partir de “maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes” (Rancière; 2010:56) en ese terreno que es el lazo materno. Las fotografías de Lestido ofrecen formas de exposición de lo visible y de modos de la sensibilidad implicada en esos vínculos que abren nuevas modalidades de configuración de lo posible, un nuevo sentido común “polémico” que se ofrece a la mirada del espectador/a. Las fotografías de Lestido fracturan y multiplican de un modo polémico la realidad de la ficción consensual (que niega su carácter de ficción haciéndose pasar por lo real en sí). A su vez, la posibilidad de ser afectado por lo que las fotografías “dan a ver” -siendo un efecto incalculable- reside en la existencia de una inquietud política del espectador/a, ligada a una determinada situación histórica y una posición ético política que reenvía a la constitución de un *Nosotras*. Y de este modo, al decir de Rancière estaría configurando-

se una “política del arte” que consiste en “construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio de lo común” (Rancière; 2011: 31).

Lo desafiante del trabajo de Lestido radica en que las microsituaciones que propone son apenas distinguibles de aquellas encontradas en la vida cotidiana; sin embargo, el modo lúdico e irónico que ofrece sobre la mirada del lazo madres e hijas suscita una forma inédita de abordaje de la relación y de la feminidad. Considerando la fotografía de Lestido como un “arte modesto de los comportamientos y las relaciones” (Rancière; 2011: 46), la presencia en sus fotografías de cuerpos singulares, puestos y propuestos en su materialidad sexuada, pueden apreciarse como una anticipación de otra configuración de la comunidad, otra topografía de las relaciones comunes en el ámbito de las vivencias existenciales de las mujeres, en su condición de inscribirse como mujeres.

El ensayo *Madres e Hijas* -y esto quizás pueda ser extensivo a los otros trabajos de Lestido donde fotografía mujeres- ofrece una imagen pensativa a la “espectadora emancipada”, que invita en la medida justa a reflexionar desde ciertos lineamientos de los estudios sobre la mujer y la inunda en el terreno político pragmático. La cámara de Lestido mira por la espectadora emancipada el vínculo madre e hija en cuatro historias particulares -diferentes entre sí- y asimismo obliga a mirar y a crear un texto sobre (y a partir de) los cuerpos y las sensibilidades múltiples involucrados en esas relaciones; captados en fragmentos conmovedores que luchan contra los clichés de la relación maternal problematizándola.

Una mujer que fotografía mujeres, otra mujer escribe sobre todas ellas y sobre sí misma. De este modo se pone en acto un entramado de voces femeninas en la labor responsable de un modo posible de indagación sobre la feminidad y un ingreso ético político a un *Nosotras* a partir de un modo de mirar-hacer que permite el arte. El presente texto es una experiencia estética vivida por una espectadora emancipada a partir de la invitación a mirar un régimen de sensibilidades que altera la ley de la ficción consensuada sobre la maternidad y la feminidad. Una contribución más a la promoción de una política sobre la diferencia sexual.

Bibliografía:

- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2011.
- Braidotti, Rosi. *Sujetos nómades*, Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Braidotti, Rosi. *Transposiciones. Sobre la ética nómada*, España: Gedisa, 2006.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*, Valencia: Pre-Textos, 2008.
- Deleuze, G.; Guattari, F. *Kafka. Para una literatura menor*. México: Biblioteca ERA, 1998. Deleuze, G. “Repetición y diferencia” en Foucault, M.; Deleuze, G. *Theatrum Philosophicum, seguido de Repetición y diferencia*, Barcelona: Anagrama, 2005.
- Domínguez, Nora. “Mirar madres. Adriana Lestido: espacios, rostros, afectos” en Revista Mora vol. 16 N°1 Ene/Jul, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2010
- Freud, Sigmund, Sobre la sexualidad femenina, en *Obras Completas (1927 – 1931)* Vol. XXI, Buenos Aires: Amorrortu, 2001.
- Freud, Sigmund, *Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos*, en *Obras Completas (1923 – 1925)* Vol. XIX, Buenos Aires: Amorrortu, 2008a.
- Freud, Sigmund, 33ª conferencia. *La feminidad*, en *Obras Completas (1932 – 1936)* Vol. XXII, Buenos Aires: Amorrortu, 2008b.

Rancière, Jacques, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2007. p. 153.

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial. 2010.

Rancière, Jacques. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual. 2011.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo. 2010.