

La práctica curatorial de María Moreno en *Células Madre*

Un abordaje de la instalación como arte de archivo



Anabel Tellechea

Universidad Nacional del Sur. Doctoranda en el Doctorado en Literatura y Estudios Críticos
de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
tellecheaanabel@gmail.com

Recibido: 15/05/2022
Aceptado: 13/02/2023

Resumen

Si bien la recepción de *Células Madre. La prensa feminista en los primeros años de la democracia* (2018) logró dar cuenta pública de su relevancia, la mayoría de los artículos de prensa y reseñas que se ocuparon de ella coinciden en una denominación inespecífica tanto para referirse al carácter de la exposición como al rol de María Moreno. En este trabajo nos proponemos precisar esos términos (“instalación” para *Células Madre* y “artista-curadora” para Moreno) con el objetivo de desarrollar cuáles son las implicancias que se desprenden de ellos: afirmamos que el propósito crítico de *Células Madre*, la reorganización de la narrativa en torno al feminismo argentino desde la restauración democrática, se configura a partir del dispositivo comunicacional específico de la instalación y de la práctica del *affidamento*. Analizaremos esta instalación en cuanto arte de archivo y el tipo de curaduría que practica Moreno.

■ Palabras clave: María Moreno, arte de instalación, genealogías feministas, archivo.

María Moreno's curatorial practice in *Células Madre*: an approach to installation as archival art

Abstract

While the reception of *Células Madre. La prensa feminista en los primeros años de la democracia* (2018) managed to give a public account of its relevance, most of the press articles and reviews that dealt with it coincide in a non-specific denomination both

to refer to the nature of the exhibition and to the role of María Moreno. In this paper we intend to specify these terms (“installation” for *Células Madre* and “artist-curator” for Moreno) with the aim of developing the implications that emerge from them: we affirm that the critical purpose of *Células Madre*, the reorganization of the narrative around Argentine feminism since the democratic restoration, is configured from the specific communicational device of the installation and the practice of affidavitment. We will analyze this installation as archival art and the type of curatorship that Moreno practices.

■ Keywords: María Moreno, installation art, feminist genealogies, archive.

Introducción. Un antecedente de Moreno como curadora

María Moreno ejerce su trabajo de escritura con un fuerte anclaje en las políticas de archivo. Son conocidas ya las diferentes modulaciones que ha cobrado su figura como escritora en torno a él: ya sea –para decirlo con sus palabras– como “cartonera” o como “revendedora” de su “feria americana”, las operaciones de reescritura sobre los textos propios constituyen una dimensión de análisis prácticamente insoslayable.¹ Dentro de esta modalidad de trabajo, que se proyecta a toda su producción, puede reconocerse un giro particular: la incursión de Moreno en prácticas curatoriales que funcionan como pares con volúmenes publicados por la escritora. Mientras que tiene lugar la construcción de “obras” a partir del trabajo con archivos ajenos y propios, Moreno diseña y organiza instalaciones que participan de los mismos intereses que esos volúmenes y que a su vez provienen de un trabajo de investigación de archivo común con ellos: tanto *Enrique Raab. Periodismo todoterreno* (2015) como *Panfleto. Erótica y feminismo* (2018) se relacionan estrechamente con las instalaciones *Periodistas hasta la muerte* (2017) y *Células Madre. La prensa feminista en los primeros años de la democracia* (2018) respectivamente. En el caso de Moreno, las prácticas curatoriales y los trabajos de escritura son dos modalidades de intervención que se retroalimentan y encuentran un punto de cruce en la producción de los textos curatoriales para sendas ocasiones. Por esta razón, en este trabajo cuyo interés reside en *Células Madre* tomamos como nodo central “La Menesunda del feminismo” (2018, a), artículo publicado en la revista *Anfibia* que incluye el texto curatorial completo de dicha instalación.

Afirmamos que las intervenciones de Moreno en curaduría provienen de las tareas de la escritora y las desbordan para contar con las prerrogativas del ejercicio de otros lenguajes artísticos. Específicamente, analizaremos la posición de enunciación que construye Moreno para llevar adelante la operación de reorganización de la narrativa en torno al feminismo argentino desde la restauración democrática que se configura en dicha instalación interactiva. Sostenemos que esta posición se caracteriza precisamente por la imposibilidad de fijarse en un rol específico, de manera que su descripción, lejos de un interés meramente clasificatorio, precisa de una puesta en diálogo con las figuras a las que se acerca sin identificarse, como son la de artista-curadora y arconte. Antes de comenzar con el objeto de este artículo, realizaremos un desvío: presentaremos el antecedente de *Células Madre* en el que Moreno ensayó aquella doble vertiente para el agenciamiento de una intervención.

Periodismo todoterreno es el resultado de la recopilación de crónicas de Enrique Raab, publicadas en los años sesenta y setenta en revistas como *Análisis*, *La Opinión*, *Confirmado*, *Primera Plana* y *Nuevo Hombre* y hasta el momento dispersas, que supuso ¹ La investigación de María José Sabo sobre la dimensión archivística de la producción escrita de Moreno es fundamental. Destacamos su tesis doctoral, “Crítica y archivo. Las crónicas de Pedro Lemebel y María Moreno” (UNC, 2016) y los artículos “‘Porque no habrá obra’. El archivo en la escritura de María Moreno” (*Orbis Tertius*, vol. XX, n.º 22, diciembre 2015) y “María Moreno archivista. Estrategias de una escritura a partir de la ‘crisis del 2001’” (*El Affair Moreno*, pp. 169-186).

una intensa labor de investigación periodística por parte de la escritora. Las crónicas están acompañadas de un ensayo crítico que oficia de prólogo, cuya tesis se sostiene en un reclamo que da comienzo a la argumentación: “¿Por qué no hay un mito Enrique Raab? O aunque sea un mayor reconocimiento” (2015: 9).² El interés de Moreno por llamar la atención pública en torno a Raab no se detuvo con la elaboración del volumen compilatorio, sino que se prolongó hacia otras modalidades de intervención cultural: dos años después (y uno antes de *Células Madre*), un 21 de julio, se inauguró la exhibición *Periodistas hasta la muerte* organizada en el Espacio Cultural de la Biblioteca del Congreso de la Nación, en la que la escritora ofició de curadora.³ Esta exposición, además de sumar peldaños a la construcción del “mito Raab”, también contribuyó a otra tarea paralela que Moreno venía desarrollando sobre el “mito Walsh”, que tiene su punto de condensación en *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas* (2018, b). El tándem Raab con Walsh expone la distancia que hay entre ellos: si el primero en cuanto periodista y militante es un olvidado que espera la exhumación simbólica, la figura de Walsh está, en cambio, sobre-interpretada, fuertemente cristalizada a partir de una serie de sentidos fijos en torno a la figuración pública del escritor comprometido luego de su muerte.⁴

¿Cómo nombrar el núcleo de la operación cultural que Moreno lleva a cabo en torno a estas figuras (que en esa ocasión eran Raab y Walsh, pero que también se ha posado sobre otras, por ejemplo, sobre María Elena Oddone)?⁵ ¿Y de qué modo resulta un elemento fundamental del análisis la consideración de la posición de Moreno? Para decirlo con palabras de Félix Guattari y Suely Rolnik, Moreno ejecuta un proceso de singularización de la subjetividad que expone “visiones singulares de la escritura”, las cuales se proponen “desencadenar una mutación en los sistemas colectivos de escucha y de visión” (2006: 78). El punto en común entre la crítica de Moreno del “mito Walsh” y el ausente “mito Raab” es la denuncia de una ceguera sobre ellos, más o menos voluntaria, sin dudas patriarcal. Cuando Moreno se pregunta por las razones que pueden haber llevado al olvido del periodista vienés, enumera una serie de horizontes en los que él permanece siempre en un lugar anómalo con respecto a la norma: por un lado, su desempeño periodístico “era algo más complicado que lo que Carlos Monsiváis definió como cronista” (2015: 9); por otro, desde el punto de vista específico de la heteronormatividad, Raab “no cultivó la novela –ese género

2 Desde el punto de vista del trabajo de archivo como *cartoneo*, otras versiones de este texto anteriores al libro ya habían sido publicadas en medios, como “La crónica raabiosa” en *Verano/12* (2010) y “Raab, el caníbal cultural” en *Anfibia* (2015) (esta última, directamente a modo de adelanto), de manera que *Periodismo todoterreno* constituye un punto alto de un recorrido previo.

3 En el Museo Sitio de Memoria ESMA, en 2017, Moreno también participó de una edición de “La visita de las cinco”, un recorrido que en cada ocasión duraba entre dos y tres horas y que se realizaba los últimos sábados de cada mes. Se trataba de “un evento efímero” que en cada visita, en torno a una desaparecida, generaba una dinámica propia. En este caso en particular funcionó como una performance en homenaje a Enrique Raab. Silvina Frieri escribió una reseña del evento para *Página/12*: <<https://www.pagina12.com.ar/45961-un-modo-de-robarle-palabras-al-silencio>>.

4 La revisión que Moreno desarrolló del “mito Walsh” cuenta entre los hitos más tempranos con el ensayo “El deseo de escribir” (2007), que forma parte del número especial del suplemento *Radar* “30 años sin Walsh”. Hacia el final de este artículo, una aclaración editorial anuncia que “Parte de este texto de María Moreno ha sido publicada en diversos medios y forma parte de un libro inédito: *Ensayos sobre la muerte violenta*.” (Moreno, 25-03-2007; cursivas en el original). Casi una década después, el volumen continúa inédito, mientras que encontramos el ensayo reescrito en *Oración*, especialmente en “Seguirla al muerte” (Moreno, 2018, b: 329-335), donde Moreno despliega una impresionante narración documental sostenida por el hilo conductor de la posición que ella asume: la lectora crítica.

5 Por ejemplo, dentro de *Células Madre*, tal como lo ha hecho notar Karin Grammatico, la instalación relocaliza en escena “la controvertida figura de María Elena Oddone” y le otorga un lugar central, dado que Moreno la selecciona para dar inicio al texto curatorial. “La fotografía descripta, se recordará, es la misma que se reproduce en la tapa del libro *Historia de una desobediencia. Aborto y feminismo* de la investigadora y activista queer Mabel Bellucci, editado en 2014. Es la misma imagen que entre las feministas que participaron de ese 8 de marzo generó encono por considerarla expresión del vedetismo de Oddone y una acción innecesaria, vacía y políticamente fútil (Bellucci, 2014). Esta nueva luz sobre la figura de Oddone [...] interrumpe décadas de opacidad sobre su militancia feminista”. (Grammatico, 2019).

fálico que permite pisar los papers—”(ídem) y “su desobediencia a la heterosexualidad obligatoria no favorecía el mito para una izquierda que aún trata de asimilar a Néstor Perlongher” (ídem). En definitiva, Moreno reconoce el sesgo provocado por la potencia identificatoria que relega aquellas figuras que resisten a la asimilación, y gracias a la visión singular que proyecta, logra leer el proceso de singularización que instala la figura de Raab. En el caso de *Oración*, la crítica patriarcal en relación con la figura de Walsh ingresa por otra vía. El posicionamiento de Moreno como crítica es análogo al de Rodolfo Walsh y aprendido de su hija Patricia Walsh, y consiste en la toma de partido por parte de “los amenazados de insignificancia”, que en este caso debería expresarse en género femenino. Las mujeres tienen un lugar marginal y silenciado en el relato sobre Walsh, ya sea que se trate de la valoración otorgada a sus testimonios —en el caso de su hija mayor y hermana de la desaparecida Vicki, sus declaraciones “tienden a transformarse en una nota al pie en el sentido más vulgar” (2018, b: 301)— o de la relevancia que ellas poseen en cuanto personajes de la narrativa del mito que constituye “la versión oficial” (ídem) del escritor.⁶ En *Oración*, la atención se coloca también sobre otras mujeres, las “H.I.J.A.S. de la lengua”, aquellas artistas hijas de desaparecidxs que “son desobedientes a los legados narrativos y a las tendencias a entramar con el presente de los artistas que no han pasado por la tragedia social” (2018, b: 180). Todos estos casos comparten una cuestión de fondo: la postulación de la necesidad de realizar una crítica a las narrativas hegemónicas sobre el horror de la última dictadura militar en Argentina, que dictaminan no solo cuáles deben ser los modos de representación adecuados para la narración de esas experiencias, sino también quiénes tienen la posibilidad y el derecho de expresar su voz y ser escuchadxs. Si nos interesa considerar esta curaduría como antecedente de *Células Madre* no se debe solo a la elección del dispositivo comunicacional compartido, sino también a una razón más profunda. Esta intervención posee la misma matriz que se desarrolla en *Células Madre* porque en ambos casos se trata, en definitiva, de la curaduría orientada a la articulación de una crítica a la “narrativa oficial” en torno a un fenómeno social local que sigue actuando en el presente y la propuesta de una alternativa, ambas propiciadas por un proceso de singularización que necesariamente se articula desde una posición de enunciación situada y feminista.

Muestra o instalación

La lectura del texto curatorial que realizó Moreno el día de la inauguración de *Células Madre* está registrada en un video subido al canal oficial de YouTube de “El Conti”, el centro cultural en donde se montó la instalación y uno de los dos que funcionan desde 2008 en el Espacio Memoria y Derechos Humanos, ex ESMA. La descripción del video, por demás sucinta, parece expresar un cuidado en la denominación: “María Moreno, quien ideó e investigó para que la muestra ‘Células Madre’ fuera posible, leyó unas palabras en la inauguración.” La misma información se detalla en la ficha técnica del sitio web.⁷ ¿Por qué no llamarla directamente la *curadora* de la muestra en lugar de proponer una fórmula perifrástica? ¿Y es *Células Madre* simplemente una *muestra*, o es que definirla de otro modo más específico también modifica la

6 Dice Patricia Walsh: “yo, cuando hablo de mi padre, suelo discutir con ese personaje que me presentan y en quien no reconozco a mi padre, entonces me irrito porque pareciera ser que, a pesar de que soy su hija, o ese no es mi padre o yo no lo recuerdo porque hay algo que convence de lo que sería —por llamarla de algún modo— la *versión oficial*. Entonces, al contar la otra, se daña esa donde hay un avanzado estado de construcción del personaje.” (Moreno *Oración* 301; resaltado en el original) Por otra parte, en relación con las parejas de Rodolfo Walsh, afirma: “Mi mamá es una mujer ignorada por las biografías. Y creo que las otras mujeres de mi padre también, no solo mi mamá. A ‘Piri’ cada vez le acortan más la relación con mi papá. En un programa que se hizo sobre los Lugones me molestó que ‘Piri’ figurara como alguien muy fugaz en su vida.” (Moreno, 2018, b: 298) Para ampliar esta lectura, cfr. el testimonio transcrito de Patricia Walsh en *Oración* (2018, b: 291-301).

7 Disponible en: <<http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/06/av-celulas-madre.php>>.

consideración de aquello que Moreno hizo con ella? Si formulamos estas preguntas es porque la imprecisión para nombrarlas a ambas (tanto la figura de Moreno en este contexto como el carácter de *Células Madre*) son una constante en las reseñas, entrevistas y pocos artículos que hay sobre ellas. Por ejemplo, tanto Matías Cerezo para Revista Haroldo (28-6-2018) como Flor Monfort para *Página/12* (29-6-2018) coinciden en llamarla “muestra”, y dejan sin definición el rol de Moreno (el primero señala que “las experiencias gráficas y audiovisuales” de *Células Madre* circulan “de la mano” de Moreno; la segunda afirma que “Moreno ideó *Celulas Madre*”). Por su parte, el artículo de Sonia Budassi (3/08/2018) para *Clarín* constituye uno de los pocos casos en los que se registra mayor especificidad: “Esta edición de fragmentos televisivos de los 80 y 90 forma parte de la *muestra performática, audiovisual y gráfica Células madre, curada por la escritora María Moreno*” (cursivas nuestras).

El texto curatorial, además de hallarse en el registro audiovisual antes mencionado, está disponible para ser leído porque corrió la misma suerte que tantísimos otros textos de Moreno: ingresó en la “máquina cartonera” para aparecer incluido en un artículo de *Anfibia* que lleva el título de “La Menesunda del feminismo” (2018, a). Probablemente, el disparador del uso de aquellas denominaciones se origine allí mismo, dado que la propia Moreno utiliza con insistencia el nombre ‘muestra’ para referirse a *Células Madre*. Sin embargo, si nos distanciamos de la selección léxica con la que su creadora la nombra y nos enfocamos en aquello que *Células Madre* propone, es posible que lleguemos a otras conclusiones. No solo la calidad de los objetos y el modo en que están dispuestos al público nos inclinan a pensarla como una instalación⁸; también contribuye de manera decisiva el enmarque que proporciona el título mismo del artículo que contiene al texto curatorial, a saber, la asociación de *Células Madre* con aquella experiencia multisensorial que fue *La Menesunda* de Marta Minujín y Rubén Santantonín en el Di Tella. En este sentido, y lejos de cualquier intento de contradecir a su autora, proponemos privilegiar la elección del título por sobre los calificativos que se emplean en el texto para leer de otro modo, pero también partiendo de él, *Células Madre*. Como es sabido, aquella instalación de 1965 constituye un hito tal en la historia del arte contemporáneo que tiene fuerza de antonomasia, y así es como entra en funcionamiento en el ensayo de Moreno, al asociar el nombre de la artista con ‘performance’:

Células Madre vuelve a mostrar mi vertiente Marta Minujin, tan tristemente reprimida a lo largo de mi vida periodística en la que la única performance posible parece pensada para dos dedos, los mismos considerados culpables en los antiguos diagnósticos médicos por masturbación. (2018, a)

Visto de esta manera, la transición entre lenguajes que caracteriza al giro curatorial de la escritora que anunciábamos al inicio es descripto por Moreno como diferentes modulaciones de un mismo fenómeno: prácticas del arte de *performance* que se actualizan en diferentes acciones. Así, Minujín es evocada como la figura que le permite ampliar los horizontes expresivos, canalizar su “vocación artística” (s/p), que hasta el momento tenía como única *performance* la ejecución del tipo que requiere la escritura a máquina. Aun cuando afirme, más adelante, que “en *Células Madre* le dejé el factor performance a la artista Mariela Scafati” (s/p), esto no supone ninguna contradicción, porque la *performance* de Moreno consiste, precisamente, en saberse una escritora que actúa –que lleva a cabo acciones– de artista-curadora.

⁸ Para acceder a una descripción detallada y registros fotográficos de calidad de *Células Madre*, recomendamos consultar los artículos de Jéssica Sessarego, Karina Boiola y Martina Altafey (2018), Sonia Budassi (2018) y Karin Grammatico (2019), todos ellos listados en la bibliografía con enlaces de acceso a los sitios web.

Desde el punto de vista estructural, *Células Madre* propone una experiencia de la espacialidad que también amerita ser considerada desde el punto de vista propuesto. Se trata de una organización en secciones y una disposición espacial que propician la desorientación y la inmersión. *Células Madre* problematiza la disposición lineal del espacio al desjerarquizarlo: las diferentes estaciones que compusieron la instalación no son exactamente sucesivas, sino que gozan de una autonomía relativa. La reseña de Jéssica Sessarego, Karina Boiola y Martina Altalef para *Revista Transas* proporciona un testimonio muy claro en este sentido:

Células Madre ocupa una porción relativamente pequeña del Conti, en el primer piso del espacio. Nos preguntamos por dónde empezar a recorrerla porque nos encontramos en una exposición que dispone sus materiales de manera circular, casi espiralada. Ubica el texto principal de curaduría en su centro y, ausente de indicaciones o flechas, nos invita a explorarla libremente, a visitar cada una de sus secciones y a reconstruir la propuesta de los materiales como visitantes activos. (Sessarego, Boiola y Altalef, 2018)

El carácter de visitante activo que reconocen las autoras no es menor si tenemos en cuenta que *Células Madre* requería de la interacción de lxs participantes para activar la producción de sentidos, como en la sección “Lohana te adivina el porvenir”, en donde una rueda de la fortuna pedía ser rotada para ofrecer una profecía feminista, o en “El ropero de Sarita”, donde las puertas abiertas de un pequeño placard mostraban el interior desarreglado y ofrecían un conjunto de papeles arrugados y objetos para buscar, revolver y leer. En definitiva, tanto la composición de las secciones como la forma en que se relacionan entre sí están lejos funcionar a partir de un criterio de uniformidad. Se trata, más bien, de una mezcla heterogénea a la que muy bien podría describirse con el lunfardo de ‘menesunda’, y que Moreno ha calificado como “efecto feria” (Moreno cit. en Cerezo, 28-6-2018). Siguiendo esta línea, la descripción que hace del ropero en el artículo de *Anfibia* emplea un término fácilmente reconocible como sinónimo de ese término, de manera que la asociación entre ambas instalaciones ya se había activado en el momento de la inauguración, obviamente previo a la publicación del artículo de *Anfibia*:

Este revoltijo en el que hay desde cartas en las que el poeta Néstor Perlongher la llama “Sara Osara Adorasara” hasta el comunicado N° 1 de una Marcha Pagana de la década del ochenta, pasando por una enigmática notita que dice “¡Hacete la cama vos!”, es uno de los mayores archivos personales del feminismo argentino. (2018, a; destacado nuestro)

Un último aspecto que destacamos como relevante para considerar *Células Madre* como arte de instalación tiene que ver con la producción de obra para el proyecto. En primer lugar, la distinción entre “muestra” e “instalación” que propone el subtítulo se propone llamar la atención sobre la falta de plena sinonimia entre ellos. Mientras que el primero se emplea para la exhibición de obras dadas y es un término no marcado, el segundo de ellos se refiere a una práctica específica: son “exposiciones de carácter autoral” (Ferreiro, 2019: 26) que, a partir de los años setenta en el contexto europeo norteamericano y a partir de los noventa en Argentina, se caracterizan no por la mera exhibición de obras, “sino que también [comenzaron] a asumirse como una práctica productora de conocimiento” (2019: 27), aspecto fundamental para el reconocimiento de la intervención situada que propone *Células Madre*. Este tipo de exposiciones se desmarcan del modelo curatorial francés, orientado a las prácticas patrimonialistas de los museos en las que primaba el trabajo con colecciones y obras dadas. Los objetos que componen *Células Madre* se reúnen o se construyen, según sea el caso, en ocasión de la configuración de la instalación. Con este propósito, Moreno convocó a un grupo de colaboradoras para el armado de distintas secciones:

la investigadora Mayra Leciñana diseñó “Cronología en fucsia” de la instalación; la artista plástica Mariela Scafati montó los altares de las “Siemprevivas”; y Marina De Caro, también artista plástica, preparó –a su vez, con cuatro artistas más– las “Revistas en movimiento”. El trabajo colectivo y colaborativo que puso en funcionamiento esta instalación problematiza la cuestión de la autoría sobre la que han debatido entre otros Boris Groys y Claire Bishop en el contexto del arte contemporáneo. Sea la de *Células Madre* una autoría múltiple o no, de acuerdo con la prioridad que se otorgue a la ‘idea creativa’, sostenemos que la elección de Moreno de presentarse como responsable de la “idea e investigación” reviste al menos dos aspectos de suma relevancia: en primer lugar, que el nombre propio figure con los atenuantes de la perífrasis brinda espacio al reconocimiento del trabajo realizado por sus compañeras, cuyo efecto –y seguramente también propósito– es la postulación de una ética horizontal de trabajo que se sostiene desde la práctica del *affidamento*, sobre la que nos detendremos más adelante. En segundo lugar, y en relación con la afirmación anterior, si preferimos las categorías de “instalación” y “curadora” es precisamente porque sostenemos que ambas merecen ser nombradas con términos específicos del campo del arte contemporáneo, dado que le devuelven a Moreno la especificidad del trabajo realizado *a la par* de aquellas artistas.

¿Moreno curadora?

Cuando la escritora utiliza la expresión “mi vertiente Marta Minujín” para describir aquello que despliega en *Células Madre*, parece ubicarse más cerca de la artista conceptual que de la figura del curador. Irónicamente, esa frase está contenida en el documento que la firma en el segundo de los roles. En este punto, es necesario revisar qué hace exactamente un curador y en qué se distingue del artista, menos por un intento de reducción y ajuste a definiciones preestablecidas, que para exponer de forma precisa el modo en que Moreno desarrolla estas prácticas. Insistimos en que ella nunca se identifica plenamente con ninguna de las dos figuras, ya sea en entrevistas que dio sobre *Células Madre*, en el artículo “La Menesunda del feminismo” o en la ficha técnica de la instalación.

Para empezar, Jimena Ferreiro sostiene que el curador no se define a partir de un aspecto esencial sino a través de un hacer, del desarrollo de una práctica específica. Siguiendo a Lars Bang Larsen, afirma que esta figura no es algo en particular sino que *hace* algo en particular, y que se caracteriza por su porosidad y por su función mediadora (cfr. Ferreiro, 2019: 35-37). Por su parte, según el crítico y ensayista Boris Groys, el trabajo del curador consiste en “colocar en el espacio expositivo determinados objetos que ya tienen un estatus de arte” (2011: 23). El artista, en cambio, se distingue de él porque “tiene el derecho de exponer [...] también objetos que no tienen estatus de arte; mejor dicho, ellos adquieren ese estatus precisamente a través del acto de su exposición” (*idem*). Desde nuestra perspectiva, tanto la organización de los objetos y documentos como el diseño de artefactos pensados para *Células Madre* se acercan a la segunda de las definiciones, menos por cuestiones ontológicas tales como el estatus de arte del que puedan estar investidos que por la indudable experiencia estética que proponen.

Por otra parte, la filiación institucional del trabajo curatorial es un aspecto insoslayable para caracterizar con mayor precisión este tipo de prácticas, dado que generalmente los curadores están a cargo de la organización de exhibiciones en museos o galerías de arte y desde allí desarrollan formas en las que se pueden interpretar objetos, archivos y obras a través de exposiciones, publicaciones, eventos y presentaciones audiovisuales. Por su parte, Moreno carecía en ese momento de filiaciones con instituciones de

este tipo (quizá la más cercana haya sido su trabajo como coordinadora del área de Comunicación del Centro Cultural Rojas hasta el año 2010), y su trabajo curatorial es experimentado como una *performance* de sí al mismo tiempo que su trabajo en *Células Madre* no desconoce tareas organizativas, de manera que parece acercarse al curador independiente. En el contexto internacional, esta figura fue objeto de debate entre Groys y Bishop en torno a las posibilidades, por un lado, de distinguirlo del artista de instalación, y por otro, de sostener el calificativo de “independiente” para él. A modo de síntesis, esta discusión coloca el foco en precisar que si bien este intermedio no trabaja en forma fija para ciertas instituciones sino que lo hace de forma *freelance*, esto lo vuelve dependiente de las demandas de mercado (*cfr.* Bishop, 2011: 118; Groys, 2011: 33). En conclusión, tanto la figura del curador como la del curador independiente no resultan del todo adecuadas para pensar el trabajo de Moreno en esta instalación, dado que la relación de dependencia (ya sea con museos, galerías o el mercado) no es un aspecto relevante para pensar su figura. El problema debe enfocarse desde la otra posibilidad de análisis que posee esa “vertiente Marta Minujín”: considerar la *performance* de María Moreno como un acto soberano que sólo tienen la posibilidad de ejecutarlo lxs artistas. En ese sentido, encontramos que la práctica curatorial desarrollada para *Células Madre* corresponde a la del curador-artista según la describe Krochmalny (2010), dado que su aproximación a la curaduría es refractaria a una lógica académica o institucional y se anida en “afinidades electivas y criterios estéticos personales” (2010: 76), tal como se puede leer en la fundamentación que su autora despliega tanto en el texto curatorial como en las entrevistas sobre la instalación para la toma de decisiones. Se trata, en definitiva, de una afirmación sostenida desde la “soberanía” de la mirada del artista” (*idem*).

Hacia el final de “Política de la instalación”, Groys señala que “El objetivo del arte, después de todo, no es cambiar las cosas (de todas maneras las cosas van cambiando por sí mismas todo el tiempo). La función del arte es, en cambio, mostrar, hacer visibles realidades que generalmente se pasan por alto.” (2014: 67) Aun cuando esta afirmación posea pretensiones de generalidad, *Células Madre* definitivamente se posiciona de ese modo, a saber, como una intervención multimedial que quiere llamar la atención sobre los modos de narrar la historia del feminismo de las últimas cuatro décadas y sus alcances. El texto curatorial no deja dudas: la tarea de “volver a poner en circulación artículos y nombres propios es tanto ‘inventar nuestras precursoras’ como proponer legados a discutir, astillar, pervertir” (2018, a). La crítica que realiza *Células Madre* a esa narrativa se fundamenta en la propuesta de una temporalidad alternativa a cualquier cronología lineal y progresiva, cuyo correlato es la espacialidad discontinua antes descripta, de modo que esas ‘precursoras’ y esos ‘legados’ mantienen una relación también problemática con el pasado, diferente a la de un mero antecedente. Lo que aquí se “hace visible”, para usar los términos de Groys, son aquellas células, entendidas como lo “insurgente, a menudo clandestino, siempre libertario que es tradición del feminismo de la segunda ola” (2018, a: s/p), cuya cualidad de ‘madre’ sería la capacidad de reproducirse en más células con potencia de revuelta, que el movimiento “Ni Una Menos” ilumina sin proponérselo de forma *retroactiva*. Esta noción, entendida en el sentido que Derrida interpreta el concepto freudiano de *nachträglich* en “Freud y la escena de escritura”, es la fuerza que “saca de la amnesia” a Moreno (*cit.* en Cerezo, 28/06/2018) y mueve su capacidad de actuar sobre el pasado, transformándolo. En síntesis, si “[a]l asumir una responsabilidad estética de una manera muy explícita, por medio del diseño del espacio de la instalación, el artista revela la dimensión soberana y oculta del orden contemporáneo

9 Este concepto es fundamental para la crítica del origen planteada por Derrida, si por origen se entiende una instancia siempre pasada en la que los sentidos no solo ya se han producido, sino también en la que se conservarían plenos. Por el contrario, desde esta perspectiva toda reproducción del pasado supone una reconstrucción siempre en presente, en la que no hay “depósitos de sentidos” sino un pasado “reconstituido con retardo, *nachträglich*, a destiempo” (Derrida, “Freud y la escena de escritura”, 291). Ampliaremos esta relación temporal compleja en el próximo apartado.

democrático” (Groys, 2014: 67), se entiende que la responsabilidad pública que ella asume al escribir el texto curatorial está motivada menos por el rol de curadora en sí que por la voluntad política de intervención que detenta esta instalación, aspecto que refuerza la adscripción de Moreno a la curaduría artística. No debemos olvidar que, siguiendo a Groys, “[e]l artista y el curador encarnan, muy conspicuamente, estos dos tipos de libertad: la libertad de producción estética, soberana, incondicional y sin responsabilidad pública; y la libertad de la curaduría, institucional, condicionada y públicamente responsable” (2014: 56-57) La apuesta de Moreno parece afianzarse aquí, en el cruce de ambas libertades: se sostiene desde la posición de la artista de instalación, dado que *idea* obra específicamente para esta exposición y este centro cultural (cuya materialización puede estar a su cargo o puede realizarse en colaboración, como en este caso), posición desde la que defiende la libertad de producción soberana; y al mismo tiempo se asume públicamente responsable, de acuerdo con las convicciones políticas que allí se conjugan y defienden, orientadas a la transformación del presente.

Moreno archivera

Groys afirma que el curador independiente trabaja con las obras “como si fueran documentos” (2011: 31) como consecuencia de la práctica del ateísmo en el arte. Moreno, en cambio, ejecuta la maniobra al revés: como resultado de una intensa investigación de archivo, trabaja con documentos y construye obra con ellos. Según lo refiere ella misma, la procedencia de los materiales da cuenta de la amplitud de la búsqueda y de la heterogeneidad de las fuentes, cuestión estrictamente relacionada con el trabajo colectivo con el que realizó la investigación, que parecía ser la zona de *Células Madre* en la que Moreno había trabajado con autoría exclusiva:

Los materiales de *Células Madre* salieron de los archivos de la Biblioteca Nacional, el CEDINCI, el Instituto de Estudios de Género y el Centro Cultural de la Cooperación, pero están hechos con un criterio de selección personal de acuerdo a una versión testimonial: mi propio trabajo en los medios y las “sopladas” eruditas de María Eugenia Sick y Karina Jannello del CEDINCI, y de Laura Fernández Cordero que dirige el Programa de Memorias feministas y Sexogenéricas, Sexo y Revolución, de la cabeza de Horacio Tarcus, Hombre Archivo, y de mi affidamento [sic] con Mayra Leciñana que militó muy joven en Lugar de Mujer y es investigadora del Instituto de Estudios de Género. (Moreno cit. en Cerezo, 28-6-2018)

La base de la intervención crítica que realiza Moreno consiste en la reunión y organización de materiales de archivos públicos, de diferentes organismos, a la par de otros de órbita privada, para exponerlos de manera desjerarquizada en un centro cultural en particular¹⁰. En otras palabras: parte de la potencia de esta intervención radica en que se practica en un sentido material e institucional, porque el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, lejos de constituir un museo de arte, se inserta en las políticas de la memoria y derechos humanos que propulsó el Estado argentino a partir del gobierno de Néstor Kirchner. La elección de un espacio ajeno a los circuitos del arte contemporáneo recuerda a la posición paradigmática de Jorge Gumier Maier como

¹⁰ Según explica Moreno, *Células Madre* tuvo la posibilidad de exponerse en la Biblioteca Nacional, otra dependencia estatal y pública que tampoco es un museo de arte: “Algo se me empieza a disparar en el 2015 en el Museo del Libro y de la Lengua bajo la gestión de María Pía López, durante una maratón de lecturas contra el femicidio. ¿o fue antes? Ya se sabe (ja,ja,ja) no hay Origen, se lo inventa en función de un proyecto, pero no miento. En principio *Células Madre* empezó a cranearse con ella y su equipo. Hubo un intento antes en la Biblioteca Nacional donde, por un equívoco, la muestra iba a hacerse en una sala que tiene forma de container ¡justo de container que es donde han aparecidos algunas mujeres muertas en manos de feminicidas! ¿habrá sido una casualidad o un fallido machirulo institucional? De ese plan quedó el efecto feria que tiene *Células Madre* hoy” (Moreno cit. en Cerezo, 28-6-2018).

artista-curador, situada en un período que va desde fines de los años ochenta hasta casi finales de los noventa: en el contexto de la emergencia del curador profesional (al que Gumier Maier resistió programáticamente defendiendo una postura *amateur*),¹¹ “los artistas (...) ya habían fundado un foco de exhibición, legitimidad y discursividad propios, por fuera de las instituciones consagratorias existentes, utilizando un espacio ‘no autorizado’ como era la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas en 1989” (Krochmalny, 2010: 78). Mientras que en el caso de Gumier Maier el potencial crítico se orienta a la resistencia a la creciente profesionalización de la práctica, el caso de Moreno también puede pensarse de manera fuertemente situada: la elección del Conti como espacio de exhibición coloca esta instalación en los discursos sobre la políticas de la memoria, entorno en el que le interesa intervenir y discutir. En otras palabras, aun cuando asuma las formas del dispositivo de instalación artística, *Células Madre* se coloca en un lugar desinteresado, refractario a problemáticas sobre al arte contemporáneo. En este sentido, la visibilidad que este proyecto otorga, analizada más arriba como posibilidad de que diferentes realidades sean dadas a conocer, se articula como crítica a los olvidos y los vacíos que posee el movimiento feminista argentino con mayor legitimidad y atención pública: a saber, el Ni Una Menos. De este carácter situado da cuenta el texto curatorial: *Células Madre* es una experiencia estética que invita a leer entre las líneas de

estos papeles insurrectos, a menudo en medio de tramas de apariencia aplicada, contenidas, ya que recién se salía de la dictadura, de su sistema de cautiverios escondidos, silenciados por el terror como es testimonio este espacio donde la muestra se exhibe, hoy ganado por un centro cultural, el Conti. (2018, a; destacado nuestro)

Dado que la dimensión archivística de *Células Madre* no solo es insoslayable sino que constituye el núcleo mismo de la instalación, nos interesa reflexionar sobre los modos en que se produce, en la práctica de Moreno como artista-curadora, un doblez entre las tareas curatoriales y la función arcóntica según la define Derrida en *Mal de archivo*. Quien ha reflexionado sobre las posibilidades de la cercanía entre esas dos figuras ha sido Hal Foster en su ya clásico “El impulso de archivo”. De acuerdo con los conceptos allí propuestos, *Células Madre* consiste en una propuesta de ‘arte de archivo’ que se distingue, sobre todo, del ‘arte centrado en el museo’. Si bien “la figura del artista como archivista sigue a la de artista como curador” (Foster, 2016: 104), dado que sus prácticas están centradas en “la imagen, el objeto y el texto encontrados y, para ello, prefieren el formato de instalación” (ídem), lo cierto es que este tipo de artistas “no están tan preocupados por las críticas sobre la totalidad representacional y sobre la integridad institucional” (ídem) a la que podría estar orientado un agente cuya relación con los museos o galerías es determinante para su trabajo, como es el caso del curador. En otras palabras, Moreno ingresa en la categoría de artista de archivo especialmente porque *Células Madre* no es una instalación que busca discutir con la narración de ciertos museos de arte, sino con narrativas que exceden a estas instituciones. Según Foster, “los artistas de archivo buscan hacer que la información histórica, a menudo perdida o desplazada, esté físicamente presente” (2016: 103) a través de una “espacialidad no jerárquica” (2016: 104) que organiza la instalación. Por último, el arte de archivo “no solo recurre a archivos informales” (ídem), como los objetos privados y las fuentes testimoniales que Moreno aglomera junto con los archivos institucionales, “sino que también los produce, y lo hace de una manera que pone de relieve la naturaleza de todos los materiales de archivo, como encontrados pero contruidos, factuales pero ficticios, públicos pero privados.” (ídem) Desde un punto de vista formal, estructural, *Células Madre* “dispone estos materiales de acuerdo con una lógica casi de archivo, una matriz de citación y yuxtaposición, y los presenta

¹¹ Para un análisis pormenorizado de la defensa del amateurismo de Jorge Gumier Maier en el contexto de la profesionalización de la curaduría en Argentina, consultar *Modelos y prácticas curatoriales en los 90* de Jimena Ferreiro, listado en la bibliografía.

en una arquitectura casi de archivo, un complejo de textos y objetos” (ídem). Si esta instalación es *casi* un archivo, ¿por qué no pensar que Moreno oficia *casi* de arconte?

Conviene recordar en este punto la muy lúcida observación que hace Andrés Tello en torno a la teoría derridiana del archivo convocada para la reflexión sobre prácticas artísticas, que compartimos. Reconocemos la importancia de considerar que “el poder arcóntico del archivo, en tanto que cuestión fundamental de la *res pública* [...] trasciende como problema al llamado ‘campo del arte’” (2015: 136), razón por la cual, al reconocer la emergencia del archivo en las prácticas artísticas, resulta fundamental el reconocimiento de “su funcionamiento y transformación en el resto del cuerpo social, justamente, atendiendo a la condición del archivo en su calidad de máquina transversal en nuestras sociedades” (ídem). En el contexto de este trabajo, como ya lo hemos expresado, *Células Madre* no solamente pone en juego una estética del archivo, sino que también realiza una intervención en un espacio que excede al ‘campo del arte’ y que cabría nombrar como la problematización de las genealogías feministas en el ‘campo cultural’ argentino. Tello arriba a una conclusión que compartimos aquí:

el archivo [en el arte], antes que una metáfora, un insumo de la obra o un mero recurso estético, es más bien aquella disposición social que se manifiesta, o se visibiliza, por la subversión de una praxis política que busca desorganizar o alterar el ordenamiento ideal del corpus arcóntico que define nuestro presente. (2015: 139; cursivas en el original)

La desorganización de los sentidos que están instalados en la *res-pública*, como estrategia privilegiada de estas experiencias estéticas que buscan intervenir ahí, se materializa en *Células Madre* a través de la forma en que propone y emplea el concepto de “genealogía”. Si bien la preocupación por la temporalidad se anuncia ya desde el subtítulo que la sitúa, *La prensa feminista en los primeros años de la democracia*, la instalación propone un quiebre con una concepción lineal del tiempo que se expresa en varios planos. Por un lado, decíamos antes, la disposición espacial de la instalación supone un modo de recorrerla que está librado a la voluntad de los visitantes, de modo que carece de indicaciones que ordenen progresiva y cronológicamente el trayecto. Por otro, las distintas estaciones de la instalación que agrupan diferentes objetos y materiales también mezclan distintos tiempos, porque el criterio con que se reúnen no privilegia la procedencia temporal. Asimismo, el subtítulo propone un punto de inicio para desplegarse –digamos los años 1983, 1984– que el texto curatorial, como instancia en la que el curador cumple con “la obligación de justificar públicamente sus elecciones” (Groys, 2014: 55), desestima de manera contundente como expectativa. Allí se lee:

El acopio de materiales (...) no empieza justo en el 83’ ni se detiene diez años después, una cronología no puede tener la exactitud de un metro patrón, se descontractura para incluir a *Persona*, la revista feminista perseguida por la dictadura cívico militar, y se estira hasta acariciar el cuerpo disidente de Lohana Berkins para separar la femineidad de su destino anatómico hasta jaquear el símbolo feminista del triángulo invertido como representación fáctica de la vagina. (Moreno, 2018, a; destacado nuestro)

La temporalidad que la instalación ejecuta desde un punto de vista estructural está también fundamentada en el texto al sostenerse sobre el carácter discontinuo del tiempo y la flexibilidad en los cortes cronológicos operados. *Células Madre* se instala en los “primeros años de la democracia” y convoca desde allí experiencias pasadas y futuras de manera que el segmento temporal del subtítulo anuncia en verdad el núcleo disparador de sentidos desde el que se articula un recorte complejo. Decimos “futuras” menos porque literalmente sean posteriores a la década del ochenta –así

considerada la cronología, para lxs visitantes constituiría indefectiblemente el pasado más reciente— que por el juego de adivinación del porvenir que proponen las profecías de Lohana, siempre venideras.

Cuando Moreno se ríe de que no recuerda con precisión un detalle de los comienzos en que comenzó a proyectarse *Células Madre* y dice “Ya se sabe (ja,ja,ja) no hay Origen, se lo inventa en función de un proyecto, pero no miento” (ver nota X), el chiste se trama claramente desde el vocabulario derridiano, y es desde este pensamiento teórico que podemos describir la construcción y posicionamiento político de Moreno en relación con la instalación. En la misma entrevista sostiene que “El feminismo toma como suyo el tema de la genealogía pero la genealogía es el reconocimiento de un legado: nosotras decimos: *estas son nuestras precursoras*, pero no al revés. Un legado no se impone como una autoridad y como una exigencia de reconocimiento a una autoría” (Moreno, cit. en Cerezo, 28/06/2018; destacado en el original). El trasfondo de esta afirmación es la concepción de una temporalidad que opera retroactivamente (*nachträglich*) en torno a la cuestión del legado y su capacidad de ordenar, de un modo u otro, la relación entre los diferentes momentos feministas convocados (quizá deberíamos hablar directamente de diferentes feminismos). Para este proyecto, el legado no es simplemente aquello material o inmaterial que se deja o transmite a los sucesores, tal y como lo define el diccionario suponiendo un sentido ya dado y propio que los antecesores dejan preparado para la generación siguiente, sino que precisa de un *reconocimiento*, de una agencia posterior que construya ese sentido del acontecimiento en cuanto tal. “Eso *me pasó* a mí a partir del Ni Una Menos y el 8M” (ídem; cursivas nuestras): se trata de una experiencia que transforma más que los modos de aproximación al pasado, porque incide directa y simultáneamente en el modo en que ese pasado se construye; para decirlo con Derrida, ya “no se vive de la misma manera lo que ya no se archiva de la misma manera” (1997: 26). En síntesis, la genealogía que propone y archiva *Células Madre* está situada fuertemente en el presente, desde la que se proyecta hacia el pasado (esos primeros años de la democracia, y aún antes) y el porvenir. Moreno argumenta en la misma línea en las respuestas que da en otra entrevista, realizada por Monfort. Al preguntarle por qué piensa que “a nadie se le ocurrió armar un archivo” sobre el feminismo argentino, Moreno reconoce la presencia de una *fiebre de archivo* que se traduce en “un boom de la memoria” en el que “sin embargo nadie lo hizo, ni parcialmente, sobre todo con la eclosión del feminismo actual” (cit. en Monfort). De manera que ella reviste las cualidades del “primer archivero, el primero en descubrir el archivo, el arqueólogo y quizás el arconte del archivo” (Derrida, 1997: 63). Como tal, “instituye el archivo como debe ser, es decir, no sólo exhibiendo el documento, sino *estableciéndolo*. Lo lee, lo interpreta, lo clasifica.” (ídem; cursivas en el original). A continuación, en la misma respuesta Moreno desarrolla la manera en que comprende el modo en que funciona la significación del legado que describimos antes. Citamos en extenso:

Igual yo no creo que esto sea plantear precursoras ni una genealogía como diciendo “Ni Una Menos viene de acá”: no viene de acá porque justamente se cortó la memoria. Sí puede haberse generado toda esa heterogeneidad que incluía el trabajo muy ligado a la obtención de leyes, sobre todo de mujeres pertenecientes al partido radical, como la Gómez Miranda. Pero para mí no es una continuidad. Sí probablemente se haya dado un espacio que permite que se tomen determinadas experiencias sin que haya una genealogía, o una conciencia de esos referentes, porque yo no veo una articulación con el pasado, ni siquiera una negación. Simplemente me parece que ha desaparecido del registro de los archivos. (Moreno, cit. en Monfort; destacado nuestro)

La operación en torno al uso del concepto de “genealogía” es doble: afirma que si se lo entiende como lazos de transmisión desde el pasado hacia el futuro, no existe en cuanto tal; y que si se lo redefine como construcción desde el presente hacia el pasado, se trata de una operación que debe ser explicitada. Aquello que ha *desaparecido* (y el empleo de este término fuerte no puede ser inocente, porque nombra tanto víctimas del terrorismo de Estado como de femicidios) del archivo fáctico permanece encriptado, disimulado como huella (Derrida, 1997: 73); aquello que ya no está y que tampoco ha tenido una presencia y significación plenas, no puede retornar –restituir su plenitud– sino manifestarse. Además, como decíamos, solo puede producirse un reconocimiento retroactivo de la marca de la ausencia, y quien tiene las facultades de otorgar nuevos sentidos al archivo, que lo organicen y establezcan, es precisamente la figura del arconte. Según la descripción derridiana, este no solo tiene el poder de “asegurar la seguridad física del depósito” (1997: 10), función de extrema importancia porque resguarda el afuera del archivo, su materialidad, y lo torna accesible; sino también el de ejecutar el principio de consignación que consiste en la reunión de los signos y su interpretación (1997: 10-11). *Células Madre*, configurada como arte de archivo, “produce y registra, a la vez, el acontecimiento” (1997: 24): si las feministas de los setenta y ochenta constituyen de algún modo el antecedente de Ni Una Menos, esto es así no por una cuestión cronológica, sino únicamente por las operaciones de relectura y resignificación que ejecuta Moreno mediante la función arcónica.

Células Madre, el *affidamento* en ejercicio

“El feminismo toma como suyo el tema de la genealogía”, afirma Moreno en un fragmento de entrevista ya citado. Y es cierto: al menos tres importantes vertientes del pensamiento feminista occidental se han ocupado de este concepto. En primer lugar, Adrienne Rich se ocupa de ello en *Nacemos de Mujer. La maternidad como experiencia e institución*, publicada originalmente en 1976 y actualizada en 1986. Si bien con este estudio el problema de las genealogías feministas cobra notoriedad, sus planteos nos desvían del sentido que propone *Células Madre*, que solo de manera figurativa aborda la cuestión biológica de la reproducción desde su nombre. En segundo lugar se encuentra la línea que sostiene Luce Irigaray, especialmente en el ensayo de 1987 “El olvido de las genealogías feministas”. En este texto, que sí se aproxima a los planteos de la instalación aquí estudiada, Irigaray afirma la necesidad de demostrar la dominancia de “sistemas genealógicos exclusivamente masculinos” en las sociedades occidentales. Si bien estas poseen al menos dos genealogías, el poder patriarcal se organiza por el sometimiento de una a la otra, de manera que “[l]as relaciones madres-hijas en las sociedades patrilineales quedan subordinadas a las relaciones entre hombres” (1992: 14). Como resultado, “con un olvido y un desconocimiento increíbles, las tradiciones patriarcales han borrado las huellas de las genealogías madres-hijas” (1992: 15), así que cualquier intervención que se posicione desde una voluntad de “justicia social, claramente sexual” (1992: 19) –como le interesa al feminismo de *Células Madre*– no puede efectuarse sin la transformación de “los instrumentos culturales” (ídem), tan importante “a medio y largo plazo como el reparto de los bienes netamente materiales” (ídem). *Células Madre*, como proyecto, comparte con este planteo la preocupación (tanto el interés como el compromiso) por la disputa, desde el feminismo, por la memoria política y social y la ejerce de manera situada.

La tercera de las vertientes es la que defendieron las Donne di Milano en la “Introducción” de *No creas tener derechos*. El ensayo, que se inscribe explícitamente en la tradición abierta por Irigaray (Donne di Milano, 1991: 12), tiene por concepto principal el *affidamento*, el mismo que Moreno emplea en dos ocasiones: en el fragmento ya citado de la entrevista con Cerezo para describir su trabajo colaborativo con

otras mujeres (especialmente, con Leciñana); también hacia el final del texto curatorial, en donde nombra una de las dimensiones potenciales que *Células Madre* invita a leer entre sus materiales, nombrados con la sinécdoque de los “papeles insurrectos”. Allí forma parte de una serie de conceptos con los que se lo asocia:

El lesbianismo, la revolución que empieza por el cuerpo y sus humores en los dos sentidos, la sororidad sin tabú del incesto que las italianas tradujeron en *affidamento*, [sic] la belleza de la huelga como potencia y brillo, la política como fiesta y levante mundial, las femineidades y masculinidades trans que jaquean el monocorde catálogo genetal del presente, tal vez puedan leerse entre líneas de estos papeles insurrectos, a menudo en medio de tramas de apariencia aplicada, contenidas, ya que recién se salía de la dictadura, de su sistema de cautiverios escondidos, silenciados por el terror como es testimonio este espacio donde la muestra se exhibe, hoy ganado por un centro cultural, el Conti. (2018, a)

¿Pero qué es exactamente el *affidamento*? Su traductora indica “la imposibilidad de encontrar un equivalente que refleje de manera fiel el significado que tiene en italiano y el significado que le dan las autoras del libro, en el que se combinan, entre otros, los conceptos de confiar, apoyarse, dejarse aconsejar, dejarse dirigir” (Donne di Milano, 1991: 7). Y esta es precisamente la idiosincrasia que guía el trabajo de Moreno en *Células Madre*, la potencia que desestabiliza las categorías de artista como creador y responsable principal de una obra. La pregunta por la autoría múltiple que nos hacíamos se reencuadra desde este concepto, y si Moreno es una arconte, responsable de la reunión de los materiales del archivo y su establecimiento, también lo es en un sentido feminista: las decisiones tomadas tienen el apoyo y el impulso de las compañeras como fundamento, porque siguiendo a las pensadoras italianas, la palabra *affidamento* “contiene la raíz de palabras como fe, fidelidad, fiarse, confiar” (Donne di Milano, 1991: 16). Dado que *Células Madre* se preocupa por la genealogía en cuanto “experiencia política de relaciones entre mujeres” (1991: 17) y no en torno a las filiaciones familiares y la descendencia, el foco se coloca en los vínculos establecidos entre pares. El *affidarse* “de una mujer con su semejante tiene un contenido de lucha política” (1991: 22) y consiste, sobre todo, en “cuidar muy especialmente las relaciones con otras mujeres y de considerarlas una fuente insustituible de fuerza personal, de originalidad mental, de seguridad en la sociedad” (1991: 16). El *affidamento* del que da cuenta *Células Madre* reúne mujeres que expresan diferentes conjugaciones de feminismo, militancia y escritura, como bien se lee hacia el final del texto curatorial:

Es que más allá de sus paredes pero muy cerca, a nuestro alrededor, quedan los fantasmas queridos de las mujeres que supieron arrancar su libertad de su suplicio escribiendo, inventando, dándose calor mutuo, resistiendo con imaginación, en el campo de exterminio pero contra la muerte: a esas sombras dedicamos esta muestra. (Moreno, 2018, a: s/p; destacado en el original)

En este sentido, los “papeles insurrectos” nombrados en el texto curatorial aluden a una imagen poderosa. Dijimos ya que funcionan como sinécdoque del trabajo periodístico que ejercieron estas mujeres cuyos nombres se ponen en primer plano. Por supuesto que el periodismo no consiste solo en tareas de escritura, que pueden estar contenidas en esos papeles, pero sí es cierto que el lugar privilegiado en el que estos papeles circulaban eran las redacciones, ese ambiente en el que se aprende el oficio, se lo defiende, se tienden lazos y se afirma un lugar propio; donde se hace un poco de *conventilleo*, esa feliz expresión que María Moreno toma de María Pía López. En uno de los ensayos que reúne *Panfleto. Erótica y feminismo* leemos cómo funciona esta práctica entre mujeres:

María Pía, que hace de la escritura una acción, largó un verbo estratégico, conventillear: “Escuchar a las amigas, a las vecinas, a las mujeres de la familia. Escuchar incluso sus silencios, ofrecer la mano, cuidar, acompañar a denunciar, hacer un hueco en la casa propia. Conventillear. Armar la caldera. Brujerías necesitamos. Organización y trama. La consistencia de una amistad nueva, singular, micropolítica, amorosa. (Moreno, 2018d: 226; destacado en el original)

Además de la continuidad de sentidos entre *affidamento* y *conventilleo*, nos interesa destacar una última insistencia en el trabajo de Moreno que puede reconstruirse a partir de estos planteos. Así como López logra hacer “de la escritura una acción”, también era intención de Moreno lograr un texto performático, por ejemplo, con *Oración*: llevar a cabo la utopía del compromiso y literatura de modo que ya no se resuelva como disyuntiva, como se le presentaba a Walsh,¹² sino como conjunción. En este caso, la “vertiente Marta Minujín” no es sino una estrategia que extiende estas preocupaciones: canalizar el compromiso de Moreno por la visibilidad de aquellas cuyo compromiso se efectuaba en la militancia tradicional. Ella, en cambio, “militaba a través de lo que escribía en los medios, no participaba en los grupos” (Moreno cit. en Monfort), modalidad con la que continúa hasta el presente y con la que construyó, entre otros, los volúmenes de *A tontas y a locas*, *El fin del sexo y otras mentiras* y *Panfleto* (volumen que vuelve a recopilar ensayos de *El fin del sexo* y le agrega otros más recientes, atados a la coyuntura del *Ni una menos* entre 2016 y 2018). En la página preliminar de *Panfleto*, su autora aclara que la precisión en las fechas de algunos de los ensayos ahí incluidos puede explicarse “como un subrayado de lo que le importó entre 2016 y 2018 a un feminismo renovado y proteico, nucleado alrededor de las consignas del *Ni una menos*, al que creo contestarle desde mi acotada experiencia y dentro de mi generación.” (2018c: 8). De manera que la crítica que Moreno realiza a ese movimiento no tiene como única expresión la instalación *Células Madre*, sino también la escritura y posterior compilación de ensayos, *cartoneados* para ser republicados. Cualquiera sea la modalidad puntual que adopte, sus intervenciones coinciden en otorgarle un lugar privilegiado a la dimensión escrita. Después de todo, la insurrección de los papeles no es sino *la escritura en acción comprometida*, y la potencia de *Células Madre* radica en la conjugación de diferentes modos, más o menos pequeños, de intervenir públicamente que efectuaron esas mujeres homenajeadas y también la propia Moreno. También en este sentido decimos que *Células Madre* es una intervención plural.

De ahí, entonces, la imagen que compone el afiche: el puño cerrado de Cecilia Palmeiro, evocando el gesto icónico de la lucha feminista, con la máquina de escribir de fondo (aquella con la que Moreno hacía su performance de dos dedos, aquella de donde brotan, imaginamos, los papeles insurrectos). Abraza ese puño el pañuelo verde, que sintetiza las décadas que llevó la campaña por el aborto legal, seguro y gratuito, incluso antes de la Campaña con mayúsculas. En definitiva, la lucha que reivindica *Células Madre* es la que se acciona escribiendo.

12 Moreno expone esta idea en torno a la disyunción en el capítulo de *Oración* que se titula “Seguir-la al muere”, pp. 329-345. Hemos desarrollado esta hipótesis en otro trabajo, en: Tellechea, Anabel. “Artista archivística, escritora investigadora. La intervención de María Moreno en las operaciones de lectura y escritura de *Oración*”, *Caderno de Letras*, n.º 37, 2020, disponible en: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/cadernodeletras/article/view/18769>>.

Bibliografía

- » Bishop, C. (2011). ¿Qué es un curador? El ascenso (¿y caída?) del curador *auteur*. *Centro Teórico-Cultural CRITERIOS*, núm. 7, pp. 105-119.
- » Derrida, J. (1997). *Mal de archivo*. Trotta.
- » Derrida, J. (1989). Freud y la escena de la escritura. *La escritura y la diferencia*, pp. 271-317. Anthropos.
- » Donne di Milano (1997). *No creas tener derechos. La generación de la libertad femenina en las ideas y vivencias de un grupo de mujeres*. Horas y horas. Esp. sobre *affidamento*, ver “Nota de la traductora”, p. 7; “Introducción”, pp. 11-28.
- » Foster, H. (2016). El impulso de archivo. *Nimio*, núm. 3, pp. 102-125.
- » Ferreiro, J. (2019). *Modelos y prácticas curatoriales en los 90. La escena del arte en Buenos Aires*. Librería.
- » Grammatico, K. (2019). Células Madre. La prensa feminista en los primeros años de la democracia. *Estudios Curatoriales*. En línea: <<https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/754>>.
- » Groys, B. (2006). Multiple Authorship. Vanderlinden, B. y Filipovic, E. (eds.), *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Exhibitions and Biennials*, pp. 93-99. MIT Press.
- » Groys, B. (2011). El curador como iconoclasta. *Centro Teórico-Cultural CRITERIOS*, núm. 2, pp. 23-34 [trad. Orestes Sandoval López].
- » Groys, B. (2014). Política de la instalación. *Volverse público*, pp. 49-67. Caja Negra.
- » Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Tinta Limón.
- » Irigaray, L. (1992 [1987]). El olvido de las genealogías feministas. *Yo, tú, nosotras*, marzo, pp. 13-19. Cátedra.
- » Krochmalny, S. (2010). El curador como intermediario cultural. *Perspectivas Metodológicas*, núm. 10, pp. 68-90.
- » Moreno, M. (comp.) (2015). *Enrique Raab. Periodismo todoterreno*. Prólogo y comentarios de María Moreno. Sudamericana.
- » Moreno, M. (2018). *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*. Random House.
- » Moreno, M. (2018c). Un cuaderno. *Panfleto. Erótica y feminismo*, pp. 7-8. Random House.
- » Moreno, M. (2018d). Conventillear. *Panfleto. Erótica y feminismo*, pp. 225-229. Random House.
- » Rich, A. (2019 [1986]). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Traficantes de Sueños.
- » Sessarego, J., Boiola, K. y Altalef, M. (2018). Células Madre. *Revista transas*, 27 de julio. En línea: <<https://www.revistatransas.com/2018/07/27/celulas-madre/>>.
- » Tello, A. M. (2015). El arte y la subversión del archivo. *AISTHESIS*, núm. 58, pp. 125-143.

Otras fuentes consultadas

- » Budassi, S. (2018). Donde empezó todo: viaje íntimo al feminismo antes de la ola verde. *Ñ. Clarín*, 3 de agosto. En línea: <https://www.clarin.com/cultura/empezo-viaje-intimo-feminismo-ola-verde_o_HyQMGrGrX.html>.
- » Cerezo, M. (2018). *Células Madre*. *Revista Haroldo*, 28 de junio. En línea: <<http://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=310>>.
- » Moreno, M. (2007). El deseo de escribir. *Radar, Página/12*, 25 de marzo. En línea: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3705-2007-03-25.html>>.
- » Moreno, M. (2010). Crónica raabiosa. *Verano/12*, 28 de enero. En línea: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-139155-2010-01-28.html>>.
- » Moreno, M. (2015). El caníbal cultural. *Anfibia*. En línea: <<http://revistaanfibia.com/ensayo/raab-el-canibal-cultural/>>.
- » Moreno, M. (2018). La Menesunda del feminismo. *Anfibia*. En línea: <<http://revistaanfibia.com/ensayo/la-menesunda-del-feminismo/>>.
- » Monfort, F. (2018). Palabras pioneras. *Las/12. Página/12*, 29 de junio. En línea: <<https://www.pagina12.com.ar/124852-palabras-pioneras>>.

Para ver

- » Lectura del texto curatorial en la inauguración. En línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=6-3LYVgjA5k&t>>.
- » Spot publicitario de *Células Madre*. En línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=wgo-ppBvecQ>>.

