




Descentrada, vol. 7, núm. 1, marzo - agosto 2023, e204. ISSN 2545-7284  
 Universidad Nacional de La Plata  
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
 Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género (CInIG)

## Domínguez, Nora (2021). *El revés del rostro. Figuras de la exterioridad en la cultura argentina*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 256 páginas

 Atilio Raúl Rubino  
 atiliorubino@yahoo.com.ar  
 Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Recepción: 12 Marzo 2022  
 Aprobación: 10 Octubre 2022  
 Publicación: 01 de Marzo 2023

**Cita sugerida:** Rubino, A. R. (2023). [Revisión del libro *El revés del rostro. Figuras de la exterioridad en la cultura argentina*. por N. Domínguez]. *Descentrada*, 7(1), e204.  
<https://doi.org/10.24215/25457284e204>

En *El revés del rostro. Figuras de la exterioridad en la cultura argentina*, Nora Domínguez vuelve a un tema extensamente estudiado por la filosofía y que en los últimos años parece haber sido eclipsado en los estudios críticos por la preeminencia del cuerpo: el rostro y las maquinarias de rostridad. De este modo, Domínguez produce un complejo dispositivo de lectura de la cultura, las artes y la sociedad articulando su mirada ensayística con conceptualizaciones y reflexiones de Deleuze y Guattari, Agamben, Le Breton, Didi-Huberman, Altuna y Aumont, entre otros.

Entre el mirar y el dejarse ver opera todo un dispositivo de femineidad y de producción de binarismo sexual que desde la teoría cinematográfica feminista ha sido ampliamente debatido. El mismo año que Laura Mulvey publica su influyente ensayo “Placer visual y cine narrativo” (1999), texto que al día de hoy sigue suscitando debates interminables, se estrena en Argentina la película *Triángulo de cuatro* (1975) dirigida por Fernando Ayala y con guion de María Luisa Bemberg que ya venía de hacer el guion de *Crónica de una señora* en 1971. Allí, Graciela Borges es Sonia y Teresa, el mismo personaje, pero con dos nombres -el artístico y el



real- y con dos rostros. La modelo y la fotógrafa, la mirada y el objeto de la visión. La cámara fotográfica, en esta película, ya no es un espejo donde mirarse, porque los dos lados de la cámara, el detrás y el delante del objetivo, terminan siendo diferentes e irreconciliables. En varias escenas de la película Borges/Sonia/Teresa intenta sin éxito armar el rompecabezas de su rostro, juntando fotografías de la modelo hiperproducida, ideal de belleza y femme fatal, y la persona común, sin maquillaje, capaz de enamorarse y de ponerle un límite a la dominación patriarcal que implica el dispositivo del amor romántico. Sonia, Teresa y el rostro de Graciela Borges, sujeto y objeto enfrentados en un mismo personaje. Esa unión, quizás en sintonía con lo que también proponía Mulvey respecto del placer visual y la mirada masculina, resulta imposible en la película.

Esas escenas y esa película no forman parte del corpus con el que Domínguez piensa el rostro en la cultura argentina, pero entran claramente en diálogo con sus propuestas, que tienen la capacidad de abrir a nuevos debates, temas, estudios y perspectivas en un campo en continuo crecimiento como el de los estudios de género. Su ensayo *El revés del rostro* se vuelve, por eso, un material altamente necesario y que incita a nuevas lecturas, indagaciones, problematizaciones, nuevas búsquedas y perspectivas.

Graciela Borges como Sonia, la modelo objeto de todas las miradas masculinas, y como Teresa, la fotógrafa que genera fugas a los imperativos patriarcales, es un modo de reconfigurar un viejo debate en el cine feminista sobre el objeto y el sujeto de la mirada plasmada en la cámara cinematográfica. Pero también podríamos pensar que retoma una vieja tradición pictórica y literaria de la mujer mirándose al espejo. La persona que se mira en el espejo -en el reflejo del agua o en un dispositivo técnico como la cámara fotográfica o cinematográfica- es un motivo recurrente en el arte, el cine, la literatura y la mitología. El rostro es y no es real al mismo tiempo. Idéntico y distinto, instaura una diferencia imperceptible que lo vuelve un objeto ominoso, fantasmal. El primer y extenso capítulo del libro de Domínguez se va a ocupar de las reconfiguraciones modernas de esa imagen, pero no a través de la recuperación de una genealogía de mujeres que se miran al espejo, sino centrándose en manifestaciones artísticas o sociales que dislocan el motivo recurrente asociado a la identidad o a la extrañeza. De este modo, el primer capítulo, “Desfile de rostros”, se centra en la belleza, sus rituales de producción, pero también los mecanismos de descomposición y los gestos de interrupción, es decir, en los montajes y desmontajes del rostro y la belleza femenina.

El punto de partida es una instalación audiovisual de Nicola Constantino, *Vanity-tocador* (2011), en la que Domínguez encuentra, justamente, el juego con los rituales de la belleza y su lectura como “un programa a seguir, un esquema de pautas fijas y repetidas” (40), que reconfigura y desnaturaliza toda una tradición literaria y pictórica de mujeres que se miran al espejo. Lo que acecha, de un lado, es el peligro de la vanidad (*vanitas*) y, del otro, el imperativo de una belleza que es siempre performática, artificio que finge la naturalidad. El arte, en ese sentido, tiene la capacidad de instaurar la inestabilidad tanto del rostro como de su producción ritualizada. Y des-ocultar, así, las caras que produce como ideales la industria cultural.

Desde este punto de partida se acerca a la literatura, pero lo hace primero desde una posición también excéntrica, a partir del ocultamiento o exhibición del rostro de las escritoras. Me refiero particularmente a dos fotografías, la de Juana Ibarbourou en 1930 y la de Silvina Ocampo en 1963, que Domínguez comenta en detalle. Ambas ocultan su cara, pero la primera, además, la borra de la fotografía y escribe en el dorso: “La cara quedó muy mal pero el vestido es precioso”. De este modo, los gestos de las escritoras permiten leer el modo en el que “el espejo como metáfora de lo femenino es un invento de la modernidad que va atado al ideal de la mujer hermosa, objeto de mirada, deseo y dominación” (69). Esta serie fotográfica se completa con una foto frente al espejo de Pedro Lemebel y el análisis del modo en el que desafía los órdenes de sexo-género, poniendo en crisis los límites binarios entre lo masculino y lo femenino, así como el régimen político. A partir de este marco, Domínguez recorre algunas escrituras de mujeres, como Tununa Mercado, Norah Lange, Matilde Sánchez, Sylvia Molloy, Perla Suez, Diamela Eltit o Clarice Lispector, para encontrar que entre principios y fines del siglo XX se pasa del des-ocultamiento y cuestionamiento de los ideales de belleza a su desintegración.

En “Dar las caras”, el segundo capítulo, se pasa de la mirada frente al espejo al rostro desfigurado por la violencia de género, que se convierte en el pivote para reflexionar sobre la destrucción y reconstrucción

del rostro y los dispositivos de resistencia al ideal de la belleza. El punto de partida es la novela *El desierto y su semilla* (1998) de Jorge Barón Biza, que ficcionaliza el ataque violento de su padre contra su madre y la desfiguración de su rostro, así como la posterior reconstrucción. Si en esta novela la narración gira entre la necesidad de narrar y la imposibilidad de recuperar ese rostro destruido, en relatos como “Las cosas que perdimos en el fuego” (2016) de Mariana Enríquez y *Romance de la negra rubia* (2014) de Gabriela Cabezón Cámara la destrucción o reconstrucción monstruosa del rostro se vuelven mecanismos de resistencia al patriarcado, que revierten el lugar asignado a las mujeres como víctimas u objetos de belleza.

Estos textos literarios dan cuenta, además, del pasaje a la política. Todo el capítulo, en ese sentido, trama operaciones de ida y vuelta entre lo singular y lo colectivo, entre lo personal y lo político, puesto que otro de los hilos conductores es la discusión en torno a la puesta en serie de los rostros producto de la violencia. Mediante la recuperación de la historia de vida de la madre de Barón Biza, Clotilde Sabattini, Domínguez da cuenta del modo en el que la violencia de género la saca de su lugar de mujer activa y deseable para ubicarla en la serie de rostros quemados, en la serie de víctimas. La violencia y el femicidio igualan a las víctimas, las deshumanizan, pero “las acciones de la memoria y el duelo, atadas a la denuncia y la demanda de justicia, buscan en la repetición otro signo, otro efecto” (147). Los medios de comunicación se han ocupado muy a menudo de convertir el femicidio en un número. Son el arte y la literatura, para Domínguez, los que muchas veces le devuelven sus rostros.

En un camino diferente a la serie opera la mitificación de un rostro abierto a la plurisignificación, a la hipersemiotización, a “las caras incalculables del mito”. Tal el nombre del tercer capítulo, que se detiene en las versiones, reversiones, significaciones y resignificaciones del rostro mítico de Eva Perón, que ha pasado por numerosas apariciones pictóricas, literarias, escultóricas, teatrales y culturales, desde convertirse en modelo de una ciudad hasta devenir billete de cien pesos. Domínguez lo entiende no sólo como “término de disputas insalvables”, sino también como “una imparables máquina de rostridad” (169) que, sin dudas, ha sido objeto de enormes disputas de sentido. Después de un exhaustivo recorrido por distintos exponentes del “dispositivo político-ficcional” en que ha sido convertido el rostro de Eva, por representaciones y resignificaciones de la cultura, del arte y de la literatura, vuelve a la obra de Nicola Constantino, en este caso a *Rapsodia inconclusa* (2013), que presenta distintas Evas, en diferentes contextos, escenas y poses. Se trata de instalaciones que se superponen en algunos casos con el cuerpo de la propia Constantino y mediante las que retoma imágenes de la intimidad, pero también figurales o alegóricas, como el arnés o el dolor popular por su muerte en una mesa de quirófano. De este modo, Constantino apela a la interpelación de una ausencia que, como sabemos, es la de un rostro que ha sido hipersemiotizado.

Finalmente, el cuarto capítulo se ocupa de las tensiones de clases sociales y, fundamentalmente, de las relaciones ama/esclava y sus dispositivos biopolíticos. Hay también en este capítulo una escena clave que retoma lo trabajado en el primero: en *La pasajera* de Perla Suez, la criada se mira al espejo, pero ve el rostro de su patrona. Entre las imágenes estereotipadas de la sirvienta y las refrendas de los guiones de clase, muchas veces opera algún tipo de singularización. En este sentido, el concepto de “parcelas de humanidad” de Didi-Huberman le permite a Domínguez analizar los modos en que un rostro puede singularizarse en medio de un mundo en ruinas. En vinculación con estas tensiones, el capítulo también realiza una interesante lectura de la figura del niño y la maternidad en distintas manifestaciones del arte y la cultura y su relación con las políticas de la legalización del aborto. De esta manera, analiza el modo en que “los textos visuales y literarios en cuanto tecnologías de lo sensible producen sus propios rostros de clase, constituyen archivos de esos enfrentamientos” (199).

El cierre del libro es una coda cuyo título, “Los rostros de la pandemia. Un epílogo”, indica ya el carácter de urgencia de esas reflexiones finales y da cuenta de un momento diferente al del proceso de escritura del resto de los capítulos. Inmerso en una realidad global y local diferente, estas palabras finales exhiben el modo en el que la pandemia del covid-19 y los distintos modos de aislamiento y distanciamiento, así como de virtualización

de la vida y asincronía de las relaciones humanas, generaron un aceleramiento impensable de cambios en las políticas del rostro y los rostros de la política que será necesario, seguramente, seguir indagando.

Después de su influyente libro *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina* de 2007, ahora con *El revés del rostro. Figuras de la exterioridad en la cultura argentina* Nora Domínguez genera una nueva intervención en los estudios de género y el análisis de la literatura, las artes y la cultura, que parece ir a contrapelo de las modas académicas, pero en diálogo con ellas. Se trata, en efecto, de un libro que sin dudas inquieta e incluso importuna, como si fuera un a dos aguas entre los temas del momento y la irrupción de otros modos de ver, de leer, de reflexionar, que pueden tensionar e instaurar la incomodidad, en una escritura ensayística que conecta puntos que parecerían disímiles y va conformando un rostro crítico, todo un sistema (o, mejor, un rizoma) de lectura que no obedece a tal o cual concepto vertebrador (aunque esté ahí, obviamente, el rostro), sino que explora diferentes vertientes del rostro, del espejo, de los enfrentamientos de clase, de la belleza, su biopolítica y sus rituales, del mito popular, la realidad social y política y las manifestaciones artísticas y culturales. Si el centro es el rostro, este no adquiere una única dimensión, sino que se disecciona y permite pasar de un saber (quizás del sentido común o de alguna teoría o reflexión filosófica en particular) a un des-saber, a una problematización y diseminación que es siempre provocadora e intrigante. ¿Qué es un rostro? ¿Qué hace un rostro? ¿Cómo se reconoce un rostro? ¿Cómo se lo lee, cómo se lo resignifica? Las respuestas pueden ser muchas. Domínguez explora varias y deja abiertas, obviamente, nuevas líneas de investigación y reflexión posibles.

## REFERENCIAS

Mulvey, L. (1999). Visual Pleasure and Narrative Cinema. En L. Braudy y M. Cohen (Eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (pp. 833-844). New York: Oxford University Press.