

“Acerca de las fantasías inconcientes del SIDA en la vida, la obra y el contexto cultural de Liliana Maresca”



María Adamo

FUNDACIÓN LUIS CHIOZZA

-15 de junio 2018-

Introducción

Liliana Maresca fue una artista plástica argentina, cuyo período de mayor producción abarcó desde 1984 hasta su muerte, en 1994. Hoy en día se la considera una artista representativa de aquel período cultural y se la vincula con el movimiento artístico “underground” porteño de los años '80, sobre el que volveremos más adelante.

Maresca estudió cerámica, dibujo y escultura con diferentes maestros y su obra se caracteriza, como veremos, por ser perturbadora y difícil de clasificar dentro de los cánones tradicionales del arte. En 1987, a los 36 años de edad, le diagnostican una infección por HIV, enfermedad que la llevará a la muerte 7 años después.

Mi intención es iluminar algunas relaciones que creo ver entre ciertos aspectos de su biografía -y de sus obras- y las fantasías investigadas en relación al significado inconciente del SIDA (Chiozza, L. y colab., 1996c [1995]), a los fines de poder comprender cómo se entrama la enfermedad con la vida de Liliana Maresca.

Luego intentaré vincular la temática expresada en el SIDA con el contexto histórico del momento en el que aparece esta enfermedad, tanto en la vida de Maresca como en la sociedad argentina en general.

El rechazo de la propia pertenencia

Liliana Maresca nació en 1951, en Avellaneda, en una familia de clase media. Tenía una hermana mayor, Silvia, y un hermano 10 años menor, Miguel. Su padre manejaba una estación de servicio, junto con su tío. Mientras su padre parece haber sido una persona de un estilo tradicional, el tío, soltero, acercaba a sus sobrinas al mundo del ballet, del Teatro Colón y de las novelas. *“Pero desde muy chicas las hermanas Maresca presentían que sus destinos serían diferentes. Silvia era responsable, concentrada, pendiente de los deseos de su familia. Liliana, en cambio, era dispersa, rebelde, y con frecuencia se negaba a ayudar en las tareas de la casa. Ni bien terminada la primaria empezó a tener problemas con su padre”* (Gainza¹, M., 2005, pág. 18).

A partir de la investigación sobre SIDA (Chiozza, L. y colab., 1996c [1995]), sabemos que a esta enfermedad le subyace un conflicto “básico” con la pertenencia, que se configura cuando el sujeto, constituido como resultado de la identificación con cualidades de sus progenitores, al mismo tiempo pretende no reconocer la similitud que existe entre él y ellos: *“Es decir, el hijo, que a través de un proceso inconsciente ha adoptado la identidad recibida hereditariamente, pretende no asemejarse a los padres que le dieron origen”*. Los autores señalan que esto constituye una fijación temprana, que supone *“la dificultad (o imposibilidad) de aceptar la inclusión en una familia, o, en otros términos, de aceptar la pertenencia”* (pág. 239-240).

Los autores explican que, además, diferentes vicisitudes inherentes a las vivencias infantiles propias del complejo de Edipo pueden reforzar este punto de fijación. Entre ellas, describen la situación en la que el hijo, tratando de evitar el sentimiento de celos que experimenta frente a la pareja paterna, puede seguir *“el camino de desconocer la inclusión y la pertenencia, para no sufrir nunca el sentimiento insoportable de exclusión”*. Es como si el niño, (...) reactivamente, dijera: *“Yo no pertenezco a esta familia, mi lugar está en otra parte y por lo tanto los rechazo”* (pág. 243).

A partir de las pocas referencias biográficas que disponemos de la vida de Liliana Maresca, creo que es posible considerar -con el valor de una hipótesis- que ella haya experimentado vivencias semejantes en relación a su hermana², a quien se la ve más consustanciada e integrada con el estilo familiar. Tal como si, ante el temor de no poder encontrar su propio lugar en la familia, al sentirse desplazada por su hermana mayor, hubiera “elegido” el camino de ser ella quien ejerza el rechazo.

¹ María Gainza es escritora y crítica de arte. En el año 2017 recibió el premio Kónex a las Artes Visuales.

² Tal vez la rivalidad edípica experimentada originalmente hacia la madre haya quedado desplazada sobre la figura de la hermana mayor.

Ingresa al secundario en el Colegio María Auxiliadora de Avellaneda, donde pronto desarrolla una relación muy fuerte con la directora espiritual del establecimiento, situación que algunos describen como un “delirio místico”. Tiempo después ingresa al noviciado, pero allí se encuentra con que la ponen “a fregar los pisos” porque sus padres no han entregado una dote. Seis meses después, abandona el noviciado y las dificultades en el vínculo con su padre se incrementan.

Chiozza y colaboradores (1996c [1995]) explican que el conflicto con la pertenencia a la propia familia da lugar a la constitución de un ideal, que queda representado en una “familia ideal” a la cual el sujeto siente que no pertenece y aspira pertenecer. En la ilusión del sujeto, esta pertenencia podría restituírle el amor propio que se ve menguado porque, en la medida en que rechaza su pertenencia, se rechaza a sí mismo, es decir, “no se ama”. Pero, dado que él no ha podido materializar adecuadamente su identidad, no se siente merecedor de esta pertenencia. Por eso la familia “ideal” se caracteriza, precisamente, por no aceptar al sujeto: *“Es decir que dicha ‘familia’ ideal se comporta también como un objeto interno al que podríamos denominar ‘familia’ rechazante”* (pág. 241).

Podemos pensar que cuando Liliana Maresca intenta refugiarse en el noviciado, transfiere sobre esta institución a la familia idealizada y “rechazante” por la que desea ser aceptada. El desprecio de las monjas no hace más que confirmarle sus temores y su sensación de no merecer la pertenencia que busca.

Como es de imaginar, los conflictos con su propia familia se profundizan: *“La adolescencia abrió una brecha entre padre e hija, un período de desencuentros, acusaciones, furias y agresiones. Liliana no soportaba el destino que se le presentaba: no toleraba tener que regresar a su casa antes de las doce de la noche, tener que sentarse a la mesa familiar, tener que respetar los límites impuestos. Quería tener las riendas de su vida y estaba dispuesta a enfrentarse a lo que fuera”* (Gainza, M., 2005, pág. 19).

Si bien esta descripción puede ajustarse a la temática adolescente en general, caracterizada por la rebeldía frente al orden paterno, creo que es posible considerar que, en este caso, la cuestión se ve teñida por el conflicto con la pertenencia que venimos describiendo. Así, todo aquello que queda vinculado con el orden o el estilo familiar es violentamente rechazado por Maresca, como si ella necesitara mostrar que es diferente y que no pertenece a dicho entorno.

Intentando salir del ámbito familiar, se casa a los 19 años y se muda al barrio de Belgrano. A los ojos de su hermana Silvia, ella entonces *“Lo tenía todo (...), buena posición, una linda casa y una familia que la respetaba”* (Ibídem). Pero sabemos que los dramas que no se elaboran, tienden a repetirse. Tal como señalan Chiozza y colaboradores (1996c [1995]), parte del conflicto inherente al SIDA radica en la vivencia de que si el sujeto logra la aceptación que anhela, inmediatamente siente que, entonces, aquella no es la familia “ideal”, ya que esta se caracteriza, como dijimos, por ser “rechazante”. Así las cosas, ahora es el sujeto quien rechaza a la familia. Creo que esto pudo ser lo que le ocurrió a Liliana

con su marido y su familia política: Así como antes rechazó a su familia de origen, ahora rechaza la rutina doméstica y el mundo “paquete” del barrio de Belgrano, se separa y se muda a un hotel-pensión en la calle Azcuénaga y Santa Fe. Alrededor de esta época comienza a estudiar cerámica.

Posteriormente forma pareja con un oftalmólogo, Julio Vilela. Queda embarazada y comienza a pasar temporadas en Villa Gesell, donde alquilan una casa. A los 27 años nace su hija, Almendra. Poco a poco, Liliana ingresa en lo que su hermano describe como un “*período místico que la hacía ermitaña*” (Gainza, M., 2005, pág. 21). Lo arrastra en aventuras nocturnas donde entraban en las casas quintas abandonadas, buscando objetos que Liliana consideraba “revelaciones”.

En 1980 se separa de Julio y se queda a vivir en Villa Gesell, donde se integra cada vez más con los habitantes de la ciudad, personas que vivían allí todo el año con lo que ahorran de la temporada turística. Comienza a fumar mucho, a tomar alcohol y a tener horarios cruzados. Tal como señala Miguel: “*En definitiva, se divertía, pero le era imposible comunicarse con un marido médico. Yo estudiaba arquitectura y tampoco podía comunicarme con ella, era demasiado ‘careta’, una palabra que ella pronunciaba muchísimo en esos tiempos*” (Ibídem).

La historia se repite y Liliana rechaza de nuevo, esta vez a su marido y a su hermano menor, los considera “caretas” y siente que ella es diferente. En relación a este momento de su vida, Gainza escribe: “*Liliana Maresca, que no encontraba su lugar en el mundo, tuvo que creárselo*” (pág. 22). Pienso que en esta idea de “crearse su lugar en el mundo” podemos ver la fantasía –imposible- de crear una familia nueva, distinta y sin rastros de la originaria.

Chiozza y colaboradores explican que, junto a la constitución del objeto interno de una “familia rechazante”, a la que el sujeto aspira pertenecer, se constituye también otro objeto interno, la “familia rechazada”, a la que verdaderamente se siente perteneciendo, pero a la que *no quiere* pertenecer. Se trata de la familia de los parias o los descartados, los “hijos de nadie”, aunque, tal como subrayan los autores, no sería en verdad una “familia”, ya que el grupo de los “parias” se define justamente por *no constituir* una familia. Al intentar hacer de este grupo una familia, “*el sujeto, reactivamente, pretende hacer una pertenencia de su no pertenencia*”.

Veamos cómo se encarna esta temática en la vida de Maresca.

La “familia de parias”

Tras la separación, Julio vende su casa y con el dinero les compra a Liliana y a su hija un departamento antiguo y semiderruido en San Telmo, en la calle Estados Unidos. Liliana comienza a alquilar las habitaciones para subsistir y, poco a poco, va convirtiéndose en la “dueña de la pensión”. Es ahora cuando se sumerge de lleno en el mundo de la vanguardia artística porteña, contactándose con otros artistas y comenzando el desarrollo de su obra.

Como ya dijimos, Liliana Maresca se caracterizó por desarrollar una obra provocadora y poco convencional. Realizaba esculturas con objetos que encontraba en la calle, combinando, por ejemplo, trozos de madera con metal, formando diferentes figuras: *“Los primeros objetos que Liliana realizó hacia 1982 eran basura apenas intervenida”* (Gainza, M., 2005, pág. 24); cirujeaba, recorría las calles juntando basura, *“latas, sillas desvencijadas, maderas podridas, cemento y sacos rasgados”* (Ibídem, pág. 25).

Su propia casa pasa a constituir un punto de encuentro fundamental para la “movida artística” de la época: *“Como una madre que recogía huérfanos, Maresca convirtió su casa (...) en centro de reuniones (...). ‘Estados Unidos’, como aún hoy llaman a la casa, era un reducto artístico que les daba lo que buscaban: pertenencia y libertad, al mismo tiempo”*. La artista *“tenía el don milagroso de hacer sentir hasta al último paria de la tierra que tenía algo para dar”*; se caracterizaba por su capacidad de reunir gente muy diferente y lograr que trabajen juntos. Maresca *“se dedicó a juntar (...) se sentía a sus anchas entre las diversas tribus que iba conociendo y (...) fue construyendo proyectos grupales y ensamblando artistas igual que lo hacía con los distintos materiales de sus esculturas”*³ (Gainza, M., 2005, pág. 22).

Creo que en esta modalidad de Maresca podemos ver el intento –destinado inevitablemente al fracaso– de constituir una “familia de parias”. Tal como citamos antes, de este modo ella estaría intentando, reactivamente, *“hacer una pertenencia de su no pertenencia”*. A la vez, vemos cómo la artista va desarrollando un rasgo de carácter que es central en la temática del SIDA: la actitud de dejar de discriminar, que conduce a desarrollar una “tolerancia excesiva” en los vínculos⁴.

³ Tenía varios grupos con artistas, como por ejemplo “Las Perras Producciones” -*“básicamente mujeres más solas que laguna de campo que se reunían a hablar de hombres”*- y “Afinidades mínimas” -*“un rejunte de actores, plásticos y músicos que se habían organizado para tomar los dikes de Puerto Madero hasta que la policía los echara”*- (Gainza, M., 2005, pág. 40).

⁴ Reflejada también en la vida sexual promiscua que llevaba, tal como podemos inferir de diferentes referencias biográficas: *“Mi vida sexual está bastante en quinto plano (...) ahora ha perdido el encanto. Por ahí porque viví todas las posibilidades de sexualidad. Polimorfa y perversa como es ella. Probé de todo. Menos matar, que en una época andaba con una pistola para ver si se me presentaba la oportunidad”* (citado por Rota, G., 1991, pág. 144).



En 1983 participó de una primera muestra colectiva, exponiendo obras como “666” –una máquina registradora quemada, dentro de algo que semejaba un relicario-, “Pajarón” –un caballete que imitaba a un pájaro- y “Madre con hijo” –una carretilla escuálida con una bola de trapos-. Desde el inicio, realizó siempre un minucioso registro fotográfico de sus obras. Marcos López, el fotógrafo que solía ayudarla, comenta: *“No sé a quién se le ocurría primero, si a mí o a ella, pero la cosa es que empezábamos las fotos y siempre terminaba en bolas relacionándose con sus objetos”*. Y Gainza agrega: *“Como residuos de una cocción terrible, las fotos la muestran completamente desnuda, repantigada en una esquina, seria, entre sus piernas descansa algún objeto, un pedazo de gomaespuma quemada, un marco de cama roto”* (Gainza, M., 2005, pág. 26).



En 1985 conforma, junto con Ezequiel Furgieule, el “Grupo Haga”. Realizan una “performance” que llaman “Una bufanda para mi ciudad”. Furgieule relata que fueron a ver a Adriana Indik, dueña de una galería de arte, y que él le preguntó: *“¿Querés seguir vendiendo pinturitas de Lola Freixas⁵ o querés pasar a formar parte de la historia del arte contemporáneo?”* (Ezequiel Furgieule, citado por Gainza, M., 2005, pág. 27). Colgaron por la ventana del primer piso de la galería una bufanda hecha con retazos desechados por los fabricantes del Once y convocaron a la gente a acercarse a agregar más retazos. La bufanda llegó a tener 100 metros de largo: *“Vino la policía, vino la televisión. Por primera vez alguien nos daba pelota”* (Ibídem).

Uno de los rasgos de las obras de Maresca -y también de muchos de los artistas del llamado “underground” porteño de aquella época- era cierto rechazo por el arte considerado tradicional o convencional, tal como se ve en la forma despectiva en que Furgieule alude a la reconocida acuarelista Lola Freixas. Al mismo tiempo que desprecia el pensamiento del consenso, Maresca alberga el íntimo deseo de ser vista, de obtener un reconocimiento de la sociedad: *“Por primera vez alguien nos daba pelota”*.

Luego el Grupo Haga realiza *“Lavarte”*, una muestra colectiva que tuvo lugar en una lave-rap, mientras éste se encontraba en funcionamiento. Maresca y Furgieule expusieron sus esculturas en la lavandería, junto con otros artistas. Mientras los clientes, incautos, traían su ropa a lavar, una actriz hacía una “performance” saliendo de un lavarropas y un dúo de músicos tocaba en vivo.

En palabras de Liliana Maresca: *“El Grupo Haga producía eventos, producía cosas fuera de contexto, fuera de lugar. Si era una galería era una galería, si era la calle era la calle, producir y producir y producir, un entusiasmo maravilloso porque por*

⁵ Acuarelista argentina (1924-2011) que recibió, entre otros premios, el del Fondo Nacional de las Artes sobre barrios de la ciudad, el Sagitario de Oro de Unicef y el premio al Mérito Social de la Organización de las Naciones Unidas.

*fin nos habíamos sacado de encima la dictadura y, ¿entonces dónde íbamos? íbamos a conquistar el mundo*⁶.

Maresca describe un clima de efervescencia artística que podemos considerar bastante maníaco -*“íbamos a conquistar el mundo”*-. Sin cuestionar el progreso que significó para la cultura el advenimiento de la democracia en la Argentina, creo que es posible que, para Maresca, “la dictadura” haya simbolizado el orden cultural previo que es necesario rechazar, “sacarse de encima”, así como la artista buscó “sacarse de encima” a su familia de origen. Creo que allí podemos entrever también cierta hostilidad que, si bien en el caso de la dictadura parecería ser justificada, si la comprendemos en el contexto de la vida de la artista nos estaría hablando del enojo que ella parece haber experimentado a lo largo de su vida: enojo hacia la “familia” que la acepta, pero que no es valiosa, así como enojo hacia la “familia ideal” que, si bien es valiosa, no la acepta.

Me parece que esta combinación de hostilidad y manía es un rasgo que tiñe la vida y la obra de Maresca. Así, mientras expresa frases como *“Mi misión en la vida es molestar”* (citado por Gainza, M., 2005, pág. 42) realiza obras que se caracterizan por ser provocadoras, reflejando una “manía por incomodar” y descolocar al interlocutor.

Ella parece justificar esta actitud con su deseo de cambiar aspectos negativos de la realidad: *“Desde el momento en que pensás de una manera distinta al resto de los artistas te estás marginando. Si aceptás un cierto tipo de reglas enmarcadas en el buen gusto (determinado, por otra parte, de modo arbitrario) darás por resultado los productos que configuran el arte oficial, el que la mayoría de la gente acepta gustoso porque le muestra el mundo del color de rosa que quiere ver. Es posible que alguien prefiera una Venus ateniense esculpida en mármol a una pieza como las mías construidas con desechos –cartón, madera, hierros, material descartado- pero acá los escultores no tenemos acceso a esos materiales costosos para trabajar y sí tenemos, en cambio, basura, elementos de desecho, y un mínimo margen para transformarlos en otra cosa que muestre la realidad. Porque cuando el arte sale de su contexto deja de hacer evidente lo real y deja de cumplir, por consiguiente, con la función de modificarlo”* (citado por Gainza, M., 2005, pág. 28).

Sin embargo, creo que este rasgo suyo va más allá y podría relacionarse con sentimientos de bronca y de injusticia –*“acá los escultores no tenemos acceso a esos materiales costosos”*-, vinculados, tal vez, con su sensación de no lograr alcanzar una pertenencia con la que pudiera sentirse “en paz”. Asumiendo una actitud acusatoria y mordaz, busca “exponer” frente a los demás sus propias carencias –los desechos, la basura-. En una ocasión, recorriendo las calles y juntando basura como lo hacía habitualmente, encontró gran cantidad de kinotos dentro de un volquete. Los juntó, los lavó y se los dio de comer a sus amigos

⁶ Testimonio de Liliana Maresca, en Adriana Miranda. *Frenesí*, Video-catálogo, Buenos Aires, *Página/12*, 1994.

invitados, sin decir de dónde los había sacado. Una vez que los terminaron de comer, exclamó fascinada: “¿No estaban riquísimos? Los encontré entre la basura” (citado por Gainza, M., 2005, pág. 25).

Tal como el chico que, al no obtener lo que desea, se siente impotente y explota en una “pataleta”, Maresca asume actitudes impertinentes, desfachatadas y a veces abiertamente hostiles: “*Mi intención es la de meter dedos en el culo de la gente; me gusta expresar lo que pienso y llevarlo al extremo*” (citado por Hasper, G., 2006, pág. 113). Todo esto transcurre en un clima maníaco y en un entorno donde abundan las drogas, la promiscuidad sexual y un aparente ánimo “festivo” que encubre, a mi entender, un trasfondo trágico.

En 1986, organiza la muestra colectiva *La Kermesse, el paraíso de las bestias*, en el Centro Cultural Recoleta, junto a su pareja, Daniel Riga⁷. Aquella muestra aglutinaba plásticos, actores, músicos, directores y escenógrafos, buscando ahuyentar la melancolía porteña y crear un clima de carnaval, que permitiera “rescatar la alegría de las tradicionales quermeses de barrio” (...). “*Era una alegría pobre, entre circo criollo y megamuestra de cartón*”. El resultado fue un “rejunte” de personajes que deambulaban entre las esculturas expuestas y los stands de la rueda de la fortuna, del juego del sapo y del palo enjabonado. “*Señoras paquetas, punks de crestas de gallo, metaleros cubiertos de tachas, muñecos gigantes contruidos con barriles y alambres, se mezclaban durante las noches con Los Twist, Memphis la Blusera, San Pedro Telmo, Omar Viola, El Clú del Claun, Fernando Noy, Claudia Puyó, Fontova y sus sobrinos, Helena Tritek, Vivi Tellas y Pipo Cipollati como maestro de ceremonias. Un personaje enfundado en un impermeable negro con una cruz en la mano tiraba cohetes y caminaba imitando un robot. Otro, mostraba sus calzoncillos rosas mientras la gente se sacaba fotos instantáneas con las figuras de cartón de Alfonsín (...) y un hombre zancudo llevaba un pene de felpa que armó tanto revuelo que hubo que llamar a la policía*” (Gainza, M., 2005, pág. 30). La policía vino, pero al ver que se trataba de artistas se retiró sin intervenir. Sin embargo, Maresca reaccionó con indignación: “*Esta es una muestra más de la pacatería argentina. Y si bien luchamos contra toda esa concepción, ya estamos acostumbrados a trabajar en medio de gente que nos larga la represión encima. Esto es una simple experiencia de esculturas a las que le agregamos el movimiento a través del actor y le inventamos todo un mundo a su alrededor. Es una forma de desmitificar esas figuras solemnes de galería a las que el espectador jamás puede acercarse*” (Gainza, M., 2005, pág. 31).

Aquí podemos ver la falta de discriminación, inherente a la temática del SIDA y que cada vez se vuelve más evidente en la personalidad de Maresca. En la *Kermesse* los personajes y artistas aparecen mezclados y confundidos, en un clima “de fiesta”, configurando una suerte de collage bizarro. Allí se destaca también la presencia de homosexuales y transexuales que parecen querer anular la distinción entre los géneros de hombre y mujer. Tal como señalara Gustavo

⁷ Músico y artista, también enferma y muere de SIDA.

Chiozza⁸, si tenemos presente que existen dos sexos –hombre y mujer- la idea de pertenecer a un “tercer sexo” expresa de manera clara la idea de “no pertenecer”.

De las tres actitudes defensivas que describen Chiozza y colaboradores (1996c [1995]) frente al sentimiento de no pertenencia, Maresca parecería recurrir predominantemente a la variante maníaca. Los autores explican que *“la actitud maníaca conduce a que el sujeto rechace activamente a la ‘familia’ a la que aspira pertenecer (familia, grupos sociales, instituciones, etc.) considerándola no merecedora de compartir con él una pertenencia. Por el contrario, el sujeto aparenta sobrevalorar al grupo al que se siente perteneciendo, grupo al que en el fondo desprecia profundamente, y que no constituye, como vimos antes, una verdadera ‘familia’”* (pág. 245).

Desde esta actitud maníaca, Maresca desprecia el arte del “circuito oficial” y muestra un aparente desinterés por el “mercado” y por la venta de sus obras. Así, rechaza a la “familia” a la que, en realidad, aspira pertenecer, mientras *aparenta* valorar a la “seudofamilia” de artistas “parias” de la que forma parte. Se mantiene, cada vez más, en un terreno marginal: *“Clasificar la obra de Maresca es arriesgarse a perder su sentido. Siempre se mantuvo en los márgenes de todo, no se insertó en ninguna de las variables del sistema institucional del arte”* (Julio Sánchez, en Hasper, G., 2006, pág. 91). Creo que esta cita refleja –disfrazada como un ideal- la dificultad de la artista para lograr insertarse en un auténtico grupo de pertenencia.

A modo de hipótesis, podemos imaginar que es en este período de su vida que Maresca se contagia el virus del HIV. Gustavo Chiozza⁹ explica que la primoinfección representaría el momento en que el sujeto pierde las esperanzas de alcanzar la pertenencia ideal y, en su lugar, le surge la idea de que si no puede lograr dicha pertenencia, tal vez sea mejor dejar de discriminar. Esta idea queda simbolizada, tal como explican Chiozza y colaboradores (1996c [1995]), por la hipofunción de los linfocitos T4, alteración que encarna la intención de *“desistir de la tarea de discriminar lo familiar de lo extraño, a fin de anular toda pertenencia”* (pág. 248). Gustavo Chiozza plantea que podemos imaginar que, mientras el sujeto aún no tiene los síntomas del SIDA, se trataría de alguien que tiene la idea, se siente tentado por ella, pero aún no la lleva “plenamente” al acto¹⁰. Creo que en estos años de la vida de Maresca se hace evidente una actitud de “dejar de discriminar”, que le permite rodearse de artistas y personajes muy diferentes a ella y muy distintos entre sí, y aglutinarlos en torno suyo, constituyendo, como vimos, una suerte de “familia de parias”. No es difícil pensar que esta actitud no sólo se desarrolló en su carácter, sino que también cobró expresión en el contagio del virus del HIV que configura la primoinfección.

⁸ Comentario expresado durante la discusión de la mesa redonda sobre “SIDA”, realizada en la Fundación Chiozza el 26 de mayo de 2006.

⁹ Idem nota 8.

¹⁰ Gustavo Chiozza (ver nota 8) aclaró que la distinción entre “idea” y “acto” es relativa y sirve a los fines de la comparación, dado que la primoinfección contiene ya un aspecto de “acto”.

La impertinencia

Creo que la obra de Maresca, desafiante y poco convencional, refleja otro rasgo de su carácter, también vinculado a los significados inconcientes del SIDA: la impertinencia.

Tal como señalan Chiozza y colaboradores, los términos “impertinencia” e “impertinente” aluden, en primera instancia, *“a algo que no viene al caso, que no es concerniente al tema de que se trata o que no pertenece al asunto” y, secundariamente, adquirieron el sentido de ‘insolencia, irreverencia’*. Como venimos viendo, ambas acepciones se aplican al caso de Maresca. Por un lado, su obra se caracteriza por presentar cosas “fuera de contexto” o “fuera de lugar” y, al mismo tiempo, busca provocar e incomodar al espectador.

Gainza (2005) relata que *“Fabián Lebenglik¹¹ escribió que la obra de Maresca ‘se resiste a disciplinarse ante cualquier categorización, pero fundamentalmente se resiste a ser clásica, porque lo clásico gusta pero no incomoda el presente de quien observa (...)’*. Porque para Maresca la belleza no forma parte ni de la esencia ni de la definición del arte. La belleza es para ella una opción y no una condición, porque en una obra lo bello es una forma de despertar sentimientos de afecto y bienestar y a ella le preocupaba otra cosa, le preocupaba entender cómo se encarna un pensamiento en un objeto material que lo transporta, cuál es el pensamiento que una obra expresa de modo no verbal, y qué puede hacer ella ante esas posibilidades, para sacudirnos de una buena vez, como quien agarra una muñeca de trapo y la zarandea violentamente. O bien, como dijo ella: *‘cómo hacer para hacer cosas que sean una patada en los huevos’*” (pág. 40). Liliana Maresca *“(...) era una mujer que tenía que estar haciendo algo, tenía que estar produciendo algo, tenía que estar jodiendo a alguien. Es decir, no tenía paz (...) y gracias a Dios”* (Carlos Moreira, citado por Hasper, G., 2006, pág. 83).

Hasper¹² cita: *“Vio venir el horror, vio venir la hipocresía de la década siguiente con todo el andamiaje menemista; y yo creo (...) que a ella le hubiese gustado que le compren todo, no creo que el mercado no le interesara. Creo que el mercado no se la bancó, fue al mercado al que no le interesó el carácter revulsivo y profundo de su obra”* (Martín Kovensky, citado por Hasper, G., 2006, pág. 78).

Vemos cómo en estas citas se justifica e incluso se idealiza la actitud de la artista, y se niega su aspecto destructivo. Podemos preguntarnos: ¿La necesidad de *“estar jodiendo a alguien”* es algo positivo –*“gracias a Dios”*–, o más bien expresa un conflicto que no se está pudiendo resolver? ¿Es necesario *“hacer cosas que*

¹¹ Editor y crítico de arte. Es editor de la sección de Artes Visuales del diario Página/12 desde 1989. En el año 2007 obtuvo el premio Kónex a las Artes Visuales.

¹² Graciela Hasper es una artista plástica argentina nacida en 1966. Realizó la selección y compilación de textos y documentos sobre Liliana Maresca, editados en *“Liliana Maresca, documentos”* (Hasper, G., 2006).

sean una patada en los huevos” para crear una obra artística que procure cambiar la realidad? ¿O acaso esta actitud surge de un deseo de descargar el enojo y los sentimientos de injusticia? En lo manifiesto, estos afectos son atribuidos por Maresca a “la realidad social”, a la política, a la corrupción, al menemismo. Creo que es posible considerar que, en el fondo, estas vivencias se vinculen, como venimos viendo, con el sentimiento de no lograr sentirse incluida en un grupo –o “familia”- valorado por ella.

Chiozza y colaboradores (1996c [1995]) explican que, cuando el conflicto con la identidad y la pertenencia adquiere suficiente magnitud, *“la imposibilidad de reconocer la propia pertenencia da lugar a la pretensión de otra pertenencia”*, que se siente impropia. El sujeto, entonces, se experimenta a sí mismo *“como un impertinente, es decir, como alguien que está fuera de lugar o que no pertenece al entorno”* (pág. 253).

Concluyen que la impertinencia, que habitualmente reconocemos como actitud, lleva implícito el afecto, el sentimiento de impertinencia. *“Dado que la pertenencia es convivencia pasada e historia en común, al hablar de un sentimiento de impertinencia (o sentimiento de no pertenencia) se alude a un dolor muy particular. Quien siente que se le desdibuja la pertenencia, mucho más que un sentimiento circunstancial de exclusión, siente la penosa vivencia de una exclusión permanente: la carencia de un ámbito de convivencia y participación, experimentada, entonces, como si se tratara de una impertinencia sustantiva”* (pág. 224).

Siguiendo estas ideas, podemos concluir que, detrás de la fachada de rebeldía que exhibe Maresca, se oculta el dolor de una mujer que sufre porque no logra sentirse parte de algo que considere valioso. Es decir que la actitud impertinente con la que aparentemente rechaza y desprecia a su entorno, encubre un sentimiento de exclusión que permanece negado.

En este sentido, las diferentes “identidades” que parece asumir Maresca en distintos momentos podrían interpretarse como expresión de la imposibilidad de encontrar una identidad, una pertenencia, que pueda sentir valiosa y que le permita sentirse “en paz” consigo misma: *“Liliana Maresca parece ser todo el tiempo ella y, a la vez, todo el tiempo otra. Lo que Fernando Fazzolari llama ‘una actitud zeligniana’ o Marcos López, cuando mira las fotos que le hizo –Maresca vestida con capa y boina cual parisina recién arribada a estas costas en la Plaza de Mayo, Maresca con la cara cubierta por un nylon, aterradora, ante las escaleras del Museo de Bellas Artes-, describe como ‘el juego entre la señora paquete y la loca’. Lo performático es un elemento clave de su personalidad: Maresca adora el juego de encarnar personajes –la señora de trajecito y attaché para una inauguración, la lumpen en el albergue Warnes, la monjita terciarista a la salida de la escuela de su hija-, y en esa polarización radica posiblemente lo inescrutable de su personalidad”* (Gainza, M., 2005, pág. 37). Podemos imaginar que ninguna de las identidades que “ensayaba” la dejaban conforme, porque ninguna representaba para ella la pertenencia ideal que estaba buscando.

En este punto, me parece interesante relacionar el tema de la impertinencia con el análisis que realiza Ortega y Gasset (1929), al estudiar la personalidad del ser argentino, sobre el término “guarango”. El autor plantea que el ser guarango constituye una actitud agresiva que surge como una reacción defensiva frente a las dudas que siente un sujeto respecto de sí mismo. Explica que el “guarango” *“siente un enorme apetito de ser algo admirable, superlativo, único. No sabe bien qué, pero vive embriagado con esa vaga maravilla que presiente ser. Para existir necesitaría creer en esa imagen de sí mismo, y para creer necesitaría alimentarse de triunfos. Mas como la realidad de su vida no corresponde a esa imagen y no le sobrevienen auténticos triunfos, duda de sí mismo deplorablemente. Para sostenerse sobre la existencia necesita compensarse, sentir de alguna manera la realidad de esa fuerte personalidad que quisiera ser. (...) El ‘guarango’ es agresivo, no por natural exuberancia de fuerzas sino, al revés, para defenderse y salvarse. Necesita hacerse sitio para respirar, para poder creer en sí, dará codazos al caminar entre la gente para abrirse paso y crearse ámbito. Iniciará la conversación con una impertinencia para romper brecha en el prójimo y sentirse seguro sobre sus ruinas. Fingirá tácitamente no reconocer miramientos, ni distancias, ni rangos, ni reglas de trato. Si es intelectual, su producción no consistirá en la producción de ideas sustantivas, sino en ataques vacíos y sin congruencia con lo atacado, a veces en meros insultos, cuyo estallido en el aire le dan la grata impresión de que, en efecto, existe”* (pág. 754).

Si bien el análisis de Ortega y Gasset trasciende la temática del SIDA, creo que ilumina el caso de Maresca y nos permite comprender mejor cómo detrás de la impertinencia “guaranga” se oculta la vivencia de la artista de no estar a la altura del ideal al que aspira.

Dejar de discriminar

Al describir la evolución del drama “oculto” en el SIDA, Chiozza y colaboradores (1996c [1995]), explican que, si bien el sujeto, a través de sus maniobras defensivas, aparenta *“encaminarse hacia el logro de la pertenencia ideal, debido a que ha hecho del rechazo (activo o pasivo) el argumento de su vida, fracasa una y otra vez”* y desemboca *“más tarde o más temprano, en la pérdida de la esperanza de alcanzar la identidad y la pertenencia ideales*, de manera que se encuentra nuevamente frente a la necesidad de o bien hacer un duelo, o bien materializar nuevos aspectos del ideal de identidad” (pág. 245).

Los autores explican que, cuando la defensa fracasa, llega nuevamente a la conciencia el conflicto con la pertenencia y el sentimiento de impertinencia correspondiente. Este sentimiento posee dos caras, ya que se experimenta como *“el sentimiento de no pertenecer a lo que se aspira”* o bien como *“el sentimiento de pertenecer a algo que no se valora”* (Ibídem).

Podemos imaginar que, en el fondo, Maresca habrá sentido que su “familia” de “artistas parias” no constituía una verdadera familia, y mucho menos una que ella considerara valiosa. Estas vivencias le resultan ahora intolerables, porque cada vez le es más difícil proyectar en algún lado a la familia ideal y mantener viva la esperanza de lograr la pertenencia anhelada. Tal como señalan los autores, cuando esta esperanza se pierde, el sujeto se desmoraliza y el sentimiento de impertinencia se vuelve insoportable. Un desenlace posible, entonces, es que este afecto se desestructure y se exprese, desfigurado, bajo la forma de una alteración en el funcionamiento de los linfocitos T4, que da lugar al trastorno llamado SIDA.

En 1987, a los 37 años de edad, Maresca se enferma de una hepatitis que tarda en curar y que finalmente conduce al diagnóstico de HIV. Podemos pensar que en este momento lo que había comenzado siendo una idea tentadora que se tenía “en carpeta” –dejar de discriminar- se lleva a la acción y se expresa en la hipofunción de los linfocitos T4. Como señalan los autores, esta alteración también simbolizaría una identificación melancólica con la “familia” rechazada de los parias, detrás de la que se oculta el deseo de atacar la propia pertenencia, *“‘entregándola’ a los organismos extraños”* (Ibídem, pág. 248).

Resulta significativo que el SIDA de Maresca haya tenido como primera manifestación una hepatitis. Tal como señalan Chiozza y colaboradores, siguiendo el modelo teórico desarrollado por Chiozza en *Psicoanálisis de los trastornos hepáticos*, el hígado queda vinculado a un aspecto del yo –“hepático-material”- encargado de transformar en carne propia los estímulos ideales provenientes del ello. Los autores señalan que este yo “hepático-material” que asimila y transforma en carne propia los ideales, puede considerarse *“la sede principal del sentimiento de identidad”* (pág. 218). Podemos pensar que Maresca busca “hacerse igual” a la “familia ideal”, adquirir esa identidad, pero siente que “no le da el hígado” para

lograrlo. Esta vivencia quedaría simbolizada por la afección del hígado que se agranda y se inflama, dando lugar a la hepatitis.

La primer reacción de Maresca frente al diagnóstico de HIV fue la negación: *“Por un tiempo, Liliana se comportó como si nada”* (Gainza, M., 2005, pág. 32). Pero un día se resbaló por las escaleras de una estación de tren, cayó al piso y perdió el conocimiento. Se despertó en una sala de hospital, rodeada de médicos: *“Recién ahí cobré conciencia de lo que se me venía. Imaginate, me tuve que caer de culo para caer”* (Liliana Maresca, citada por Gainza, M., 2005, pág. 33).

Gainza escribe que a partir de este momento comienza *“la transformación alquímica de los objetos y de su vida”* (pág. 33). Maresca alquila una casa en el Tigre y reacomoda su casa de la calle Estados Unidos, ordena, tira objetos y pinta las paredes de blanco. A pesar de su rechazo por toda lección formal, comienza un taller de esculturas y también aprende algo de orfebrería de su pareja del momento, Luis Rinaldi. En la casa del Tigre comienza a recolectar ramas y raíces que deja el río en la orilla, a partir de las que realizará sus próximas esculturas.

También es ahora cuando empieza a leer sobre alquimia. Es interesante que la alquimia estudia la transmutación de la materia, cuyo máximo exponente es la idea de la piedra filosofal, una sustancia que tendría la capacidad de transformar metales poco valiosos, como el plomo, en oro. En palabras de Maresca *“la alquimia (...) es la transformación de una cosa en otra y viceversa. Es la historia del hombre por querer dejar de ser el gusano incierto que somos”* (citado por Rota, G., 1991, pág. 144). Tal vez el interés de Maresca en la alquimia estaba vinculado con su necesidad de lograr “ser otra”, adquirir otra identidad. Quizás ella sintiera que necesitaba de una “piedra filosofal” que lograra transformar su propia identidad poco valiosa –el plomo– en una identidad ideal –el oro–. Gran parte de su obra puede verse a la luz de estas ideas, si tenemos en cuenta que la materia prima con la que trabajaba eran desechos –basura, ramas, objetos viejos y rotos– y que parecía querer crear con ellos algo nuevo y más valioso.

En 1989 expone *No todo lo que brilla es oro*, su primer muestra individual, en la galería Adriana Indik. Allí exhibe esculturas hechas con las ramas y raíces que había recolectado, engarzadas en bronce.



En 1990 realiza la muestra *Recolecta*, en el Centro Cultural Recoleta. Allí expone un carrito de cartoneros que había conseguido hacer traer desde el edificio Warnes, donde se concentraban los cartoneros que comenzaba a haber en esa época. A ese carrito le añade otro carrito igual, pintado de blanco, y luego otras versiones pequeñas hechas en metal:

“Yo empecé a ver en la calle todo el tiempo carritos de cartonero. Entonces fui al Warnes, me puse a hablar con los muchachos y les pedí un carrito prestado, les compré una carga de basura y lo instalé con el propio olor a mierda. Y después trabajé con la transformación. Paralelo a ese carrito tal cual era, preparé otro muy prolijo y súper cool, todo sopleteado con blanco. Y en los carritos estaban todos los símbolos de lo que ya se fue. Porque yo creo que tanto esta muestra, como la de los cajones¹³ tiene que ver con la muerte de la cultura. La cultura de la ideología” (Liliana Maresca, citada por Rota, G., pág. 144).



Podemos pensar que estas obras expresan la vivencia que tenía Maresca de poseer una identidad poco valiosa –la basura– y su deseo de transformarla en otra, ideal –la “obra de arte”–. Por ejemplo, la muestra “Recolecta” parecería expresar el deseo de transformar al “cartonero-paria” que vive marginado de la sociedad, en alguien destacado, sublime y digno de admiración.

Pero, además, estas obras parecerían expresar también la hostilidad de Maresca. Así, cuando instala el carrito de cartoneros “con el propio olor a mierda” está tomando una actitud provocativa y denunciadora, expresando así su sensación de ser víctima de una “injusticia”. En lo manifiesto, esta denuncia queda vinculada a la situación socio-política del momento, pero creo que es posible ver en ella otro origen, más reprimido, relacionado con los sentimientos de injusticia por no haber conseguido la identidad y la pertenencia ideal anhelada. Así, en una actitud entre

¹³ Se refiere a la muestra “Wotan-Vulcano” que mencionaremos más adelante.

paranoica y maníaca, Maresca acusa a su entorno y se burla mordazmente de los referentes sociales y políticos de la época.

También en su concepción de la transmisión del arte Maresca parecía rechazar cualquier pertenencia a un orden previo. Su formación se limita a la participación en algunos talleres, siempre con mucha reticencia a incorporar conocimientos previos: *“Liliana no era intelectual, incluso despreciaba los academicismos, las ideas prefabricadas, las verdades que se dejaban copiar en cuadernos. Creía que la lectura podía ser peligrosa si, en lugar de despertarnos a la vida personal del espíritu, tendía a adormecerlo”* (Gainza, M., 2005, pág. 42). A su vez, realizó pocas experiencias como docente¹⁴, siempre apartándose de cualquier tendencia “ortodoxa” de enseñanza: *“Nunca dio clases en sentido formal, era muy crítica de lo empaquetado”*. En una agenda, tenía anotado: *“odio el fundamentalismo”*¹⁵.

A la luz de las ideas sobre el significado inconciente del SIDA, podemos pensar que el deseo de “dar muerte a la cultura”, se vincula en Maresca con el rechazo que sentía hacia su pertenencia de origen. La cultura representa los valores heredados de las generaciones anteriores, la sabiduría de nuestros antecesores, y el rechazo de Maresca parecería expresar su deseo de construirse una identidad que nada tenga que ver con dichos valores, como si quisiera “hacerse de nuevo” siguiendo el modelo de una identidad ideal que experimenta como ajena e inalcanzable. Al mismo tiempo, creo que también es posible considerar que, en el fondo, la artista sentiría temor de no poder estar a la altura de dicho orden cultural imperante, de no lograr el aprecio y reconocimiento de sus referentes y, frente a este temor, se defiende ejerciendo ella un rechazo activo hacia la cultura vigente.

En 1991 la invitan a participar de una muestra en la Facultad de Filosofía y Letras. Una vez más, Maresca no se siente a gusto con el ambiente y siente la necesidad de diferenciarse: *“Cuando fui me encontré con todos esos chicos lánguidos, con el fetichismo de las ideas, de los libros y del culo en la silla. ¡Y yo no iba a llevar una escultura ahí! ¿Qué iba a poner, otro fetiche entre los fetiches?”* (citado por Rota, G., 1991, pág. 144). No es difícil conjeturar que, a través de su desprecio por el mundo estudiantil, Maresca podría estar disimulando su propio sentimiento de inferioridad frente a un mundo intelectual al que nunca había pertenecido. Al modo que hace el zorro en la fábula de “El zorro y las uvas”, opta por despreciar aquello que siente que no puede conseguir.

Y entonces arma *Ouroboros*, una serpiente enorme que se devora a sí misma -el símbolo de la eternidad-, hecha de páginas de libros rotos que la cubren como escamas. Muchos estudiantes se enojaban porque veían textos que ellos valoraban –por ejemplo bibliografía obligatoria de sus carreras-, destruidos frente

¹⁴ En 1987 dio por un tiempo clases de Iniciación Plástica en la carrera de Diseño Gráfico en la UBA. En 1991 intentó nuevamente la docencia en un taller de Escultura y Objeto en el Rojas. Duró apenas unos meses.

¹⁵ Una de las acepciones de “fundamentalismo” es “exigencia intransigente de sometimiento a una doctrina o práctica establecida” (DRAE).

a sus ojos. Para Maresca, esta escultura representaba la muerte de la cultura. Una vez finalizada la muestra, le prendió fuego a la serpiente en una ceremonia privada.

En palabras de Maresca: *“Una cosa que se devora a sí misma, la filosofía. Ese acto asqueroso de tragar, escupir y cagar teorías, comiéndonos a nosotros mismos. Así que hice este monstruo con una estructura de caño, y vacié mi biblioteca desde Shakespeare a Freud. El pacer de romper libros. (...) Yo invité a los estudiantes de esta facultad a que colaboren y pongan todo el material que amen o que odien. Vamos a ver si se animan, porque inmediatamente se rayaron. No podían aceptar que hubiese roto libros. (...) y bueno, la idea final es quemarlos. Va a ser precioso. Es además del odio a la literatura, la necesidad de purificar las palabras. Salir del hartazgo”* (Ibídem).



Ese mismo año presenta la muestra *Wotan-Vulcano*, en el Centro Cultural Recoleta. Expone varias carcasas de zinc de ataúdes apiladas sobre una alfombra roja, que le habían sido prestadas por el Cementerio de Chacarita. Pero las carcasas tenían todavía restos de mortaja que desprendían *“un asfixiante olor a muerto”* (Gainza, M., 2005, pág. 42), por lo que Maresca se ve obligada a sacarlas y limpiarlas. La muestra coincidió con una inauguración en el salón de al lado, un evento sobre la privatización de espacios públicos al que iba a asistir el intendente Grosso. Maresca, que se mostraba crítica para con el menemismo, manifiesta su satisfacción con la coincidencia: *“Creo que ya había tanto olor a muerto entre ellos que era demasiado claro mi olor a muerto puesto ahí al lado de su ensalada Waldorf (...). Yo sabía que los cajones iban a tener olor a muerto (...). Un poco de olor por suerte quedó”* (citado por Rota, G., 1991, pág. 143).

Sus amigos cercanos, que estaban al tanto de su enfermedad, se sintieron incomodados por esta muestra: *“Mis amigos me odiaron particularmente, ¿cómo era posible que tuviese que insistir con ese tema que a todos los toca y prefieren ignorar? Pero expuse y tenía que ir los viernes, sábados y domingos al velorio. Yo creo que mi misión en la vida es molestar. Hacer cosas que sean una patada en los huevos”* (Ibídem).



El ataque y la burla respecto de las figuras destacadas en la vida sociopolítica del momento también aparecen expresados en la instalación *Imagen pública – Altas esferas* que realiza en el Centro Cultural Recoleta. La muestra consistía en gigantografías con imágenes blanco y negro de políticos y de personajes de la farándula argentina: *“Paredes y techo exhibían, entre otros, a la impúdica María Julia, al empresario artístico Gerardo Sofovich, al general Videla, al presidente Menem y al cómico Alberto Olmedo”*. Desde el panel del techo goteaba tinta roja que, como una clepsidra, iba llenando un recipiente montado sobre un podio. Además, Maresca hizo una serie de fotografías donde ella aparece recostada, desnuda, sobre las imágenes.

En marzo de 1992 sufre una neumonía y en junio una meningitis; su estado general va empeorando. Ese mismo año, expone *Espacio disponible*, una instalación que consistía en tres carteles tipo “de inmobiliaria”, donde, en uno central que se ubicaba en un caballete sobre el piso, se leía: *“Espacio Disponible - apto todo destino - Liliana Maresca 23-5457”*. El número era el número telefónico personal de la artista. Tiempo después, publica en la revista *El Libertino* una serie de fotografías en poses sugestivas, semidesnuda, junto a la leyenda: “Maresca se entrega, todo destino”, donde otra vez figuraba su número telefónico¹⁶.

¹⁶ Posteriormente, hizo una selección de los llamados recibidos y se entrevistó con cuatro de las personas que la llamaron. Al respecto dijo: *“Esta es la primera vez que tengo retorno con una*



Creo que esta intención de entregarse “a todo destino” podría reflejar el correlato en la conducta de la idea que estaba expresando en su cuerpo, al “entregarlo” a los gérmenes: *“Si no voy a conseguir pertenecer a la familia que anhelo, prefiero destruir mi propia pertenencia”*.

Mientras tanto, la enfermedad continúa avanzando: *“Hacia mediados de 1993, Maresca pareció darse por vencida. Cuando a comienzos de 1994 una meningitis volvió a aparecer, esta vez la encontró cansada”* (Gainza, M., 2005, pág. 49). Con la vista deteriorada por los medicamentos, limitó su producción a una serie de rostros dibujados con pasteles, una serie que llamó “Mascaritas”. Ya muy enferma y con pocas fuerzas, organiza “Frenesí”, una muestra retrospectiva de su obra, en el Centro Cultural Recoleta, a la que finalmente no puede asistir, aunque llega a ver un video casero de la inauguración. Muere 9 días después.

muestra. El público es gente que está fuera del circuito de la plástica, no me llaman para decirme ‘qué buena tu obra’. En general, la captación es más elemental” (Gainza, M., 2005, pág. 47).

¿Sublimación?

Hasta aquí intentamos comprender cómo se expresan las fantasías inconcientes del SIDA tanto en el carácter como en las obras de Liliana Maresca. Ahora, podemos preguntarnos: ¿logró ella sublimar, a través de estas obras, parte del deseo conflictivo de pertenencia y del sentimiento de impertinencia expresados en su enfermedad?

Chiozza (2010) señala que entre la enfermedad de una persona y su carácter pueden darse tres influencias: una identificación, que asemeja el carácter con la enfermedad, una formación reactiva, que lo convierte en su contrafigura, y una sublimación en el carácter de lo que la enfermedad significa. Y advierte: *“Librémonos de la tentación que nos conduce a pensar que esa sublimación es un asunto fácil”* (pág. 102).

A partir de lo que fuimos viendo a lo largo de este trabajo, podemos pensar que, de estas tres influencias, en el caso de Maresca parecería predominar la identificación directa con los significados inconcientes del SIDA, expresada en el rechazo de la propia pertenencia, en la actitud de impertinencia y en su modo de constituir una “familia de parias”, anulando toda discriminación.

Respecto de la sublimación, Freud sostiene que se trata de un proceso por el cual *“la aspiración sexual abandona su meta dirigida al placer parcial o al placer de la reproducción, y adopta otra que se relaciona genéticamente con la resignada, pero que ya no es la misma sexual, sino que se la debe llamar social”* (Freud, 1916-1917 [1915-1917]*, págs. 314-315).

Silvia Bianconi (1998), al ocuparse del tema de la trascendencia, nos hace notar que, siguiendo los planteos del mismo Freud respecto de la pulsión sexual como “Eros” -es decir como una fuerza vital tendiente a la unión y a la creación-, no sería del todo correcto decir que una pulsión se sublima cuando *pierde* su carga sexual. La autora considera que es más claro decir que la sublimación ocurre cuando la pulsión pierde *“su meta inmediata, localizada en el cuerpo propio o un cuerpo ajeno”* y agrega que *“la meta sigue siendo sexual, puesto que es valorada socialmente, útil a la vida, continúa siendo sexual en el sentido amplio de la sexualidad enunciado por Freud”* (pág. 24). Es decir que en la sublimación la pulsión se dirige hacia una meta que trasciende al propio individuo y se integra en una estructura más amplia.

Sabemos que Chiozza considera a la sublimación como una de las tres formas de materializar los ideales –junto con el crecimiento y la procreación- y señala que ella *“corresponde a la materialización de proyectos e ideales en obras que trascienden el ámbito individual y el de la familia nuclear, para dirigirse al patrimonio colectivo de la humanidad”* (Chiozza, L., 2008, pág. 35).

Al hablar sobre la trascendencia, Chiozza¹⁷ explica que podríamos definirla como algo que sale del sistema dentro del cual se produce. De manera que *“Si el sistema es un individuo, trascendente será el significado de sus actos en función de algo que no está dentro de los límites de ese sistema, sino del sistema al cual ese individuo pertenece”*. Pero el autor explica que este concepto no es unilateralmente positivo, ya que también pueden trascender valores que consideramos insalubres. Y agrega que, para hablar de trascendencia en un sentido sano, aquello que trasciende debe *“armonizar con el sistema más amplio, produciendo una complejidad que es riqueza”*.

En un trabajo sobre la sublimación, Horacio Corniglio (2001), retoma planteos de Chiozza (1983f [1982]) y advierte que, debido a la crisis axiológica actual, a menudo ocurre que el supuesto “valor social” inherente a la sublimación constituye un producto degradado, *“como el individualismo extremo y el materialismo a ultranza”* (pág. 4), propio del consenso enfermo imperante. No basta, entonces, con identificar que una pulsión persigue una meta “socialmente” valorada, para poder afirmar que ella se está sublimando.

Teniendo en cuenta estas breves consideraciones, me inclino a pensar que las obras de Liliana Maresca constituyen, en su mayor parte, un intento fallido de sublimación.

Por un lado, creo que Maresca no logra trascender, a través de su producción artística, el conflicto del que ésta nace, sino que permanece atrapada dentro de dicho drama. En el momento en que expone sus obras, éstas, provocativas y disruptivas, generan rechazo en gran parte de la sociedad, confirmandole a la artista su sentimiento de exclusión. Al mismo tiempo, son valoradas por otra parte de la sociedad, que es aquella que, justamente, Maresca no siente valiosa: la comunidad de artistas “parias” de la que ella forma parte.

Por otro lado, creo que el “valor social” que se le adjudica a sus obras –tanto en el pasado, como en la actualidad– es, sobre todo, un valor atribuido por un consenso enfermo, que, como veremos en el apartado que sigue, defiende ideales que podemos considerar “insalubres”, como el cese de la discriminación y el ataque a la propia pertenencia.

¹⁷ Las ideas de Luis Chiozza que cito en este párrafo corresponden a participaciones realizadas durante la discusión del trabajo “Reflexiones para conversar acerca de la trascendencia” (Benítez de Bianconi, S., 1998).

El SIDA como espiritopatía

“Luego de comprender que las enfermedades del cuerpo ocultan la historia reprimida de los trastornos en el alma que no hemos podido resolver de otro modo, nos encontramos con el hecho de que los dramas que sufrimos en el alma pueden ser contemplados como una perturbación más extensa, radicada en el conjunto de almas que conviven conformando el espíritu de una existencia colectiva”.

Luis Chiozza (2016, pág. 157)

Chiozza (2016) plantea que lo que consideramos como una enfermedad de un órgano, de un individuo, de una familia o de un pueblo, constituyen *“procesos que, aunque aparentemente difieren, evolucionan juntos, pueden ser contemplados como distintos aspectos de un mismo y ‘único’ trastorno”* (pág. 16).

Sabemos que los primeros casos de SIDA se conocieron al inicio de la década de 1980 y que de ahí en más la enfermedad se diseminó rápidamente, hasta constituir una pandemia¹⁸. Chiozza y colaboradores interpretan que la aparición de esta pandemia se vincula con la crisis axiológica de la cultura actual. Tal como explicaba Chiozza ya en 1982 (1983f [1982]), citando a Gebser (1950), se trata de una crisis de valores tan profunda como sólo hubo otra en la historia de la humanidad. Aquella primera consistió en el pasaje del predominio del pensamiento mágico al predominio del pensamiento racional. A partir de dicha crisis, la tribu dio lugar a la familia, la magia se bifurcó en ciencia y religión, y se desarrolló la noción de “individuo”.

En la actualidad, los valores antiguos son cuestionados, pero no han sido sustituidos por un nuevo orden coherente de valores y esto da lugar a un relativismo moral *“que nos conduce a que cada cual sostenga valores diferentes o, incluso, a que una misma persona los sustituya fácilmente frente a un cambio menor de la circunstancia o del momento”* (Chiozza, L., 2016, pág. 91).

En la investigación sobre SIDA, los autores señalan que *“la existencia de un ámbito sociocultural coherente que, como el individuo, lleve dentro de sí núcleos de mayor invariancia que permitan una relativa estabilidad, [constituye] un factor facilitador del buen desarrollo de la identidad. Una cultura de tales características ofrecerá el marco apropiado para que las identificaciones secundarias refuercen (o modifiquen con relativa naturalidad) las identificaciones primarias, posibilitando la integración congruente y armónica entre las distintas identificaciones”* (Chiozza y colab., 1996c [1995], pág. 229).

¹⁸ Actualmente hay algunos autores que cuestionan la afirmación de que el virus del HIV sea el causante del SIDA. No profundicé en este tema, pero creo que esto no invalidaría la interpretación acerca del significado inconciente del SIDA, independientemente de cuál sea su “agente causal”.

Sin embargo, como acabamos de mencionar, nuestro mundo actual de valores dista mucho de configurar un ámbito sociocultural coherente y ordenado, sino que en él coexisten valores actuales y anacrónicos, que se mezclan y se oponen entre sí. Chiozza y colaboradores (1996c [1995]) señalan que, en estas circunstancias, la noción de una existencia individual, que antaño dio lugar a desarrollos fructíferos, se exacerba al punto de transformarse en un individualismo que resulta dañino.

Los autores explican que este deterioro ya había sido observado por Freud, en lo que él denominaba “miseria psicológica de las masas”, fenómeno que consistía en el abandono de los modelos que debían operar como referentes y en la sustitución de la ligazón social con dichos modelos por una identificación recíproca y masiva entre los individuos. Agregan que este fenómeno *“se ha profundizado y generalizado en el contexto de nuestra crisis actual, ahondándose la desestima de valores y la ruptura del orden jerárquico, imprescindible para la subsistencia y el desarrollo de los ámbitos de pertenencia”* (pág. 231).

Los autores citan a los neognósticos de Princeton (Ruyer, 1974, citado por Chiozza, L. y colab., 1996c [1995], pág. 232), quienes señalan que actualmente existe un exceso de cambios e informaciones que impacta sobre nuestro ámbito sociocultural a una velocidad tal que impide una adecuada y progresiva integración. Frente a esta intrusión masiva no hemos llegado a desarrollar “párpados” o filtros protectores que nos permitan regular qué cosas incorporamos y cuáles no. Agregan que así se *“vulnera la ley biológica básica: la intolerancia frente a aquello que, de irrumpir masivamente, destruiría el orden y la integración del organismo”*. Explican que nuestras sociedades se adscriben a *“un ideal de apertura sin discriminación, un no proteccionismo mental”*, pero que esta tolerancia extrema constituye una alternativa inconducente. Señalan que el sujeto que, *“hechizado por el vértigo de la información”*, reniega de la tradición, la interpreta como un engaño y busca liberarse del “padre familiar como súper-yo”, desemboca finalmente en la propia destrucción.

Chiozza y colaboradores (Ibídem) concluyen que estas circunstancias determinan que se encuentren alteradas las condiciones que le permiten al individuo desarrollar un “estado de pertenencia” inconciente, *“correlativo del natural amor propio de ser quien se es y de pertenecer, sin discrepancia, a una familia, a un linaje, a un pueblo, a un raza”* (pág. 232).

En ocasiones posteriores, Chiozza¹⁹ agregó, en esta misma dirección, que podría considerarse a la cultura como “la usina de producción del SIDA”, en tanto tiene características que representan un ataque contra la inmunidad, en la medida en que impiden la discriminación que es necesaria para mantener la vida. Esta cultura “antidiscriminatoria” –en un sentido patológico- y “desjerarquizante” es destructiva, ya que promueve la creencia de que todas las ideas son igual de valiosas,

¹⁹ Idem nota 8.

negando que si esto fuera así, entonces ninguna idea valdría nada, porque para que algo tenga un valor, debe inscribirse dentro de una escala en la cual existe la noción de “mayor” y “menor”.

Podemos preguntarnos si la sociedad argentina de 1980 presentaba, dentro del contexto de la crisis cultural más general, características particulares que pudieran enriquecer la comprensión de la emergencia de esta enfermedad en aquel momento.

Si estudiamos este período histórico en la Argentina, encontramos que coincide con la caída de la dictadura y el advenimiento de la democracia. Suele hacerse referencia a este momento con expresiones como la “primavera democrática” o la “fiesta” de la democracia, y Luis Alberto Romero (1994) habla de “la ilusión democrática”. Vemos que estos términos contienen una alusión a un clima de características maníacas, que tiñó gran parte de la atmósfera cultural de la post-dictadura. Así, por ejemplo, Fernando Noy²⁰ (2015) describe a esta época como *“un tiempo de gran efervescencia en el cual se volvió a creer que había con qué armar un futuro, que nos rescataba a todos como seres creativos, que abolió no solo la censura (...), sino algo mucho más difícil de erradicar: la autocensura”* (pág. 10) y agrega que *“la libertad recién recuperada se celebró con un permanente y enloquecido show de la creatividad”* (pág. 9).

Efectivamente, en la década del '80 e inicios de los '90 hubo una profusión de grupos artísticos –actores, artistas plásticos, músicos, clowns- que se caracterizaban por una “contra-estética” vestimentaria, por trabajar en conjunto y en condiciones económicamente precarias, realizando “performances” donde se combinaban diferentes actividades artísticas en una suerte de “collage” (Lucena, D. y Laboureau, G., 2016)²¹. Esto transcurría en un clima “festivo”, que exaltaba las drogas, la promiscuidad sexual y el travestismo. Este movimiento, denominado “underground²²” –en el que podemos incluir a Liliana Maresca-, se ubicaba al margen del circuito artístico oficial y actualmente se lo comprende como una reacción a la represión cultural existente durante la dictadura militar: *“No era transgresión, no era proponerse deliberada y programáticamente ir contra el sistema, era vivir al margen, con otros códigos, nuevos y antiguos, inventados y rescatados”* (Noy, F., 2015, pág. 11).

²⁰ Fernando Noy es actor, poeta y “performer”. Fue un personaje central del “under” argentino de los '80.

²¹ Las autoras son sociólogas y Doctoras en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires.

²² La palabra anglosajona “underground” no es específica de este movimiento, sino que ha sido utilizada desde los años sesenta para designar, en términos generales, a las culturas “alternativas” (música, cine, teatro, prensa) que se producen, distribuyen y consumen por fuera de los canales oficiales. Fernando García (2017) (periodista, escritor y productor cultural) señala que su uso en el sentido de “escondido” o “secreto” se registró desde 1630 en Inglaterra, y que, aplicado a las subculturas, aparece en 1953 para referirse a los movimientos de insurgencia contra la ocupación nazi. Agrega que, hacia fines de esa década, su uso se popularizó. La emergencia de este tipo de grupos heterogéneos no ocurrió sólo en la Argentina, sino también en otros países de Latinoamérica durante la década de 1980 (Red de Conceptualismos del Sur, citado por Malala González, 2015).

Noy agrega que *“aquellos que era silencio y temor hasta entonces, fue de pronto reemplazado por colores tan fuertes como las palabras, por experimentos raros, por seres inesperados, por insolencias que nadie se había animado a sospechar, pero sobre todo por un montón de gente convencida de que había mucho, pero mucho por decir. Y de que las cosas por decir no venían de un tiempo pasado, sino que se estaban inventando en el momento”* (pág. 9). Lucena y Laboureau (2016) señalan que estos jóvenes adoptaban una actitud -según ellas erróneamente tildada de frívola y superficial- centrada en la búsqueda de la alegría: *“procurarse un buen estado de ánimo, recuperar la alegría, bailar, pasarla bien a pesar de todo (y contra todo)”* (pág. 27). Rescatan el valor de esta actitud como una táctica para hacerle frente a la represión militar y a sus consecuencias.

Manuel Hermelo²³ explica, recordando su experiencia de aquella época: *“No estábamos afiliados a ninguna tradición previa, sentíamos que no teníamos historia atrás. De algún modo, sentíamos que no teníamos una tradición argentina de la que formar parte. Creo que esta situación está atravesada por cierto carácter que tenían los ‘80”* (Ibíd., pág. 265).

Los artistas “under” se juntaban y a menudo hacían trabajos grupales, que se caracterizaban por una ausencia de jerarquías y por la mezcla de estilos y actividades diferentes: *“Criticarón el modo de organización estructurado y jerárquico de las organizaciones militares y guerrilleras a partir del trabajo autogestivo, sin directores, y de la fusión de lenguajes artísticos. Inventaron originales y coloridas prácticas vestimentarias que desacomodaron las asignaciones tradicionales de género, frente a las imposiciones uniformizantes de la moda más legítima de la época”* (Ibíd., pág. 57). Tal como afirma Vanesa Weinberg²⁴: *“No había reglas (...) No había una forma, había uno no forma y esa era la forma”* (Ibíd., pág. 254). Fernando García (2017) señala, en relación a las “performances” que caracterizaban al movimiento “underground”, que *“frente a la calcificada gestualidad y la retórica setentistas, (el under) se revelaba y recepcionaba como un espectáculo irreverente, transgenérico y, sobre todo, inclasificable”* (pág. 55). En relación a esta época, el Indio Solari²⁵ afirma: *“intentábamos carecer de identidad con la intención de vivir en revolución permanente”* (Lucena, D. y Laboureau, G., 2016, pág. 64).

Este movimiento cultural “underground” seguramente tuvo aspectos positivos y permitió el surgimiento de artistas que luego siguieron sus propios desarrollos. Encontramos numerosas alusiones al intenso trabajo y a la formación que subyacía a muchos de estos grupos artísticos, cuyas actividades estaban lejos de ser simples improvisaciones. Sin desmerecer estos aspectos positivos, creo que

²³ Sociólogo e integrante fundador de La Organización Negra, grupo teatral que intervino varios espacios de la ciudad de Buenos Aires en la década del '80.

²⁴ Actriz, directora y docente de teatro. En los años '80 conformó junto a Valeria Bertuccelli el dúo Las Hermanas Nervio.

²⁵ Músico, creador del grupo de rock “Los Redonditos de Ricota”.

podemos identificar en esta corriente artística muchos de los elementos presentes en la crisis cultural de la que venimos hablando, así como en las fantasías inconcientes expresadas en el SIDA. En este sentido, como vimos al ocuparnos de Maresca, la dictadura militar bien podría representar al “padre” o “súper-yo” del que el sujeto busca liberarse. Sin cuestionar el desastre que representó dicho régimen totalitario para el país, quiero hacer hincapié en la reacción maníaca que lo sucedió. Podríamos pensar que la fantasía de “romper” con todo lo que implicara una conexión con el pasado y con la tradición, la idea de “reinventarse” “de la nada”, en donde los valores de antaño son absolutamente cuestionados y despreciados, mientras se promueve la idea de una libertad total de criterios, sin jerarquías ni orden, constituye un “suelo fértil” para la aparición de una enfermedad como el SIDA. Recordemos que, tal como señala Konrad Lorenz (1972): *“Crear que una cultura puede ‘hacerla’, partiendo de cero, una generación de hombres es uno de los errores más peligrosos”* (pág. 85).

Esta crisis axiológica se expresa también en el cuestionamiento de la identidad sexual: la idea de que cada cual puede “elegir” su propio sexo. Tal como escribe Noy, se trató de *“una época que se dedicó a redefinir las identidades sexuales. Eran muchos lo que disfrutaban la frontera (...) los que no vivían su cuerpo como un destino inamovible sino como un espacio a refaccionar, en el que intervenir desde el deseo y el placer”*²⁶ (Ibídem, pág. 11).

Muchos de estos artistas se cambiaban los nombres por nombres artísticos inventados, siguiendo la idea de que cada cual puede “elegir su propia identidad”. En relación a este punto, Tino Tinto²⁷ afirma que se trataba de un modo de “construir la identidad” y relata cómo al inicio de su carrera artística Sergio Renán le dijo *“vos ponete el nombre que quieras, es tu identidad”* (Ibídem, pág. 197) y relaciona esto con el respeto: *“Respetame como soy. Este soy yo y esta es la identidad que estoy creando”* (Ibídem, pág. 199). Aparece así la idea de que la identidad es algo que cada cual elige “a gusto del consumidor”, algo que no viene “dado” por una pertenencia a un linaje y a una serie de generaciones, sino que se puede “inventar” cada uno según sus gustos actuales.

Es interesante que este movimiento aparentemente cuestionaba valores espurios como el individualismo y el consumismo, que se exacerbaron con la democracia, sobre todo con el menemismo. Los artistas “under” parecían rehusar la fama y el divismo, ponían énfasis en la colaboración mutua y solían hacer un culto de la pobreza: *“fue una especie de estética de la pobreza, se usaba todo, retazos, ropas viejas, pelucas deshilachadas”* (Ibídem). Podemos pensar que aquí aparece – idealizada- la fantasía de ser un “paria”, así como el deseo de reunirse con otros

²⁶ El máximo exponente es Batato Barea, actor y clown travesti, quien se convirtió en un ícono del underground porteño de los años '80. Formó parte de grupos actorales como, por ejemplo, Los Peinados Yoli y El Clú del Claun, y conformó un trío actoral con Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese.

²⁷ Actor y director teatral. Formó parte, entre otros conjuntos teatrales, de Los Peinados Yoli y del grupo Caviar, y tiene una larga trayectoria trabajando con actores y directores reconocidos, como Cecilia Roth, Alejandro Urdapilleta, Sergio Renán y Pepe Cibrián.

parias, con la intención –fallida- de formar un grupo de pertenencia: *“Nosotros encarnamos una desobediencia hermosa que fue no sentirnos marginados por el sistema, armando nuestro propio sol, nuestra propia estrella, nuestro propio universo”* (Lucena, D. y Laboureau, G., 2016, pág. 44). Buscaban anular la discriminación y hacer de cuenta que todos eran “iguales”. Por ejemplo, en el Parakultural, uno de los centros de reunión de los artistas “under”, no se distinguía el espacio del público del de los actores, sino que estaba “todo mezclado”. Allí *“todo el mundo se sentía dueño, todo el mundo se sentía a gusto. Era un espacio donde convivían cosas muy distintas, era como una caja de cosas raras, cosas que andan dando vueltas por ahí. Todo lo inclasificable o lo clasificable como raro venía a probarlo en el Parakultural”* (Omar Viola, citado por Lucena, D. y Laboureau, G., 2016, pág. 115). Omar Viola²⁸ relata lo que pensaba al promover la mezcla del público: *“Justamente, mezclen y, por ahí, sale algo mejor. Encuéntrense, véanse, tolérense...”* (Ibídem, pág. 116).

En lugar del individualismo exacerbado que, como dijimos, caracteriza a la crisis cultural actual, aquí parecería expresarse una cuestión diferente, que tal vez represente otra faceta de esta misma crisis: la idea de “disolver” al individuo, desarrollando una tolerancia extrema e indiscriminada. Esta intención parece resonar en otra frase del Indio Solari, cuando recuerda que en aquel momento lo que buscaban era: *“perder la forma humana en un trance que desarticule las categorías vigentes”* (Ibídem, pág. 64).

Sabemos que Chiozza (2010) vincula a la enfermedad cancerosa con la *“exacerbación actual del individualismo que otrora fue un progreso”* (pág. 101). En el cáncer el sujeto “autoriza” –inconcientemente- la proliferación del clon de la célula cancerosa, representante de los deseos “egoístas” de la persona (Ibídem). Esta “autorización” se “encarna” en el comportamiento del sistema inmune que “hace la vista gorda” frente a la célula cancerosa y permite su proliferación. El sujeto se identifica con las células tumorales y, en una actitud maníaca, busca realizar, a través del crecimiento canceroso, sus deseos omnipotentes de “hacer la suya”²⁹.

En el SIDA, en cambio, en lugar de buscar “engrandecer” su yo, el sujeto parecería tener la intención de “disolver” la propia identidad³⁰. Así, a través de la depleción de linfocitos T4, “autoriza” la proliferación indiscriminada de

²⁸ Actor y creador del centro Parakultural, junto con Horacio Gabin.

²⁹ En ocasión de la reciente presentación del trabajo “Acerca de la regresión embrionaria en el cáncer y de la proyección de fantasías que causan horror” (Godoy, A., 2018), Luis Chiozza destacó que en el cáncer se expresa la idea de una pertenencia a otro yo, tal como si el sujeto se hubiera “cambiado de club”. Chiozza también escribe que la idea inconciente expresada en el cáncer *“se rige por la noción de pertenencia a un individuo que no coincide con aquel que, desde nuestra conciencia, llamamos ‘yo’”* (Chiozza, L., 2001e, pág. 119).

³⁰ Desde otro punto de vista, también podemos concebir al SIDA como la “contracara” de la alergia, una alteración en donde el organismo reacciona defendiéndose excesivamente frente a sustancias o agentes que, o bien son inocuos, o bien no son tan peligrosos como para justificar semejante reacción defensiva. En estos casos es la reacción defensiva –y no la noxa- lo que ocasiona el daño al organismo.

microorganismos patógenos. De este modo, en una actitud de características melancólicas, “entrega” a los organismos extraños su propia pertenencia, tal como antes vimos.

Para concluir, consignemos que en la actualidad, se contempla al movimiento “underground” de los '80 bajo una luz radicalmente positiva. Tanto desde el arte y la cultura, como desde la sociología, se la ve como una época de creatividad, desarrollo y producción artística destacada. Podría llamarnos la atención que se idealice de esta manera un período cultural que, como venimos viendo, tiene rasgos muy enfermos, pero si pensamos que vivimos inmersos en la crisis axiológica que estamos describiendo, tal vez no deberíamos sorprendernos tanto.

Hoy en día, el SIDA parece haberse “estabilizado”, tanto a nivel mundial –en términos generales-, como en la Argentina. Sin embargo, vemos que la crisis de valores que constituyó el “terreno fértil” para que emergiera dicha enfermedad continúa. Así, vemos, por mencionar sólo algunos ejemplos, la insistencia en la “igualdad de género”, que propone anular la discriminación entre hombres y mujeres; la aceptación de la homosexualidad y el travestismo como fenómenos saludables -producto de una “libre elección”- y el desarrollo vertiginoso de Internet y de las redes sociales, que facilitan y estimulan la interacción indiscriminada entre personas de orígenes completamente diferentes y se prestan para promover la idea de que todas las opiniones son igualmente valiosas. Creo que estas manifestaciones de nuestra cultura revelan que el conflicto con la propia pertenencia y la dificultad para desarrollar una identidad genuina y saludable están aún lejos de haberse resuelto.

BIBLIOGRAFÍA

CHIOZZA, Luis (1983f [1982])

“Convivencia y trascendencia en el tratamiento psicoanalítico”, en *Obras Completas*, t. IX, Editorial Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2008.

CHIOZZA, Luis (2008)

“Nuestra contribución al psicoanálisis”, en *Obras Completas*, t. “Medicina y psicoanálisis”, Editorial Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2008.

CHIOZZA, Luis (2010)

Cáncer, ¿Por qué a mí, por qué ahora?, en *Obras Completas*, t. XIX, Editorial Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2013.

CHIOZZA, Luis (2016)

La enfermedad de un órgano, de una persona, de una familia, de un pueblo, Editorial Paidós y Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2016.

CHIOZZA, Luis y colab. (1996c [1995]) (Colaboradores: Domingo Boari, Gustavo Chiozza, Horacio Corniglio, Mirta Funosas, Ricardo Grus, José María Pinto y Roberto Salzman)

“El significado inconciente específico del SIDA”, en *Obras Completas*, t. XII, Editorial Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2008.

CHIOZZA, Luis y colab. (2001e [1978-2001]) (Colaboradores: Alejandro Fonzi, Enrique Obstfeld y Silvia Furer)

“El cáncer en dos cuentos de Sturgeon”, en *Obras Completas*, t., VII, Editorial Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2008.

GAINZA, María (2005)

“Liliana Maresca. La leyenda dorada”, en *Liliana Maresca, documentos*, publicado por Graciela Hasper, Editorial Libros del Rojas, Buenos Aires, 2006.

GARCÍA, Fernando (2017)

“Crimen y vanguardia. El caso Schoklender y el surgimiento del underground en Buenos Aires”, Editorial Paidós, C.A.B.A., Argentina, 2017.

GEBSER, Jean (1950)

“Necesidad y posibilidad de una nueva visión del mundo”, en J. Gebser, A. March, E. Naegeli y otros, *La nueva visión del mundo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1954, págs. 13-36.

GONZÁLEZ, Malala (2015)

La organización negra,. Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo, Editorial Interzona, Bs. As., 2015

- HASPER, Graciela (2006)
Liliana Maresca, documentos, Editorial Libros del Rojas, Buenos Aires, 2006.
- LUCENA, Daniela y LABOUREAU, Gisela (compiladoras) (2016)
Modo mata moda, Editorial de la Universidad de La Plata, La Plata, 2016.
- NOY, Fernando (2015)
Historias del under, Editorial Reservoir Books, Buenos Aires, 2015.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1929)
 “El hombre a la defensiva”, en *El espectador VII*, Obras Completas, t. II, Santillana Ediciones, Madrid, 2004.
- ROMERO, Luis Alberto (1994)
Breve historia contemporánea de la argentina, Editorial Fondo de Cultura Económica, 4ª edición, Buenos Aires, 2017.
- ROTA, G. (1991)
 “Liliana Maresca: ‘El placer de romper libros’”, entrevista a Liliana Maresca publicada en la Revista *Cerdos y Peces*, 1991, en *Liliana Maresca, documentos*, publicado por Graciela Hasper, Editorial Libros del Rojas, Buenos Aires, 2006.

Referencias bibliográficas

- BENÍTEZ DE BIANCONI, S. (1998)
 “Reflexiones para conversar acerca de la trascendencia”, presentado en la Fundación Chiozza en julio de 1998.
- CORNIGLIO, H. (2001)
 “Reflexiones sobre el concepto de sublimación en la teoría psicoanalítica”, presentado en la Fundación Chiozza en junio de 2001.
- GODOY, A. (2018)
 “Acerca de la regresión embrionaria en el cáncer y de la proyección de fantasías que causan horror”, presentado en la Fundación Chiozza el 1 de junio de 2018.
- LORENZ, K. (1972)
 “La enemistad entre generaciones y sus probables causas etológicas”, 1972.