

2016

Cuerpos para tocar: el uso de la imagen en la representación de la corporalidad femenina y la política en la ficción de María Teresa Andruetto

Karina Elizabeth Vázquez

University of Richmond, kvazquez@richmond.edu

Follow this and additional works at: <http://scholarship.richmond.edu/lalis-faculty-publications> Part of the [Latin American Languages and Societies Commons](#), and the [Latin American Literature Commons](#)

Recommended Citation

Vázquez, Karina Elizabeth. "Cuerpos para tocar: el uso de la imagen en la representación de la corporalidad femenina y la política en la ficción de María Teresa Andruetto." In *Miradas desobedientes: María Teresa Andruetto ante la crítica*, edited by Corinne Pubill and Francisco Brignole, 245-264. Valencia: Albatros Ediciones, 2016.

This Book Chapter is brought to you for free and open access by the Latin American, Latino and Iberian Studies at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Latin American, Latino and Iberian Studies Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact scholarshiprepository@richmond.edu.

Cuerpos para tocar: el uso de la imagen en la representación de la corporalidad femenina y la política en la ficción de María Teresa Andruetto

Karina Elizabeth Vázquez

Mientras dormía los reyes envejecieron
y terminó de corromperse el reino.
Hasta que el pueblo hizo sonar trompetas.
Y tambores.
Y arcabuces.
Y cañones.
Entonces la princesa despertó,
pero no ya por el beso de un príncipe
... sino por una revolución.

María Teresa Andruetto, *La Durmiente* (37)

Es poco común comenzar un estudio de crítica literaria haciendo referencia a lo visual; incluso si la propuesta analítica tiene como eje la coalescencia entre texto e imagen. El texto literario se encuentra en diálogo con otros, y por eso, como principio que respeta el género discursivo, así como la práctica crítica, desde el comienzo a las novelas cabe encuadrarlas en el conjunto de textos de su especie. No obstante, el diálogo entre palabras e imágenes es una constante, y trabajos notables, como *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea* (2013), de Magdalena Perkowska, ofrecen un puntapié inicial para abordar la relación entre la literatura y lo visual, señalando la importancia de poner en conversación los distintos modos de representación. Dos de las novelas más recientes de María Teresa Andruetto así lo requieren por varias razones.

La primera es que tanto *La mujer en cuestión* (2009) como *Lengua madre* (2010) sugieren la presencia de principios compositivos asociados con lo visual. *La mujer en cuestión* presenta la historia de Eva Mondino, una ex-militante y ex-detenido-desaparecida durante la última dictadura argentina (1976-1983), desde la perspectiva de las personas que la han conocido en las diferentes etapas de su vida. Para satisfacer un pedido anónimo, un joven

investigador, que oficia de voz narrativa, elabora un informe de Eva para el cual reúne y transcribe las declaraciones de estos testigos, ofreciendo así un retrato polifónico de la mujer en cuestión. Por su énfasis en la apariencia física del personaje, el texto se acerca al *Denkbild*, en el cual una fotografía es representada mediante un título, una descripción de la imagen y una reflexión sobre la misma.¹ *Lengua madre*, por su parte, refiere la historia de Julia, también una ex-militante que sobrevive a la dictadura en el insilio, desde la perspectiva de tres generaciones. La novela se articula a partir de un hecho: inmediatamente después de la muerte de Julia, su hija Julieta, que regresa desde Alemania para el entierro, encuentra una caja que contiene las cartas que Julia recibió de Ema (su propia madre), y otras personas durante su insilio y, una vez recuperada la democracia, unas pocas misivas de la misma Julia, recortes de periódicos, solicitadas y telegramas. Entre este conjunto de voces, Julieta también encuentra una serie de fotografías cuyas imágenes entablan un diálogo con las cartas, dejándole así al desnudo el habla social que permea esas voces, en especial la de su abuela Ema.²

La segunda razón por la cual estas obras deben abordarse desde la imagen es que ambas novelas ofrecen una fotografía del referente social en dis-

¹ La noción de *Denkbild* empleada en este estudio parte de la interpretación propuesta por Karoline Kirst (1994) sobre el texto benjaminiano. La crítica sugiere que en el *Denkbild* subyace la idea del emblema, es decir, de la figuración mental a partir de la palabra y del icono. De este modo, la función del texto que describe una imagen al tiempo que la acompaña de reflexiones, consistiría en visualizar algo que no ha sido plasmado aun ni con palabras, ni con imágenes y que se denominaría "thought images." En el *Denkbild*, la descripción "[i]nstead of clarifying a thought by means of an image in linear fashion, or viceversa, [the description] presents an image as an integral albeit not immediately recognizable part of the thought. Neither is clear without the other, and inside into their relation is the process of critically rethinking the apparent incongruence between them . . . providing information about the hidden signatures of reality . . . Benjamin's *Denkbilder* becomes signs for the hidden fabricated human meaning of the world" (515). Esto guarda conexión con la interpretación de la ékfrasis como la transposición discursiva de las dinámicas relacionales que ocurren en el plano visual, que por medio de la palabra acercarían al lector a la experiencia sensorial que constituye un régimen visual y de visibilidad determinado (Hernández Hernández 63-64).

² El concepto "imagen-texto" acuñado por William John Thomas Mitchell, refiere a la relación de tensión entre la palabra y la imagen. Con este término, Mitchell (*Picture Theory* 89-90) designa las obras que presentan la relación entre lo verbal y lo visual, que pueden presentarse de manera heterogénea en el campo de la representación visual y verbal, y que fundamentalmente ponen de manifiesto una "tensión dialéctica" transformativa entre la palabra y la imagen (*Picture Theory* 106). Esta fricción se produce no solamente a partir de la coalescencia compositiva de ambos medios en una obra en particular, sino desde la misma serie de operaciones mentales en las que la representación mental que surge de la experiencia sensorial visual se cruza con las figuraciones producidas a partir de la lectura, del recuerdo, etc. (*Iconology* 11-12). De este modo, la posibilidad de distinguir series de imágenes dentro de una obra específica, y de ponerlas en diálogo con el discurso verbal tiene como efecto la contextualización ideológica que éste le otorga a la codificación icónica, al mismo tiempo que ésta mina el monologismo del discurso al inyectarlo con perspectivas que surgen del encuentro sensorial con los referentes.

tintos momentos históricos. Las novelas se encuentran en un diálogo oblicuo con el uso de la imagen en distintas instancias de reflexión sobre el último proceso dictatorial en Argentina. Entre ellas, dos de las más significativas a nivel colectivo e institucional son el uso de fotografías durante las audiencias que constituyen las mega-causas por los crímenes de lesa humanidad, y la utilización de imágenes del álbum familiar en los diversos proyectos llevados a cabo por distintas organizaciones de derechos humanos. En estos últimos, la fotografía recuperada del álbum familiar se emplea ya sea para elaborar ensayos fotográficos que incorporan el collage y el fotomontaje, o para documentar historias de vida y militancia. De *Lengua madre*, en efecto, cabe decir que ingresa en una serie de trabajos que pueden entenderse como “imagen-texto,” los que mediante la fotografía, el collage y el montaje cuestionan la primacía del discurso verbal para dar cuenta del pasado represivo (Vázquez, “Cuanto más miro, más veo: dialéctica de la imagen y la palabra en tres obras sobre la última dictadura argentina” 2016).³

La tercera y última razón para encuadrar estos trabajos de Andruetto en lo visual, es el creciente interés por revisar la forma en que el despliegue de argumentaciones visuales impuestas por la dictadura estableció regímenes de visibilidad que aún perduran. El objetivo del plan represivo fue el de llevar a cabo una higiene del cuerpo social por medio de un disciplinamiento de la mirada, cuyas codificaciones pasaron a estar reguladas exclusivamente por el consumo (Vázquez, “Disciplinando la mirada: retórica visual y corporalidades en la revista *Gente* durante los setenta en Argentina” 10). Para ello, se apeló a una campaña psicológica y simbólica desde los medios gráficos, cuya estrategia consistió simultáneamente en, por un lado, demonizar al subversivo invisibilizando su corporalidad (Menajosvky 4-5; Gamarnik 60-64) y, por el otro, hacerlo cambiar de signo mediante pautas publicitarias. Al recurrir a lo visual, las novelas de Andruetto proponen un tipo de comunicación que no solamente cuestiona el dominio de lo discursivo a la hora de hablar sobre el pasado, sino que invoca al conjunto de figuraciones visuales ligadas a lo ideológico producidas por medio del habla y de la mirada social, tanto en la esfera pública, como en la privada. Mediante los retratos de Eva y Julia, las novelas ofrecen una representación de la corporalidad femenina que, emplazada en la relación dialéctica entre lo

³ Se puede colocar en serie a esta novela junto a otros dos trabajos que caben dentro de la categoría “imagen-texto” propuesta por William John Thomas Mitchell: *Diario de una princesa montonera* (2012), de Mariana Eva Pérez, y *¿Quién te creés que sos?* (2012), de Ángela Urondo Raboy. En los trabajos de Andruetto, Pérez y Raboy, la imagen cumple el papel de desestabilizar la primacía de lo verbal e incluso, como en el caso de Raboy, hasta de convertirse en directriz semántica (Vázquez, “Cuanto más miro, más veo: dialéctica de la imagen y la palabra en tres obras sobre la última dictadura militar” 2016).

discursivo y lo visual, trasciende ambos dominios para apelar directamente al contacto físico.

El objetivo de este ensayo es mostrar que mediante principios compositivos (el *Denkbild* y la imagen-texto) que combinan lo discursivo con lo visual, la representación de la corporalidad femenina en *La mujer en cuestión* y *Lengua madre* transforma los textos en superficies epidérmicas. Por medio de la imagen, las novelas despliegan coordenadas espacio-temporales que permiten que la lectura sea una experiencia multisensorial desde la cual no solamente accedemos de maneras alternativas a la historia, sino que fundamentalmente leemos de otra manera nuestro presente. A nivel temático, las novelas coinciden en mostrar la complicidad civil ante la violencia represiva y su raigambre en las relaciones de clase, género, trabajo y etnia. En cuanto a lo formal, la corporalidad de los personajes es el resultado de la tensión que se produce entre la figuración producida por el discurso (directo y referido) y la fotografía. Por medio del *Denkbild* y la imagen-texto, las novelas ofrecen un espectro de valoraciones sobre los atributos de los personajes. Por esta razón, la combinación de palabras e imágenes no solo le propone al lector una ampliación de las coordenadas espacio-temporales, sino también una intersección de los sentidos por medio de los que se aproxima al texto, que tiene por efecto el llamar al contacto.⁴

En su estudio *Género y violencia en la narrativa del Cono Sur (1954-2003)*, Betina Kaplan sostiene que los principios compositivos de una obra literaria, así como el conjunto de figuraciones que ofrece, son resultado de las formas en que el mismo discurso es parte del ejercicio de la violencia (5-6) al crear las percepciones sobre las que se edifica la subjetividad (Foucault 182). Kaplan se enfoca en el cuerpo violado, el torturado y el ausente, ofreciendo un claro ejemplo sobre cómo la violencia constituye una operación política que se “hace cuerpo” social e individual en la medida en que interviene discursivamente las subjetividades (20). Si se entiende al cuerpo como una realidad material con cierto carácter objetivo, y a la corporalidad como una esfera subjetiva que se sale de su sostén físico para manifestarse

⁴ Los seres humanos no construyen su subjetividad, ni capturan el mundo que los rodea únicamente por medio de la razón, sino que el cuerpo y los sentidos son medios que componen una red multisensorial necesaria para llegar al conocimiento (Maerker 287-88). Es por esto que las representaciones literarias y visuales del cuerpo y de las corporalidades constituyen una episteme fructífera para indagar las tensiones provocadas por la dinámica de la violencia en el proceso de construcción de la subjetividad. Por otra parte, las representaciones de las corporalidades y los cuerpos son también maneras de invitar al contacto con ellos a partir de lo sensorial, ya que la presencia fotográfica invita al lector a transitar un cambio de dimensiones espacio-temporales que tiene por objeto no solamente hacerle sentir la relación entre violencia, mirada y habla, sino que tiene también como propósito despertar su deseo de tocar e ingresar a la historia por otra puerta.

en las relaciones con los objetos, los espacios, las personas y las ideas, el análisis de Kaplan queda claramente encuadrado en las formas en que el discurso como fundamento de la violencia edifica o desarma corporalidades. Este ensayo busca agregar a este conjunto el de la corporalidad de la militante política de los sesenta y setenta, centrándose en las estrategias a las que Andruetto recurre para figurar visualmente un personaje que a su vez presenta otras aristas, como la materna, la amorosa y la laboral. Tomando como punto de partida la afirmación de Kaplan sobre la imbricación entre discurso y violencia, a continuación se analizarán las estrategias compositivas de carácter visual en *La mujer en cuestión* y *Lengua madre*, con el fin de comprender las formas en que el entrelazamiento del habla y el mirar social forman dispositivos de control e intervención del cuerpo, cuyos efectos no son menos materiales que los producidos por la violencia física.

Intersección de sentidos

El cuerpo y las corporalidades son el *locus* en el que se inscriben las relaciones sociales. En este sentido, ambos forman una especie de geografía humana de las relaciones políticas. Las múltiples propagaciones de los discursos de saber, así como la reproducción de las retóricas visuales mediante las formas de mirar son herramientas de la normativa social y de los regímenes disciplinarios; es decir, tanto los discursos, como las miradas forman parte de un “habla” social que interviene y modela de manera continua los cuerpos y las corporalidades. No obstante, son también el umbral para desencadenar una especie de interferencia en ese “habla,” por medio de nuevas formas de mirar y de decir que surgen de la propia coalescencia entre ambas esferas, lo visual y lo verbal, la imagen y la palabra, en coyunturas históricas y políticas particulares en las que ver, pensar, decir y hacer se articulan con fuerte convicción en los cuerpos y las corporalidades. Son esos momentos en los que de manera más consciente, como parte de una consigna política, o inconsciente, en tanto substrato de las relaciones sociales, parecen producirse ajustes o desajustes ideológico-culturales que permean los ámbitos públicos y privados, así como las prácticas artísticas, culturales y políticas.

La belleza, por tratarse de un constructo social que se emplaza en el mismo espacio en el que se materializan las relaciones sociales, es decir, en el cuerpo, se convierte en una variable de interés a la hora de indagar las formas en que el poder y la violencia (material y simbólica), por medio del discurso y la mirada, regulan y disciplinan los cuerpos. Por lo tanto, la belleza no escapa a estos ajustes en el plano ideológico-cultural, mucho menos a los que se producen en las esferas institucionales y económicas, y el “habla” so-

cial que da cuenta de aquello que es aceptable en materia de figuraciones del cuerpo femenino nos permite entender el vínculo entre el sojuzgamiento político y el emocional. En un presente en el que las entelequias propagadas por el consumo, la espectacularización de la política y las redes sociales constituyen un bloque aparentemente compacto y en expansión, el trabajo de Andruetto propone una crítica del sistema. Su herramienta principal es el ingreso a ciertas zonas de la historia y del presente a través de los cuerpos y las corporalidades femeninas tal como éstas aparecen en el “habla” social por el que discurren sus figuraciones como parte de un dispositivo de control social.

Gracias a la figuración de la corporalidad femenina en el período histórico abarcado en los trabajos de Andruetto (desde los momentos previos al golpe de 1976, hasta comienzos del nuevo milenio), los mismos ingresan en el conjunto de testimonios, composiciones fotográficas y ficciones que buscan recuperar la experiencia de la militancia de los setenta desde la perspectiva femenina. En las dos novelas de la autora argentina, el cuerpo es una figuración dinámica que emerge casi intertextualmente de un “habla” social construida a partir de los discursos de los otros (cartas, testimonios, entrevistas, testigos, narradores, ficción), los hechos individuales encuadrados en una coyuntura histórica particular (referencias históricas) y el material indicial disponible (fotografías). De esta manera, el cuerpo se presenta como una superficie liminar que apela a las percepciones del lector desde un lugar semánticamente inestable. En *La mujer en cuestión* se invita al lector a reconstruir visualmente la vida de una mujer por medio de la descripción física detallada; es decir, se propone fotografiar la construcción social de una corporalidad y de sus marcas a partir de la yuxtaposición de impresiones o de significantes presentados colectivamente. De esta manera, la figuración responde al conjunto de procesos de identificación y desidentificación que le ocurren al lector a medida que avanza en la historia, más que de un proceso cognitivo de orden explicativo. Por su parte, en *Lengua madre* Andruetto le propone al lector ingresar en una corporalidad generacional específica, la de los sesenta y setenta, a partir de la relación dialéctica entre texto e imagen, mediante la cual el cuerpo militante femenino emerge de los silencios cómplices, los prejuicios y el abandono.

En *La mujer en cuestión*, la mirada y el habla social como herramientas disciplinarias quedan al desnudo por medio del *Denkbild*. Este pone de manifiesto las formas en que el discurso transpone un régimen de visibilidad cuya valoración estética figura la corporalidad del otro al modo del “thought image” benjaminiano, exponiendo el efecto físico y emocional de discursos y miradas que borran una identidad, al mismo tiempo que edifican o reafirman otras (Tarzibachi 229). Por su parte, en *Lengua madre* el peso autoritario del discurso verbal es cuestionado por la presencia de la imagen. Como

en un *Photoshop* moderno, mediante el cual se completan las partes borradas de una imagen, la novela introduce un referente visual que reconstruye las figuraciones mentales que fueron obturadas, tanto desde lo material, como desde lo discursivo, en tiempos pretéritos y presentes. En ambas novelas, hablar y mirar constituyen dispositivos de control social e institucional que a su vez engendran, circulan y reproducen espacial y temporalmente formas de percepción que expropian la fuerza vital de los sujetos. Y al mismo tiempo, en ambos textos la palabra, por medio del *Denkbild* y la “imagen-texto,” es también un elemento liberador.

Regímenes de visibilidad: acerca de *La mujer en cuestión*

En *La mujer en cuestión* la acción transcurre estrictamente en el “habla” social que la novela va hilvanando por medio del discurso referido. Es innegable su parentesco con la novela del escritor alemán Henrich Böll, *Retrato de grupo con señora* (1971), en la que mediante la estrategia de la investigación, los reportes y los testimonios, se ofrece una mirada crítica sobre el apoyo de la sociedad civil alemana al nazifacismo, y del carácter complejo que asumió posteriormente la revisión de esta parte de la historia. Así como la Leni de la novela de Böll es un personaje radial cuyas relaciones ponen de manifiesto la complicidad civil alemana, la Eva de la novela de Andruetto también se convierte en un personaje que ofrece un panorama de la sociedad argentina a partir de las voces de los otros.⁵

La novela consiste en el extenso y minucioso informe sobre Eva Mondino preparado por un investigador (el narrador), quien ha llevado la tarea por encargo de alguien cuya identidad no es revelada nunca. La descripción de Eva es un minucioso *Denkbild* mediante el cual se informan hasta sus más íntimos aspectos. Este retrato individual es fundamentalmente un retrato de grupo que pinta también a los individuos que describen a Eva; de esta manera, la transposición discursiva de las formas de mirar grupal da cuenta de un proceso social de “desfamiliarización” forzada del cuerpo (Kaplan 64), al cual el personaje ha resistido con lo único que posee: su propia

⁵ La función semántica del silencio y el papel estructural del discurso en *soto voce* en los insilios de Julia (*Lengua madre*) y Eva (*La mujer en cuestión*), han sido analizados extensamente por Corinne Pubill (2009 y 2012). Con mucho acierto, la autora ha señalado que la función del habla social excede la mera inscripción del prejuicio en la conciencia de los sujetos todos (las víctimas y los victimarios, sean estos últimos directos o indirectos). Entramados de manera polifónica como un colectivo anónimo, silencio y rumor materializan sobre los cuerpos la opresión que se produce durante la dictadura en otras instancias, ya sean institucionales, como clandestinas.

historia de elecciones y destinos. Podría decirse que, casi como en una sesión de tortura en la que se desmiembra física, psíquica y emocionalmente a la víctima, esta reconstrucción grupal es una especie de tortura alegórica, por su carácter valorativo, es decir, por la carga de pensamiento o reflexión que acompaña a la caracterización física que los otros hacen de “la mujer en cuestión,” Eva Mondino.

El texto tiene un soporte polifónico compuesto por la voz del informante, que ha investigado en detalle la vida de Eva, las de los testigos que aportan datos sobre su vida, y la exigua palabra de la propia Eva. La organización combina la presentación de los hechos trascendentes en la vida de Eva, para detenerse específicamente en algunos, y la descripción de sus atributos físicos, hábitos cotidianos y personalidad. De esta manera, el texto no proyecta al personaje en una línea temporal, sino que lo forja en el espacio dándole volumen. El informante proporciona, por medio del discurso directo, una descripción pormenorizada de la corporalidad de Eva en circunstancias específicas y significativas en su vida: su juventud de militancia, su relación con Aldo Banegas, su detención en el centro clandestino de detención Campo de la Ribera desde 1976 hasta 1977, y los años posteriores de su vida, hasta la actualidad.

Los testimonios que acredita de manera interrumpida el informante proporcionan percepciones disonantes sobre Eva, exhibiendo así el espectro de valoraciones de clase, género e ideología política desde el cual se la juzga como una traidora o delatora, como una tozuda irrecuperable o una sobreviviente fiel a sus convicciones y a su pasado. Además de las discrepancias sobre su persona, cimentan el texto las incertidumbres sobre algunas de las circunstancias de su vida, como la paternidad y el nacimiento en cautiverio de su hijo, los supuestos favores sexuales hechos a cambio de información sobre el paradero de Aldo Banegas, la posible delación bajo tortura, y la compleja relación con su futuro marido, Nicolás Rodríguez. Es interesante que el informante investigador hable de “testigos” en vez de testimonios, ya que el primer vocablo tiene el valor de prueba de existencia, mientras que el segundo enfatiza el hecho declaratorio. De esta manera, el habla social da cuenta de la existencia de un cuerpo y de una corporalidad social, la de Eva en los setenta, disonante con respecto a los prejuicios de clase, raza y género.

De su corporalidad, interesan tres aspectos en los que el informante se detiene: el cuerpo y la vestimenta, los hábitos y la relación con los objetos y los espacios. La vestimenta es un elemento central de la figuración de las corporalidades en la conformación de las subjetividades y de la intersubjetividad social. Estas figuraciones ponen de manifiesto una serie de relaciones y prácticas sociales tanto en el plano material como en el orden simbólico.

La ropa y los hábitos en torno al cuidado del cuerpo por parte de Eva se encuentran circunscritos a determinadas prácticas en campos como el laboral y el político, o esferas como la amorosa y fraternal. Los hábitos asociados a la belleza no se encuentran determinados por el consumo, sino que están inscritos en su cuerpo como resultado de la manera en que Eva habita lo público y lo privado; es decir, más allá de sus atributos naturales, las elecciones que configuran su apariencia – desde la vestimenta, hasta el aseo – son parte de la reciprocidad entre lo individual y lo colectivo, y la forma en que ella misma ha sostenido ideológicamente esta correlación. Por esta misma razón, el informante va detallando diversos ámbitos y hábitos, como la comida, la bebida, la lectura, que hacen a una mejor fotografía de Eva.

La exposición discursiva y valorativa sobre Eva borra los atributos de una corporalidad que condensa la magnitud del compromiso con una causa social o política, habitualmente entendida con la expresión “poner el cuerpo,” y al mismo tiempo establece las cualidades de una corporalidad deseable para una mujer. De este modo, desde la primera página se deja en claro que, a pesar de poseer una cierta belleza, Eva no reúne los rasgos físicos deseables en una mujer: “Tiene los ojos verdes, no del que habitualmente se prefiere para los ojos, sino de un verde, a juzgar por testimonios y fotografías, algo oscuro, que se podría denominar, con alguna dispensa, color mate cocido” (11). La asociación del color de los ojos con la bebida popular para señalar su opacidad, así como la mutualidad entre rulos apretados, apariencia africana y judía como atributos negativos frente a la piel blanca y el color verde (aunque oscuro), desde el inicio exhibe el prejuicio racial que permea la percepción del otro. Esta descripción entona con la proliferación de publicidades de ropa, cosméticos, cigarrillos, bebidas, así como de notas de actualidad en las que las mujeres presentan atributos físicos claramente europeos, algo que si bien se encuentra presente en la pauta publicitaria ya en la década del veinte (Traversa 21), desde mediados de los setenta es central en la argumentación visual de los medios gráficos que fueron instrumento central de la política de acción psicológica impuesta por la dictadura (Vázquez, “Disciplinando la mirada: retórica visual y corporalidades en la revista *Gente* durante los setenta en Argentina” 7).

De la misma manera, frente a las características deseables en un cuerpo femenino que se entiende desde los parámetros de la delicadeza y la docilidad, algunos miembros de su familia, la comunidad, profesores o representantes de las instituciones, observan que: “‘vistiendo como vestía, llamaban la atención y resultaban algo toscos’ (Alicia Finchelman) el tamaño un poco desmedido, el pelo y los ojos, como ya se ha dicho” (27). Nuevamente, las particularidades del color de sus ojos y su pelo se apuntan de manera negativa y se asocian ahora al tamaño de su cuerpo y a la ropa,

que le imprimen un rasgo de indeseable “tosquedad” en una mujer. Es decir, se presenta de manera crítica el que Eva no haya disimulado algunos de sus atributos naturales con accesorios, como la vestimenta, que le habrían otorgado una apariencia femenina más tolerable. Sin duda, ese tipo de vestimenta no tiene un origen comercial: está hecha de materiales o diseños autóctonos, evidencia el trabajo artesanal y es un claro emblema del tipo de vida elegida por Eva, en la que priman los proyectos colectivos, la militancia política y el agenciamiento social.

Es de notar que las valoraciones negativas de los testigos repiten el habla social que poco a poco, por la acción de los medios de prensa, se impone entre la sociedad civil, en la que el miedo por el enemigo interno, el extremista o subversivo, queda asociado a esa corporalidad disonante. Frente a ese imaginario, las revistas construyen otro en el que los signos de una corporalidad femenina liberada se encuentran circunscritos a espacios despolitizados. Así, el cigarrillo o los pantalones aparecen en escenarios donde priman la armonía y la naturaleza. Además de los colores de tez y cabello claros, las imágenes refuerzan posturas físicas que denotan la delicadeza y docilidad femenina. Es decir, la corporalidad que se impone es la que reafirma el lugar de la mujer como el *locus* de la armonía doméstica. Esta acción psicológica que tiene lugar en el plano de la mirada es lo que precisamente, por medio del *Denkbild*, deja al desnudo la novela al exponer la forma en que son desarmados el cuerpo y la corporalidad de Eva.

A su descripción física se le agregan datos sobre costumbres vinculadas al mantenimiento personal, de las cuales la mayoría de los testimonios destacan el hecho que Eva se resistiera a los patrones de belleza dictados por el consumo. Alica Finchelman, una de sus compañeras, aclara, por ejemplo, que Eva: “nunca se hizo la manicura, ni baños de crema, ni tratamientos de limpieza, ni depilación” (29). Las actitudes frente a su propio cuerpo señalan que el cuidado está asociado a una idea de bienestar y funcionalidad, más que de apariencia o complacencia social. Incluso en los momentos más difíciles económica y emocionalmente, Eva parece seguir un ideal de belleza construido en la consonancia entre conciencia social, agenciamiento y aceptación del paso del tiempo. De ahí que su falta de resistencia frente a la transformación que viene con el envejecimiento y con las marcas que dejan en el cuerpo la historia propia y la colectiva, parezcan un acto de tozudez frente a las miradas masculinas, que imponen aquello que a los ojos debe ser lo más deseable en una mujer (física y emocionalmente), y las femeninas, que perpetúan esa subyugación, destilando ambas los patrones económicos impuestos por la pauta disciplinaria de la publicidad y el consumo. A partir de las palabras de uno de los entrevistados, se puede observar que el papel de la mirada masculina es de gran significación en este aspecto:

“Se sabe que Alberto Delfino le ha aconsejado a la mujer de la que se ocupa esta investigación cuidar su aspecto personal . . . hacer algunos cambios mínimos, ‘si se pusiera un pantalón un poco más ajustado y se maquillara, enseguida vería lo linda que todavía es’” (63).

Este comentario introduce un tema que recorre toda la novela: la vida sexual de Eva. Se describen sus noviazgos de juventud, su relación con Banegas, compañero desaparecido y supuesto padre del hijo de Eva, y aquella con Rodríguez, ex militante y ex secuestrado, sospechado de colaborar con los represores. Todo parece terminar, en cuanto a la sexualidad, en el horror de Campo de La Ribera y el posterior matrimonio con Rodríguez, de quien se sospecha que abusó emocionalmente de Eva. Los momentos de su vida personal la conducen a una relación con el tiempo y las cosas que se manifiesta en los hábitos más simples, los cuales se hallan reducidos a la más mínima y hermética expresión, pero no por eso resultan menos significativos. La comida es uno de ellos, ya que: “Come a gusto, en cantidad y calidad . . . aun cuando comienza a tener algunas molestias de orden hepático . . . Come en la actualidad más frugalmente que hace unos años, tal vez porque a menudo ‘los recuerdos la agobian’” (49-50). Los hechos del pasado, por tanto, todavía no se han borrado y dejaron huellas en su organismo.

Las costumbres pasadas en relación con su cuerpo y con su primer marido señalan que se está frente a una mujer que puso su cuerpo como instrumento o medio para un proyecto que trascendía los objetivos individuales. A pesar del paso por la tortura y de la relación con Rodríguez, y también a pesar de las formas en que padece las huellas de ese pasado, muy a su modo Eva no ha dejado de poner el cuerpo al servicio de sus convicciones. Un ejemplo es el uso del tiempo que no emplea en sobrevivir económicamente, el cual dedica a la escritura, algo que reserva como su más intenso placer, algo que no le han podido quitar. Por eso, ante la austeridad en la que vive, la simpleza de su corporalidad y la opción por el silencio son casi una consecuencia lógica y una manera más de materializar sus convicciones.

Como señala el narrador, tanto la ecléctica biblioteca, como los objetos dispuestos en la casa responden a una idea de “lo esencial,” algo que señala la misma Eva al referirse a sus lecturas (106). A pesar de la experiencia traumática en el centro clandestino de detención, la desaparición de su primer (y verdadero) marido, la incertidumbre sobre su hijo y el calvario con Rodríguez, Eva mantiene una creencia crítica en sus convicciones, la cual la lleva a conservar lo poco que vale la pena, cuidar lo necesario y persistir, aunque sea en el fuero de la intimidad, en aquello en lo que puede desplegar el conjunto de ideas que conforman su identidad. Y por eso tal vez sea que solamente se rodea de ex militantes, viviendo de su huerta, del tejido y de lo que vende para una papelería comercial, sin nunca dejar de tener presente

el destino de los torturadores, así como tampoco el valor de las cosas simples cuando se ha estado sometido a la tortura (152).

Retomando la noción de *Denkbild* para entender el texto como un emblema, se puede decir que las imágenes de Eva Mondino a lo largo del texto, aquellas de sus distintas corporalidades, tienen como referente algo que quedaría fuera de encuadre de una simple fotografía: el peso “significante” de la violencia ejercida por la mirada social y que acompaña más que de manera simbólica toda manifestación de violencia material. El discurso polifónico que estructura la novela transpone un régimen de miradas que juzgan la corporalidad política de Eva y la “encorsetan a la fuerza” en parámetros de belleza y femineidad no solamente atravesados por el prejuicio racial, sino fundamentalmente dictados por el consumo. Es por eso que el narrador señala haber estado frente a una mujer con muchas vidas, pues su corporalidad, definida en la de la militancia de los sesenta y setenta, es más que eso, ya que lo que recoge el informante es la impresión de la identidad de los otros, la del grupo, la de la sociedad, junto a la de Eva. La novela ofrece una visualización del funcionamiento disciplinario de la mirada y, al igual que en el *Denkbild* benjaminiano, brinda una muestra de la articulación emocional, sensorial e intelectual del pensamiento bajo la forma de interpretación de las sensaciones por parte de los testigos. Al mismo tiempo, a partir de la discrepancia en las miradas de los otros, el texto configura la corporalidad de Eva a lo largo de los años, y con ella aparece su propio modo de mirar el mundo, lugar desde el cual interpela al lector.

Imágenes liminares: sobre *Lengua madre*

Los distintos enfoques desde los cuales ha sido estudiada *Lengua madre*, coinciden en destacar el papel estructurante del silencio, ya sea como tropos que da cuenta de la complicidad civil durante la dictadura (Pubill, “Insilio y representación de la memoria en *Lengua madre* de María Teresa Andruetto” 145) o como personaje activo que hace emerger del acallamiento a las víctimas de la desaparición material o simbólica (Vázquez, “Historia y proyectos: un análisis del silencio en *Lengua madre* (2010), de María Teresa Andruetto” 116). Como se mencionó al comienzo, la novela es una “imagen-texto,” cuyo efecto principal es el de desestabilizar la autoridad del discurso verbal a la hora de hablar sobre el pasado. Fundamentalmente consiste en hacerle presente al lector las disonancias entre la vida de Julia, una militante que en 1975 pasa a la clandestinidad y luego al insilio, tal como ésta la vivió, y las versiones que Julieta, su hija, recibió por parte de Ema, su abuela materna, sobre las elecciones de Julia. La novela consiste

precisamente en este encuentro entre madre e hija, que se produce gracias a la caja que contiene las cartas que Julia recibió de su madre, Ema, además de los recortes periodísticos, telegramas, misivas de otras personas y fotografías. Esta caja dejada expresamente por Julia para Julieta, se convierte en una especie de hilo de la historia que permitirá una reunión entre ambas más allá del tiempo y el espacio, o a pesar de ambos.

En el entramado de las palabras de la abuela (y unas muy pocas de Julia) y de otros personajes, así como de documentos, el silencio a partir del cual se perfila indirectamente su voz se suma al referente fotográfico a partir del cual su hija puede reconstruir ideológicamente la corporalidad de su madre. De esta manera se pone de manifiesto la forma en que el habla social de la época articuló un mirar que reprodujo en el plano civil la violencia institucional represiva. Es decir, la mirada de la sociedad civil replicaba en otro nivel la violencia que estaba siendo aplicada directamente sobre cierto sector de la sociedad. Si en *La mujer en cuestión* la corporalidad militante de Eva Mondino surge de la desestabilización del discurso provocada por el conjunto de representaciones verbales de las impresiones sensoriales, afectivas e intelectuales de los testigos, es decir, si Eva emerge imbuida del peso feroz que tienen la condena y el miedo social, teñidos por los prejuicios raciales, de clase y género, en esta otra novela, la corporalidad surge de la réplica que le da la fotografía al habla social plasmada en el discurso materno.

Como bien nota Umberto Eco (202), tanto la imagen como su lectura articulan una selección “arbitraria” de códigos de percepción.⁶ El semiólogo italiano retoma las observaciones del mismo Roland Barthes sobre el carácter connotativo histórico del signo icónico y, por ende, del enunciado icónico, para aseverar que además de la mutua apoyatura que existe en las codificaciones históricas y las convenciones iconográficas, en la decodificación de los registros visuales la variable emocional no se encuentra escindida de las funciones intelectuales (“The Discourse of History” 7-20). Al respecto, William John Thomas Mitchell sostiene que este carácter emocional de la imagen no es un *a priori* o una esencia diferenciadora respecto de la palabra, sino un elemento común a ambas, imagen y palabra, en el conjunto de operaciones cognitivas y perceptivas que producen como re-

⁶ Susan Sontag señala que las imágenes capturadas en una fotografía tienen como principal objeto la transmisión de un momento o experiencia (*On Photography* 17). Tomando lo propuesto por la misma autora en su trabajo *Illness as a Metaphor* (6), puestas en serie, el signifiante ya no es la imagen de cada una de las fotografías, sino el proceso social al que éstas remiten en la mente del observador. Al respecto, vale considerar lo señalado por Roland Barthes, quien indica que la fotografía es signifiante en la medida en que existe una ‘gramática iconográfica’ o proceso de significación que determina modos de mirar (*Image, Music, Text* 17-18).

sultado una imagen mental (12). De este modo, el poder político y significativo de las imágenes indiciales no reside en el supuesto valor de aquello que capturan, sino en el conjunto de percepciones que sostiene o da "cuerpo" a la imagen como resultado de una práctica social inscrita en la mirada. Dicho en otras palabras, el poder de las fotografías reside en su capacidad de interpelarnos emocional e intelectualmente tensando los modos sociales de ver. La fotografía entonces forma parte de una relación dialéctica entre mirada e imagen que no es explicativa de los hechos, sino que puede ser cuestionadora del presente.

Este análisis se centra en la serie fotográfica compuesta por tres fotos: una de Julia con Ema, otra de Julia con un bebé en brazos, y una composición en la que se encuentran la foto de Julia con Ema y otra de Julieta con su prima, ambas tomadas en la misma vereda, en la casa de los abuelos o la casa materna. Esta serie tiene como referente el proceso histórico, individual y colectivo, físico y emocional, por el cual Julia y Julieta vivieron separadas. Podría decirse que la serie muestra también el proceso por el cual Julieta descubre y logra tocar, abrazar, a su madre.

Las fotos muestran formas de intimidad, zonas de contacto silenciadas, que buscan desarmar la mirada organizada a partir del discurso condenatorio. En ese sentido, esta imagen-texto cuestiona la jerarquía del discurso y, sobre todo, tiene por objetivo quebrar el disciplinamiento de la mirada llevado a cabo por el miedo, el prejuicio, el desconocimiento y el abandono social plasmados en la voz y el cariño de la abuela, que prefiguran la imagen materna que ha construido Julieta. Así, la joven va descubriendo la corporalidad de su madre precisamente en este campo que había sido borrado por el discurso social internalizado luego de haber pasado años bajo el cuidado de su abuela.

La fotografía de Julia con Ema (Imagen 1) abre la serie de imágenes de su madre que Julieta recupera. En esta fotografía, fechada en 1974, en la vereda de la casa de Aldao, su madre se ve alegre, con una actitud desafiante y al mismo tiempo relajada. Su femineidad asoma en la melena ondeada que acompaña su rostro risueño y en la solera con flores pequeñas, con una abertura delantera, que deja ver la entrepierna. Un detalle notorio es la bandolera cruzada que lleva Julia, señal de que o bien lleva un morral (muy típico de la época y sello de una identidad sociopolítica) ó bien usa una cartera al estilo del morral. Con uno de los brazos en la cintura y el torso apoyado en la pared, Julia exhibe una actitud entre desafiante y relajada, confiada y deseosa, que contrasta con la postura de su madre. Ema, vestida con un batón que recuerda que su función principal está en el ámbito doméstico, lleva el pelo corto, el rictus serio, entre preocupado y reprobatorio de algo, y las manos cruzadas hacia atrás, en actitud vigilante. De esta



(Imagen 1) Julia y Ema en la vereda de la casa

imagen inicial, el texto señala que “[c]on su solera floreada la abuela, con un vestido también floreado y una correa de cuero que cruza en bandolera, la madre. Su madre como una actriz del neorrealismo italiano” (23).

Esta foto encontrada por Julieta está también entre las primeras cartas que Ema le mandó a Julia cuando en 1975 ésta optó por el insilio en Trelew. En las cartas, Julieta puede leer que la actitud de Ema hacia su madre fue cambiando y, desde el miedo, el reproche y la incomprensión iniciales, pasa a una especie de abandono sutil al decirle en reiteradas oportunidades que sería mejor que no retornara a Aldao:

Un día llegó la noticia de que estabas embarazada, pues bien, eras una chica liberada, no pensaste en tu papá y tu mamá que estaban lejos, mientras acá sucedía todo lo que ya sabés y temblábamos ante cada secuestro . . . y ahora decís que quisieras volver a casa, que estarías mejor en Aldao, que este hombre podría traerte sin que te vea nadie y que ¡podrías meterte en la piecita del fondo! ¿Seguro aquí? ¿te parece seguro estar donde todos te conocen y saben lo que pensás y lo que pensabas. (55, énfasis original)

La condena no es el resultado de un antagonismo ideológico explícito entre madre e hija, sino de un desencuentro generacional marcado por el miedo provocado por la violencia institucional y por los cambios culturales de las décadas del sesenta y setenta. El abandono, lejos de ser una acción consciente, es una actitud instalada de manera sutil en las relaciones sociales. Con estas palabras que su abuela dirigió a su madre mientras ésta estaba embarazada, Julieta puede entender mejor esa otra fotografía que encuentra entre las cartas, que muestra a Julia con un bebé (Imagen 2), en un contacto que nunca tuvo lugar entre ellas a la edad que tiene el bebé de la foto.

Esta imagen guardada por Julia, que ahora le revela a Julieta la visión de algo que nunca sucedió entre ellas, le ofrece la oportunidad de imaginarse ella misma en los brazos de su madre, y contrarrestar así esa única imagen indicial en la que ella, siendo bebé, está con sus abuelos. No fue posible entre ambas ese abrazo protector de madre a hija, esa mirada del bebé que busca el rostro de esa madre mirando ilusionada y contemplativa a la vez hacia un horizonte incierto. De esta manera, la presencia de la imagen repone aquí lo que estuvo ausente en la historia de Julieta y que fue silenciado por la abuela, es decir, la historia de Julia formulada desde sus propios valores. En este sentido, la representación que porta la imagen fotográfica, gracias a la mirada de Julieta, transmuta en algo real aquello que no sucedió: el abrazo materno.⁷



(Imagen 2) Julia con bebé en brazos

⁷ Esta idea sobre la forma en que las fotografías son medios por los cuales en ciertas circunstancias las representaciones ocupan el lugar de lo real es una reflexión compartida que surge del diálogo con mi colega Betina Kaplan, con quien estamos trabajando sobre el papel de las imágenes sobre el pasado reciente en determinadas instancias institucionales actuales.

El contacto materno que materializa esta fotografía contrasta con la distancia entre madre e hija enunciada por Ema en diversos pasajes de sus cartas. De hecho, en esta novela, las imágenes no solamente contestan el habla y la mirada social encarnadas en el discurso materno de Ema; las fotografías que encuentra Julieta “hacen real” el abrazo materno, y de esa manera permiten que ella se interese por la vida de esa mujer que fue su madre, por sus ideales y por su actitud ante la vida, y de este modo interpele el discurso de la abuela. Con las imágenes de su madre, Julieta ingresa a la mente de Julia, a los sentidos que guiaron sus decisiones; es decir, con las fotografías de Julia contestando el habla de la abuela, Julieta une cuerpo femenino y convicciones, y de esa manera recontextualiza no solamente la relación con su madre, sino la corporalidad de ésta. La bandolera, la actitud desafiante y confiada, no implicaban ese conjunto de ideas “peligrosas” según el habla social de la abuela, sino una manera de “estar” en la vida.

Tal vez es este descubrimiento, llevado a cabo tanto por Julieta como por el lector, lo que se cristaliza en la composición que reúne dos fotografías: la que Julieta encuentra cuando abre la caja, que muestra a Julia y Ema en la vereda de la casa de Aldao, y la que halla en el fondo de la misma, que la muestra a ella, a los dieciocho años, sentada junto a un primo en la misma vereda, pero desde una perspectiva opuesta y como mirando a su madre.



(Imagen 3) Julia, Ema y Julieta

Esta composición de imágenes hace posible que Julia y Julieta se encuentren en un mismo plano espacio-temporal que no pudo haber tenido lugar. Si se considera que la fotografía es una puerta de ingreso a la historia que está detrás, lo que la composición muestra es que para Julieta las imágenes de su madre son un medio para el contacto físico con ella. Tal como ha sido señalado por Constance Classen, el contacto físico no está reservado al sentido del tacto, sino también a los otros sentidos y, claramente, a las emociones, ya que como es extendidamente aceptado, el tacto es una dimensión presente en todas las facultades sensoriales (14). Desde esta perspectiva, el tacto tiene un contexto multisensorial, por lo que bien es posible pensar que mediante las fotografías, especialmente esta última composición, Julieta logra traspasar la corporalidad de la abuela para finalmente abrazar a su madre. Este acto es posible porque la presencia y el contenido de las mismas contestan el discurso social que transpone la voz de la abuela. Así, el abrazo es el resultado de dos procesos simultáneos: un descubrimiento intelectual, por medio de las cartas, y un encuentro emocional, por medio de las imágenes.

Puede decirse, entonces, que en *Lengua madre* las representaciones visuales plasmadas en las fotografías ocupan el lugar de lo real en tanto contestan el discurso social que acalló a Julia y al mismo tiempo establecen un puente emocional con Julieta, que le permite a ésta última indagar el mundo de ideas de su madre no con el propósito de explicar las consecuencias de sus acciones, sino con el objetivo de reconocerse ella misma en ese vínculo; es decir, las fotografías son un medio por el cual Julieta entabla una relación dialéctica con su madre, con el pasado de ambas y, sobre todo, con las razones que guían su presente.

Conclusiones

En estas novelas de Andruetto, lo visual toma el lugar de timón semántico para invitar al lector a experimentar de manera dialéctica la relación entre el presente y el pasado. Los textos ponen en evidencia los regímenes de visibilidad impuestos discursivamente, los cuales tuvieron como función primordial borrar una corporalidad política, ideológica y económicamente molesta, mientras que al mismo tiempo erigieron otras corporalidades que sintetizan la continuidad de prejuicios de clase, raza y género en las prerrogativas de las modas, los usos y el consumo.

El informe sobre Eva Mondino y las fotografías de Julia revelan casos de mujeres que claramente han “puesto el cuerpo” en la historia y en sus vidas; mujeres cuyas corporalidades resistieron los embates de la cultura dominante. Su recuperación, no solamente para mirarlas, sino para que ellas

nos miren y nos interpelen es un hecho discursivo y visual que trasciende lo estético y se instala en lo político. Lo es porque el cuerpo es la superficie mediante la cual se ve el mundo a partir de la experiencia sensorial, emocional e intelectual. Las novelas no nos presentan corporalidades, sino que éstas son liminares, son el texto mismo, porque aquello a lo que se invita al lector es a encontrarse con Eva y Julia y empezar así a transitar otras experiencias.

Sobre los efectos de la violencia en el cuerpo torturado, Kaplan sostiene que “[l]a violencia no solo modifica la forma del cuerpo de la víctima sino también las formas de comprensión a partir de las cuales se relacionan el yo y el mundo . . . Aparece en escena la imagen de un cuerpo como otro cuerpo, ajeno” (70). Puede afirmarse que en estas novelas de Andruetto, las corporalidades de Eva y Julia irrumpen desde el registro de la intersubjetividad haciendo visualmente objetiva la violencia de la mirada. Tal como se ha planteado en la introducción de este ensayo, *La mujer en cuestión* y *Lengua madre* le proponen al lector ingresar a la historia por otras puertas, y lo hacen apelando a la configuración sensorial de una corporalidad femenina que fue objeto no solo de la violencia represiva física, sino también víctima del peso de la violencia simbólica y emocional que discurrió por el habla social y el entretelado de miradas. En este sentido, se puede concluir que, apelando a lo visual, estos textos van más allá y materializan de manera liminar las corporalidades de Eva y Julia, que como en una fotografía, además de mirar al lector, lo invitan a ingresar en otra dimensión desde la cual para comprender ya no es suficiente leer, sino que también es necesario tocar, y hasta abrazar.

Obras citadas

- Andruetto, María Teresa y Istvansch (Ilustrador). *La durmiente*. Buenos Aires: Alfaguara, 2013.
- . *La mujer en cuestión*. Buenos Aires: DeBolsillo, 2010.
- . *Lengua madre*. Buenos Aires: Mondadori, 2010.
- Barthes, Roland. “The Discourse of History.” *Comparative Criticism* 3 (1981): 7-20.
- . *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang, 1978.
- Classen, Constance. *The Deepest Sense. A Cultural History of Touch*. Chicago: U of Illinois P, 2012.
- Eco, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen, 1989.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires. Siglo veintiuno, 2006.
- Garnik, Cora. “Fotografía y dictadura: estrategias comparadas entre Chile, Uruguay y Argentina.” *Nouveau Monde*, 2012. Web. 22 junio 2015.
- . “Imágenes de la dictadura militar. La fotografía de prensa antes, durante y después del golpe de Estado de 1976 en Argentina.” *Artículos de investigación sobre fotografía*. Montevideo: Ediciones CMDF, 2011.

- Hernández-Hernández, Pablo. *Imagen-Palabra. Lugar, sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2012.
- Kaplan, Betina. *Género y violencia en la narrativa del Cono Sur (1954-2003)*. Suffolk, UK: Tamesis, 2007.
- Kirst, Caroline. "Walter Benjamin's 'Denkbild': Emblematic Historiography of the Recent Past." *Monatshefte* 86.4 (1994): 514-24.
- Maerker, Anna. "Towards a Comparative History of Touch and Spaces of Display: The Body as Epistemic Object." *Historical Social Research* 40.1 (2015): 284-300.
- Menajovsky, Julio. "Fotografía y dictadura. Memoria que construye el presente." *Ciencias Sociales* 77 (2011): 87-93.
- Mitchell, William John Thomas. *Picture Theory*. Chicago: U of Chicago P, 1995.
- . *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: U of Chicago P, 1986.
- Pubill, Corinne. "Rumors and Testimonies of Insile in *La mujer en cuestión* (The Woman in Question), by María Teresa Andruetto." Ed. Louis Detwiler y Janis Breckenridge. *Pushing the Boundaries of Latin American Testimony. Meta-Morphoses and Migrations*. New York: Palgrave MacMillan, 2012. 131-45.
- . "Insilio y representación de la memoria en *Lengua madre*, de María Teresa Andruetto." *Romance Notes* 49.2 (2009): 143-53.
- Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Strauss, and Giroux, 1978.
- . *On Photography*. New York: Anchor Books Doubleday, 1977.
- Tarzibachi, Eugenia. "Mujer anzuelo. Desnudar la mirada en la visión de un cuerpo inesperado." *Pensar la publicidad* 4.1 (2010): 227-46.
- Traversa, Óscar. *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- Vázquez, Karina Elizabeth. "Cuanto más miro, más veo: la dialéctica de la imagen y la palabra en trabajos sobre el pasado dictatorial en Argentina." *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de Estado 40 años después*. Ed. Fernando Reati y Margherita Cannavacciolo. Buenos Aires: Prometeo, 2016. 115-41.
- . "Disciplinando la mirada: retórica visual y corporalidades en la revista *Gente* durante los setenta en Argentina." *Latin American Studies Association Conference*. 27 Mayo 2015.
- . "Historia y proyectos: un análisis del silencio en *Lengua madre* (2010), de María Teresa Andruetto." *Revista Signos Literarios* 18 (2013): 107-27.