

2016

# Cuanto más miro, más veo: dialéctica de la imagen y la palabra en tres obras sobre la última dictadura argentina

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 History Commons](#), [Latin American Languages and Societies Commons](#), and the [Latin American Literature Commons](#)

---

## Recommended Citation

Vázquez, Karina Elizabeth. "Cuanto más miro, más veo: dialéctica de la imagen y la palabra en tres obras sobre la última dictadura argentina." In *De la cercanía emocional a la distancia histórica: (re)presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después*, edited by Fernando O. Reati, and Margherita Cannavacciuolo, 115-141. Buenos Aires: Prometeo Libros, 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](mailto:scholarshiprepository@richmond.edu).

# Cuanto más miro, más veo: dialéctica de la imagen y la palabra en tres obras sobre la última dictadura argentina<sup>51</sup>

Karina Elizabeth Vázquez  
Universidad de Alabama (EE.UU.)

La primera sorpresa fue estúpida; nunca se me había ocurrido pensar que cuando miramos una foto de frente, los ojos repiten exactamente la posición y la visión del objetivo; son esas cosas que se dan por sentadas y que a nadie se le ocurre considerar...

Julio Cortázar, "Las babas del diablo" (2003: 305)

The relation of photography and language is a principal site of struggle for value and power in contemporary representation of reality; it is the place where images and words find and lose their conscience, their aesthetic and ethical identity.

W.J.T. Mitchell, *Picture Theory* (1994: 281)

Las reflexiones de Marianne Hirsch (1997) sobre la función de las imágenes fotográficas en los procesos individuales y colectivos de indagación sobre el pasado han ocupado un papel destacado en estudios recientes sobre la experiencia dictatorial en la Argentina (Fortuny y Blejmar, 2011). Para la estudiosa, las imágenes indiciales<sup>52</sup> no son medios para evocar ese tiempo pretérito, sino para poner en evidencia su carácter fragmentario e inabordable (1992-1993:

---

<sup>51</sup> Gran parte de este ensayo formó parte de mi presentación en Dartmouth College en marzo de 2015. Agradezco profundamente el atento intercambio y los comentarios de Txetxu Aguado, Raúl Bueno y Sebastián Díaz.

<sup>52</sup> Entiendo aquí las fotografías como imágenes indiciales que atestiguan un momento, situación o experiencia (Traversa, 1997).

27). Por su parte, en su reconocido trabajo *On Photography* (1990), Susan Sontag sostiene que las fotografías transmiten momentos o experiencias específicas. Como lo que le sucede al personaje del relato de Julio Cortázar, la mirada repite la perspectiva de la lente y pareciera así abrirnos una puerta de ingreso a la historia de un momento cuyo significante icónico es la imagen. W.J. T. Mitchell, por otro lado, entiende que el proceso de decodificación que se pone en marcha con esta yuxtaposición resulta del movimiento dialéctico entre las figuraciones mentales provenientes de los discursos que constituyen el marco cognitivo desde el cual se interpreta la imagen y las experiencias sensoriales-emocionales que ésta despierta (1986: 11, 43)<sup>53</sup>.

Considero que esta dialéctica invita a cuestionar la hegemonía que tiene el discurso verbal a la hora de revisar el pasado dictatorial y sus efectos. La presencia de la imagen indicial transforma a los lectores en observadores, poniendo en funcionamiento una crítica dialógica entre la formulación actual de las posibles historias que les pusieron cuerpos a las imágenes indiciales y los distintos discursos (verbales y visuales) que recogen el “habla” social sobre esas historias. Por esta razón, sostengo que la presencia de las fotografías, collages y fotomontajes nos permiten ingresar en los complejos procesos de construcción de las subjetividades. No constituyen solamente un intento intergeneracional por “bloquear el olvido”, conectando “la memoria con las postmemorias” (Hirsch, 1992-1993: 8-9), sino que son además una forma menos regulada de “desbloquear la memoria”. Sugiero entonces considerar algunas de las narrativas que hablan de la dictadura y/o sus secuelas como “textos-imágenes”<sup>54</sup> cuya dialéctica se opone al discurso monológico sobre “la memoria” cuestionando la autoridad de la palabra para dar cuenta del pasado.

---

<sup>53</sup> Vale la pena aclarar que esto no quiere decir que las imágenes y las palabras, los discursos visuales y los verbales, sean lo mismo, sino que en los procesos de decodificación y significación, ambos tienen en común la interacción de operaciones intelectuales y sensoriales. Le agradezco a Sebastián Díaz la sugerencia sobre esta aclaración.

<sup>54</sup> Tomo la noción de “texto-imagen” de Pablo Hernández Hernández (2012), quien en su trabajo sobre las formas en que las artes visuales contemporáneas centroamericanas han dado cuenta del horror de las guerras civiles y dictaduras, toma la idea de W.J. T. Mitchell de conceptualizar de esta manera distintas composiciones (“composites”) constituidas por palabras e imágenes: “[T]he inextricable weaving together of representation and discourse, the imbrication of visual and verbal experience. If the relation of the visible and the readable is [...] an infinite one, that is, if ‘word and image’ is simple the unsatisfactory name for an unstable dialectic that constantly shifts its location in representational practices [...] the ‘imagetext’ might be a symptom of the impossibility of a ‘the-

El objetivo de este ensayo es mostrar que los relatos *Lengua madre* (2010), de María Teresa Andruetto, *Diario de una Princesa Montonera* (2012) de Mariana Eva Perez, y *¿Quién te creés que sos?* (2012) de Ángela Urondo Raboy<sup>55</sup>, son “textos-imágenes” cuya dialéctica pone en entredicho el “habla” social de la que se nutren los discursos sobre el pasado, propiciando la exploración de las múltiples y diversas otras historias inscritas en los cuerpos (y corporalidades) capturados por las imágenes indiciales. Estos trabajos re-instalan así los diversos territorios de las experiencias humanas que la represión sistemática y la complicidad civil estigmatizaron al desaparecer material y simbólicamente los cuerpos que las agenciaron. En este sentido, el ensayo no se enfoca en la iconología de las imágenes mentales o en una iconografía particular, sino en el “sensorium” (Williams, 1974) sobre el que imágenes indiciales y representaciones mentales provenientes de lo discursivo se articulan e interrelacionan. Mi análisis por lo tanto no busca demostrar ningún orden *a priori* en lo visual o lo verbal, así como tampoco en los vínculos entre ambas esferas, sino identificar relaciones contingentes que nos permitan reflexionar sobre las formas en que construimos nuestras maneras de mirar; es decir, de percibir y auto-percibirnos en la construcción de las identidades tanto individuales como colectivas.

Los textos que aquí estudio se emplazan en un corpus menos estricto en cuanto a la adscripción a los géneros literarios, el cual de manera ecléctica objeta las demarcaciones entre lo ficcional y lo testimonial, lo autobiográfico y

---

ory of pictures’ or a ‘science of representation’” [“La intrincada interrelación entre representación y discurso, la imbricación de las experiencias visuales y verbales. Si la relación entre aquello que se puede mirar y lo que se puede leer es [...] de carácter infinito, es decir, si la diada ‘palabra e imagen’ es simplemente una denominación insuficiente para referir a una relación dialéctica que continuamente cambia su emplazamiento en el campo de las prácticas de representación [...] el concepto ‘texto-imagen’ podría ser un síntoma de la imposibilidad de elaborar una ‘teoría de las fotografías’ o una ‘ciencia de la representación’; traducción mía] (Mitchell, 1994: 83).

<sup>55</sup> En esta selección opero con el concepto de Andrés Avellaneda de “serie literaria”, a la que define como “[un] conjunto de textos cuya verdadera significación (o por lo menos una de cuyas significaciones) nace de estudiarlos como parte de un sistema mayor que los engloba y los explica; vale decir, textos que pasan a significar algo diferente cuando se los conecta con otros componentes de la serie literaria a que los asignamos, sin que por ello pierdan su significado individual y sin que se niegue su posible pertenencia a otras series literarias [...] La propuesta de examinar una serie literaria desde el ojo de una forma específica interesa en la medida en que se logre articular un interrogante sobre la práctica concreta de esa forma: es decir, sobre su lugar en la serie y su existencia en medio de otras alternativas posibles...” (Avellaneda, 1994-1995: 219).

lo inventado, lo documental y lo creado.<sup>56</sup> Una de las características más llamativas, especialmente en textos de los últimos tres años, es la combinación de variedades de texto e imágenes, que dota a las obras de una “textura” o “relieve” que trasciende tanto el poder significativo de la palabra, como la temporalidad de las imágenes.<sup>57</sup> Con la incorporación del enunciado indicial, estas obras buscan erosionar el “habla” social de la época, aquel que reprodujo el “por algo será”, así como también desmontar los discursos que en el presente enaltecen la figura del militante. No obstante, lo que me interesa abordar es la forma en que los códigos de percepción y las estructuras emocionales dinamizadas por las imágenes cuestionan la jerarquía de esa “habla” social del momento, así como de distintos discursos posteriores.

Al igual que el vasto corpus de textos que desde finales de la última dictadura han abordado la experiencia represiva desde diferentes perspectivas, el enfoque de estas autoras está atravesado por el componente generacional: en el caso de Andruetto encontramos las miradas de quienes tuvieron una experiencia directa de los momentos previos al golpe de estado de 1976, y obvia-

---

<sup>56</sup> A cuarenta años del golpe militar, el corpus es vasto y podemos mencionar textos canonizados y ampliamente analizados desde los discursos académicos tales como *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia y otros menos estudiados como *En el corazón de junio* (1980) de Luis Guzmán, *Soy paciente* (1980) de Ana María Shua y *Río de las congojas* (1980) de Libertad Demitropulos, que inauguraron con su “modo de decir lo político” una reflexión sobre lo represivo y sus efectos. Otros trabajos se encuentran en el borde entre la ficción, la no-ficción y el testimonio, como *El fin de la historia* (1996) de Liliana Hecker o *Una sola muerte numerosa* (1997) de Nora Strejilevich, entre otros. Y hay textos más recientes como *Ni muerto has perdido tu nombre* (2002) de Luis Guzmán, *La mujer en cuestión* (2003) de María Teresa Andruetto, *La vida por Perón* (2004) de Daniel Guebel, *Un yuppie en la columna del Che Guevara* (2011) de Carlos Gamerro, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) de Patricio Pron, y *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles, entre otros. Este amplio y progresivo corpus ha sido periodizado según temáticas, aspectos estilísticos y de género en relación con los discursos sociales y políticos. Ha sido vasta y diversa la producción de lecturas críticas de estos textos, la cual ha señalado, entre muchos otros aspectos interesantes de estas literaturas, la importancia de la mirada intergeneracional, las cuestiones de estilo, género literario y mirada de género a la hora de producir tropos que van desde la representación del ausente y la culpa vía el síntoma, hasta la manifestación del enojo y el reclamo de los hijos por medio del humor y la ironía (Reati, 2004; Sonderéguer, 2000; Plotnik, 2007; Pubill, 2009; Vázquez, 2013a; entre otros). Cabe mencionar que al mismo tiempo ha habido una creciente producción de trabajos en el campo de las artes visuales en el que también se han registrado peculiaridades tanto en los enfoques temáticos, como en los tratamientos estéticos según contextos históricos y variables generacionales.

<sup>57</sup> Me parece importante notar la definición de W.J. T. Mitchell sobre el “giro visual” que desde la década del noventa viene apareciendo como una constante tanto en el campo creativo, como en el

mente de la represión posterior, mientras que en los casos de Perez y Urondo Raboy estamos frente a las voces de los hijos, es decir, de quienes fueron víctimas directas del terrorismo de Estado siendo niños. Estas diferencias generacionales son centrales, como se verá más adelante, a la hora de explicarnos las formas en que las autoras trabajan la relación entre la palabra y la imagen.

A partir de la derogación de las Leyes de Obediencia Debida y Punto final en el año 2005, se reabren causas como las del robo de bebés y se inician juicios colectivos por los delitos cometidos en los centros clandestinos de detención que funcionaron en distintas regiones del país. También se inician juicios en relación con el accionar represivo previo al golpe militar de 1976, como por ejemplo el procesamiento por los fusilamientos de militantes Montoneros y del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) en la localidad de Trelew el 22 de agosto de 1972. En este contexto judicial que reconoce marchas y contramarchas, se hace cada vez más patente la sistematicidad del accionar represivo al confirmar la participación estratégica de los grandes grupos económicos y al exponer la incumbencia de la sociedad civil.<sup>58</sup> Asimismo, la cre-

---

epistemológico: "... a postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between *visuality*, apparatus, institutions, discourse, bodies, and *figurality*. It is the realization that *spectatorship* (the look, the gaze, the glance, the practices of observation, surveillance, and visual pleasure) might be as deep a problem as various forms of *reading* (descipherment, decoding, interpretation, etc.) and that visual experience or 'visual literacy' might not be fully explicable on the model of *textuality*") ["... un redescubrimiento de orden post-lingüístico y post-semiótico de la fotografía como una dinámica compleja entre visualidad, aparatos, instituciones, discurso, cuerpos y figuración. Se trata de la concreción de aquello entendido como cultura del espectador (la mirada, la contemplación, la ojeada, las prácticas de observación, vigilancia y placer visual), que podrían constituirse en un problema dadas las diversas formas de *lectura* (desciframiento, decodificación, interpretación, etc.), y el hecho que la experiencia visual o el 'entrenamiento visual' no pueden ser totalmente explicados a partir de un modelo basado en la textualidad"; traducción mía] (1994: 16).<sup>58</sup> Al mismo tiempo, dado el tono interdisciplinario y colaborativo en el que se encuadran muchas de las iniciativas tanto críticas como creativas, es importante notar que la exploración sobre el papel de la sociedad civil se ha enriquecido con la contribución de muchos trabajos del campo de las ciencias sociales, que abordan las décadas del sesenta y setenta enfocándose en las problemáticas de género dentro de la militancia, los desencuentros entre feminismo y activismo político, relaciones familiares y política, y los cambios en la relaciones de género en el ámbito laboral, profesional y educativo (Grammático, 2011; Andújar, D'Antonio, Gil Lozano, Grammático y Rosa, 2009). Junto con el abordaje crítico de las zonas de clivaje del proyecto revolucionario que en distintas latitudes latinoamericanas durante los sesenta y setenta tuvo como directriz desmontar la moral burguesa, también ingresan al cuestionamiento crítico la incipiente espectacularización de la política, la cultura del consumismo y el individualismo, y las transformaciones en la masculinidad poste-

acción de museos y centros para la memoria ha promovido el papel de las artes visuales, ya sea a partir de programas institucionales como de iniciativas propias de hijos de desaparecidos, en las que el ejercicio fotográfico que parte de búsquedas personales pasa luego a integrar testimonios y viceversa.<sup>59</sup>

Marianne Hirsch señala que las fotografías incorporadas en la narrativa como “texto metafotográfico” son parte del mecanismo por el cual las distintas generaciones negocian las narraciones sobre el pasado con su propia imaginación y percepción de los hechos. La revelación, por medio de las fotos, de aquello que fue y pudo seguir siendo de no ser por su destrucción violenta, sería la instancia en la que las nuevas generaciones abordan el pasado y la memoria sobre ese pasado desde un presente que, gracias a la presencia de la imagen y su potencial emocional, abre el espacio para los interrogantes y la visualización de las contradicciones (1992-1993: 9). Sin embargo, creo que las tensiones que revela la relación dialéctica entre palabra e imagen en los trabajos de Andruetto, Perez y Urondo Raboy nos muestran que las imágenes tienen una función equivalente en el plano semántico, cuestionando así el poder significativo del discurso verbal en la construcción de figuraciones mentales. En este sentido, sigo la propuesta de W.J. T. Mitchell, que considera que tanto las imágenes mentales como las imágenes propiamente dichas tie-

---

riormente a la dictadura (Vázquez, 2013b; Manzano, 2014). Por otra parte, se han llevado a cabo trabajos de investigación sobre los medios de prensa de la militancia que se enfocan en su retórica verbal y la presentación de ciertos tropos a partir del comic (Gamarnik, 2012; Manzano, 2009; Messoulam y Nussembaum, 2007; Reati, 2009; Schindel, 2012).

<sup>59</sup> Surgen así trabajos como *El viaje de papá* (2005) de Pedro Camilo Pérez del Cerro (2005), *Cómo miran tus ojos* (2007) de María Soledad Nivoli, y *Pozo de aire* (2009) de Guadalupe Gaona, que combinan fotografía y texto, y han sido minuciosamente analizados a partir de las propuestas de Marianne Hirsch y Walter Benjamin, entre otros (Fortuny y Blejmar, 2013; Kaplan, 2014). En particular el de Nivoli, quien recupera y revela las diapositivas tomadas por su padre (desaparecido) en 1965 durante un viaje a Bariloche. Entrar en la mirada de aquel que no está y recuperar un mundo de sensaciones y experiencias es en gran medida lo que nos recuerda el relato de Cortázar. Es esta voluntad por mirar con otros ojos y por ingresar y descubrir otras formas de percibir lo que me interesa de las obras que analizo en este ensayo. Si consideramos que la presencia de la argumentación visual es una puerta de entrada al campo de la indagación sobre la naturaleza de las experiencias en las que se forjaron esas identidades pasadas, tanto el álbum de familia que se recompone visualmente con las fotografías, como el retrato de una época social que revela poses, gestos y corporalidades sugiriendo formas de relacionarse con el entorno, parecerían conducirnos a pensar que recuperar la identidad, para quienes nacimos en los setenta (más allá del grado de afectamiento por la política represiva), es una cuestión no tanto de memoria cuanto de descubrimiento sobre las formas en que la percepción de las corporalidades forman parte de la construcción continua de la identidad.

nen en común el ser inestables e involucrar la interpretación multisensorial (Mitchell 1986: 13). Creo que en los trabajos analizados, especialmente los de María Teresa Andruetto y Ángela Urondo Raboy, las imágenes indiciales no invocan (a modo de *fantasmata*<sup>60</sup>) al ausente, sino que mediante su ubicación entre nosotros y el ámbito de lo real hacen “aparecer” sus percepciones y miradas como parte de un diálogo del cual dejamos de tener el control.

## Dialéctica de la bandolera y del batón en *Lengua madre* de María Teresa Andruetto

*Lengua madre* (2009), de la escritora cordobesa María Teresa Andruetto, nos presenta la historia de Julia, una militante que tras pasar a la clandestinidad hacia 1975 en la ciudad de Trelew, queda embarazada estando escondida y da a luz a su hija Julieta en 1978. Mientras permanece oculta, entrega la niña a sus abuelos maternos que viven en la provincia de Córdoba para que ellos la críen. Una vez recuperada la democracia, en vez de retornar a Córdoba y reunirse allí con su hija y sus padres, Julia resuelve permanecer en Trelew por su actividad profesional docente y periodística. Hacia mediados de los noventa, mientras Julieta cursa su doctorado en humanidades en Europa y trabaja en su tesis sobre la escritura de mujeres, en particular la escritora inglesa Doris Lessing, Julia se enferma. A pesar de sus pedidos, Julieta retrasa su viaje a la Argentina hasta que finalmente Julia se agrava y entonces aquélla decide viajar; pero ya es tarde y llega solamente para enterrarla. Paradójicamente, este desencuentro final es el inicio de un reencuentro entre Julieta y su madre, ya que durante el tiempo en que debe quedarse en la casa materna para cerrarla tiene oportunidad de encontrarse con una caja de cartas (cronológicamente desordenadas), recortes de periódicos y material impreso diverso, así como fotografías que Julia le dejó para ese preciso momento. Asimismo, tiene oportunidad de recorrer los espacios que habitó su madre hasta su muerte y de conversar en varias

---

<sup>60</sup> Entiendo el concepto tal como lo describe Mitchell a partir de su interpretación de Aristóteles: “revived versions of those impressions called up by the imagination in the absence of the objects that originally stimulated them...” [“versiones revividas de las impresiones o sensaciones despertadas por la imaginación ante la ausencia de los objetos que originalmente las produjeron...”; traducción mía] (1986: 10).

oportunidades con algunas de las personas, extrañas para ella, que acompañaron a Julia después del insilio. De la mano de una voz omnisciente que se limita a dar cuenta de lo que va encontrando Julieta, los lectores seguimos sus mismos recorridos y armamos juntos el rompecabezas de su identidad.

Texto y fotografías se intercalan de modo tal que éstas no cumplen una función confirmatoria de las imágenes mentales sugeridas en la narrativa; es decir, el *anclaje* (Barthes, 1978) entre lo textual y lo visual no es exclusivamente el de un reforzamiento semántico en una u otra dirección. Las fotografías ocupan solamente una parte de la página y siempre cuentan con una leyenda que señala el momento, el lugar y las personas que aparecen en ellas, o dan cuenta de las coordenadas donde fue encontrado un objeto. La mayoría recoge distintos momentos en la vida de Julieta, solamente tres de su madre, y material diverso que incluye desde dibujos escolares de Julieta hasta las solicitadas que su madre apoyó en su compromiso con los trabajadores de Trelew hacia los años noventa. Este material visual se intercala con las cartas que Ema, madre de Julia y abuela de Julieta, le comenzó a mandar a su hija durante el insilio en Trelew, y que continuó mandándole posteriormente una vez recuperada la democracia tras la decisión de Julia de quedarse en la ciudad patagónica.<sup>61</sup> Aunque estos documentos se hallaban en posesión de Julia y por ende Julieta no puede encontrar allí las respuestas de su madre a Ema (aunque puede deducirlas por algunas referencias que hace ésta en sus misivas), sí halla dos cartas y dos notas de su madre que son las que abren y cierran el relato, así como un conjunto de fotografías, cartas de antiguos compañeros de militancia, recortes de periódico, solicitadas y dibujos.

En este ensayo me enfoco en una *serie fotográfica* (Sontag, 1990) compuesta por las siguientes fotos: Julia con su mamá en 1974, y luego con un bebé; Julieta junto a sus abuelos en 1978; Julia con unos conocidos un tiempo antes de morir; y Julieta con su prima hacia 1987. A lo largo de la novela, cada una de estas fotos acompaña un fragmento de una carta o una descripción por parte de la voz narrativa. De manera interesante, frente a las imágenes mentales producidas a partir del discurso, el testimonio que brinda la fotografía adquiere otra significación cuando se lo considera dentro de la serie de fotografías. Como

---

<sup>61</sup> También se incluyen cartas y una foto del padre de Julieta, y misivas de ex compañeros de militancia, en las que se pone en evidencia una discusión sobre el exilio y las reparaciones económicas.

señala Sontag, a diferencia de la fotografía, que se concentra en un momento o experiencia dada, la serie fotográfica señala procesos en la historia cuyos significantes no se encuentran en las imágenes sino que se hacen visibles al colocarlas en serie. Cuando me refiero a que las imágenes fotográficas de *Lengua madre* dan cuenta de un proceso de subjetivación complejo, lo que señalo es precisamente que una vez colocadas en serie cuentan otra versión de la historia, al abrir paso a otros significantes que no se encuentran en las imágenes en sí sino en las formas de mirar el pasado distanciándose críticamente de las imágenes mentales impartidas desde el "habla" social de este pasado.

La serie fotográfica se inicia con la imagen de Julia con su mamá, Ema, que acompaña una nota que aparentemente Julia, camino a Trelew, nunca llegó a enviarle a su madre, y en la que daba una dirección para que le escribieran. La imagen muestra a Julia y Ema en la vereda de la casa materna en Aldao (provincia de Córdoba). Está tomada hacia 1974, es decir, un año antes de que Julia pasara a la clandestinidad al intensificarse la militancia y la lucha armada, seguidas por el insilio hacia 1975:



Imagen 1: Julia con su madre Ema en la vereda de casa.

Madre e hija están apoyadas contra la pared y ambas llevan vestidos floreados, pero el estilo batón de la primera contrasta con la solera de la segunda. Las líneas rectas y el color oscuro acompañan la gravedad del rostro materno, mientras que el color claro y la amplitud y movimiento de la falda que deja ver la entepierna resaltan las formas femeninas de Julia y traslucen un entusiasmo vital. Al mismo tiempo, la solera deja ver una bandolera cruzada. Los brazos de la madre a la espalda sugieren una actitud desaprobadora que a su vez parece encontrar eco en el ojo de la cámara, mientras que la sonrisa de la hija con las manos en la cintura indica un alegre desenfado. Este contraste es un *punctum* (Barthes, 1980) visual que testimonia de manera emblemática en la figuración física un choque generacional. La disonancia entre ambas expresiones pone de manifiesto la desaprobación de la madre y la actitud desafiante y vital de la hija; las manos de Ema detrás de la espalda parecen indicar una mezcla de resignación y denegación o reprensión pasiva. La postura de Julia, apoyada contra la pared, sugiere confianza y seguridad. No sabemos quién tomó la foto, probablemente el padre de Julia, y eso tal vez explique la mirada de cómplice seriedad o preocupación de la madre.

Esta fotografía señala la existencia de una tensión entre madre e hija que bien puede indicar aquella otra de corte generacional entre los militantes y sus padres. Es una especie de mensaje visual codificado que parece también sugerido por la voz narrativa al anunciar que se trata de “[u]na foto que se lo revela todo...” (Andruetto, 2010: 23). La lectura de las cartas de Ema a Julia le revela a Julieta que, en primer lugar, sus abuelos maternos cuestionaron duramente el embarazo (ya en la clandestinidad) de Julia, culpándola por sus ideas:

...la noticia del embarazo nos dejó mudos (todavía estamos reponiéndonos). Tu padre me dice que no es momento de hacer reproches [...] YA SE que es difícil estar lejos, claro que lo sé, para nosotros también es difícil, ¿o te creés que nos gusta? [...] en fin, habrá que tener paciencia y vos tendrás que olvidar un poco tus ideas si querés empezar de nuevo, si querés arrancar alguna vez [...] ¿Te acordás cuántas veces te rogué, te supliqué y hasta te soborné pidiendo que te moderaras un poco en tus ideas? ¿te acordás de las veces que te pedí que te callaras la boca para que pudieras conseguir algo por acá?... (Andruetto, 2010: 35: 55)

Sin embargo, una vez que Julia les manda a Julieta recién nacida, la retórica de Ema intercala la acusación con el agradecimiento: “Hemos tenido mucho miedo, mucho, terror de que no estuvieras bien, paralizados pensando en el parto, pero ahora ya todo pasó, gracias a Dios, y tenemos a Julieta [...] ella será nuestra princesita y nos hará felices a todos, será nuestra bendición...” (Andruetto, 2010: 36). Esta sección se acompaña de la foto de Julieta bebé con sus abuelos, quienes la sostienen sonrientes en actitud paternal, recibéndola como una hija. Es de notar que ninguno de los padres de Julieta pudo haber tomado esa fotografía, por lo que tanto en la imagen indicial como en la realidad concreta de la que surge, los abuelos eran los padres de hecho. Mientras tanto, la voz narrativa aclara que “... [D]esde que puede recordar y, según dicen las fotos, también desde antes, había un hombre viejo que la alzaba como un padre y una abuela que estaba presente siempre, que le cosía vestidos, que le preparaba meriendas, que revisaba sus deberes...” (Andruetto, 2010: 36). Esta imagen contrasta con aquella en la que Julia mira por una ventana mientras tiene alzado a un bebé, mostrándole a Julieta una escena que nunca sucedió entre ellas y que la conmueve profundamente: “... su madre debe haber tenido la edad que ella tiene ahora [...] es el documento de una ausencia que podría tocar...” (Andruetto, 2010: 33).

La secuencia de los hechos revelados por las cartas complementa de manera disonante los recuerdos de Julieta y le anuncia que esos abuelos fervorosos fueron sus padres porque, por un lado, Julia no podía estar allí, y por el otro, porque ellos mismos naturalizaron su ausencia con sus acusaciones, prejuicios, miedos y castigos, convirtiéndose así en cómplices pasivos de la represión estatal. Si la fotografía de su madre con la solera y la bandolera transmite un impulso vital que contrasta con el discurso acusatorio de la abuela, evidenciando así las tensiones intergeneracionales, la imagen de Julieta con sus abuelos transmite un fervor que contrasta con el dolor de la ausencia materna. De este modo, podemos observar que las fotografías documentan la temporalidad histórica pero no confirman las imágenes mentales proyectadas por la narración de los sucesos. A la historia transmitida con el amor de los abuelos, Julieta comienza a agregarle la del desencuentro generacional, la complicidad civil pasiva y la apropiación:

...se crió con gente grande en una casa donde nada era más importante que el amor, y entonces se pregunta por qué las cosas habrían sucedido de ese modo por qué sus padres—por qué su madre que como ella se había criado en esa casa—habrían ahogado sus mejores sentimientos para correr detrás de una idea [...] No sabe si será capaz de aceptar las respuestas, pero quisiera descubrirle un sentido a lo que ve... (Andruetto, 2010: 32)

Frente al discurso de la abuela, el silencio de Julia se hace cada vez más presente, casi como un grito que rompe el mutismo de las imágenes y contesta las cartas acusatorias de aquélla, dejando en claro para Julieta que la madre por miedo quería dar a luz en Aldao pero Ema le impidió regresar:

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 podrías meterte en la piecita del fondo! [...] ¿de qué van a vivir vos y el chico que viene en camino? [...] ¿querés volver? Encantada, podés hacer lo que quieras, te lo dije más arriba, la etapa terminó aquel mes de enero del 75 [...] tenés plena libertad, vení cuando quieras, me encomendaré a la Virgen o a quien sea para que no pase nada y tiremos para adelante. Bueno Julia, espero haberte aclarado tus dudas... (Andruetto, 2010: 55).

Pero además, esta secuencia muestra que tanto Julieta como Julia son “abandonadas”. Por un lado, Julia no solamente padece la persecución del plan represivo sistemático sino que también sufre el abandono materno en el que se encarna el “habla” de la sociedad civil (el de una complicidad pasiva pero acusatoria). Por el otro, Julieta sobrelleva un doble abandono: el de su abuela que encarna el desamparo social cívico y la condena social; y el de la madre, causado por la represión.

La condena de Ema a la actitud militante de Julia no se agota con el retorno de la democracia ya que, bien entrados los noventa, Julia todavía persiste en quedarse en Trelew. El testimonio de su convicción son las notas de compañeros docentes y del gremio periodístico, que le agradecen su solidaridad ante los despidos causados por la ola de ajustes estructurales de la década del noventa. El final está signado por varios descubrimientos que contraponen otras imágenes mentales de Julia con las únicas imágenes indiciales cuyas en-

contradas por Julieta. Así, dos notas fechadas en 1976 y 1979 tienen un tono de angustia que pone en evidencia el abandono sufrido por Julia:

(Trelew/1976) No puedo salir a ver el sol / No puedo ir a la casa de nadie / No puedo caminar por la calle / No puedo hacer las compras / No puedo sentarme en un bar [...] No puedo hablar con nadie / No puedo manejar un auto / No puedo comprar un libro / No puedo comprar un paquete de arroz ni de fideos / No puedo ocuparme de nadie [...] No puedo contar lo que me pasa [...] No puedo decir que estoy viva [...] No puedo, no puedo, no puedo [...] (Trelew/1979) [...] No puedo ver a Julieta / No puedo tenerla en los brazos / No puedo darle la teta / No puedo sacarla a pasear [...] No puedo mirarla a los ojos [...] No puedo contarle lo que me pasa / No puedo decirle que estoy viva / Que la quiero... / No puedo saber lo que piensa, ni ver lo que hace, lo que siente / No puedo, no puedo, no puedo... (Andruetto, 2010: 189-192)

La figuración mental de este cuerpo aislado y estigmatizado en el desamparo y la acusación social contrasta no solamente con las imágenes de Julia que Julieta construyó sobre su propia madre de mano y boca de Ema, sino también con las figuraciones que puede observar en la fotografía de 1974, y en otra que la muestra en Trelew junto a unos compañeros activistas un tiempo antes de morir. Vemos a una mujer que no solo no renunció a su hija sino que tampoco abandonó sus convicciones. Y tal vez sea esto lo que Julia quiera legarle a su hija (tal vez haya sido siempre esto). Por eso, en el fondo de la caja Julieta encuentra un papel que ella misma coloca junto a la foto de 1974 y junto a otra que muestra a Julieta en la misma vereda que ocupan su madre y su abuela:

Querida hija [...] sé que en algún momento leerás todo [...] Estoy segura de que verás cada cosa y la pondrás en su justo lugar. Ojalá tu juicio para conmigo no sea tan duro. Además de pedirte perdón por todo lo que no fue, quisiera decirte algo: no sé qué pasó ni por qué no pude, pero yo quise ser tu madre y quise ser muchas cosas que no fui, pero lo que quiero decirte, hija, en realidad es que vos sos todo lo que yo quise ser. (Andruetto, 2010: 228)

Debajo de la carta de su madre, Julieta tiene una composición hecha por dos fotos que le permiten encontrarse con aquélla a pesar de la presencia de Ema. No hay aquí yuxtaposición que marque la ausencia de Julia porque es

inevitable que eso pasó, pero están las causas dolorosamente corporalizadas en Ema como esa “habla” social, esa complicidad no menos aniquiladora. Lo que hay es una contigüidad de los cuerpos. Julia y Julieta se pueden tocar en el descubrimiento, en la mirada de Julia llena de convicción, sonriente, con un cuerpo desafiante, y en la mirada de esa Julieta niña: ambas con los ojos en un futuro que ya es pasado pero que es la puerta de ingreso necesaria para que se encuentren. Julieta no invoca a su madre, ya sea para venerarla o para acusarla, no espera encontrarla, pero lo hace y esto sucede cuando Julia aparece no como un fantasma sino como un ser humano que resistió creyendo. Las imágenes mentales y las indiciales no se anulan unas a otras pero tampoco se confirman, sino que señalan ese sensorium o conjunto de fuerzas invisibles sobre las que se edifican las percepciones, los juicios ideológicos y las acciones individuales y colectivas.

## Yuxtaposiciones y fantasmas en *Diario de una Princesa Montonera* de Mariana Eva Perez

*Diario de una Princesa Montonera* (2012) reúne materiales textuales y visuales provenientes de un blog homónimo que mantuvo su autora, con el cual, como ella misma adelanta en las primeras páginas del libro, buscó decir “cosas que quieren ser contadas...” (Perez, 2010: 12). Hija de militantes desaparecidos, la mirada sobre el pasado que ofrece Mariana Eva Perez rompe con la martirización de los militantes y comparte en cierto grado un sentimiento común con otras obras formuladas desde la perspectiva de los hijos. Similar a *Soy un piloto de la nueva China* (2011) de Ernesto Semán, la obra de Perez también está atravesada por el reclamo que los hijos les hacen a padres cuyas elecciones los condenaron al desamparo y la orfandad. Sin embargo, si para Semán las historias familiares son el material a partir del cual componer un *collage*<sup>62</sup> narrativo, para Perez son las imágenes el material con el que busca dar cuenta de su visión.

---

<sup>62</sup> Uso este término para referirme tanto a la técnica como al producto artístico final, consistentes en el ensamblado o representación de una escena con elementos de índole diversa. A diferencia del fotomontaje, el collage no tiene como propósito la representación de un concepto o una idea a partir del intento de continuidad visual de elementos o situaciones disonantes por naturaleza, sino que busca siempre mostrar la discontinuidad de texturas dentro de una situación concebible.

Lo anterior es de gran importancia para comprender la distancia entre Andruetto y Perez, ya que ésta, al igual que Semán, plantea salirse del encuadre a la hora de las lecturas del pasado. Es de notar que en *Lengua madre* la tensión entre fotografías y discurso verbal desestabiliza la autoridad de las imágenes mentales producidas por el segundo, permitiendo así que un ingreso al contenido de las imágenes indiciales cambie el encuadre de lectura; es decir, que la mirada desde el presente reconfigure las imágenes mentales del pasado. En el caso de *Diario de una Princesa Montonera* se produce algo diferente puesto que el tipo de material visual que propone la autora es de otra naturaleza. Perez no solamente recurre a imágenes indiciales sino que apela al fotomontaje y al collage para yuxtaponer imágenes suyas a las de sus padres. Al hacer esto, pone en evidencia su propio encuadre visual, el cual visibiliza el profundo esfuerzo emocional e intelectual de comprender las heridas causadas por la represión.

El texto alterna entre analepsis y prolepsis, constituidas por correos electrónicos, transcripción de mensajes de voz, cartas, entradas de blog, la voz en primera persona protagonista que aunque domina la narración queda flanqueada por un coro polifónico de voces de otros, y el recurso paródico de una tercera persona. La narración es en sí el “desmontaje” de la identidad de “hija” de la narradora que de modo irónico se refiere continuamente a sí misma como “hiji”. Al mismo tiempo, es la historia de alguien que ha decidido dejar de ser lo que era, en este caso la idealización de ser hija de desaparecidos:

En la niñez, reverencié de palabra a sus nobles padres ausentes, mientras que intimamente y con culpa temía su regreso. En la adolescencia, lloré su suerte desdichada y odié a los milicos. A los veinte se abocó a la búsqueda de compañeros de militancia, de cautiverio, amigos, ex novios. Se encontró con los que estaban en Buenos Aires y se carteó con los exiliados [...] Fue al Equipo Argentino de Antropología Forense [...] Conoció los pasillos de Comodoro Py y tuvo trato con abogados, jueces y secretarías. Declaró como testigo [...] Fue a tantos homenajes a los compañeros detenidos desaparecidos y asesinados que ya no puede contarlos. Gritó presente cada vez [...] Conoció a Kirchner y le contó que había llorado en su discurso de asunción, cuando reivindicó a los desaparecidos y los puso a refundar la patria [...] Tiene una foto que registra ese preciso instante, donde se miraron con ojos de enamorados. Oh, instante sagrado en la vida de la princesa de la izquierda peronista [...] orgasmo de credulidad... (Perez, 2012: 29)

La fotografía que inicia la serie es precisamente esta que se refiere en el texto, en la que efectivamente se ve a Perez conversando de perfil con el entonces presidente Néstor Kirchner. La autora recurre al collage y agrega a la foto un Cupido y la pega al marco de una fotografía tipo polaroid de la década del setenta.

Las imágenes que me interesa resaltar aquí recorren el texto fragmentario siendo referencias directas de éste; es decir, la relación entre lo discursivo verbal y lo indicial está dada a partir de las imágenes mentales evocadas por el primero, y por el texto que a modo de collage aparece en las fotografías. Por otra parte, éstas son el resultado de montajes que colocan a Mariana Eva Perez junto a sus padres o que presentan a uno de estos en una situación particular cuya interpretación se reafirma a partir del texto inserto en la foto. La primera de estas imágenes que me interesa es la que aparece luego de que la narradora da cuenta de un homenaje a desaparecidos en el que se incluye a sus padres. La recuperación de fotografías gracias a compañeros de militancia de sus padres es una constante que recorre el texto. La paradoja entre el desmontaje narrativo de la identidad de princesa montonera y el montaje visual del contacto con sus padres, marca la tensión entre texto verbal e imágenes. En primer lugar, los montajes no son imágenes indiciales *per se* puesto que la experiencia que se quiere mostrar no ha sucedido como tal. Es el caso de la fotografía en que el rostro de la narradora aparece de perfil superpuesto al de su padre. Además, la fotografía lleva impresa con letra cursiva la leyenda “Mi primera foto con mi papá” y tiene corazones dibujados. Más cerca del collage está un fotomontaje en que la narradora aparece junto a su mamá, y en el que ambas se ven flanqueadas por seres al estilo Dart Vader y al mismo tiempo separadas por una mano gigante. En ambos casos, la presencia de otros elementos como dibujos o textos, más el claro juego con la desproporcionalidad de los cuerpos y la visualización de las “suturas” del montaje, cumplen la función de señalar por un lado la imposibilidad indicial de aquello que se muestra, y por el otro la necesidad de exhibir que tal encuentro es factible a pesar del abismo:



Imagen 2: Mariana y su mamá.

De este modo, las fotografías, que claramente están producidas para el texto, contrastan con las imágenes mentales que surgen del relato de las búsquedas de ex compañeros militantes, hermanos y otros hijos, y la dinámica de una amplia familia de abuelas, tías y tíos que glorifican a quienes no están.

La narradora protagonista se prepara para una estadía en Alemania donde va a iniciar una carrera académica para investigar sobre la figura del desaparecido, las narrativas fantásticas, la memoria y los efectos del terror. En este punto me interesa notar que la partida coincide con la necesidad de desarmar críticamente la identidad de “princesa montonera”, “militonta” e “hiji”, y al mismo tiempo “montar” o “yuxtaponer” imágenes indiciales que remiten al menos a tres experiencias o momentos diferentes: el de sus padres, el de ella, y el del encuentro que nunca ocurrió pero es “figurado” desde el presente. En la relación de *anclaje*, los fotomontajes aparecen como la constatación de aquellas imágenes mentales que se persigue discursivamente, y en este sentido cumplen una función ratificadora. Las huellas del fotomontaje y las marcas del collage parecen indicar no tanto un “diálogo con el ausente” (Kaplan, 2014), sino más bien su invocación fantasmática que reproduce el miedo, algo que

se confirma en una de las secuencias donde la imagen indicial ratifica el discurso. Allí, bajo el subtítulo “Espiritismo”, la imagen de Paty (la madre de la princesa) regresa mezclada con la televisión y lo onírico: “El sueño con Paty fantasma tiene restos diurnos de un capítulo del Superagente 86. Hay una sesión de espiritismo. En la oscuridad aparece una cara, la cara de un fantasma, sólo el óvalo contra una cortina negra. Al final, es un truco, un fraude. Cada vez que veía en \*\*\* esta foto pensaba en ese episodio del Superagente y me daba un poco de miedo” (Perez, 2012: 113).

En *Lengua madre* la composición fotográfica final no puede salvar el abismo entre Julia y Julieta. Sin embargo, la relación entre ambas imágenes indiciales no solamente quiebra el “habla” social del discurso verbal sino que propone una contigüidad visual cuyo encuadre señala la posibilidad del encuentro dialógico. Por el contrario, *Diario de una Princesa Montonera* se centra en la imposibilidad del encuentro y la presencia fantasmática del otro. Al respecto, es interesante notar que una de las pocas imágenes indiciales presentes en el texto sea aquella que solamente muestra el rostro en una fotografía carnet. Como ha señalado Fernando Reati (2007), este tipo de fotografía carnet no solamente fue la única forma de identidad visual en muchos casos a la hora de armar expedientes judiciales, sino que fue también la documentación emblemática que en las pancartas de las manifestaciones probaba la desaparición de ciudadanos. La forma en que la dialéctica entre lo verbal y lo visual se establece en ambas obras es contrastante: mientras que en *Lengua madre* esta relación se tensa de modo que al final Julia “aparece”, en *Diario de una Princesa Montonera* la tensión se disuelve al punto en que prevalece lo fantasmático.

## La saturación constante en *¿Quién te creés que sos?* de Ángela Urondo Raboy

Desde la primera página, Ángela Urondo Raboy, hija del escritor Francisco Urondo (asesinado en un operativo en Mendoza en junio de 1976) y la periodista Alicia Cora Raboy (capturada en el mismo operativo y desde entonces desaparecida), adelanta el tono de su trabajo. Nos dice que los documentos que presenta son “inapelables”. Acto seguido, nos ofrece una serie compuesta por cinco fotografías cuyo carácter irrefutable tiene por objetivo

cuestionar un “habla” social que, en el caso de la narradora, tiene que ver con los discursos que relataron o acallaron la historia de su apropiación. Las fotografías son de dos tipos: las dos primeras reproducen las imágenes mentales creadas por el discurso verbal de sus padres al exponer indicialmente sus textos de puño y letra; luego hay otra que exhibe un dibujo de Ángela y dos más que reproducen visualmente momentos familiares.

Esta serie fotográfica se antepone a un discurso verbal fragmentario compuesto por materiales diversos entre los cuales, además de fotografías que reproducen el discurso de la prensa gráfica sobre el asesinato, se encuentra el relato de Rodolfo Walsh sobre la “caída” de Urondo.<sup>63</sup> También aparecen artículos periodísticos publicados en diversos medios con motivo del segundo juicio oral realizado en Mendoza entre 2010 y 2011 por crímenes realizados durante la última dictadura (17 causas y 33 acusados), partes de testimonios durante los juicios<sup>64</sup>, fragmentos de leyes y boletines de institutos dedicados a los Derechos Humanos así como de la querrela y la sentencia, porciones de sueños, poemas y canciones, todo lo cual conforma una polifonía a la que se suma la voz testimonial de Urondo Raboy. Al igual que en *Lengua madre y Diario de una Princesa Montonera*, las imágenes tienen por objetivo mostrar un proceso de subjetivación en el que las experiencias implicadas en las imágenes indiciales contestan las imágenes mentales generadas a partir de los discursos que dieron cuenta de esas experiencias, ya sea en el pasado (el “habla” social que mana de las distintas fuentes) o en el presente (los discursos sobre ese pasado y la militancia).

Del trabajo de Urondo Raboy me interesa puntualizar el hecho de que comienza directamente con fotografías, y que la serie es en cierto modo una “reubicación” del punto de vista a partir del cual se nos invita como lectores a recorrer la historia tanto de la recuperación de su identidad legal como del trabajo emocional que encaró con este proceso. El título del capítulo que abre la serie es “Documentos (palabras) inapelables” y paradójicamente se compone de imágenes de cuerpos y de cartas. Ubicadas en el siguiente orden,

---

<sup>63</sup> Escrito en diciembre de 1976 y publicado por primera vez en 1979 en *Los papeles de Walsh. Cuadernos del peronismo montonero auténtico*.

<sup>64</sup> Aunque esto excede el objetivo de este ensayo, quiero resaltar el hecho de que en este mosaico de imágenes visuales y mentales aparece la dimensión de la oralidad por medio de la reproducción de lo oído durante los juicios.

las fotografías muestran lo que sería el testamento de su padre, una carta de su madre dirigida a su abuela materna, el dibujo de Ángela que acompañaba esa carta, y dos fotografías, una con su madre y otra con su padre. Estas imágenes se ofrecen como documentos que atestiguan la existencia irrefutable de unas coordenadas: aquellas que daban cuenta de las formas de ver el mundo no solo de una generación sino de seres comprometidos con un proyecto.

La fotografía que reproduce el texto de Urondo, el escritor asesinado, tiene el objetivo de acreditar la identidad, puesto que en éste declara:

Posteriormente, de mi unión extramatrimonial con Alicia Cora Raboy nació mi hija Ángela, cuya paternidad reconozco expresamente en este acto. Mis bienes no son otros que los derechos de autor provenientes de las siguientes obras literarias [...] Mis únicos herederos son los hijos matrimoniales y extramatrimonial que antes he mencionado, manifestando que es mi voluntad que la parte disponible de mi acervo hereditario se destine a mejorar la hijuela de mi hija Ángela, que por este testamento he reconocido, sin perjudicar la legítima de mis otros hijos. (Urondo Raboy, 2012: 12)

Al pie, la autora indica que aunque el documento no tiene firma, demuestra la clara intención que tenía Urondo de ser padre, es decir, de legarle su forma de mirar y entender el mundo tanto a través de la palabra escrita como de sus actos. La reproducción fotográfica de la carta materna escrita en Mendoza y del dibujo de Ángela se enmarcan en el subtítulo “Postal (póstuma) familiar”, y más que acreditar un vínculo parecen tener como intención desplegar imágenes mentales de una cotidianeidad que sería brutalmente arrebatada: “Ya estamos instalados en la casa [...] es muy linda, con una cocina grande donde se puede estar todo el día [...] Yo no tengo por ahora nada que hacer excepto arreglar la casa [...] Hay liquidación de vaqueros Levi’s a 90.000 pesos [...] Además hay tantos negocios como allá, porque esta es una ciudad de plata abundante: no existen las villas miseria ni nada parecido...” (Urondo Raboy, 2012: 16). Esta carta llega a la casa de la abuela materna varios días después del operativo en Mendoza, destino que la organización Montoneros había asignado a la pareja.<sup>65</sup> Con estas dos fotografías que reproducen las imágenes

---

<sup>65</sup> Las causas para este traslado parecen variar según los testimonios y documentos, especialmente si se considera lo que el mismo Walsh escribe en diciembre de 1976, donde manifiesta que la di-

mentales de sus padres, Urondo Raboy da paso a lo que considero es uno de los elementos más intensos de su trabajo: la composición en una misma página del retrato familiar a partir de dos fotografías.

Ambas fotografías son de Ángela cuando era bebé y fueron tomadas por uno de los hijos mayores de Urondo. La primera la muestra mirando a la cámara, con su mamá que la observa sonriente. La segunda es una foto con su papá, quien la sostiene en su falda. También él está mirando a la cámara, pero en esta imagen el rostro de Urondo no aparece pues la fotografía corta su cabeza, aunque se puede intuir la dirección de su mirada:



Imagen 3: Ángela Urondo Raboy con su madre (arriba) y su padre (abajo).

---

rección de la organización venía enfrentando desde antes del golpe una "sangría permanente". Por otra parte, dada la política conservadora en lo que respecta a las relaciones afectivas entre militantes de la organización, el traslado pudo haber sido una medida punitiva por la relación extramatrimonial de Urondo y Raboy.

Igual que al final de *Lengua madre*, las dos fotos se colocan de manera tal que sin intentar borrar las distancias espacio-temporales, se recompone una escena de contacto. Recién al final de esta serie, bajo el subtítulo “Fotografías”, Urondo Raboy apunta que las ha podido recuperar después de veinte años. Sobre la fotografía junto a su padre anota: “... papá sale a media cara. Es apenas un refilón, un cuerpo que me sostiene, una mandíbula cogotuda, un gesto en la boca, una cabeza cortada a hachazos, enmarcados por encima y por el lado, el bigote renegrido...” (Urondo Raboy, 2012: 18).

Me interesa resaltar que ambas fotos presentan un *punctum* que guarda relación con los discursos posteriores en tanto éstos componen el andamiaje complejo y contradictorio de culpas, dudas, angustias y expectativas que Ángela tuvo que desmontar para recobrar su identidad. A primera vista, en la foto con su madre son los ojos del bebé mirando a la cámara lo que llama la atención. Sin embargo, a la par de éstos están los ojos grandes de su madre observándola. Fuera del encuadre quedan sus brazos sosteniéndola pero éstos quedan expresados en la mirada materna: los brazos que la sostienen son la expresión de esos ojos, ese mirar que atraviesa la distancia que separa los cuerpos de madre e hija; la imagen muestra un abrazo que se puede sentir. Por eso resulta brutal el contraste con la fotografía en que Urondo sostiene a Ángela. Si bien la negativa a dejarse fotografiar el rostro obedecía a su situación de clandestinidad, el efecto en la lectura posterior ratifica que lo que ha sido eliminado con la política represiva es una forma de mirar y de ver el mundo. Una vez más, la mirada del espectador se desvía de los ojos de Ángela hacia el extremo superior derecho de la foto donde se vislumbra el rostro, la humanidad de quien la sostiene. La visión fuera de encuadre pone en evidencia o hace visible la violencia que impide un mirar compartido y queda como una marca: “No existe ninguna foto de nosotros tres juntos. Este es nuestro mejor retrato familiar, aquí nuestro pulso, nuestra huella” (Urondo Raboy; 2012: 16). Esta foto de la serie abre paso a los documentos que componen el texto. Es precisamente eso que no está, lo que ha quedado fuera del encuadre, aquello que la autora recupera negando el estatuto del “habla” oficial de la historia al contraponer testimonios y experiencias. Eso frente a lo cual reconstruye sus percepciones y visiones, y que la sostiene a modo de reconocimiento, es la forma de mirar de su padre: “... en ninguna de las dos fotos se le ven los ojos (pero fácil, imagino su mirada)” (Urondo Raboy, 2012: 18).

## Conclusiones

Volviendo a la propuesta de Marianne Hirsch, las obras analizadas no nos conducen únicamente al bloqueo del olvido. Los textos-imágenes estudiados en este ensayo nos invitan a preguntarnos cómo hacemos nuestra historia, individual y colectiva, a partir de la conciencia más que del recuerdo. Las tres autoras ponen visualmente de manifiesto un movimiento de acercamiento, una invitación a ingresar en otro encuadre, en otros puntos de vista, y a ver el mundo desde allí. María Teresa Andruetto nos propone con *Lengua madre* abordar el terreno de disputas y desencuentros intergeneracionales de los sesenta y setenta que subyacen sin explorar, formando parte de la cultura del miedo y el conformismo que posibilitó gran parte de la complicidad civil. Las pocas imágenes de Julia nos devuelven una corporalidad que figura sus ideas y sus experiencias y, sobre todo el contraste con el gesto autoritario en la esfera cotidiana y cultural sobre el que se montó cierta “habla”. Andruetto muestra así que no solamente es posible trascender el recuerdo para ingresar al terreno de las experiencias de individuos específicos y de un colectivo anónimo cuyas corporalidades podemos inferir, sino que podemos recuperar los espacios en los que los cuerpos inscribían sus sentidos. De un modo, nos señala que no hay material para la memoria sino espacios y contextos en los que el poder de la palabra, el de la imagen y el del silencio se encuentran en permanente tensión. Se trata de espacios a los cuales debemos entrar con ojos nuevos.<sup>66</sup> La apuesta es arriesgada, pues no se trata del mero ejercicio de recordar sino de recuperar activamente el “habla” de ese pasado y ponerla en diálogo con nosotros por medio de la poética de las imágenes.

Por otra parte, el texto de Mariana Eva Perez plantea un ingreso al pasado a partir de la conciencia de la fractura espacio-temporal que produjo la política represiva. Mediante el fotomontaje, Perez nos propone ingresar a las experiencias pasando primero por la conceptualización de esa grieta violenta que las marcas del montaje transponen en la imagen. La autora fija esta in-

---

<sup>66</sup> En este sentido pienso en una dialéctica entre la palabra y la imagen en el abordaje de textos como *La mujer en cuestión*, en los que a modo de *ékhrasis* se produce una visualización de la corporalidad femenina en los sesenta y setenta, a partir de las voces de una sociedad civil quebrada por los prejuicios y el miedo. Si consideramos que la lectura es una forma de visualización, podemos preguntarnos en qué medida las estrategias narrativas nos alejan o nos acercan a esas imágenes, y cuál es el sentido de tales distanciamientos o acercamientos.

tención por medio de la inserción de textos en sus fotomontajes y collages, indicándonos así el modo en que debemos entrar en esas realidades pasadas. Esto convalida lo propuesto por Roland Barthes sobre las formas de anclaje entre texto e imagen, puesto que la imagen aquí sirve de apoyatura a una narrativa que por sus características formales de por sí cuestiona el estatuto de los discursos sobre el pasado. Si en Andruetto observamos que las imágenes indiciales salen de su silencio y disputan el terreno semántico de la palabra, acallando la ensordecedora (y enceguecedora) hegemonía de ésta e invitándonos a ingresar y explorar el pasado pre-dictatorial, en Perez advertimos que las palabras rompen el silencio de las imágenes y las hacen hablar, no tanto desde la yuxtaposición posible entre el lente de la cámara que tomó la foto indicial y nuestro ojo, sino desde el solapamiento de nuestro ojo con la lente que captura el montaje, para dar así cuenta a modo de “testimonio” de lo que las palabras no terminan nunca de semantizar: el encuentro entre miradas. De manera diferente, Urondo Raboy opone la palabra al carácter ideológico de la autoridad del discurso verbal para dar cuenta de la historia. Lo hace por medio de una dialéctica de palabras e imágenes en la que estas últimas asumen la función de apuntalamiento semántico de la obra en conjunto para proponer un “decir” distinto al “habla” social cómplice. De ahí que el carácter irrefutable de la palabra sea aquello que prueban las imágenes de sus padres; en particular, aquella que recoge el “descabezamiento” de Urondo. En su trabajo es quizá donde más se tensa el terreno común de percepciones sobre el que se establece la relación entre imágenes mentales e imágenes indiciales.

Ernst Gombrich (1956) afirma que no hay visión sin un propósito. Creo que las formas que asume la dialéctica entre la palabra y la imagen en los trabajos estudiados muestran agendas diferentes con respecto a las lecturas del pasado. Sin embargo, todas parecen compartir un objetivo: desestabilizar el poder de la palabra mediante la mirada. A cuarenta años del inicio de uno de los períodos más crueles de la historia contemporánea argentina, pienso en el lema “aparición con vida” que acompaña las fotos de los carteles de las organizaciones de Derechos Humanos. Creo que las imágenes indiciales en las que aparecen esos cuerpos en plena cotidianeidad nos exponen a un mirar desde otras perspectivas que termina transformándose en un ver con ojos nuevos. Como en el relato de Cortázar, esas imágenes nos permiten ingresar en otro encuadre para ver otras historias y encontrarnos con ellas.

## Bibliografía

- ANDÚJAR, ANDREA, DÉBORA D'ANTONIO, FERNANDA GIL LOZANO, KARIN GRAMMÁTICO, MARÍA LAURA ROSA (2009). *De minifalda, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los 70 en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Luxemburg.
- ANDRUETTO, MARÍA TERESA (2010). *Lengua madre*. Buenos Aires: Mondadori.
- AVELLANEDA, ANDRÉS (1994-1995). "Construyendo el monstruo: modelos y subversiones en dos relatos (feministas) de aprendizaje." *Inti* 40-41 (otoño-primavera), 219-231.
- BARTHES, ROLAND (1978). *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang.
- CORTÁZAR, JULIO (2003). *Obras completas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- FORTUNY, NATALIA (2013). "Glances in the landscape: Photography and memory in the work of Guadalupe Gaona". *Journal of Romance Studies* Vol. 13, No. 3 (Winter), 99-109.
- FORTUNY, NATALIA y JORDANA BLEJMAR (2011). "Miradas de otro. El regreso a lo perdido en dos ejercicios fotográficos de memoria". *Revista Estudios*, Centro de Estudios Avanzados (CEA) de la Universidad Nacional de Córdoba, n° 25, 205-218.
- GAMARNIK, CORA (2012). "Fotografía y dictaduras: estrategias comparadas entre Chile, Uruguay y Argentina". *Nouveau Monde*. <<http://nuevomundo.revues.org/63127?lang=en>>. Consultado 3/2014.
- GOMBRICH, ERNST (1956). *Art and Illusion*. Princeton: Princeton University.
- GRAMMÁTICO, KARIN (2011). *Mujeres montoneras. Una historia de la Agrupación Evita (1973-1974)*. Buenos Aires: Ediciones Luxemburgo.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, PABLO (2012). *Imagen-Palabra. Lugar, sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- HIRSCH, MARIANNE (1997). *Family Frames. Photography, Narrative and Post-memory*. London: Harvard University.
- . "Maus, Mourning, and Post-Memory" (1992-93). *Discourse*, Special Issue *The Emotions, Gender, and the Politics of Subjectivities*, 15, 2 (Winter), 3-29.
- KAPLAN, BETINA (2014). "Historia personal e historia pública en la producción fotográfica reciente en el Cono Sur". Ponencia en LASA2014, Chicago (Mayo).

- MANZANO, VALERIA (2009). "The Blue Jean Generation: Youth, Gender, and Sexuality in Buenos Aires, 1958–1975". *Journal of Social History* 42, 3 (Spring), 657-767.
- MESSOULAM, MATÍAS y ANDREA NUSSEMBAUM (2007). "Otra Gente: Construcción de la figura del *subversivo* en la revista *Gente*, del Cordobazo a la Masacre de Trelew". Trabajo para la cátedra Análisis de las Prácticas Sociales Genocidas, cátedra de Daniel Feierstein.
- MITCHELL, WJ. T. (1986). *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago.
- . (1994). *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago.
- . (2005). *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago.
- PEREZ, MARIANA EVA (2012). *Diario de una Princesa Montonera -110% Verdad*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- PLOTNIK, VIVIANA (2007). "Terrorismo de Estado y memoria transgeneracional: Hijos de víctimas en la ficción argentina reciente." *Hispanamérica* 36.107 (agosto), 111-116.
- PUBILL, CORINNE (2009). "Insilio y representación de la memoria en *Lengua madre* de María Teresa Andruetto". *Romance Notes* 49.2, 143-153.
- REATI, FERNANDO (2009). "Argentina's Montoneros: Comics, Cartoons, and Images as Political Propaganda in the Underground Guerrilla Press of the 1970s". *Redrawing the Nation. National Identity in Latin/o American Comics*, ed. Héctor Fernández LHoeste y Juan Poblete. New York: Palgrave MacMillan, 97-110.
- . (2007). "El monumento de papel: La construcción de una memoria colectiva en los recordatorios de los desaparecidos". *Políticas de la memoria: tensiones en la palabra y la imagen*, ed. Sandra Lorenzano y Ralph Buchenhorst. Buenos Aires: Eudeba, 159-170.
- . (2004). "Trauma, duelo y derrota en las novelas de ex presos de la Guerra Sucia en Argentina". *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 33.1 (mayo), 106-127.
- SCHINDEL, ESTELA (2012). *La desaparición a diario. Sociedad, prensa y dictadura (1975-1978)*. Córdoba: Eduvim.
- SONDERÉGUER, MARÍA (2000). "El debate sobre el pasado reciente en Argentina: Entre la voluntad de recordar y la voluntad de olvidar." *Hispanamérica* 29.87 (Diciembre), 3-15.

- SONTAG, SUSAN (1978). *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Strauss and Giroux.
- . (1990). *On Photography*. New York: Doubleday.
- TRAVERSA, OSCAR (1997). *Cuerpos de papel I. Figuraciones del cuerpo en la prensa (1940-1970)*. Barcelona: Gedisa.
- URONDO RABOY, ÁNGELA (2012). *¿Quién te creés que sos?*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- VÁZQUEZ, KARINA E. (2013a). “Historia y proyectos: un análisis del silencio en *Lengua madre* (2010), de María Teresa Andruetto”. *Revista Signos Literarios* 18 (Julio-Diciembre), 107-127.
- . (2013b). “Vulnerable Subjectivities: An Approach to Masculinities in the Narrative of Rodolfo Fogwill”. *Modern Argentine Masculinities*, ed. Carolina Rocha. London: Intellect Books.
- WILLIAMS, RAYMOND (1974). *Television. Technology and Cultural Form*. London: Technosphere Series, Collins.