

Otra piel, la misma piel: Contacto y aparición en cuatro textos que abordan la última dictadura cívico-militar (1976-1983)



240

Karina Elizabeth Vázquez

University of Alabama

En este ensayo propongo una exploración inicial de lo que entiendo como “poética de la aparición” en *Lengua madre* (2010), de María Teresa Andruetto, *Diario de una princesa montonera* (2012), de Mariana Eva Perez, *¿Quién te crees que sos?* (2012), de Ángela Urondo Raboy, y *Aparecida* (2015), de Marta Dillon, textos todos que apelan al diálogo con el intertexto o paratexto visual. Lejos de la exhaustividad académica y más acorde con un clima actual de temor y desconcierto, con un futuro que se proyecta gris en el horizonte, estas palabras no tienen por objeto impregnar el presente con una exégesis sobre lo que, como sociedad sobreviviente, nos falta. Por el contrario,

¹ Agradezco enormemente los comentarios minuciosos de Andrés Avellaneda, el aliento de Raúl Bueno en esas conversaciones sobre las fotografías en la novela de Andruetto, y a Athena Alchazidu, por haberme invitado a discutir estas ideas con sus estudiantes de la Universidad de Masaryk (Brno, Rep. Checa).

lo que pretendo es situar este desasosiego en una contingencia donde la fuerza llega de los encuentros que se producen en el complejo y tenso entrelazamiento de lo verbal y lo visual. En última instancia, aquello de lo que intento hablar es de las formas en que los cuerpos, en el presente, alojan a los ausentes en los gestos con los que emprenden sus pesquisas urgentes y cotidianas por la propia identidad dentro del ineludible concierto de lo histórico y lo colectivo. La búsqueda “es” el encuentro y también lo que aquí propongo considerar como una “poética de la aparición”.

El corpus de los textos testimoniales y de ficción que abordan la experiencia traumática de la última dictadura cívico-militar argentina, engloba un conjunto amplio y diverso. Desde perspectivas atravesadas tanto por el género como por lo generacional, las voces literarias han propuesto temas específicos. La militancia y el activismo político de los sesenta y setenta, las experiencias de exilio e insilio, las secuelas de la represión sistemática y el peso del recuerdo en las víctimas, son algunos de los núcleos semánticos que permean las formas narrativas, dejando traslucir la serie de debates que en los últimos años se han abierto en la sociedad argentina. O, por otra parte, son precisamente las estrategias narrativas empleadas por los autores las que permiten que los temas surjan en las superficies textuales. Sin duda, la clara política de Derechos Humanos implementada desde el año 2003, que tuvo como objetivos el restablecimiento de los juicios por lesa humanidad y la institucionalización de los procesos de memoria, jugó un papel importante en la profusión de textos, documentos, testimonios, homenajes e intervenciones públicas. Los testimonios durante los juicios, las investigaciones periodísticas, la tarea del Equipo Argentino de Antropología Forense y la paciente e interminable labor de recordar y relevar datos sobre las víctimas, ampliaron el alcance de los discursos ficcionales y de los testimonios.

Las manifestaciones públicas de repudio y denuncia, los espacios de memoria y los proyectos de recuperación de las historias de militancia, sumaron nuevas modalidades de encuentro con el pasado que trascendieron el uso discursivo, oficial o aceptado, de víctimas y victimarios. De pronto, tanto en los testimonios como en la ficción, comenzó a aparecer el papel de la sociedad civil. Las intervenciones en el plano de las artes visuales, en particular de la fotografía, han cumplido

un papel central en la articulación no sólo de los sentimientos de las víctimas directas, sino en la de las voces críticas que constantemente releen y revisan a la luz de la literatura ese pasado dictatorial del cual se cumplieron cuatro décadas en marzo de 2016. Distintos trabajos fotográficos como los de Gustavo Germano, Lucila Quieto, Marcelo Brodsky y Gerardo Dell'Oro², entre otros, hacen que la ausencia sea visible y tangible para los sentidos, mientras que los proyectos que recuperan las historias de vida y de militancia, exhibiendo los momentos íntimos, personales y afectivos de las víctimas directas, hacen perceptibles zonas vitales que entran en contacto directo con nuestros sentidos y emociones.

Así, el presente nos encuentra con un espectro de miradas y voces mucho más amplio y más rico, que incorpora perspectivas en tensión. Cualquier nómina de textos de ficción y testimonio correría el riesgo de omitir otros que también son significativos. A modo de lista que sirva como encuadramiento de los textos a analizar en este ensayo, vale mencionar las novelas y trabajos de no ficción *Una sola muerte numerosa* (1997), de Nora Strejilevich, *Hija del silencio* (1999), de Manuela Fingueret, *Ni muerto has perdido tu nombre* (2001), de Luis Gusmán, *El perseguido* (2001) y *La vida por Perón* (2004), de Daniel Guebel, *La mujer en cuestión* (2003) y *Lengua madre* (2010), de María Teresa Andruetto, *La casa de los conejos* (2008), de Laura Alcoba, y las más recientes *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011), de Ernesto Semán, *Diario de una princesa montonera* (2012), de Mariana Eva Perez, *¿Quién te crees que sos?* (2012), de Ángela Urondo Raboy, *Pequeños combatientes* (2013), de Raquel Robles, *En mi nombre. Historias de identidades restituidas* (2014), de Ángela Pradelli, y el muy reciente *Aparecida* (2015), de Marta Dillon. A los trabajos que plasman las marcas de la ausencia de los padres y familiares desaparecidos, se suman las voces que proponen una autocrítica por parte de quienes fueron miembros de las organizaciones de lucha armada o simplemente fueron militantes o activistas políticos durante los sesenta y setenta. Todas estas se entrecruzan en diálogos que a la luz de las experiencias personales cuestionan la figura del héroe militante, reflexionan el papel de los líderes de la lucha armada, piensan

² Sobre fotografía como instrumento para activar la memoria (Hirsch 1997), cabe mencionar los trabajos de Fortuny (2003) y Blejman-Fortuny (2011), que abordan el tema desde la experiencia argentina.

(en carne viva) sobre los efectos de la experiencia concentracionaria, discurren sobre las convicciones de una generación y sobre los modos de enfrentar los efectos del terrorismo de Estado en el presente y/o de encarar las búsquedas de respuestas propias a lo sucedido.

Este entrecruzamiento de perspectivas reconoce las experiencias de quienes fueron los protagonistas directos de la militancia de los setenta y también la de sus hijos, que hacen una lectura desde distintas realidades. De la convergencia de estas voces literarias y testimoniales surgen temáticas aún más marcadas, que entran en conversación con las retóricas visuales que formulan el tema de la ausencia. Tal como ha sido demostrado entre otros por críticos como Fernando Reati, Viviana Plotnik, Martina López Casanova, Emilia Deffis y María Sonderéguer, por un lado se encuentran las novelas y los testimonios de los hijos, que cuestionan el accionar de sus padres militantes. En diálogo con los debates sobre la autocrítica del accionar político de esos años, o concentradas en la experiencia más individual, las voces literarias y testimoniales de los hijos resaltan la experiencia del abandono, el cuestionamiento de la heroización de sus padres y su irresuelto legado ideológico.

La búsqueda de esos padres, que en muchos casos es también la búsqueda de hermanos, es un sustrato de sentido en la construcción de sus propias vidas, por lo que estas voces que le ponen palabras a la ausencia, son también retóricas del encuentro, de las formas en que sus vidas han ido haciendo lugar a las vidas de esos otros. Por otra parte, se encuentran las ficciones y testimonios de quienes han sido protagonistas de las historias de militancia y desde el presente revisan esas experiencias (SIMÓN, 2014). Se trata de voces que dan cuenta de la persecución y la tortura, de los exilios y los insilios, del desconcertante retorno a la vida una vez recuperada la democracia y de las consecuentes revisiones y ajustes de cuenta con el pasado. Desde otras perspectivas, estos relatos también hablan del abandono producido por el silencio cómplice de la sociedad civil, de la falta de sus semejantes y del legado complejo y doloroso para las generaciones futuras. Formas de indagación sobre las ausencias y las pérdidas, estos relatos son también retóricas del encuentro, en tanto ponen en palabras e imágenes un modo de estar en el presente que les hace lugar a los ausentes y a sus historias.

De esta manera, a las retóricas visuales de la ausencia propuestas en los trabajos fotográficos de Germano, Quieto, Brodsky y Dell’Oro, se suman estas otras en las que el relato de la falta es, al mismo tiempo, uno de búsqueda y encuentro, que conduce a la aparición. En *Lengua madre* (2010), de María Teresa Andruetto, *Diario de una princesa montonera* (2012), de Mariana Eva Perez, *¿Quién te crees que sos?* (2012), de Ángela Urondo Raboy, y *Aparecida* (2015), de Marta Dillon, la presencia de lo visual revela experiencias cuyos referentes se encuentran más allá de la imagen indicial o de la figuración mental, que remiten a instancias que contestan de modo reafirmante o refutador³. Lo que me interesa indagar en estos trabajos no es el

3 Como mencioné en las primeras frases de este ensayo, no quiero proponer una reflexión crítica detallada, ni estructurada en torno de un aparato teórico-crítico, sino que lo que me interesa es exponer una exploración inicial, un conjunto de intuiciones o “interpretaciones sensoriales” de los textos. No obstante, para quien se halle interesado en el andamiaje teórico, que de todos modos permea mis percepciones, en otros estudios sobre estos textos y otros materiales visuales, he trabajado con los análisis de Susan Sontag, quien señala que las imágenes capturadas en una fotografía tienen como principal objeto la transmisión de un momento o experiencia (*On Photography* 1977). Puestas en serie, el significante ya no es la imagen de cada una, sino el proceso social al que éstas remiten en la mente del observador (*Illness as a Metaphor* 1978). Roland Barthes (1992), por su parte, indica que la fotografía es significativa en la medida en que existe una ‘gramática iconográfica’ o proceso de significación que determina modos de mirar. Pero, al mismo tiempo, como bien nota Umberto Eco (1989), tanto la imagen, como su lectura articulan una selección “arbitraria” de códigos de percepción. El semiólogo italiano retoma las observaciones del mismo Barthes sobre el carácter connotativo 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. Al respecto, W.J.T. Mitchell (1986, 1994), 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 resultado una imagen mental. 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 “sensorium” (WILLIAMS, 1974) que sostiene o da “cuerpo” a la imagen como resultado de una práctica social inscrita también en las miradas; es decir, el poder de las fotografías reside en su capacidad de interpelarnos emocional e intelectualmente tensando los modos de ver establecidos. 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. Kracauer sostiene que la foto yuxtapone lo retratado con la mirada actual, creando una desfamiliarización que permite asociar de manera ideológico-política aquello aún no dicho. Por otra parte, desde los estudios de la fenomenología de la percepción (Merleau-Ponty, 2002) y del tacto, se observa que en la interacción de los sentidos (LINDEN, 2016), el estímulo desatado por la imagen indicial produce instancias de extereopercepción e intrapercepción que recorren mapas sensoriales que remiten a experiencias dadoras de sentido y, por ende, a codificaciones socioculturales.

contacto de los personajes con la zona desaparecida, sino más bien observar de qué manera la relación entre lo verbal y lo visual traza una zona de “aparición”, una poética, que sin entrar en contradicción con las reflexiones visuales y verbales sobre la “ausencia”, tiene por objetivo desautomatizarla por medio del gesto de la búsqueda.

El descubrimiento del cuerpo materno en *Lengua madre* (2010), de María Teresa Andruetto

La obra de la escritora cordobesa María Teresa Andruetto ha sido extensamente analizada (REATI, 2007; PUBILL, 2009; VÁZQUEZ, 2013). Sus novelas *La mujer en cuestión*, *Lengua madre* y de más reciente aparición *Los manchados* (2015), proponen miradas sobre la desaparición que de maneras distintivas ponen de manifiesto las tensiones generacionales, los conflictos de género y la desigualdad social entrelazada con la discriminación racial. Sus personajes están atravesados por la violencia sistémica que se revela en instancias de aislamiento, negación, rechazo y abandono, entretejidas en una malla de miradas, silencios y formas del habla social que dejan marcas en el cuerpo y la corporalidad de los personajes. Este tejido de palabras y miradas que conforman “lo social” es característico en estos trabajos de Andruetto, que de modo descarnado traman en la superficie del texto el tema de la complicidad civil durante la última dictadura, asunto que cobra renovada importancia en razón del cambio de coordenadas en la política de derechos humanos en Argentina después de diciembre del año 2015.

De sus novelas, *Lengua madre* se distingue por introducir el intertexto visual por medio de las fotografías y de otros documentos de naturaleza diversa, tales como recortes de periódicos, solicitadas, tarjetas y dibujos. La historia narra la relación entre Julia, una militante que desde el año 1975 decide “insiliarse” en Trelew, Julieta, la hija que da a luz en el año 1978, en pleno insilio, y Ema, la madre de Julia y abuela de Julieta, quien junto a su marido se encarga de criar a la pequeña en ese momento y también durante la democracia. Un punto central del argumento de la novela es la negativa de Julia a regresar a su ciudad natal después de 1983, y su férrea voluntad de permanecer en Trelew hasta su muerte, hacia mediados de los noventa, algo que para ella significó seguir con sus convicciones, pero que para Julieta simbolizó el corolario del abandono materno. La narración comienza con el viaje de Julieta a Argentina para enterrar a su madre. La joven, que reside en

Alemania, donde hace un doctorado en literatura escrita por mujeres, y que ha vivido una relación con su madre marcada por la distancia, se encuentra con una serie de cartas y fotografías que ésta le deja en una caja, con la esperanza de que alguna vez Julieta pudiera acceder a otra versión de la historia.

Así, la joven inicia un proceso de descubrimiento de la historia de ambas, la suya y la de su madre, de mano de las cartas que su abuela Ema le escribió a Julia durante su insilio. La novela se halla estructurada de manera narrativa por la voz de Ema, a través de las cartas que le mandó a Julia desde 1975 hasta un tiempo después de recuperada la democracia, la voz narrativa omnisciente, que conecta parte de la información de las cartas con algunos de los documentos intertextuales, y el silencio de Julia, que se rompe hacia el final con la carta que le dejó a Julieta para que ésta la leyera una vez vistas las cartas de la abuela. El intertexto visual de las fotografías aparece como un discurso que le va contando a Julieta una historia diferente de la que le contaron sus abuelos, al menos con sus actos. Lo visual, entonces, pone en entredicho el discurso de Ema y el “habla social” de la época filtrado en sus palabras. Julieta no solamente descubre a su madre joven, antes de que pasara todo, a través de las fotografías que van apareciendo junto a las cartas de Ema, sino que puede ver en el tono condenatorio de éstas que su madre también sufrió un abandono: el de Ema y el de la sociedad civil que transpira en las palabras de ésta. Así, Julieta puede contextualizar el origen del resentimiento hacia su madre con el abandono sufrido por ésta y, fundamentalmente, con una versión de la historia que es distinta a la que le contaron o vivió junto a sus abuelos. En las fotografías que muestran a Julia joven, encarnando la corporalidad desafiante y llena de ilusiones de la época, también se observa el gesto reprobatorio de Ema. Julieta ve a su madre cercana a un bebé que no es ella y alejada por la presencia de unos abuelos que, a pesar de las buenas intenciones, hicieron aún más intensa la distancia circunstancial entre ambas.



Las fotografías no cumplen la función de reafirmar el discurso de Ema, sino todo lo contrario, desestabilizan y ponen en duda el “habla social” que transponen y dejan entrever la complejidad de lo que puede pensarse como complicidad civil. Hacia el final de la novela, a medida que Julieta se acerca a la voz de la propia Julia, aquella que le habla a ella, van apareciendo las imágenes de Julia un tiempo antes de morir. Junto a otros documentos que muestran su compromiso y solidaridad con compañeros trabajadores, estas imágenes le revelan a Julieta la

corporalidad de una mujer que mantuvo sus convicciones hasta el final: esa es la madre con la que se reencuentra Julieta; esa es la mujer que va descubriendo a medida que redescubre su propia historia. Así, la ausencia materna, denotada por el juego entre el silencio de Julia y el discurso de Ema, se transforma en una presencia a la que Julieta le hace lugar, le presta su cuerpo a medida que se va quedando en Trelew para la lectura de las cartas, el recorrido por la casa materna, el encuentro con amistades de la madre y, finalmente la composición fotográfica en la que la fotografía que muestra a Julia joven y a Ema se encuentra en adyacencia con la que muestra a Julieta y a su prima.



Las imágenes indiciales componen una serie que tiene como objetivo hacer ingresar a Julieta en una versión de la historia y en una experiencia distintas a la de la historia oficial.

Esta composición de imágenes con la que cierra la novela, remarca que Julieta encuentra a su madre, a medida que ésta emerge de entre la aplastante voz de Ema, del “habla social”, y del silencio con el que resistió la opresión. Su corporalidad surge, en el pasado y en el presente, al tiempo en que para Julieta se hacen también audibles las convicciones de su madre. Podemos decir entonces, que el intertexto visual tiene por función desestabilizar a la retórica verbal para que, con el acto de la mirada, Julieta descubra y se encuentre con su madre haciéndole lugar mediante la lectura de las cartas y la observación de las fotografías. Ella, la hija, puede encontrarse en tensión con las

convicciones de Julia, eso aún no lo sabe y lo descubrirá más adelante, cuando venciendo los discursos de la historia, burlando el tiempo y el espacio, ella le haga lugar a la corporalidad de Julia en el gesto suyo de quedarse para indagar en las historias de su historia.

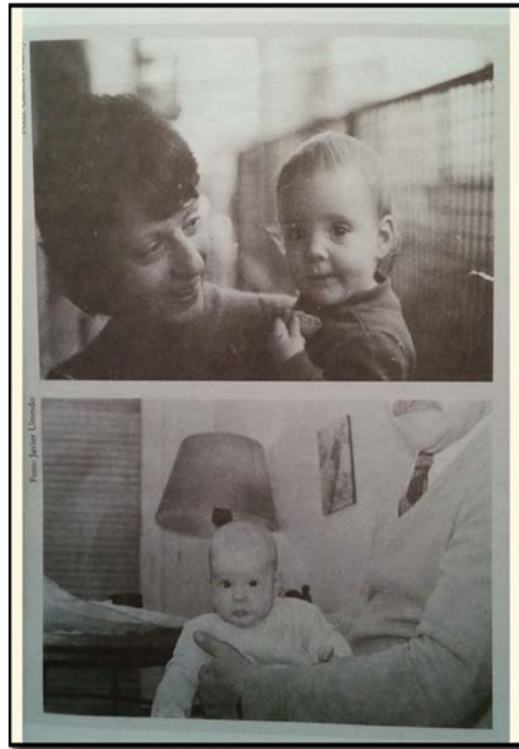
La identidad recuperada con el abrazo en *¿Quién te crees que sos?* (2012), de Ángela Urondo Raboy

El texto de Ángela Urondo Raboy no propone lo visual como un intertexto que apela a los sentidos. El ingreso a la historia del padre asesinado y de la madre desaparecida⁴ no se produce por medio de las tensiones entre lo visual y lo verbal que provoca la presencia intertextual de la experiencia transmitida por la imagen indicial de la fotografía (esa focalización que abre la puerta para entrar a otras historias). La autora comienza así su testimonio sobre la recuperación de su identidad legal, luego de haber sido criada por una tía materna en un contexto familiar que no solamente renegó de la historia de los padres de Ángela y de la realidad de ésta, sino que le implantó el silencio. Además de la odisea legal que resuelve en los juicios por la muerte de su padre y por la apropiación de su identidad, la autora hace frente a las otras historias, las de los militantes, sus líderes, los compañeros de sus padres, sobre quienes ejerce una minuciosa crítica respecto del accionar de esos años.

El encuentro con los cuerpos paternos al que conduce la búsqueda de la identidad es tanto un punto de partida, como un lugar de llegada. Con lo visual, Raboy establece un punto que cifra el sentido de la lucha por recuperar su identidad. En este testimonio, la imagen es, como el nacimiento, el origen de una identidad, la prueba de un legado con el que se lucha y por el cual se lucha, al tiempo en que un momento de llegada, de encuentros. Los brazos maternos y paternos que la abrazan en las dos fotografías con las que abre el texto, montaje al cual Raboy con ironía denomina “nuestra única foto familiar”,

⁴ Ángela es hija de Francisco Urondo, poeta y referente de la agrupación Montoneros, y Alicia Raboy, periodista y militante de la agrupación. El 17 de junio de 1976, Ángela (11 meses), sus padres y una amiga de éstos son atacados por un grupo de tareas en la ciudad de Guaymallén (Mendoza) mientras se trasladaban en un auto. Urondo es asesinado en el lugar y Raboy logra primero huir con Ángela, pero es capturada inmediatamente y ambas son llevadas al centro clandestino D2. La beba es luego dejada en la casa cuna, hasta que su familia materna la recoge y una tía suya la “adopta” borrándole toda conexión con la historia de sus padres. Alicia Raboy continúa desaparecida.

materializan un origen y una herencia.



No es casual que la imagen que precede a esta composición sea la de una carta de puño y letra del propio Francisco Urondo que, a modo de testamento, lega a sus hijos la única posición de valor que cree tener: la lucha por las convicciones. Para desestabilizar la retórica verbal y cuestionar desde allí tanto su papel en la formación de un habla y una mirada social cómplices de manera directa o por omisión, la autora coloca la imagen fotográfica como vector semántico (VÁZQUEZ, 2016), que como un ojo que mira a través de la lente que capturó la imagen, hace ingresar al lector por otra orilla. De esta manera, la hija ha necesitado acercarse descarnadamente al mundo de decisiones de sus padres y al contradictorio medio en el que se movían, un mundo marcado por los discursos monológicos, y colocar en ese plano no solamente las convicciones de sus progenitores y, al mismo tiempo, sus abrazos, sino que fundamentalmente ha debido unirlos en la disonancia de la cual su ausencia es la prueba. Raboy pone la desavenencia entre lo verbal y lo visual como prueba de una materialidad compleja que, más allá de que ella la acepte o no, que la critique o no, es irrefutable y trascendentalmente suya.

La colocación inicial de este encuentro que, como en el caso de

Julieta, es el final de un proceso de búsquedas y acercamientos, señala aquí que en el sentido de la búsqueda se construye el encuentro, y que éste a su vez se convierte en la guía de la búsqueda. Esta circularidad no es trágica, sino que por el contrario, casi como prueba de que el tiempo es más una curva que una línea recta, nos señala que la búsqueda de la identidad y la aparición de los ausentes se produce simultáneamente cuando la hegemonía de la palabra cede al cambio de enfoque que produce la imagen indicial con el gesto de la mirada; cuando la superficie del texto no se compone de signos, sino de la epidermis de los otros. De este modo, lo visual no intenta desestabilizar el poder del discurso verbal, como sucede en la novela de Andruetto, sino que se impone focal/semánticamente por sobre el sentido de las palabras.

El encuentro en la búsqueda en *Diario de una princesa montonera* (2012), de Mariana Eva Pérez

Si en los trabajos de María Teresa Andruetto y Ángela Urondo Raboy observamos una relación entre lo verbal y lo textual marcada por la tensión, en el caso de la obra de Mariana Eva Pérez, dada la naturaleza de las imágenes indiciales que incorpora, lo que notamos es que entre la imagen y la palabra hay una relación de apoyatura, de soporte de un cuerpo cuyo gesto es el de hacerse un lugar propio más allá de las figuraciones aceptadas de manera automática. Como en el caso de Raboy, Pérez también describe la saga de encuentros y desencuentros con las retóricas de los compañeros de sus padres, los que sobrevivieron.

Entre las loas a la militancia y la heroización de sus padres en distintos homenajes, y las tensiones que vive en el seno de la organización de derechos humanos en la que trabaja, Pérez opta por una estrategia distinta a la de Raboy como punto de partida y de llegada de su búsqueda. Tomando una postura crítica de sí misma mediante el apelativo de “militonta”, Pérez pone a las imágenes en diálogo con los relatos sobre los memoriales y homenajes, la heroización y el verticalismo de la organización en la que se desempeña, buscando que lo indicial reafirme ese espacio discursivo intersticial por el que discurre su propia voz, la de la militonta crítica.

Las imágenes indiciales o fotográficas a las que apela Pérez son peculiares, puesto que se trata de fotomontajes o collages en los

que ella se encuentra efectivamente con sus padres, superando así las imposibilidades espacio-temporales y, también, las impuestas por las lecturas de la historia que hacen los otros.



Con el fotomontaje y el collage, Perez no se va al pasado, sino todo lo contrario. La hija militanta, mediante el fotomontaje, hace el gesto de traer a sus padres a su crítica, haciéndoles al mismo tiempo un lugar en su presente. Tal vez sea éste el caso más claro de los cuatro textos abordados, en el que la palabra crítica ocupa un espacio concreto, el de la imagen ofrecida por el fotomontaje, curvando la línea de tiempo al punto en que el encuentro imposible se hace viable. Parte del mismo proyecto de Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia* (2001), la yuxtaposición espacio-temporal que realiza Perez con el fotomontaje adquiere una significación opuesta. En el marco del libro,

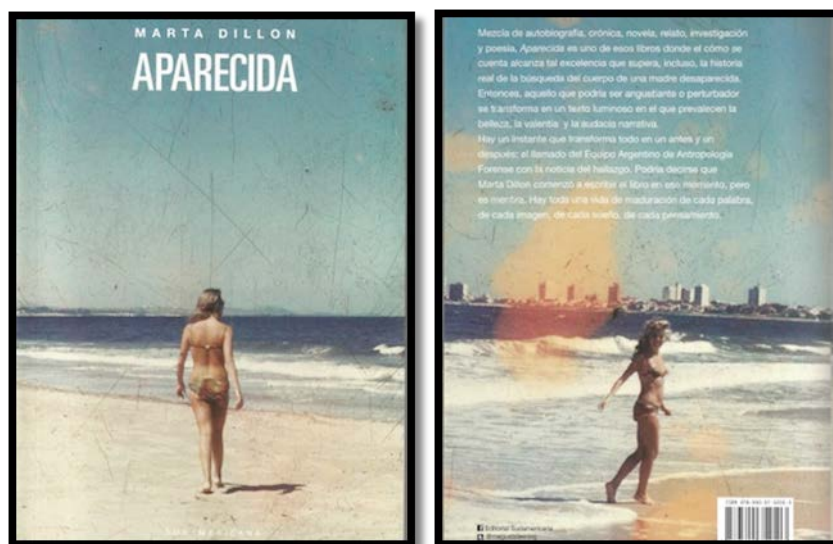
la yuxtaposición es un gesto crítico de búsqueda y encuentro, que en el diálogo con las instancias discursivas que en el texto transponen los discursos sobre la militancia y la heroización de los padres, tiene por función no sólo contestarlos, sino darle un apoyo material a sus propias palabras críticas. De manera distinta a la desestabilización de lo discursivo en Andruetto, o al direccionamiento semántico del texto en Raboy, lo visual en el trabajo de Perez propone una yuxtaposición de focalizaciones que trae el mundo de los padres al presente de la hija crítica.

Regeneración y contacto en *Aparecida* (2015), de Marta Dillon

El último trabajo que compone esta serie, y que me lleva a querer explorar sobre las formas en que los cuerpos en el presente les hacen lugar a los ausentes, es el testimonio *Aparecida* de muy reciente publicación, de la periodista Marta Dillon. Fotomontajes de la periodista junto a su madre desaparecida, Marta Taboada, también formaron parte de la serie de *Lucía Quieto* (2001), por lo que la separación madre e hija había sido zanjada, en cierto modo, por ese logrado intento de mostrar la ausencia. Más de diez años después, el testimonio de la periodista sobre la experiencia de encontrar parte de los restos de su madre por medio del Equipo Argentino de Antropología Forense, y así de algún modo concluir la búsqueda, lleva a pensar no tanto en un final, el del cuerpo hallado, sino en un reencuentro en el que la historia de vida de la hija le va haciendo lugar a la historia de vida fragmentada de la madre. Este “contacto” no se produce, como en el caso de la novela de Andruetto, en el descubrimiento de otra historia diferente a la oficial, ni en la constatación de la identidad o en la yuxtaposición crítica, sino que se lleva a cabo en un intenso proceso de comprensión del gesto corporal propio (la maternidad, la enfermedad, el trabajo, el amor, la piel) en el contexto de otros encuentros,

El contacto físico pareciera ser el motor del texto, precisamente cuando aquello que se relata, en apariencia, guarda relación con la partida. Tal vez por eso, las imágenes aquí son parte del componente paratextual que “encierra” o contiene, literalmente, al libro. Tomada del archivo familiar de la autora, la fotografía de la tapa muestra al cuerpo materno de espaldas, caminando hacia el mar, mientras que la contratapa, señal del final, la muestra con el torso girado y el rostro

mirando a la cámara. Como devuelta por el oleaje, la madre retorna al lugar del que no debió salir.



Desde el comienzo, Dillon pone el tono del contenido discursivo: “Frente a mí hay una foto de mi mamá conmigo. Estamos tendidas sobre la arena, apenas se ve la espuma del mar en un ángulo. Ella tiene la cara tapada por el pelo, a mí sólo se me ve la nuca y su mano enredada en mis rulos. No sé cuántos años puedo tener en la foto, puedo decir que su codo se apoya justo en el nacimiento de mi espalda y sus dedos se pierden en mi pelo. ¿Qué edad hay que tener para que el antebrazo de tu madre tenga la exacta medida de tu torso” (DILLON, 2015, p. 11). Se trata de una búsqueda sin edad. Contrariamente a los encuentros que se producen en los otros textos, la madre que aparece con la recuperación de los huesos, es la madre que representa un vínculo que regenera y cuida; como si los huesos, a modo de metonimia, repusieran a la figura materna en la historia de la narradora, en el momento en el que la violencia la asoló, infundiéndole así una interminable (sin edad) fuerza de contacto.

Consideraciones finales

Poco a poco se intenta cambiar de signos el discurso sobre los derechos humanos, y con ello prevenir que la “aparición” traiga

consigo cuestionamientos más profundos sobre los distintos grados de responsabilidad civil y, viceversa, que el accionar de la justicia haga de la “aparición” un cuestionamiento profundo de los sustratos sistémicos de la violencia. Ese parece ser el estado de las cosas que las topadoras discursivas allanan, limpiando el terreno de toda posible reflexión crítica y política sobre los grados de involucramiento de la sociedad civil con la política represiva, la naturaleza de la tortura y las semejanzas (si no en método, sí en contenido) entre lo sucedido hace cuarenta años y el presente. ¿Por qué entonces mirar y aferrarse a estas “apariciones” y a estos contactos “maternos”? ¿No tienen ya la sentencia de quedar relegados a un pasado que se busca archivar en la memoria oficial?

Creo en el potencial de la literatura para despertar los sentidos y albergar las miradas críticas. Y creo que estos textos-imágenes demuestran que en la relación entre las figuraciones mentales y las imágenes indiciales surge una literatura en la que en su superficie se encuentran los sentidos y la crítica, lo emocional y lo racional. Andruetto lo hace mediante la desestabilización de la palabra por medio de las imágenes que impugnan la historia oficial y revelan complicidades. Raboy lo lleva a cabo al reunir de manera circular la necesidad de la palabra y de la imagen para dar cuenta de la identidad, y al colocar lo indicial como motor que renueva ese proceso. Pérez reúne espacio-tiempo y palabra crítica por medio de la yuxtaposición plasmada en el fotomontaje, que le permite hallar su propia voz en la medida en que su gesto aloja a los padres ausentes. Dillon lo materializa al recomponer con un acto de cierre el abrazo materno. Observo que en estas autoras podemos intuir una “poética de la aparición” en la que los cuerpos de hoy les hacen lugar a los ausentes, apelando a la vitalidad crítica (Pérez), a la lucha por la identidad propia (Raboy), a la búsqueda de las convicciones (Andruetto) y a la calidez amorosa (Dillon). Creo que en todas ellas, la piel es la misma y es otra al mismo tiempo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRUETTO, María Teresa. *Lengua madre*. Buenos Aires: Mondadori, 2010

BARTHES, Roland. *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang, 1978.

DEFFIS, Emilia. *Figuraciones de lo ominoso*. Memoria histórica y novela posdictatorial. Buenos Aires: Biblos, 2010.

DILLON, Marta. *Aparecida*. Buenos Aires: Cúspide, 2015.

ECO, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen, 1989.

FORTUNY, Natalia. "Glances in the landscape: Photography and memory in the work of Guadalupe Gaona". *Journal of Romance Studies* Vol. 13, No. 3 (Winter - 2003), 99-109.

FORTUNY, Natalia y Jordana Blejmar. "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 (2011), n° 25, 205-218.

HIRSCH, Marianne. *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. London: Harvard University, 1997.

LINDEN, DAVID. *Touch: The Science of Hand, Heart, and Mind*. New York: Pinguin Books, 2016.

LÓPEZ CASANOVA, Martina. *Literatura argentina y pasado reciente. Relatos de una carencia*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of Perception*. New York: Routledge, 2002.

MITCHELL, W.J.T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago, 1986.

_____. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago, 1994.

_____. *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago, 2005.

PÉREZ, Mariana Eva. *Diario de una Princesa Montonera -110% Verdad-*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.

PLOTNIK, Viviana. "Terrorismo de Estado y memoria transgeneracional: Hijos de víctimas en la ficción argentina reciente." *Hispanamérica* 36.107 (agosto - 2007), 111-116.

PUBILL, Corinne. “Insilio y representación de la memoria en *Lengua madre* de María Teresa Andruetto”. *Romance Notes* 49.2 (2009), 143-153.

REATI, Fernando. “Trauma, duelo y derrota en las novelas de ex presos de la Guerra Sucia en Argentina”. *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 33.1 (mayo - 2004), 106-127.

SIMÓN, Paula. “El testimonio, un texto en busca de definición. El caso de los testimonios sobre los campos de concentración y el exilio en España y Argentina”. *Gramma*, XXV, 52 (2014), 61-74.

SONDERÉGUER, María. “El debate sobre el pasado reciente en Argentina: Entre la voluntad de recordar y la voluntad de olvidar.” *Hispanamérica* 29.87 (Diciembre - 2000), 3-15.

SONTAG, Susan. *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1978.

_____. *On Photography*. New York: Doubleday, 1990.

URONDO RABOY, Ángela. *¿Quién te creés que sos?*. Buenos Aires: Capital intelectual, 2012.

VÁZQUEZ, Karina E. “Historia y proyectos: un análisis del silencio en *Lengua madre* (2010), de María Teresa Andruetto”. *Revista Signos Literarios* 18 (Julio-Diciembre 2013), 107-127.

WILLIAMS, Raymond. *Television. Technology and Cultural Form*. London: Technosphere Series, Collins, 1974.