



**HAL**  
open science

## La historia en modo menor en la producción de la “generación de los Hijos” en Argentina

Cecilia González Scavino

► **To cite this version:**

Cecilia González Scavino. La historia en modo menor en la producción de la “generación de los Hijos” en Argentina. *Líneas: Revue Interdisciplinaire d’Études Hispaniques*, 2018, 11, pp.L’âge des minorités. hal-01846468

**HAL Id: hal-01846468**

**<https://hal.science/hal-01846468>**

Submitted on 22 Jul 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **La historia en modo menor en la producción de la «generación de los Hijos» en Argentina**

Cecilia GONZÁLEZ

### **Résumé**

Dans de nombreuses productions artistiques et littéraires de la génération des « enfants de la dictature » argentine, l'enfance n'apparaît pas comme une simple source de souvenirs, propres ou transmis, vécus ou imaginaires. Elle fait partie également d'un dispositif d'énonciation paradoxal, où l'enfant et l'adulte nouent leur voix et leurs perspectives, ce qui permet d'explorer esthétiquement les possibilités ouvertes par l'anachronisme. S'inspirant de la catégorie de « littérature mineure » (Gilles Deleuze, Félix Guattari), cet article analyse les usages de l'histoire argentine récente mis en œuvre dans trois manifestations artistiques contemporaines qui se servent de ce dispositif : la série de dessins « Un enfant de 30 ans » (2006) de Tomás Alzogaray Vanella, les romans *La casa de los conejos* (2008) et *Los pasajeros del Anna C.* de Laura Alcoba (2012) et la trilogie théâtrale *Mi vida después*, *El año en que nací* et *Melancolía y manifestaciones* de Lola Arias (selon la version publiée en 2016).

### **Abstract**

In many literary and artistic productions of the «generation of the Sons» in Argentina, childhood does not appear only as a potential reservoir of memories, own or received, certain or imagined, but also as a place of paradoxical enunciation, generating a device in the that the voice and the look of the child and the adult coincide, exploiting aesthetically the possibilities offered by the anachronism. Inspired by the category of "minor literature" (Gilles Deleuze, Félix Guattari), this article analyzes the versions of the recent past of three contemporary Argentine manifestations in which this device operates: the series of drawings "A 30-year-old child" (2006) ) by Tomás Alzogaray Vanella, the novels *The house of the rabbits* (2007) and *The passengers of Anna C.* (2012) by Laura Alcoba and the trilogy *My life after*, *The year I was born*, *Melancholy and demonstrations* by Lola Arias (version of these works published in 2016).

### **Resumen**

En numerosas producciones literarias y artísticas de la «generación de los Hijos» en Argentina, la infancia no aparece solamente como reservorio potencial de recuerdos, propios o recibidos, ciertos o imaginados, sino también como un lugar de enunciación paradójico, generador un dispositivo en el que coinciden la voz y la mirada del niño y del adulto, explotando estéticamente las posibilidades que ofrece el anacronismo. Inspirándose en la categoría de «literatura menor» (Gilles Deleuze, Félix Guattari), este artículo analiza las versiones del pasado reciente de tres manifestaciones argentinas contemporáneas en las que opera este dispositivo: la serie de dibujos «Un niño de 30 años» (2006) de Tomás Alzogaray Vanella, las novelas *La casa de los conejos* (2007) y *Los pasajeros del Anna C.* (2012) de Laura Alcoba y la trilogía *Mi vida después*, *El año en que nací*, *Melancolía y manifestaciones* de Lola Arias (versión de estas obras publicada en 2016).

### **Table des matières**

[Cuentos crueles: violencia y géneros menores en los dibujos de Tomás Alzogaray Vanella](#)  
[Una pequeña historia de la militancia](#)  
[Menores y minorías en el teatro documental de Lola Arias](#)

## Texte intégral

*Desde nuestros colchones desperdigados por Puente Alto, La Florida, Estación Central o San Miguel, desde las sábanas sucias que delimitan nuestra ubicación actual, refugiados en los catres que sostienen nuestros cansados cuerpos que trabajan y trabajan; de noche, y a veces hasta de día, soñamos con ella.*

*Los sueños son diversos, como diversas son nuestras cabezas, y diversos son nuestros recuerdos, y diversos somos y diversos crecimos.*

*Nona Fernández, Space Invaders.*

1 «Un niño de 30 años» es el título de una colección de dibujos de Tomás Alzogaray Vanella, uno de los numerosos artistas plásticos, cineastas y escritores que integran la generación de los hijos de desaparecidos y sobrevivientes de la última dictadura militar argentina<sup>1</sup>. La infancia no aparece solamente en sus dibujos como reservorio potencial de recuerdos, propios o recibidos, ciertos o imaginados, sino también como un lugar de enunciación paradójico, generador de un dispositivo en el que niño y el adulto, como en el acertado título de la muestra, coinciden imponiéndole una torsión al tiempo, explotando estéticamente las posibilidades que ofrece el anacronismo.

2 Este artículo se propone indagar, a través de la presentación de ejemplos precisos, qué acercamiento a la historia argentina genera este dispositivo que incorpora la mirada y la voz del menor –el niño–, al tiempo que se construye como relato en modo menor del pasado reciente, en medio de las narrativas memoriales en la Argentina de la post-dictadura, ya sea la narrativa humanitaria que domina los años 80 o la narrativa militante que se va imponiendo a partir de mediados de la década siguiente, para institucionalizarse en torno al año 2006<sup>2</sup>.

3 Se ha señalado el potencial crítico de algunos de estos acercamientos al pasado en manifestaciones cinematográficas de los años 2000 tales como *Papá Iván*, de María Inés Roqué, o *Los Rubios*, de Albertina Carri. En tal sentido afirma Ana Amado: «las poéticas testimoniales de los [hijos] son episódicas, fragmentarias, a menudo vueltas sobre sí mismas, literalmente ligadas a un pasado que mitifican, es cierto, pero que también persiguen e interpelan»<sup>3</sup>. En esta línea, que destaca también los potentes efectos de la búsqueda formal, Edurne Portela analiza la «desestabilización de los discursos de la memoria [...] operantes en la cultura argentina» en novelas como *Los topos* de Félix Bruzzone<sup>4</sup>. Presente en una zona de las obras que indagan en los años de militancia de los padres y en las circunstancias en que vivieron el golpe de Estado de 1976, este acercamiento desplazado opera desde el propio dispositivo de enunciación que sus producciones ponen en juego, generador de una renovada visibilidad sobre estos capítulos de la historia argentina reciente<sup>5</sup>.

4 ¿Pero cómo definir este tono menor desde un lugar que no sea el de la mera tematización de la infancia? Para hacerlo, tomaremos como punto de partida los tres rasgos fundamentales que caracterizan a las literaturas menores según la categoría elaborada por Deleuze y Guattari, una categoría que permite caracterizar líneas comunes que recorren esta producción. Una literatura menor se caracteriza, en primer lugar, por un «fuerte coeficiente de desterritorialización»<sup>6</sup> de un idioma, entendido aquí ya sea como variedad lingüística o como lenguaje artístico, código o género, impactados en las obras de nuestro corpus por las interferencias entre lenguaje infantil y jerga política militante, o por los usos desviantes del dibujo infantil y de la literatura para niños. El segundo rasgo de las literaturas menores «es que en ellas todo es político»<sup>7</sup>, al punto de penetrar las esferas de lo privado, individual o familiar<sup>8</sup>. El carácter colectivo de la enunciación, correlativo al punto anterior, y tercera característica de las literaturas menores según Deleuze y Guattari, atraviesa las producciones de la generación de los hijos. Puede aparecer explícitamente encarnado en las ocurrencias de la primera persona del plural «nosotros» que reenvía a un colectivo generacional marcado por la experiencia de la militancia y el terrorismo de Estado, como en los biodramas de Lola Arias, en el cine de Albertina Carri o incluso en las novelas de Mariana Eva Pérez y Félix

Bruzzone, que llegan a explicitar en sus páginas el paso más o menos problemático de sus narradores por la agrupación H.I.J.O.S<sup>9</sup>. El colectivo generacional puede reenviar también a la fratría en sentido restringido, a los hermanos, como en *Soy un nuevo piloto de la Nueva China* de Ernesto Semán o *Pequeños combatientes* de Raquel Robles, o subyacer a una primera persona del singular que no deja sin embargo de presuponerlo, como es el caso de las novelas de Laura Alcoba o de películas como *Infancia clandestina* de Benjamín Avila o *El premio* de Paula Markovitch<sup>10</sup>.

5 «Una literatura menor es la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor»<sup>11</sup>, proponen Gilles Deleuze y Félix Guattari: resultaría difícil asociar esta célebre definición con el corpus que estudiamos si entendemos por minoría una de esas «clases paradójicas»<sup>12</sup> o partes «sin parte»<sup>13</sup> que, desconocidas por un orden social dado, exponen su demanda en el espacio público y se instituyen performativamente cuestionando el conjunto de la repartición hegemónica. No se trata aquí de plantear la operatividad de este concepto aplicado a la generación de los hijos. Minoritario no es aquí el grupo sino la perspectiva, esto que hemos llamado el «modo menor» con el que un corpus de producciones culturales surgidas de la generación de los hijos se acerca a la historia argentina reciente. Este modo es fundamentalmente posicional y no implica, a pesar de la enunciación generacional que asume en algunas manifestaciones, una demanda de reconocimiento del grupo como parte.

6 Hablaremos entonces de modo menor en este sentido restringido, para referirnos a un rasgo recurrente en las producciones artísticas de la generación de los hijos: el doble acercamiento simultáneo a la historia reciente desde el lugar del artista y desde el lugar del menor, del niño que no tiene poder de decisión o de control sobre las actividades de los padres, que lee en tal sentido los acontecimientos de la historia reciente desde ese lugar tutelado de la infancia, desde sus lenguajes expresivos, ya sea el juego, las lecturas, el dibujo, las variantes cronolectales específicas. La infancia como lugar prolongado de enunciación minoritaria, como posición que dura en el tiempo y se amalgama con la voz del artista adulto, induce distorsiones temporales, inversiones genealógicas que se integran a estos proyectos artísticos como un componente que explota estéticamente el anacronismo, desarrollando aquella «cualidad anacrónica» de la memoria de la que hablara Michael Rothberg, capaz «de reunir el ahora y el entonces, el aquí y el allí» y que es «fuente de su poderosa creatividad, de su capacidad para construir nuevos mundos a partir de los materiales de los antiguos»<sup>14</sup> (la traducción es nuestra).

7 Dentro de una producción más vasta, hemos elegido tres proyectos tomados de diversas prácticas y lenguajes artísticos en los que este dispositivo se manifiesta de manera ejemplar: la muestra de dibujos «Un niño de 30 años» de Tomás Alzogaray Vanella, la escritura autoficcional de Laura Alcoba en las novelas *La casa de los conejos* (2007) y *Los pasajeros del Anna C.* (2012), el teatro documental de Lola Arias, a través en particular de su trilogía dedicada a las dictaduras de Argentina y Chile: *Mi vida después* (2009), *El año en que nació* (2011) y *Melancolía y manifestaciones* (2012).

8 Los tres proyectos artísticos giran en torno a la reelaboración de un acontecimiento catastrófico<sup>15</sup> que articula lo individual y lo colectivo, lo íntimo y lo político: se trata, en la serie «Un niño de 30 años», de la representación de los cuerpos muertos y mutilados de los padres; en las novelas de Laura Alcoba, la catástrofe se identifica con los violentos años 70, y se hace manifiesta en la desaparición de Diana Teruggi y la apropiación de su bebé Clara Anahí, en *La casa de los conejos*<sup>16</sup> o, en *Los pasajeros del Anna C.*, a través de las «Estelas», monumentos a la vez literarios y funerarios que cierran la novela<sup>17</sup>. La catástrofe preside asimismo la trilogía de Lola Arias, a través del relato de las circunstancias de su nacimiento: «Cuando yo nací, el útero de mi madre explotó y todo se cubrió de sangre: la cama, el piso del hospital, la ropa de las enfermeras. Era 1976 y el país también había explotado bajo un golpe militar. Por suerte, mi madre y yo sobrevivimos a la explosión»<sup>18</sup>.

9 Pero si en los tres recorridos se reelabora la catástrofe, condensada en el año 1976, sus acercamientos a la historia reciente se declinan a través de operaciones bien diferenciadas: la reactivación de géneros y

lenguajes visuales «menores» vinculados con la infancia en Alzogaray Vanella; el cruce entre memoria de la infancia y memoria de la militancia revolucionaria de los 60-70 en Argentina; la apertura del modo menor de la generación de los hijos hacia otras minorías, que integran y superan la dimensión nacional o continental de la historia, en el teatro documental de Lola Arias.

### CUENTOS CRUELES: VIOLENCIA Y GÉNEROS MENORES EN LOS DIBUJOS DE TOMÁS ALZOGARAY VANELLA



Fig. 1 «las tejas son rojas»<sup>19</sup>

<sup>19</sup>La serie de dibujos que compone el cuaderno «Un niño de 30 años» vuelve entonces, como su nombre lo indica, a tiempos ya lejanos que no terminan sin embargo de poder dejarse atrás. Florencia Basso estudia los cinco cuadernos dedicados por Tomás Alzogaray Vanella a la experiencia de la dictadura y el exilio de su familia en México y analiza la construcción de esta figura del artista adulto/niño:

El cuaderno es explícitamente autobiográfico: un niño, representado como un adulto de 30 años pero en una escala correspondiente a un niño, algo así como un «adulto pequeño», atraviesa situaciones o acciones con fuertes reflexiones/definiciones identitarias, algunas de ellas son: la relación entre padre e hijo y madre e hijo –la representación simbólica de «matar a los padres»–, la toma de conciencia de haber nacido en plena dictadura cívico-militar, el exilio político y la doble identidad argentina y mexicana.<sup>20</sup>

<sup>11</sup>Las leyendas que los acompañan están escritas a mano, con caligrafía escolar. Los trazos reproducen también los rasgos del dibujo infantil. En la composición «las tejas son rojas» (fig. 1), la casa no tiene suelo, no se apoya en nada; del borde inferior de las paredes chorrea sangre. El lugar que ocupa esta composición en la sintaxis propuesta por la serie de dibujos –que incluye referencias al año 1976– permite integrarla en las coordenadas temporales de la última dictadura argentina, generando un efecto de desplazamiento metonímico de la sangre del cuerpo del padre al conjunto de la familia y de ésta a una casa familiar en alguna medida móvil. La relación entre la imagen y la leyenda recurre también al desplazamiento: si la escritura infantil remite al tópico de las casitas de tejas rojas, el dibujo dice más y dice menos al mismo tiempo: la sangre se ha desplazado verticalmente del techo a las fundaciones, abandonando así su propiedad mimética para adquirir un espesor metafórico; el dibujo se ha hecho fantástico: la casa vuela, se personaliza, se arranca del suelo, se exilia, exhibe lo que está subyaciendo al conjunto de la construcción, invisibilizado por las prolijas líneas del trazado de la casita, pero haciendo eco al borde superior, que deja ver un humo denso saliendo de la chimenea.

<sup>12</sup>Otro género se invita de este modo a la composición: el reverso inquietante de los cuentos para niños, de sus brujas y sus ogros, sus lobos y sus cazadores (fig. 2). Hablan de mundo excepcional, o de un estado de excepción en el que las leyes que rigen el mundo –físicas, en los cuentos; institucionales, en la Argentina de la dictadura– han quedado abolidas.



Fig. 2 «sueño con el leñador»

<sup>13</sup>El espectador actual de la composición ve así el dibujo del niño que fue, el dibujo del adulto que es, y los efectos de su coexistencia. El artista niño/adulto desvía los tópicos del dibujo infantil ya sea a través del carácter subrayadamente cruento de las imágenes, que bordean lo intolerable (fig. 3), ya sea a través de la integración de la violencia en lo representado (fig. 4), ya sea recurriendo a la ferocidad de la ironía con la que explota los contrastes entre texto e imagen.



Fig. 3 «foto carnet»



Fig. 4 «feliz navidad, papá»

<sup>14</sup>El acercamiento a la historia reciente se lleva a cabo oblicuamente en esta serie de Tomás Alzogaray Vanella, a través del trabajo con géneros menores con respecto a las artes visuales como el dibujo infantil, o a la literatura, como el cuento folclórico tradicional, o aun a la fotografía, a través de la foto carnet. A través de ellos se potencia la violencia, gracias al contraste entre los mismos rasgos de escritura infantil,

escolar, y la atrocidad de lo representado. El dispositivo anacrónico se verifica también en la ferocidad generada por el contraste entre texto e imagen. Una serie de seis dibujos representa la madre acuchillada acompañada de leyendas como: «Má?...» (apócope familiar de «mamá», con el que el niño llama al cuerpo inerte de la madre) o «Mamy: te maté»/ «Te maté de nuevo»/ «Yo no fui», que deslizan la enunciación al pasado pero anuncian una continuidad entre la culpabilidad experimentada por el niño ante el fantasma del parricidio y sus ecos en el adulto. El dispositivo anacrónico se hace literal al fundirse la enunciación infantil del texto y la representación del hijo adulto (fig. 5). El último dibujo de la serie ancla el nacimiento en año del golpe de Estado a través de la leyenda «naci en el 76», escrita también por una instancia artista adulto/niño que deja aparecer la enunciación infantil, una vez más, con sus faltas de ortografía, su tachado y su caligrafía propia.

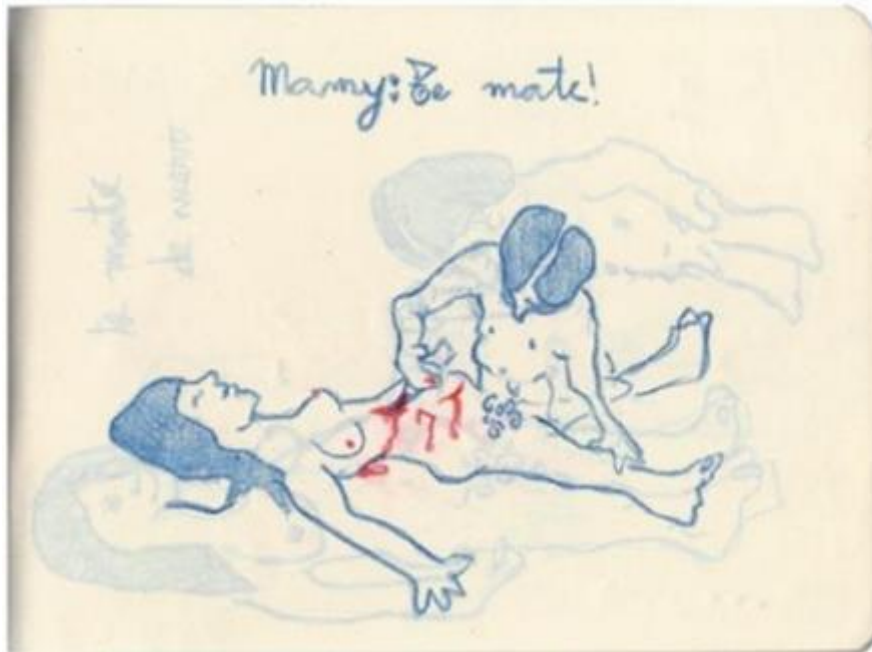


Fig. 5 «mamy: te maté»



Fig. 6 «naci en el 76»



<sup>15</sup>Estos los usos de la enunciación y el trazo infantil por parte del artista abren la puerta también a la asunción de la violencia propia, representada por ese revólver sangriento que el niño le regala al padre para Navidad (fig. 4). Se trata de uno de los aspectos más escasamente abordados en los relatos testimoniales de la primera generación como en las producciones culturales de la segunda. Por otra parte, el dibujo reproducido en la Figura 6 inscribe la historia individual en la historia colectiva, puesto que la primera persona del singular de la leyenda «Naci en el ✕ 76» reenvía a la clase de los nacidos en el 76 en situaciones extremas de cautiverio, amenaza de muerte o exilio. Por otra parte, gracias a la enunciación escolar defectuosa, que guarda tachaduras y faltas de ortografía, el artista se define como parte de la clase de los que fueron niños en aquel entonces, y construye su posición de enunciador desde un doble lugar niño adulto perceptible en otros dibujos de la serie, en los que la madre y el hijo son representados como personas de la misma edad, jóvenes ambos, pero sin distancia generacional entre ellos.

### UNA PEQUEÑA HISTORIA<sup>21</sup> DE LA MILITANCIA

<sup>16</sup>Un dispositivo semejante caracteriza las novelas de materia autobiográfica *La casa de los conejos* (2007) y *Los pasajeros del Anna C.* (2012) de Laura Alcoba. La primera se vuelve al tiempo en que Laura y su madre compartieron con otros miembros de la organización Montoneros una casa operativa donde funcionó una imprenta clandestina de la organización bajo la fachada de un criadero de conejos que da el título a la traducción en español<sup>22</sup>. Al filo del relato, la instancia narrativa que abre la novela y la cierra con referencias precisas al contexto de enunciación de los años 2000 y sus reorientaciones en términos de políticas públicas de la memoria, va dejando lugar a una enunciación infantil que genera, una vez más, dispositivo de enunciación doble. La actualización del pasado se acentúa gracias al uso del sistema verbal del presente, el marco temporal y espacial de unos deícticos que remiten al marco enunciativo del pasado:

Por el camino de vuelta, me *detengo* al borde de una u otra zanja de aguas servidas. Tengo un pequeño frasquito para encerrar renacuajos. Por fin *vuelvo* rápido a tomar la merienda. *Hoy* es el día en que se limpian las armas. Yo trato de encontrar un pequeño sitio limpio en la mesa atestada de hisopos y cepillos empapados en aceite. No quiero ensuciar mi rodaja de pan untada con dulce de leche.<sup>23</sup>

<sup>17</sup>En el discurso de la narradora niña, la figura materna se desdobra entre su madre verdadera, definida por la dureza de la vida clandestina y las férreas condiciones de seguridad que tiene que hacer cumplir a la niña, y la risueña figura de Diana Teruggi, a quien está dedicada la novela, embarazada por otra parte, con la que la niña comparte tanto actividades militantes como actividades domésticas. Narradas por esta instancia narrativa doble que explota poéticamente el anacronismo, estas secuencias constituyen una puerta de entrada a la experiencia infantil de la vida en la clandestinidad desde la doble temporalidad pasado/presente, y simultáneamente generan un efecto de distanciamiento o desajuste con respecto a ella. Así, la extensión del «nosotros» de la pequeña comunidad clandestina, asumido con orgullo por la narradora niña porque la presenta como una más dentro de la célula clandestina, es difícilmente atribuible a la narradora adulta que enmarca el relato:

A veces, también, salimos de a uno a la vereda, a la vista de los vecinos. Y es que oficialmente aquí sólo se hacen trabajos a fin de acondicionar el galpón que dará albergue a centenares de conejos. Esas bolsas visibles justifican, o así lo esperamos, las innumerables idas y venidas de la pequeña furgoneta gris. Nosotros afectamos la agitación que podría explicar el modesto proyecto de construir un criadero, así como la compra de tantos materiales. Pero detrás de esa construcción se levanta una obra absolutamente diferente, inmensa y de una importancia única: la casa que habitamos ha sido elegida para ocultar en ella la principal imprenta montonera.<sup>24</sup>

<sup>18</sup>El pronombre deíctico coincide y no coincide al mismo tiempo, según la instancia de enunciación a la que se remita, con los moradores de la casa: cuando coincide, la distancia temporal disminuye, el pasado se acerca al presente hasta coincidir con el presente; cuando remite de manera restringida, por el contrario, al

colectivo «célula clandestina», la inclusión de la niña resulta desmedida y reenvía más bien a la manera como esta experimentó su presencia y su participación en las actividades políticas. La simultánea inclusión y exclusión de la narradora en el pronombre «nosotros» refuerza el efecto de polifonía interna entre dos versiones y visiones de esa experiencia, separadas por un lapso de treinta años y por el cambio de situación de la narradora adulta, que ahora es a su vez madre de una niña que motiva en parte la escritura del relato.

<sup>19</sup>Las interferencias entre la esfera de las acciones clandestinas y la de la vida cotidiana de la niña se manifiestan de manera ostensible cuando se ponen en un mismo nivel actividades lúdicas y tareas militantes: la narradora cuenta un juego que ha inventado para verificar que no son seguidos por fuerza de seguridad «encadenando tres saltitos, [entrechocando] luego las palmas y dándose vuelta de pronto, saltando con los pies juntos»<sup>25</sup>; también participa con entusiasmo, junto con Diana y los otros miembros de la casa operativa, en el armado de «grandes paquetes envueltos en papel brillante con muchas cintas de colores»<sup>26</sup> para esconder los prohibidos ejemplares de *Evita montonera*. La polifonía permite por otra parte reevaluar la despreocupación infantil desde un segundo plano menos risueño que el de la niña o relativizar su ilusión de pertenencia a esa comunidad de adultos.

<sup>20</sup>También los juegos verbales constituyen un espacio en el que se ponen de manifiesto el acercamiento y cruce entre jerga militante y lenguaje infantil, lo que genera un efecto de comicidad que aleja el discurso de entonaciones épicas, trágicas, melancólicas o aun meramente descriptivas. El tono menor surge aquí, precisamente, de la distancia entre estos modos y el relato de la historia cotidiana de una casa operativa a partir de la experiencia desajustada del niño. Dos secuencias de *La casa de los conejos* presentan el contacto entre el lenguaje infantil y el lenguaje militante de manera clara: la primera está directamente consagrada a la definición del término «embute» que ocupa el conjunto del capítulo 6, asumido por una voz narrativa adulta. Como para otros un objeto, un secreto familiar o una fotografía, esta palabra muy usual en el discurso militante emerge como resto fragmentario del pasado y se convierte en el disparador, según se explica, de los comienzos de una «investigación»<sup>27</sup> que arranca por el Diccionario de la Real Academia Española y termina en internet. Hurgar en el pasado, para retomar un término de la narradora, es hurgar también en un lenguaje. Y la puesta en escena del relato de la investigación, presente aunque discreto en esta narración memorial de la generación de los hijos, destaca este componente en el que el trabajo arqueológico sobre el pasado es también un trabajo sobre el espesor de la lengua. Por entre las mallas de la narradora hija aparece la narradora escritora.

<sup>21</sup>Por eso tiene tal vez más peso aún ese encuentro entre el discurso militante y los juegos verbales del universo infantil, como puede verse en los ejemplos que siguen. Imitando la tarea de Diana, que le inventa problemas para que practique matemáticas, la niña juega a la maestra: crea un crucigrama que retoma las preocupaciones y referencias del discurso militante de la época «para hacer reír a Diana, sobre todo la cuarta palabra, la que repetía la consigna [«Patria o Muerte»] que servía de colofón a los artículos más importantes de *Evita Montonera*»<sup>28</sup>:

**HORIZONTALES:**

Del verbo «ir».  
Imitadora fracasada y odiada.  
Del verbo «dar».  
Patria o...

**VERTICALES:**

Asesino.  
Casualidad.  
Literatura, música.



Fig. 7, Laura Alcoba, *La casa de los conejos*, p. 118.

<sup>22</sup>Sobre la misma consigna vuelve la narradora al recordar una pintada inconclusa, probablemente por la llegada inesperada de la policía, cuya versión rezaba: «PATRIA O MU», haciéndola pensar en los habitantes como vacas, y pasar a la onomatopeya «iiiiPATRIA O MUUUUUUU!!!!»<sup>29</sup>. Los usos infantiles del lenguaje militante alejan el discurso militante de solemnidad y construyen una vida cotidiana de la casa operativa preservada de la violencia, que sólo aparece como telón de fondo amenazador y se hace manifiesta en las reacciones de los adultos cuando la niña infringe las normas de seguridad.

<sup>23</sup>En medio de estas interferencias entre militancia y vida doméstica, lenguaje político y lenguaje infantil, escritura seria y escritura en broma, sus emergencias repentinas y su permanente amenaza, quedan subrayadas, no obstante, por el efecto de contraste, en ocasiones brutal, que genera la escritura. En dos oportunidades, se traduce en reacciones de brusquedad de parte de los adultos –la madre, César– frente a las infracciones a las reglas de seguridad cometidas sin querer por la niña.

<sup>24</sup>Un tercer ejemplo narra la irrupción, alegórica, de la violencia propia. Se trata de la secuencia en la que Diana y la niña se disponen a cocinar uno de los tantos conejos que proliferan en la casa: «Hoy hemos hecho nuestra primera tentativa culinaria. Diana tomó de las orejas un bonito conejo blanco con la intención de matarlo, pero eso sí, “de una” [...] El conejo, que al parecer presentía lo que se le preparaba, empezó a revolverse en todas las direcciones, fulminando a Diana con sus ojos escarlatas»<sup>30</sup>. Basado en una inversión hiperbólica, el relato explota el efecto de comicidad presentando a las dos ejecutoras tan inexpertas e inofensivas como mortífero al conejo. Sin embargo, la muerte del animal es narrada con extremo detalle hasta su fin, y una de las réplicas de Diana: «Por lo menos acá vas a estar segura de que no te sirvieron tu gatito: lo matamos juntas...» provocan la reacción inmediata de la niña: «tan pronto dijo estas palabras –recuerda–, solté el conejo»<sup>31</sup>.

<sup>25</sup>En *Los pasajeros del Anna C.* la narradora subraya aún más el carácter desajustado de este testigo de la militancia de los padres: ha vivido una parte de los hechos que narra, ha estado efectivamente ahí, pero es incapaz de memoria directa, puesto que se trata de las circunstancias de su nacimiento y sus primeras semanas de vida. La narradora de la novela saca partido de esta circunstancia propia de la enunciación del testigo indirecto: aunque luego esta figura se diluye, inicia la novela con una primera persona del plural inclusiva: «Durante nuestra travesía del Atlántico a bordo del Anna C., yo debía de tener poco más de un mes de vida. No sé qué nombre llevaba por entonces... mis padres no se ponen de acuerdo sobre el punto, como sobre tantas otras cosas»<sup>32</sup>.

<sup>26</sup>Y es que si este testigo ocular nada puede atestiguar de lo que dice, tampoco los otros testigos pueden dar certezas de la fiabilidad de muchos datos. Son fuentes inseguras. Este íncipit que presenta el

testimonio de los sobrevivientes de la aventura cubana narrada en la novela, entre ellos los padres de Laura, tiñe el conjunto del relato con una leve distancia irónica que atañe incluso a la identidad civil de la narradora, perdida en el complejo juego de nombres propios, nombres de guerra e identidades ficticias propios de la vida en la clandestinidad, y de las infancias clandestinas: «Soledad no había cumplido aún veinte años, pero ya era madre... de Laura Sentís Melendo o de Laura Rosenfeld. O acaso de Laura Moreau. O Moreaux. ¿O Laura Godoy? ¿Así se llamaba su hija? Mi madre, hoy, no puede recordarlo»<sup>33</sup>.

<sup>27</sup>La posición del testigo paradójico aparece claramente expuesta en la novela: la narradora cuenta hechos que ha vivido, al menos en parte, a los que ha asistido en el momento de su nacimiento o cuando tenía un mes de vida. El «nosotros» que utiliza pone el ejercicio de reconstrucción bajo el signo de la duda: la narradora tiene que verificar, reconstruir los hechos, a partir de la memoria, presentada como declinante y fragmentaria, de los padres, verdaderos protagonistas del relato, o de sus compañeros, futuros cuadros dirigentes, en particular de la agrupación político-militar Montoneros. Se trata de un testimonio que no puede aspirar a la totalidad, a la adecuación con la experiencia vivida, hecho de versiones afectadas por un fuerte potencial de incertidumbre, corregibles ilimitadamente. La fragilidad de la certificación deja aparecer otra figura de autor: la de la compiladora de una memoria que se pierde ineluctablemente por el paso de los años, la transmisora de una memoria, la memoria militante. Puede asociarse, en tal sentido, con la figura de los hijos como testigos-escucha, propuesta por María Belén Ciancio:

Se constituiría entonces otra figura, la del testigo escucha, que va al encuentro del relato de lo ausente, de un pasado, y que desde Benjamín alude al narrador y al silencio en que lo sumió la barbarie de una experiencia. El testigo-escucha es elegido para pensar el desastre, para guardar memoria y, al mismo tiempo, romper con la lógica (y su legitimación temporal) del « haber estado» de una generación.<sup>34</sup>

<sup>28</sup>La urgencia del trabajo de la recopiladora reside en el registro del paso de las generaciones. Lo que se persigue son menos las circunstancias de la muerte –los propios padres están vivos, por ejemplo– que la génesis del proceso de radicalización que los llevó a Cuba y al camino de las armas. La narradora adopta una perspectiva capaz de recrear las expectativas de los jovencitos que viajaron a la isla, «atendiéndose a lo que sabían y a lo que fundamentalmente ignoraban» del futuro<sup>35</sup>. Esta perspectiva temporal aleja el relato de las narrativas del trauma histórico y constituye uno de los más claros intentos por capturar huellas del relato militante que habitó a la generación anterior a partir de un ejercicio de imaginación: entre los agradecimientos figura, en efecto, el que dirige a su padre. Gracias a «los recuerdos que tuvo a bien escribir», afirma Laura Alcoba, ella pudo, «encontrarse, con la imaginación, en plena selva cubana»<sup>36</sup>. La escritura novelesca nace así del encuentro entre el testimonio, escrito en este caso, del padre y el trabajo de reconstrucción propio de las segundas generaciones.

<sup>29</sup>Pero el deber de memoria hacia los muertos, propio del acto testimonial, no está ausente sin embargo en la escritura de este paradójico testigo; sólo se lo desplaza: la novela se cierra, así, con una serie de estampas de hombres públicos cuyos nombres se recuerdan, en un anexo titulado «Estelas», rastros o huellas de los que pasaron pero también, y ante todo, monumentos funerarios a la memoria de los caídos. Si los pasajeros del *Anna C.* todavía son desconocidos en el tiempo de la historia narrada, dejarán de serlo en breve: el álbum de fotografías pasa revista a los retratos juveniles de personajes históricos como Gustavo Ramus, Carlos Maza y Fernando Abal Medina, Emilio Jáuregui –futuros cuadros dirigentes de Montoneros– o Joe Baxter, quien se incorporaría al ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo).

<sup>30</sup>La narradora, pasajera sin memoria del *Anna C.*, presente/ausente de ese pasado al que vuelve, recrea sobre la base de otros testimonios, también fragmentarios e imperfectos, la memoria de los representantes de una generación para la cual, como reza el epígrafe tomado de Stendhal: «*exposer sa vie devint à la mode [...]*» y para la cual «*il fallait aimer quelque chose d'une passion réelle, et savoir dans l'occasion exposer sa vie*»<sup>37</sup>.

## MENORES Y MINORÍAS EN EL TEATRO DOCUMENTAL DE LOLA ARIAS

*Cuando hablamos hoy de nuestras experiencias con personas que no estuvieron en el campo, todo aquello les parece siempre algo impensable. Y, sin embargo, son personas iguales a las que allí fueron presos y guardianes [...] Hemos de abandonar esa postura de arrogancia con la que pretendemos que aquel mundo del campo nos resulte incomprensible. Todos conocíamos la sociedad de la que surgió el régimen que pudo organizar tales campos.*

*Peter Weiss, La indagación, Canto IV, Testigo 3*

<sup>31</sup>Otras son las operaciones desarrolladas en los proyectos documentales de Lola Arias. En *Melancolía y manifestaciones*, tercera entrega, autobiográfica, de la trilogía teatral que dedica a las dictaduras argentina y chilena, Lola Arias cuenta su venida a mundo, a partir de la unión metafórica e hiperbólica, de dos acontecimientos catastróficos, uno de orden privado, el otro de orden político: la explosión del útero de la madre y la explosión del país (ver *supra*). Relato de los orígenes, este parlamento narra un doble nacimiento, en realidad: el de la niña pero también el de la artista definida, como la madre, por su carácter de sobreviviente. Volvemos a encontrar aquí la figura del testigo paradójico, presencial pero carente de memoria de lo sucedido. Dos acciones, comprender y reparar lo sucedido, definen los contornos del futuro teatro de Lola Arias, unidas en una palabra que las condensa, «experiencia», o en su variante, «experimento».

<sup>32</sup>La elaboración de la catástrofe recorre, como hemos visto, los tres proyectos artísticos y literarios presentados en este artículo, pero si la muestra de Tomás Alzogaray Vanella se centra en los cuentos crueles de una infancia marcada por la experiencia del exilio y la dictadura, si Laura Alcoba integra el advenimiento de la violencia en el marco del proceso de radicalización política de las nuevas izquierdas peronistas y no peronistas de los 60-70, la trilogía de Lola Arias asume de entrada una apertura dada por la articulación entre lo individual y lo colectivo, por el camino que lleva del yo al «nosotros», proponiendo una dimensión generacional a la vez amplia y explícita, en el marco de una experiencia que se reelabora en la escena:

*Mi vida después* es un retrato de mi generación. Una generación nacida bajo la nube de la dictadura militar, cuyos padres lucharon, se exiliaron, desaparecieron, fueron torturados o fueron indiferentes a la política. Una generación marcada por los relatos –a veces épicos, a veces poblados de secretos– de lo que hicieron nuestros padres en ese tiempo del que casi no tenemos recuerdos.<sup>38</sup>

<sup>33</sup>Como sucede con las mediaciones artísticas de la memoria de las segundas generaciones en otras latitudes y tiempos, Lola Arias recompone un pasado fragmentario e indirecto al que se accede a través de una mezcla de recuerdos propios y ajenos, imbricados con las diversas y aun contradictorias versiones de una historia recibida. De hecho *Melancolía y manifestaciones*, la única pieza de dimensión autobiográfica, no abre sino que «cierra el ciclo de las obras de los hijos», afirma Lola Arias<sup>39</sup>, quien presenta esta tercera entrega como: «un campo de indagación nuevo en el que lo político se vuelve íntimo y el documentalista-investigador (en este caso yo misma) pasa a ser sujeto/objeto de estudio, exponiéndose a los mismos problemas éticos a los que expuso antes a sus intérpretes»<sup>40</sup>. A través de este gesto, y como lo hace en otras oportunidades, la dramaturga inscribe sus producciones en el dominio del teatro documental<sup>41</sup>.

<sup>34</sup>Esta corriente del teatro político reinventada en Alemania en los años 60, a partir de la experiencia berlinesa de los años 20, fue representada por autores tales como Peter Weiss y Rudolf Hochhuth, miembros de otra «generación de los nacidos después» (los «*nachgeborenen*»), que supieron otorgar una nueva visibilidad a la Shoah, tras el juicio de Joseph Eichmann en Jerusalén, en sus piezas *La indagación* (1965) o *El vicario* (1963), respectivamente. Reactivada en formatos renovados durante los años 90, después de la caída del muro de Berlín, esta práctica multiforme integra en diversos grados documentos y ficción en sus manifestaciones<sup>42</sup>.

<sup>35</sup>La elección de un formato de teatro de la memoria no ficcional, experiencia fundada el testimonio de personas, de actores no profesionales, más que en la puesta en escena de personajes o en la construcción de tramas bien orquestadas, sitúa por partida doble la propia producción: por su carácter documental y por un decidido carácter transnacional que integra la relectura de la historia argentina reciente en coordenadas más amplias.

<sup>36</sup>En su trilogía de biodramas dedicados a las dictaduras argentina y chilena, los actores cuentan o actúan momentos de su infancia o de las vidas de sus padres, prestando en este caso el cuerpo y aun el rostro a los cuerpos y los rostros de los ausentes. Lola Arias define el proyecto como «el experimento con un tipo de narración donde herederos o testigos van deshojando la historia de sus padres»<sup>43</sup>. Los actores se ponen la ropa de los padres para entrar en la piel de sus personajes: la chaqueta verde oliva del padre guerrillero de Carla, la sotana del padre de Blas, la ropa que la madre de Liza usaba para presentar el noticiero *Telenoche*:



Fig. 8 Afiche *Mi vida después*, imagen de portada del libro de Lola Arias, *Mi vida después y otros textos*. Op. cit.

<sup>37</sup>La ropa, de hecho, es un componente fundamental de la puesta en escena: la obra se abre con una lluvia de ropa que cae del techo. En medio de la lluvia, cae también una de las actrices, Liza Casullo. La utilización de los cuerpos de los hijos como médium para la aparición en escena de los fantasmáticos padres es enunciada por Carla: «En mi vida escuché tantas versiones sobre la muerte de mi papá que es como si hubiera muerto varias veces o no hubiera muerto nunca. Si la vida de mi padre fuera una película, a mí me gustaría ser su doble de riesgo»<sup>44</sup>.



Fig. 9 Fotograma representación de *Mi vida después* en *Mi vida después y otros textos*. Op. cit., p. 7

<sup>38</sup>A partir de este núcleo que parte de la experiencia generacional, las producciones teatrales, performáticas o cinematográficas de Lola Arias se abren a una dimensión transnacional inmediata, al incorporar la experiencia de la generación de los hijos de la dictadura chilena en *El año en que nació* (2011) para extenderse a un espacio transnacional aún más abarcador que integra a migrantes, como en la experiencia de *Hoteles/Mucamas* (2010-2011), a veteranos ingleses y argentinos de la guerra de Malvinas (*Campo minado/Minefield* 2013-2017; *Teatro de guerra* 2018), a niños (*Airport Kids* 2008), a mujeres cuya historia ha cruzado la «idea socialista» (*Atlas del comunismo* 2016)<sup>45</sup>, a manifestantes de diversas épocas, ciudades y países (*Audición para una manifestación*: Atenas 1973, Berlín y Praga 1989, Buenos Aires 2001).

<sup>39</sup>Un hilo conductor recorre las diferentes piezas y proyectos, representadas en diversas partes del mundo y actuadas por actores de distintos países y lenguas: ponen en escena y dan la palabra a sujetos subalternos o minoritarios, mujeres, niños, veteranos de guerra, inmigrantes que limpian hoteles, manifestantes anónimos. Los espacios en los que actúan refuerzan el gesto desterritorializador: aeropuertos, hoteles, calles son lugares de tránsito que ponen en contacto colectivos que en principio no estaban destinados a cruzarse, o que debían ser habitados sin dejar memoria. La perspectiva de los hijos se va articulando así con otras perspectivas minoritarias, en una línea de visión de los acontecimientos de la historia presente que les confiere visibilidad y los vincula al mismo tiempo en la construcción de una memoria que trasciende demarcaciones de los estados naciones, aun cuando integre dos episodios mayores de la historia reciente argentina –la dictadura de 1976 y la guerra de Malvinas– para retomar la tradición de una memoria vinculada con aquella cultura de izquierdas, herencia de una dimensión internacional o internacionalista, más que de los paradigmas dominantes de la memoria en la era de la globalización.

<sup>40</sup>Como otras narraciones de la segunda generación argentina que recurren a la perspectiva de estos testigos desajustados que son los niños, presentes pero desfasados con respecto a la vivencia de los adultos, las obras estudiadas abren vistas inesperadas sobre la experiencia de la militancia, la dictadura y el exilio. Estas narraciones en modo menor de la historia argentina reciente son asumidamente parciales, en la medida en que trabajan a partir de reconstituciones fragmentarias, mediada por otros relatos, por imágenes de un archivo público o privado, por la reelaboración de testimonios y la manipulación de documentos. Esto las lleva a postular figuras de autor atravesadas por la autoironía, como los artistas y novelistas adulto/niños de Tomás Alzogaray Vanella y Laura Alcoba, o bien a subrayar el carácter colectivo

de los «experimentos» documentales de Lola Arias, que adelgazan la línea que separa al dramaturgo de sus actores.

<sup>41</sup>En el proceso de búsqueda que llevan a cabo se destaca una voluntad heurística que convierte la experiencia pasada en material de reelaboración a la vez individual y colectivo: la experiencia del retorno de Tomás Alzogaray Vanella, que dibuja sus cuadernos al volver a México tras un primer regreso a Argentina en 1983, interrogando así el complejo proceso de construcción de las identidades atravesadas por el exilio. La «pequeña historia» de la militancia de Laura Alcoba, doblemente familiar y política, se propone por su parte como tarea de transmisión no de los hechos mayores de una historia de la militancia revolucionaria, sino de los pliegues de la subjetividad militante, manifiestos en la vida cotidiana en la casa operativa o en la novela de formación cubana de los futuros cuadros dirigentes de Montoneros. La empresa de Lola Arias opera por un principio de apertura de las memorias a distintos sujetos minoritarios – mujeres, migrantes, mucamas, manifestantes, niños, hijos de la dictadura de Pinochet, veteranos de la guerra de Malvinas– cuyo rasgo común es el de no formar parte de las voces rectoras de la historia. La desterritorialización de lenguas, géneros, prácticas, fronteras nacionales domina su producción. El colectivo generacional de pertenencia inicial, biográfico, «hijos de la dictadura argentina de 1976», se articula así políticamente con esos otros sujetos menores.

## Bibliographie

AGUILAR, Gonzalo, *Otros mundos. Un ensayo sobre nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos, 2010, 274 p. ISBN: 978-987-124052-4.

ALCOBA, Laura, *La casa de los conejos*, Buenos Aires: Edhasa, 2008, 134 p. ISBN: 978-987-628-019-8.

—————, *Los pasajeros del Anna C.*, Buenos Aires: Edhasa, 2012, 286 p. ISBN: 978-987-628-159-1.

AMADO, Ana, *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires: Colihue, 2009, 252 p. ISBN: 978-950-563-730-0.

ARIAS, Lola, *Mi vida después y otros textos*, Buenos Aires: Reservoir Books, 2016, 208 p. ISBN: 9789873818349.

BALIBAR, Etienne, *La crainte des masses. Politique et philosophie avant et après Marx*, Paris : Gallilée, 1997, 455 p. ISBN: 2-7186-0462-X.

BASILE, Teresa, «La orfandad suspendida: la narrativa de Félix Bruzzone» [En línea], *CELEHIS, Revista del Centro de Letras hispanoamericanas*, 25 (32), p. 141-169, disponible en <[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.7811/pr.7811.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7811/pr.7811.pdf)> (consultado el 01/03/18).

BASSO, Florencia, *Volver a entrar saltando: Memorias visuales de la segunda generación de exiliados políticos en México* [En línea], Tesis de posgrado, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Memoria Académica, 2016, disponible en: <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1341/te.1341.pdf>> (consultado el 27/02/18).

BRUZZONE, Félix, *Los Topos*, Buenos Aires: Mondadori, 2008, 189 p. ISBN: 978-987-658000-7.

CIANCIO, María Belén, «Sobre el concepto de postmemoria» [En línea], Instituto de Filosofía: Centro de Ciencias Humanas y Sociales-CSIC, 29 oct. 2013, disponible en: <<http://www.proyectos.cchs.csic.es/fdh/sites/default/files/2-2%20Ciancio.pdf>> (consultado el 01/03/18).

DELEUZE, Gilles, «¿Qué es un dispositivo?», in: AA.VV., *Michel Foucault filósofo*, Barcelona: Gedisa, 1990, p. 155-162.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, *Kafka. Por una literatura menor*, México: Era, 1999, 127 p. ISBN: 968-411-195-9.

HIRSCH, Marianne, «The Generation of post-memory» [En línea], *Poetics today*, 29/1, Spring 2008, Duke: Duke University Press, disponible en: <<https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/29/1/103/20954/The-Generation-of-Postmemory>> (consultado el 1/03/18).



LOGIE, Ilse, «¿Posmemoria en el Cono Sur? Sobre la aplicabilidad de un concepto», in: Teresa Basile (ed.), *Las memorias en la literatura*, Buenos Aires: Editorial Universitaria Edivim, en prensa.

OBERTI, Alejandra, PITTALUGA, Roberto, *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*, Buenos Aires: El cielo por asalto, 2006, 268 p. ISBN: 987-903535-6.

PÉREZ, Mariana Eva, *Diario de una princesa montonera: 110% verdad*, Buenos Aires: Capital intelectual, 2012, 211 p. ISBN: 978-987-614-354-7.

PITTALUGA, Roberto, «Miradas sobre el pasado reciente argentino. Las escrituras sobre la militancia setentista (1983-2005)» in: Marina Franco y Florencia Levín (comp.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires: Paidós, 2007, p. 124-150.

PORTELA, Edurne, «Félix Bruzzone y la memoria anti-militante», *A contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, Vol. 7, n° 10, Primavera 2010, p. 168-184.

RANCIERE, Jacques, *La mésestante: politique et philosophie*, Paris: Galilée, 1995, 187 p. ISBN: 978-2-7186-0450-3.

ROTHBERG, Michael *Multidirectional memory: Remembering the Holocaust in the age of decolonization*, Stanford: Stanford University Press, 2009, 379 p. ISBN: 978-0-8047-6217-5.

ROUSSO, Henri, *La dernière catastrophe: l'histoire, le présent, le contemporain*, Paris: Gallimard, 2012, 338 p. ISBN: 978-2-07-075972-9.

SARLO, Beatriz, *Ficciones argentinas: 33 ensayos*, Buenos Aires: Mardulce, 2012, 217 p. ISBN: 978-987-28031-7-9.

WEISS, Peter, *Escritos políticos*, Barcelona: Lumen, 1976, 152 p. ISBN: 8426444725.

## Notes

1 Sin pretensión alguna de exhaustividad, recordemos simplemente algunos nombres representativos de esta generación en la literatura: Laura Alcoba, Félix Bruzzone, Marta Dillon, Julián López, Mariana Eva Pérez, Angela Raboy Urondo, Raquel Robles, Patricio Pron, Ernesto Semán; en el cine: Benjamin Avila, Nicolas Prividera, Albertina Carri, María Inés Roqué, Paula Markovitch, Virginia Croatto; en las artes visuales y escénicas: Lola Arias, Tomás Alzogaray Vanella, María Giuffra, Lucila Quieto.

2 Diversos términos han sido acuñados para remitir a la perspectiva de las segundas generaciones en diversas latitudes, en relación en particular con la memoria de la Shoah. Como lo recuerda Marianne Hirsch: «*The particular relation to a parental past described, evoked, and analyzed in these works has come to be seen as a “syndrome” of belatedness or “post-ness” and has been variously termed “absent memory” (Fine 1988), “inherited memory”, “belated memory”, “prosthetic memory” (Lury 1998, Landsberg 2004), “mémoire trouée” (Raczymow 1994), “mémoire des cendres” (Fresco 1984), “vicarious witnessing” (Zeitlin 1998), “received history” (Young 1997), and “postmemory”*». Marianne Hirsch, «The Generation of post-memory», *Poetics today*, 29/1, Spring 2008, Duke: Duke University Press, p. 105. Para una reflexión teórica sobre la operatividad del concepto de postmemoria en las producciones culturales de la generación de los hijos en Argentina, véase María Belén Ciancio, «Sobre el concepto de postmemoria», Instituto de Filosofía: Centro de Ciencias Humanas y Sociales-CSIC, 29 oct. 2013, Web 20 marzo 2014, disponible en: <<http://www.proyectos.cchs.csic.es/fdh/sites/default/files/2-2%20Ciancio.pdf>>; también Ilse Logie (2016), «¿Posmemoria en el Cono Sur? Sobre la aplicabilidad de un concepto», en Teresa Basile (ed.), *Las memorias en la literatura*, Buenos Aires: Editorial Universitaria Edivim, en prensa. Para una periodización de las narrativas memoriales en la Argentina de la postdictadura puede consultarse, entre otros, el artículo de Roberto Pittaluga, «Miradas sobre el pasado reciente argentino. Las escrituras sobre la militancia setentista (1983-2005)», in: Marina Franco y Florencia Levín (comp.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires: Paidós, 2007, p. 124-150.

3 Sobre este punto véase Ana Amado, *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires: Colihue, 2009, y Alejandra Oberti, Roberto Pittaluga, *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*, Buenos Aires: El cielo por asalto, 2006.

4 Edurne Portela, «Félix Bruzzone y la memoria anti-militante», *A contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, Vol. 7, n° 10, Spring 2010, 182, p. 168-184. Sobre este punto, véase también Teresa Basile, «La orfandad suspendida: la narrativa de Félix Bruzzone» [en línea], *CELEHIS, Revista del Centro de Letras*

hispanoamericanas, 25 (32), p. 141-169, disponible en <[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.7811/pr.7811.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7811/pr.7811.pdf)> (consultado el 01/03/18).

**5** Definimos aquí el término dispositivo inspirándonos en la caracterización propuesta por Gilles Deleuze: «Los dispositivos... son máquinas para hacer ver y para hacer hablar. [...] Cada dispositivo tiene su régimen de luz, la manera en que ésta cae, se esfuma, se difunde, al distribuir lo visible y lo invisible, al hacer nacer o desaparecer el objeto que no existe sin ella. Los dispositivos tienen pues, como componentes líneas de visibilidad, de enunciación, líneas de fuerzas, líneas de subjetivación, líneas de ruptura, de fisura, de fractura que se entrecruzan y se mezclan mientras unas suscitan otras a través de variaciones o hasta mutaciones de disposición. En todo dispositivo debemos desenmarañar y distinguir las líneas del pasado reciente y la parte de lo actual, la parte de la historia y la parte del acontecer, la parte de la analítica y la parte del diagnóstico», Gilles Deleuze, «¿Qué es un dispositivo?», in: AA.VV., *Michel Foucault filósofo*, Barcelona: Gedisa, 1990, p. 155-156 (155-160). También puede consultarse el Capítulo 9 del libro de Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, México: Era, 1999, p. 117-126, también titulado «¿Qué es un dispositivo?», dedicado más específicamente a definir esta categoría en relación con la obra de Franz Kafka.

**6** Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, op. cit. p. 28.

**7** *Ibid.*, p. 29.

**8** Una de las críticas más tempranas a las producciones de los hijos fue, precisamente, la de despolitizar la experiencia militante de los padres. Es el caso de «La apariencia celebrada», artículo que el crítico y novelista Martín Kohan dedica a la película *Los rubios* de Albertina Carri en la Revista *Punto de vista* n° 78 del año 2004. Entre otras reacciones, Gonzalo Aguilar destaca, por el contrario, la toma de posición que supone el cuestionamiento, en la película, de «la politización de todas las esferas de la vida social» en las organizaciones armadas, que integraron a los niños en el paso a la clandestinidad. Recuerda, por otra parte, la continuidad entre el compromiso político de los padres y el compromiso estético de la cineasta y los miembros del equipo de rodaje, *Otros mundos. Un ensayo sobre nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos, 2010, p. 187.

**9** Véase Mariana Eva Pérez, *Diario de una princesa montonera: 110% verdad*, Buenos Aires: Capital intelectual, 2012 y Félix Bruzzone, *Los Topos*, Buenos Aires: Mondadori, 2008. La agrupación de derechos humanos HIJOS (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) fue creada en 1995.

**10** Gilles Deleuze y Félix Guattari, op. cit., p. 31.

**11** *Ibid.*, p. 28.

**12** Término utilizado por Jean-Claude Milner en *Les noms indistincts*, Paris: Le Seuil, 1983, para referirse al colectivo «mujeres» y retomado por Etienne Balibar en *La crainte des masses. Politique et philosophie avant et après Marx*, Paris: Galilée, 1997, p. 448.

**13** Jacques Rancière, *La méfiance: politique et philosophie*, Paris: Galilée, 1995.

**14** Michael Rothberg, *Multidirectional memory: Remembering the Holocaust in the age of decolonization*, Stanford: Stanford University Press, 2009, p. 5.

**15** Para una perspectiva histórica del uso del concepto de catástrofe, véase Henri Rousso, *La dernière catastrophe: l'histoire, le présent, le contemporain*, Paris: Gallimard, p. 9-23. Tomamos aquí su definición de catástrofe como momento que delimita el tiempo presente: «*Il faut donc entendre ici le terme de "catastrophe" en son sens étymologique, à la fois comme un "bouleversement", une "fin" dans son acception grecque, lesquels ont des conséquences souvent insurmontables, mais aussi comme un "dénouement", un "coup de théâtre" au sens littéraire et dramaturgique du terme, dans son acception latine. En insistant sur la catastrophe comme origine provisoire d'un temps présent dont elle accepte le caractère fugace, cette conception historiographique, dont les prémisses remontent à 1917-1918, s'inscrit dans une vision discontinue de l'histoire en rupture avec la logique de la modernité révolutionnaire qui a reposé plutôt sur l'idée d'une continuité, d'une linéarité, d'un accomplissement, notamment vers le Progrès, après avoir elle-même surgi d'une rupture majeure dans le cours de l'histoire, au moins occidentale*», p. 21-22.

**16** «Voy a evocar al fin toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia», Laura Alcoba, *La casa de los conejos*, Madrid: Edhasa, 2008, p. 14.

**17** Laura Alcoba, *Los pasajeros del Anna C.*, Buenos Aires: Edhasa, 2012, p. 183-184.

**18** Lola Arias, *Mi vida después y otros textos*, Buenos Aires: Reservoir Books, 2016, p. 146.

**19** Los dibujos que se reproducen en las Figuras 1 a 6 están tomados de la muestra *Un niño de 30 años*, de Tomás Alzogaray Vanella.

**20** Florencia Basso, «Los niños-adultos de Tomás Alzogaray Vanella», in: *Volver a entrar saltando: Memorias visuales de la segunda generación de exiliados políticos en México*, Tesis de posgrado, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Memoria Académica, 2016, disponible en:

<<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1341/te.1341.pdf>>, p. 139. Los cinco cuadernos son *Un niño de 30 años* (2006), *Circo de los payasos bigotones* (2007), *Manuelita ¿a dónde vas?*, *Los aviones son de papel* y *El niño que Odió* (2007-2011). Florencia Basso explica la génesis del primero: «Este cuaderno fue realizado en el viaje que Tomás hizo el año 2006 a México, al encontrarse con dos objetos que usaba en la escuela: un cuaderno de marca *Scribe* –de fabricación mexicana [...] y un lápiz bicolor azul y rojo. El cuaderno consiste en una serie de 95 dibujos con frases escritas en algunos de ellos [...]. En un primer acercamiento a los dibujos vemos el carácter enérgico, perturbador, descarnado, sin paliativos de la propuesta: se representan temas y elementos violentos (cuchillos, pistolas, genitales sangrando, cabezas decapitadas, heridas, cicatrices) con trazos fuertes –como apretando el lápiz–, con el color rojo la mayoría de las veces representando la sangre, en palabras de él: «fue un poco vomitivo [...] donde todos los días estuve dibujando así como un vómito, entre 10 y 20 dibujos diarios durante uno o dos meses. [...] yo lo llamo el *cuaderno madre* y donde hablo de esta relación directa de mi exilio (2015, s/p.)». *Ibid.*

[21](#) El título está tomado de las primeras páginas de la novela de Laura Alcoba *La casa de los conejos*: «Pero antes de comenzar esta pequeña historia quisiera hacerte una última confesión: que si al fin hago este esfuerzo de memoria para hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura, del terror, desde la altura de la niña que fui, no es tanto para recordar, como para ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco», *op. cit.*, p. 14.

[22](#) La novela fue escrita en francés y publicada con el título *Manèges* en 2007. En 2008 se editó la traducción española, realizada por el escritor Leopoldo Brizuela.

[23](#) Laura Alcoba, *La casa de los conejos*. *op. cit.*, p. 86. El subrayado es nuestro.

[24](#) *Ibid.*, p. 56.

[25](#) *Ibid.*, p. 26.

[26](#) *Ibid.*, p. 80.

[27](#) *Ibid.*, p. 49.

[28](#) *Ibid.*, p. 118.

[29](#) *Ibid.*, p. 119.

[30](#) *Ibid.*, p. 77.

[31](#) *Ibid.*, p. 78.

[32](#) Laura Alcoba, *Los pasajeros del Anna C.*, *op. cit.*, p. 11.

[33](#) *Ibid.*, p. 12.

[34](#) María Belén Ciancio, *op. cit.*, p. 2.

[35](#) Beatriz Sarlo, *Ficciones argentinas: 33 ensayos*, Buenos Aires: Mardulce, 2012, p. 216.

[36](#) Laura Alcoba, *Los pasajeros del Anna C.*, *op. cit.*, p. 285.

[37](#) *Ibid.*, p. 9.

[38](#) Lola Arias, *Mi vida después y otros textos*, *op. cit.*, p. 10.

[39](#) Lola Arias, *op. cit.*, p. 17.

[40](#) *Ibid.* La concepción de sus proyectos teatrales como experimento o investigación vuelve con frecuencia en sus declaraciones. Si se refiere a *Melancolía y manifestaciones* como a una pieza en la que, como lo afirma: «experimento conmigo misma», *op. cit.*, p. 16, también califica *El año en que nació* de «experimento social» que expone el conflicto político entre los once participantes sin resolverlo, pero permitiendo que convivan en el mismo escenario, *ibid.*, p. 13-14.

[41](#) Esta inscripción también se explicita, por ejemplo, en el texto «Doble de riesgo», *op. cit.*, p. 9-17.

[42](#) En sus célebres «Notas sobre el teatro documental», Peter Weiss propone un catálogo evidentemente incompleto pero elocuente en cuanto a su diversidad: «Expedientes, actas, cartas, cuadros estadísticos, partes de la Bolsa, balances de empresas bancarias y de sociedades industriales, declaraciones gubernamentales, alocuciones, entrevistas, manifestaciones de personalidades conocidas, reportajes periodísticos y radiofónicos, fotografías, documentales cinematográficos y otros testimonios...»; véase Peter Weiss, *Escritos políticos*, Barcelona: Lumen, 1976, p. 99.

[43](#) Lola Arias, *Mi vida después y otros textos*, *op. cit.*, p. 17.

[44](#) Lola Arias, *op. cit.*, p. 43

[45](#) Véase, para ilustrar el gesto, la presentación de *Atlas del comunismo* (2016): «Noventa y nueve años después de la Revolución de Octubre, la directora argentina Lola Arias invita a personas entre 8 y 84 años a narrar la historia de mujeres en la intersección de la idea socialista. Juntas reúnen canciones de trabajadores comunistas de las fábricas y enseñanzas de los países socialistas hermanos, hablan acerca de la vigilancia en la vida cotidiana, de los conciertos de punk en el interior de las iglesias, de las discusiones en los teatros de la época de transición, de la quema de los centros de asilo en Alemania del Este y los reclamos de los refugiados en la actualidad. Sus historias pintan el cuadro

de lo personal dentro la política, del fracaso y la reinención.», «Atlas del comunismo» (2016), disponible en: <<http://lolaarias.com/proyectos/atlas-des-kommunismus/>>.

### Pour citer ce document

Cecilia GONZÁLEZ, «La historia en modo menor en la producción de la «generación de los Hijos» en Argentina», *Líneas* [En ligne], Numéros en texte intégral /, L'âge des minorités, mis à jour le : 25/06/2018, URL : <https://revues.univ-pau.fr/lineas/2904>.

### Quelques mots à propos de : Cecilia González

Cecilia GONZÁLEZ  
Catedrática de Estudios latinoamericanos  
Universidad Bordeaux Montaigne  
EA 3656 AMERIBER