

HUJXS

POETICAS

DE LA

MEMORIA

MEMORIA

Biblioteca Nacional Mariano Moreno

Hijxs. Poéticas de la memoria. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires:

Biblioteca Nacional, 2021.

96 p. ; 22 x 17 cm.

ISBN 978-987-728-126-2

1. Literatura. 2. Lucha Política. 3. Militancia Política. I. Título
CDD A861

HIJXS POÉTICAS DE LA MEMORIA

Septiembre 2021

Marzo 2022

Plaza del Lector Rayuela | Sala Leopoldo Lugones
Sala María Elena Walsh

©2021, Biblioteca Nacional Mariano Moreno
Agüero 2502 (1425) CABA
www.bn.gov.ar

ISBN 978-987-728-126-2

Impreso en Argentina
Hecho el depósito que marca la ley 11.723

ÍNDICE

6 **Venas abiertas y cicatrices**
Guillermo David

8 **Hijxs. Poéticas de la memoria**
Equipo curatorial

18 **¿Arte de Hijxs?**
Ángela Urondo Raboy

TERRITORIOS

22 **Texturas en los territorios de memorias**
Ludmila da Silva Catela

30 **El escrache como punto de partida para re-pensar un territorio**
Grupo de Arte Callejero (GAC)

ARCHIVOS

38 **Archivos fotográficos, montajes y artefactos de memoria**
Natalia Fortuny

42 **El atlas de Hijxs (emancipar la voz)**
Julián Axat

INFANCIAS

66 **Infancias**
Teresa Basile

78 **Exilios**

85 **CUERPO DE OBRA**

Venas abiertas y cicatrices

Después de las masacres provocadas por la guerra franco-prusiana y la Comuna de París que habían dejado exhausta y desconcertada a la sociedad francesa, Ernest Renan, el mayor historiador francés de su época, pronunció una conferencia titulada “¿Qué es una nación?”. Allí postulaba que las naciones están fundadas sobre memorias colectivas basadas en olvidos consensuados de las matanzas originarias, que habrían de ser plebiscitados a diario. Esa aporía, formulada con el ánimo de suturar la fisura que los genocidios abren en el cuerpo social, haría escuela. El siglo veinte se ceñirá convenientemente al mandato de olvidar aquello considerado irreparable al precio de conceder impunidad a los victimarios. Con diversa suerte, la memoria de las masacres y demás atrocidades cometidas en nombre de los Estados y las políticas de reparación o impunidad que surgen de su balance han quedado sujetas a las pujas por la hegemonía en cada configuración nacional. Solo después de la Segunda Guerra Mundial, la creación de dispositivos jurídicos nacionales y transnacionales que dieran cuenta del dilema de qué hacer con las víctimas y su ansia de justicia comenzó a develar los crímenes en que fundan soberanía los grupos dominantes. Se abría una etapa de revisión de aquellos postulados.

La Argentina ha sido modelo y punta de lanza en las últimas décadas en el proceso de impugnar aquel dictum de Renan, al punto de instalar, mediante la articulación de las demandas del movimiento de derechos humanos con el Estado, la necesaria apertura de la vía mediante la cual Memoria, Verdad y Justicia se vuelven la clave de reconstitución de la nación tras el genocidio perpetrado por la última dictadura. Uno de los signos de su eficacia ha sido la puesta de la voz de las víctimas en el proscenio de la escena histórica. La palabra de quien ha sido dañado por la acción estatal en su carne y su alma ha devenido lo no disimulable por ninguna operación de ocultamiento o desvío. Las voces de las víctimas quiebran cualquier consenso sobre el olvido avieso que las culturas suelen instrumentar para tramitar su soberanía. Madres, Abuelas y Familiares de Detenidos-Desaparecidos han sido portavoces del clamor de justicia con toda la potencia de su testimonio desgarrado a la par del conjunto de organizaciones de derechos humanos. Acompañados por políticas públicas de escucha y acogimiento de sus demandas, vinieron a revertir los momentos oprobiosos en los que se había alentado el olvido y el perdón impune a los victimarios. En esta situación surgió, en los desolados años noventa, la militancia de segunda generación que encontró en la agrupación H.I.J.O.S. uno de sus motores. Su accionar —la invención del escrache— fue acompañado de variadas producciones culturales en las que la pregunta sobre la violencia que atravesó el cuerpo social y sus modalidades de actualización alcanzó nuevas formulaciones. Irrumpían, irreverentes, nuevas voces con preguntas que orientaban sus dilemas hacia la incidencia del terrorismo de Estado en la vida singular, en la subjetividad privada y colectiva signada por heridas difíciles de cicatrizar. Como señala Teresa Basile, lxs hijxs de padres desaparecidos, asesinados, encarcelados o exiliados, a menudo ellos mismos víctimas directas de la violencia terrorista estatal, respondieron con una amplia gama de producciones culturales que son, a un tiempo, nuevas formas de intervención política: la fotografía, el cine, la narrativa, la poesía, el teatro, el testimonio, la performance, la plástica, las instalaciones, formularon y formulan discursos críticos que operan sobre el presente como un alerta hacia el futuro, no solo como el trámite del duelo sobre el pasado.

La Biblioteca Nacional, que es constructora de la memoria de la nación a través de su Programa de Derechos Humanos y de múltiples acciones desplegadas en los últimos años, se enorgullece de acoger en su seno, con esta exposición, las voces, las imágenes y los textos que una nueva generación militante ha producido en el afán de bregar por una nación libre, justa y soberana.

Guillermo David

Director de Cultura de la Biblioteca Nacional



Inés Ulanovsky, de la serie *Fotos tuyas*, 2006.

Hijxs. Poéticas de la memoria

Equipo curatorial*

A mediados de la década de 1990, en el contexto de una política de Estado negacionista de la dictadura militar y de indultos que buscaban clausurar las querellas sobre el pasado reciente, una nueva voz comenzó a circular: la voz de lxs hijxs. La rememoración de los veinte años del último golpe cívico-militar trajo la irrupción de narrativas que representaban un nuevo punto de vista generacional. Mediante un repertorio de preguntas sobre cuestiones antes invisibilizadas, esta generación nucleó al conjunto de hijxs de víctimas del terrorismo de Estado —a lxs organizadxs detrás de la agrupación H.I.J.O.S. como a aquellxs que no se encuadraban en la militancia— y también a quienes, sin ser hijxs de desaparecidxs, se inscribían en una misma identidad generacional.¹ ¿Qué condiciones de escucha se estaban desarrollando para que estas memorias subterráneas pudieran hacerse visibles?

Se gestaba, por esos años, un nuevo sentido de comunidad. Desde el fin de la dictadura, los organismos de derechos humanos habían trabajado en el despliegue de redes interpersonales orientadas a contener a las familias desintegradas por el terrorismo de Estado y, en especial, a lxs niñxs. Algunas de esas experiencias fueron el “Taller de la Amistad” de La Plata (creado durante la dictadura); los talleres “Julio Cortázar”, en Córdoba; “Había una vez”, en Rosario y el “Inti Huasi”, en Santiago del Estero. Eran espacios de recreación, sociabilidad y contención emocional para lxs hijxs de las víctimas de la represión, muchxs de lxs cuales se volcaron, luego, a la militancia.

Entre 1991 y 1993, el proyecto editorial *Los hijos de la teta del ciclón*, impulsado por Gonzalo Leónidas Chaves, marcaría la emergencia de una voz generacional mediante la publicación de una serie de libros escritos por hijxs de militantes de los setenta: *Las alambradas de la luz* (1991) de Gonzalo Chaves (h), *Alas del alma* (1992) e *Imágenes rotas* (1993) de Andrea Suárez Córca y *Variaciones del agua soleada* (1993) de Diego Larcamón. Estas expresiones buscaban abrirse paso en un contexto de silencio e impunidad, en el que no había espacio de recepción para las voces de lxs hijxs de “los subversivos”. Trataban de romper el silencio a través de una nueva forma de decir y de nombrar el pasado reciente en forma de poesía.

* Santiago Allende, Federico Boido, Lucía Cytryn, Candela Perichon y Tomás Schuliaquer.

1. Utilizaremos en adelante el término masculino genérico “padres” para referirnos tanto a padres como a madres.



“Primer escrache móvil, recorrido por los domicilios de varios genocidas de la última dictadura militar”, 11 de diciembre de 1999. Archivo GAC.

Pero el giro decisivo en la manera de hacer, entender y construir memoria colectiva fue la emergencia de H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), en 1995. La agrupación, surgida a partir de homenajes a lxs desaparecidxs en algunas universidades, abrió un espacio donde romper el largo silencio de las experiencias en común. Esas experiencias, hasta el momento individuales, adquirieron entonces una dimensión colectiva.

Su emergencia sumó una nueva voz al conjunto de los reclamos de memoria, verdad y justicia surgidos durante la dictadura, e implicó una renovación en el campo de los derechos humanos. Pero significó, también, una ruptura. La intervención joven, disruptiva y desafiante reivindicó fuertemente el espíritu de lucha y el activismo político de la generación de los padres, poniendo el foco en una figura hasta entonces poco atendida: la del militante. Si en la década de 1980 la narrativa humanitaria de los organismos de derechos humanos había anclado su reclamo de justicia en la figura del desaparecido, a mediados de la década siguiente un desplazamiento buscó recomponer, desde un lugar crítico, las trayectorias militantes de los sesenta y setenta, que en la inmediatez de la dictadura habían quedado soterradas.

La renovación de las voces supuso, también, una reactivación de las prácticas políticas. Surgió, entonces, el escrache a represores como intervención en el espacio público, una nueva forma de denuncia que ponía sobre la mesa la falta de respuestas judiciales

FÉLIX BRUZZONE

“Igual todos me caían bien, o más o menos bien, y la que mejor me caía era Ludo, una chica que también militaba en HIJOS —su tía había desaparecido en Córdoba: hubiera sido bueno que se juntara con Romina y fundaran SOBRINOS, NUERAS, no sé—”.

Los topos, 2008

ÁNGELA URONDO RABOY

“Palabras que sinteticen, que contengan, que signifiquen algo de todo esto que hay para contar. Que expliquen las remotas y particulares consecuencias que el terrorismo de Estado sigue ofreciendo, aun pasado todo este tiempo. Palabras que habremos de inventar si queremos decir algo nuevo, algo propio sobre lo que nos pasó, sobre lo que no nos ha dejado de pasar”.

¿Quién te crees que sos?, 2012

a los crímenes de la dictadura, bajo el lema “si no hay justicia, hay escrache”. Es en este contexto que se reunió el Grupo de Arte Callejero (GAC), un colectivo que conjuga arte, política y movilización callejera en una novedosa propuesta de intervención que incluía mapeos de los barrios, carteles y señaléticas que denunciaban los espacios donde funcionaron centros clandestinos de detención e identificaban domicilios de los represores. La actuación de murgas y artistas callejeros conformaba una mística de pertenencia en función de una denuncia: la vigencia del terrorismo de Estado. La campaña “El genocida en tu barrio” interpelaba a lxs vecinxs y buscaba generar fisuras en el tránsito normal de espacios que, a través de esta práctica, fueron inscriptos como lugares de memoria. Frente al olvido como política de Estado, el escrache se impuso como espacio vital y festivo, de intervención directa en la arena pública, de interpelación a una comunidad que no podía excusarse en la ignorancia o la indiferencia. Una experiencia artístico-política similar desarrolló el colectivo Etcétera, cuya participación en escraches y movilizaciones estuvo signada por la carnavalización. A través de performances y de parodias a curas, militares y genocidas, este grupo sumó el componente humorístico a esta renovación de las formas de lucha, una “estrategia de la alegría”.²

Pero la emergencia de un nuevo sujeto político no vino sin su correspondiente intento de identificación, clasificación, represión y criminalización. En una coyuntura negacionista que buscaba reconciliar a la sociedad con un Estado genocida, la policía bonaerense siguió de cerca las movilizaciones y las intervenciones poético-políticas de la generación de lxs hijxs. El Archivo de la DIPPBA (Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires), incorporado en el año 2000 a la Comisión Provincial por la Memoria, da cuenta de ello.

Hacia 1997, la voz de lxs hijxs ya formaba parte de la coral política de la época. Un momento decisivo en su consolidación fue la publicación de *Ni el flaco perdón de Dios: hijos de desaparecidos* (1997), de Juan Gelman y Mara La Madrid, una compilación de testimonios entre los que convivían las voces de lxs referentes de organismos de derechos humanos con las de lxs jóvenes de esa segunda generación. Esos testimonios expresaban las preocupaciones y las demandas que vertebrarían el discurso de lxs hijxs de allí en adelante.

Independientemente de la agrupación H.I.J.O.S., una serie de producciones estéticas y prácticas culturales empezaron a reflejar, construir y elaborar otras preguntas y experiencias. Una nueva comunidad cultural y afectiva, vinculada en torno a intereses, temas, formas de representación, tópicos e imaginarios compartidos más allá de las diferencias. Esta generación encontró en el arte herra-

mientas para encarnar la búsqueda de la identidad desde perspectivas capaces de trascender modos y estrategias cristalizados. Nuevos lenguajes, tonos y formas a través de los cuales problematizar sus experiencias y la posibilidad de transmitirlos; dispositivos que tensionan los vínculos entre el tiempo y el espacio; poéticas que ponen en cuestión las narrativas lineales, redefinen las fronteras entre lo público y lo privado y cuestionan figuras como las del héroe, el traidor y la víctima. En la vasta producción estética y política de lxs hijxs se destaca la capacidad anfibia de desplazarse por las diversas disciplinas artísticas. La escritura de prólogos y reseñas, los proyectos editoriales colectivos, las producciones artísticas conjuntas, entre otras diversas formas de intercambio, dan cuenta de una extensa red relacional y un intenso diálogo, una trama de comunidad.

Con las narrativas inauguradas por lxs hijxs, el archivo se amplía. Al acervo documental, histórico e institucional que recuperan las organizaciones de derechos humanos a la hora de denunciar los crímenes del terrorismo de Estado, se incorporan nuevos ítems que pertenecen al archivo personal y familiar de lxs hijxs. Desplazadas muchas veces de la impronta tradicional de la denuncia y de la recuperación épica de los padres, estas poéticas abrieron un camino donde lo estético se teje con lo afectivo. Las fotos de unas vacaciones en familia, un diario íntimo que retrata escenas olvidadas, los juguetes de la infancia, objetos en desuso y papeles viejos están en el centro de muchas de estas obras, que van a la conquista del archivo personal, revuelven el álbum familiar y lo convocan a decir algo

Lucila Quieto, de la serie *Arqueología de la ausencia*, 1999-2001.



2. AA.VV., *El deseo nace del derrumbe*. Roberto Jacoby: acciones, conceptos, escritos, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía - Red Conceptualismos del Sur - Adriana Hidalgo - La Central, 2011. Edición a cargo de Ana Longoni.

EMILIANO BUSTOS

“Somos hijos, generación de hijos, capa tras capa / envueltos como alguien nos trajo al mundo, la / generación de la fuerza de habitar los cielos / paternos desaparecidos. Todas las generaciones / como piezas inconclusas de sangre más un piso / para esa sangre. Un piso para esa sangre, tierra, / espacio en donde los hijos, las generaciones de / hijos puedan pisar, y entre sus sombras ser el / presente...”.

“La generación de hijos”,
Poemas hijos de Rosaura, 2016

nuevo sobre sí mismxs y sobre su pasado, “un modo de transformar una ausencia eterna en una presencia infinita”³

En la puerta de una sede de H.I.J.O.S. a fines de la década de 1990, un cartel interrumpió la habitual circulación con una convocatoria: “Si querés tener la foto que siempre soñaste y nunca pudiste tener, ahora es tu oportunidad. No te la pierdas. Llamame”. El ensayo fotográfico *Arqueología de la ausencia* (1999-2001) de Lucila Quieto surgió de una inquietud y una necesidad: componer la fotografía imposible de unx hijx con su(s) padre(s) desaparecido(s). El procedimiento era sencillo y su efecto contundente: proyectada sobre una superficie, una fotografía del archivo familiar; en un lugar del encuadre, lx hijx. A través del montaje de una diapositiva y un cuerpo, la fotografía construía un artefacto experiencial que situaba al desaparecidx en un tiempo presente junto a su hijx, a la vez que documentaba una denuncia: donde hay una proyección, falta una persona.

La obra de Quieto es fundacional de una estética fotográfica que será común a gran parte de esta generación y que encuentra en el álbum familiar su materia prima. Con esos restos de vida que laten en las fotos se despliegan dispositivos que parecen encarnar lo que señalaba Roland Barthes en *La cámara lúcida*: “la cosa de otro tiempo tocó realmente con sus radiaciones inmediatas (sus luminancias) la superficie que a su vez toca hoy mi mirada”.⁴ *Arqueología de la ausencia* situó el cruce entre fotografías, miradas y cuerpos en el centro de una experiencia y una poética colectivas, surgidas en el espacio mismo de la militancia política.

Del camino abierto por el procedimiento de esta obra surgieron otras. Así, *El rescate* (2007), de Verónica Maggi, utiliza la proyección de fotografías sobre el cuerpo en un abordaje mucho más individual e íntimo. Aquello que estaba hundido en la ausencia es rescatado y resignificado en un hacerse cuerpo de doble sentido: el cuerpo sobre el que se proyecta es prueba de la existencia de aquello proyectado y, a la vez, es la fotografía proyectada la que construye cuerpo e identidad. *Recuerdos inventados* (2003), de Gabriela Bettini, toma el álbum familiar para hacerse, también, con “las fotografías que siempre soñó y nunca pudo tener”, donde la invención de una foto viene a suplir el lugar del recuerdo de manera literal. Los cuerpos de la familia viva llevan a costas los portarretratos de abuelos y tíos desaparecidxs o completan una foto familiar de vacaciones de verano, con el artificio a la vista y hasta con cierto tono de humor.

El archivo como herramienta para la reconstrucción de la identidad tiene connotaciones más explícitas en trabajos como *Genealogía de Soledad* (2016-2021) de Soledad Francesio y *Bien de familia* (2018) de Verónica Villanueva, dos obras que trabajan con la (re) construcción de un rostro de origen y la búsqueda del parecido biológico mediante el montaje artesanal de fotografías.

3. Andrea Suárez Córca, “La niña y el archivo” (instalación), 2019.

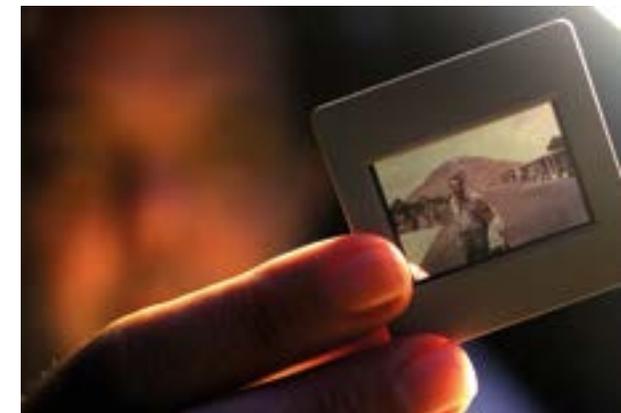
4. Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Buenos Aires, Paidós, 1990, p. 143.

El trabajo con el archivo, sin embargo, tiene sus limitaciones. Otras producciones estéticas han hecho pie, precisamente, en su carácter finito y fragmentario: se trata de obras que utilizan el procedimiento del *collage* e iluminan, así, la naturaleza en *construcción* de toda identidad. En su serie *Infancia y dictadura* (2017-2020), Villanueva toma fotografías de sus sobrinxs y realiza intervenciones azarosas durante el revelado, sobreimpriéndolo con su propia mano trazos y pinceladas que borran rostros y modifican la forma de los cuerpos de manera arbitraria. Las piezas resultantes se montan a modo de *collage*, componiendo imágenes sórdidas y misteriosas que suscitan nuevas formas de ver la familia y la infancia.

El viaje de papá (2005), de Camilo del Cerro, combina los procedimientos e interviene las fotos de viajes del padre con fotografías de él mismo, a la vez que utiliza, a modo de epígrafe, fragmentos de una carta de despedida de su tía a su papá. En el cruce de estos tres elementos hay algo que insiste como *leitmotiv* de todas estas obras: la transformación del tiempo lineal en otro donde el presente puede convivir con aquello que irradia vida desde los archivos.

Mirar, agarrar, proyectar las fotografías que componen los archivos familiares son algunas de las estrategias de (re)construcción de la identidad adoptadas en estas obras. En algunos trabajos, esta construcción se asume como una suerte de réplica del archivo. En *Cómo miran tus ojos* (2007), Soledad Nívoli busca la mirada fotográfica del padre desaparecido en una repetición de encuadres que vuelven a observar calles, iglesias, árboles del modo en que los miraba el padre. Guadalupe Gaona, en *Pozo de aire* (2009), regresa a los lugares que aparecen en el álbum familiar y registra los paisajes circundantes, las luces, las sombras y los ecos que lo componen, en una obra que combina fotografía y poesía.

El impulso identitario de las producciones estéticas de hijxs supone un modo particular de hacer memoria. Si la toma del espacio público significó la conquista de un territorio proscrito para la generación de los padres, en el ámbito privado la identidad aparece como una búsqueda a través de papeles, una incógnita hecha de objetos viejos que constituyen un archivo afectivo. La apertura de una valija llena de fotografías, escena de consulta del archivo familiar, es el punto de partida de muchas de estas obras. Inés Ulanovsky, en *Fotos tuyas* (2006), captura el espíritu de búsqueda que atraviesa la poética archivística de esta generación, al registrar con su lente el diálogo que los familiares entablan con el archivo personal de sus desaparecidxs. El viaje a través del archivo aparece tematizado en esta serie, donde ya no es la yuxtaposición o el *collage* lo que hace convivir al hijx con su padre desaparecido sino las propias manos que sostienen el álbum una vez abierto el cajón.



El (im)posible olvido (2016),
de Andrés Habegger.

MARIANA EVA PÉREZ

“¡El Show del Temita! El reality de todos y todas.

Humor, compromiso y sensualidad de la mano de nuestra anfitriona, que no se priva de nada a la hora de luchar por la Memoria, la Verdad y la Justicia. Cada día un acontecimiento único e irrepetible relacionado con El Temita: audiencias orales, homenajes, muestras de sangre, proyectos de ley, atención a familiares de la tercera edad y militontismo en general.

Una vida 100% atravesada por el terrorismo de Estado. ¡Viví vos también esta vuelta a 1998!

Mandá TEMITA al 2020 y cumplí tu fantasía”.

Diario de una princesa montonera. 110% verdad, 2012

En las producciones filmicas de lxs hijxs también se repite con insistencia la escena de consulta del archivo familiar. En *Papá Iván* (2004), María Inés Roqué toma como principio disparador de su relato la última carta que le escribió su padre antes de ser asesinado. Al contrastar ese legado íntimo postrero con las distintas versiones que le aportan otras memorias —las de su propia madre, sus compañeros de militancia, las exalumnas de su padre— la directora ensaya la semblanza de un padre, figura que quedó oculta detrás de la marca del militante. Unos años después, *Los rubios* (2003) de Albertina Carri irrumpió con una indagación similar, pero desviada de propuestas más clásicas como las de Roqué: a través de la ficcionalización de la documentalista, Carri problematizó la posibilidad de construir un relato cerrado que echara luz sobre la desaparición de sus padres. Los testimonios recogidos y los documentos acopiados aparecen en el film bajo el velo de la desconfianza: no hay archivo capaz de reponer, explicar o volver coherente la ausencia, no hay relato capaz de enarbolar una verdad, no hay representación posible tras los mecanismos terroristas de la dictadura.

En el caso de *M* (2007), el archivo cumple el papel de una evidencia puesta al servicio de la trama detectivesca con la que el director Nicolás Prividera reconstruye la historia de su madre desaparecida. Si bien su proyecto busca trascender la experiencia privada, poniéndola en diálogo directo con la historia social del país, la mirada sobre los ítems del archivo está cargada de afectividad. Vacuada su memoria de los recuerdos de infancia, el director abre cajones, despliega álbumes, reproduce videos caseros. Echando mano al procedimiento de *Arqueología de la ausencia*, Prividera intenta crear en *M* la foto que falta: con exquisita precisión, el hijo se ubica al lado de la proyección de una foto de su madre. Así él queda a igual escala que ella, mirando ambos a cámara; sus rostros se acercan, componiendo una nueva estampa en la que el encuentro entre madre e hijo parece concretarse. Sin embargo, la ilusión se quiebra cuando él se mueve, y el artificio queda expuesto. En movimiento, parado de perfil, el hijo observa amargamente la sucesión de diapositivas de una madre estática, que solo habita en esas fotos.

De manera similar, en *Encontrando a Víctor* (2004) Natalia Bruschtein ajusta la proyección de una foto de su padre de tal modo que su propio cuerpo cuadre al lado del de él. Tal como su título indica, la búsqueda puesta en marcha por la película deviene encuentro: la hija se reúne con su padre, le acaricia la cara, lo toma de la mano y luego a mira a cámara, a la espera del clic que capte una nueva foto para el álbum familiar.

En *(H) Historias cotidianas* (2001), Andrés Habegger recoge las historias de seis hijxs de militantes desaparecidxs. Su cámara lxs sigue en un recorrido por la ciudad en el que cotejan las fotos del álbum familiar con los espacios en los que fueron sacadas. Del mismo modo, pero orientado hacia su experiencia personal, en *El (im)posible olvido* (2016) Habegger realiza una cartografía del pasado a partir de las fotos de su propio álbum. Si el archivo hace las veces de evidencia, el paseo por los lugares donde fueron tomadas

las fotografías funciona como confirmación: esos lugares existieron y todavía existen. Situar la foto en ese contexto se vuelve una reactualización de los recuerdos que faltan: “la infancia siempre huye pero las fotos están ahí, diciendo que ese momento existió”.

En relación con el impulso archivístico, resulta significativa la propuesta de un grupo de poetas que, nucleados en torno a la editorial platense Libros de la talita dorada, conformaron la colección de poesía *Los Detectives Salvajes* (2007-2015). Coordinada por Julián Axat y Juan Aiub, la colección difunde escritos de poetas desaparecidxs, recuperados a partir de cuadernos manuscritos y libros que eran parte de archivos familiares, y que sus hijxs repusieron en la esfera pública. Así, en la propia línea editorial se distingue la elaboración y el rescate afectivo del archivo. Además, en esta colección la edición de poetas de los años setenta, como Carlos Aiub, Joaquín Areta y Luisa Marta Córica, alterna con la publicación de libros de poetas actuales, hijxs de esa generación desaparecida: Emiliano Bustos, Nicolás Prividera, Juan Aiub y Julián Axat, entre otrxs. De este modo, la colección permite que obras escritas en distintos tiempos coexistan, por primera vez, en un tiempo común, el de la edición; y que las voces alternadas de padres e hijxs confluyan en un diálogo intergeneracional imaginado. Praxis colectiva que trabaja con los restos y se autoconfigura, una vez más, dentro de la tradición detectivesca. Hijxs detectives que emprenden un viaje de memoria en busca de una voz silenciada, pero ávidos, también, de iluminar la nueva poesía, la sobreviviente: “la búsqueda de un quiebre (aunque sea un distanciamiento) con el mitológico resplandor con que nuestros padres desaparecidos y su generación continúa encadilándonos hasta la ceguera. ¿Y qué hay de nuestra propia luz?” (Axat, 2008, p. 9).



Verónica Villanueva, de la serie *Infancia y dictadura*, 2017-2020.



La Guardería (2015), de Virginia Croatto.

La búsqueda y la construcción de una identidad encontraron en el arte un laboratorio, un espacio de experimentación capaz de iluminar nuevos sentidos a partir de las huellas del pasado. El abordaje afectivo e íntimo del archivo familiar da lugar también a una configuración singular de la noción de infancia. Muchas de estas producciones artísticas recuperan la voz infantil. Pero, ¿qué tipos de infancia configuran estas narraciones? ¿Qué formas e imágenes elaboran? ¿Cómo representan las voces de la niñez en dictadura y su multiplicidad de experiencias?

La reconfiguración familiar en función de la militancia, los secuestros, asesinatos o las desapariciones

de los padres, las infancias huérfanas o clandestinas, el exilio, el nacimiento en cautiverio y la apropiación, la búsqueda y la restitución identitaria forman parte de la compleja trama que distingue las experiencias de la generación de lxs hijxs de otras atravesadas por el terrorismo de Estado. Las producciones artísticas se hacen eco de estas problemáticas y, asumiendo que la voz infantil es la voz de la pregunta, ensayan distintas formas de recrearla.

Precursora de estos intentos, *El mar y la serpiente* (2005), de Paula Bombara, estructura esta búsqueda a partir de una narración en primera persona que reproduce la voz de una niña, cuyas preguntas rompen el silencio, los secretos y las lagunas del relato. En *Pequeños combatientes* (2013), de Raquel Robles, la historia de la desaparición de dos militantes se construye a partir de la voz de una niña que traduce su compromiso afectivo con los padres, haciéndose cargo de su legado político y erigiéndose como luchadora ella misma. Un relato que pone el juego infantil al servicio de una ficción militante, de una continuidad del proyecto de una (otra) generación. *Una muchacha muy bella* (2013), de Julián López, trabaja también en la construcción de una primera persona infantil: un niño que habla de su madre, ella misma un misterio que lo fascina. La voz del niño se entretiene, aquí, con la del narrador adulto, el que ya ha desentrañado el misterio y conoce el final de la trama ominosa que construye el niño.

La búsqueda de lo infantil en estas producciones también aparece bajo la forma de los juguetes, cuya función original se ve atravesada, desintegrada y transformada por el terrorismo de Estado, que los convierte en evidencia de las escenas más crueles, como el secuestro y la desaparición. Los juguetes, entonces, se desplazan del universo lúdico y alegre de la infancia para volverse objetos inanimados y sordidos, que guardan como un secreto las vivencias de las que fueron testigos, como en la obra *Juguetes* de Jorgelina Molina Planas.

El significante “infancia” no solo se trama alrededor del significante “hijx”. En cambio, algunos de estos artistas han recuperado una noción distinta para referirse a sí mismxs: la noción de huérfanxs. En 2012, el Colectivo de Hijos (CdH) presentó la exposición *Huachos (científicamente producidos por el genocidio)*, que se interrogaba sobre las características de la orfandad producida por el Estado en términos de experiencia colectiva. Las infancias huérfanas pueden verse, también, en la obra de Félix Bruzzone. Allí, la búsqueda de los padres convive con la errancia producida por la pérdida del hogar familiar, la prolongación del duelo, la búsqueda identitaria a través de formas desviadas, *mutantes*.⁵

En el cruce entre la pulsión de archivo y la reproducción de las voces de la infancia se encuentra la videoinstalación de Carolina Golder, *Cartas* (2018), donde las cartas que las presas políticas les enviaban a sus familias son leídas e interpretadas por niñxs. Estas cartas, que pertenecen al acervo de la Biblioteca Nacional, emergen como un intento de transmitir la experiencia del encierro y recuperar algo de la cotidianeidad de las madres con sus hijxs; las lecturas actualizan esas experiencias dándoles voz a lxs niñxs que reciben esas cartas, poniendo en cuestión y a la vez sorteando el habitual adultocentrismo de las prácticas políticas de memoria.

Pero la (re)construcción de las historias familiares silenciadas por la dictadura, que es, a la vez, (re)construcción de la propia historia, supone para esta generación un proceso en continua actualización, que se pliega en el pasado pero que se escribe en presente. Así lo presenta y explicita Mariana Eva Pérez, cuyo *Diario de una princesa montonera. 110% verdad* (2012; 2021), libro que narra con particular humor y sordidez las experiencias de una “hiji” atravesada por “el temita” de la dictadura, fue reeditado este año con la incorporación de nuevos capítulos que ponen sobre la mesa lo presente de aquel pasado. Ahora, la narradora reconoce que sus luchas, las que la aúnan con un colectivo militante, son las luchas feministas: que “así como el pañuelo blanco nunca fue mío, el pañuelo verde sí lo es”.

Haciéndose eco de ese mismo espíritu, *Hijxs. Poéticas de la Memoria* se propone no como la documentación exhaustiva o la muestra de un objeto cerrado sino, por el contrario, como un espacio de preguntas sin clausura, la entrada a una zona de la práctica artística y política de una generación que sigue escribiendo, que sigue produciendo, que sigue haciendo y construyendo memoria.

¿Arte de Hijxs?

por Ángela Urondo Raboy

¿Qué es eso? ¿Existe?
¿Constituye un género?
¿Qué lo define? ¿Qué expresa?
¿Es una categoría? ¿Una narrativa?
¿Un relato? ¿Una épica?
¿Una temática? ¿Un formato?
¿Un soporte? ¿Una técnica?
¿Cuáles son sus representaciones?
¿De qué se componen sus acciones?
¿Tiene un concepto? ¿Un objetivo? ¿Una estética?
¿Una lógica? ¿Una lírica? ¿Una retórica?
¿Cuál es su materia? ¿Su caja de herramientas?
¿Y su discurso? ¿Qué mensaje deja?
¿Aporta? ¿Discute? ¿Conversa?
¿Señala? ¿Pone los puntos? ¿Interpela?
¿Cuál es el recorte?
¿Qué incluye? ¿Qué deja afuera?
¿Es una clasificación? ¿Un mecanismo?
¿Una experiencia? ¿Un combo?
¿Una rama de la cultura?
¿Redoblante, bandera y bombo?
¿Un estilo? ¿Un movimiento?
¿Una moda? ¿Un manifiesto?
¿Una composición? ¿Un pretexto? ¿Una estructura?
¿Maldición? ¿Legado? ¿Cimiento?
¿Una herencia? ¿Un estigma? ¿Una tortura?
¿Un recordatorio incómodo? ¿Una marca de nacimiento?
¿Arqueología de la infancia en dictadura?
¿Ombligo? ¿Laberinto de espejos?
¿Un tesoro escondido?
¿Fantasmas del pasado?
¿Orfanato de niños viejos?
¿Un ejemplo de vida?
¿Una prueba de existencia?
¿Años perdidos? ¿Un punto de partida?
¿Material de extracción? ¿Súper vivencia?
¿Redención? ¿Una vía de escape?
¿Clandestinidad? ¿Rebelión? ¿Impertinencia?
¿Declaración de principios? ¿Campo minado?
¿Un llamado de atención? ¿Un nombre cambiado?
¿Un ardor? ¿Un cuerpo frío?
¿Los trapos sucios? ¿El lecho del río?
¿Una incógnita? ¿Un espacio de encuentro?

¿Nido de preguntas? ¿Desconcierto?
¿Una vela encendida? ¿Un rincón olvidado?
¿Territorio en disputa?
¿Una clave? ¿Un mapa destrozado?
¿Pena transversal? ¿Un cajón vacío?
¿Un lugar que no puede ser ocupado?
¿Despedida? ¿Lamento? ¿Un tejido entramado?
¿Figuritas consagradas? ¿Bronces pulidos?
¿Espíritu combativo? ¿Reconocimiento?
¿Cuadros enmarcados? ¿Premio desconsuelo?
¿Un corso a contramano?
¿Controversia? ¿Restitución del sentido?
¿Club de catarsis? ¿Coro de suspiros?
¿Cascozazo? ¿Desahogo? ¿Rebeldía?
¿Un logro? ¿Una línea finita?
¿La vanguardia iluminada?
¿La duda? ¿La certeza?
¿La señal equivocada?
¿Una proeza? ¿Un orgullo?
¿Nostalgia? ¿Capricho? ¿Pesadilla?
¿Sapo de otro pozo?
¿Disrupción? ¿Carnada?
¿La octava maravilla?
¿Traspaso generacional? ¿Una risa desubicada?
¿Una puerta de salida? ¿Una mochila pesada?
¿Resistencia? ¿Escapatoria del trauma?
¿Justicia? ¿Desagravio? ¿Fe de erratas?
¿Melodía repetida? ¿Canto ritual?
¿Invocación de almas?
¿Eslabones unidos? ¿Cabos sueltos?
¿Muniones? ¿Viejas armas?
¿El reverso del dobladillo?
¿Una huella? ¿Una casa acribillada?
¿Epifanía? ¿Tormento?
¿Una botella de socorro?
¿Estado de aturdimiento?
¿Evocación? ¿Poesía?
¿Un dedo acusatorio?
¿Una nueva forma de querrela?
¿Un sector de la estantería?
¿Refugio? ¿Conspiración? ¿Condolencia?
¿Manual de autoayuda? ¿Testimonio? ¿Ironía?
¿Acuerdo democrático? ¿Dolor encarnado?
¿Operación sin anestesia?
¿Autopsia? ¿Sinfonía?
¿Otra muestra de inútil resiliencia?
¿Vómito de impotencia? ¿Grito desesperado?

¿Sangre en las venas? ¿Colección de antología?
¿La oscuridad de la noche? ¿Un animal destripado?
¿Carne molida? ¿Baluceo? ¿Boca de lobo?
¿Base de datos? ¿Archivo viviente? ¿Mina de oro?
¿Desgracia? ¿Revelación compartida?
¿Enciclopedia? ¿Doctorado? ¿Materia prima?
¿Kiosco? ¿Precipicio? ¿Caricatura?
¿Real academia? ¿Imberbes?
¿Tesina? ¿Licenciatura?
¿Bronces pulidos? ¿Figuritas consagradas?
¿Una vela encendida? ¿Una brújula imantada?
¿Granos de arena? ¿Migas de pan? ¿Hoja de ruta?
¿Camino? ¿Ilusión? ¿Fantasía?
¿Calaveras adornadas? ¿Ensalada de frutas?
¿Una continuidad? ¿Un encanto?
¿Descargo? ¿Reuelta?
¿Alimento? ¿Un ansia? ¿Un alivio?
¿Lo idéntico? ¿Lo heterogéneo?
¿Bitácora? ¿Escrapela?
¿Lucha mutante? ¿Esperpento?
¿Escuela? ¿Ruido molesto?
¿Capilla ardiente? ¿Llama eterna?
¿Infierno? ¿Velorio?
¿Parlêtre? ¿Kadish? ¿Responso?
¿Santuario? ¿Mausoleo? ¿Rejunte?
¿Memorial? ¿Laboratorio?
¿Bendición? ¿Palabra Santa? ¿Utopía?
¿Una aclaración? ¿Un código? ¿Una garantía?
¿Una meta? ¿Un abismo? ¿Un hueco?
¿Rectificación? ¿Una nota al margen?
¿Redundancia? ¿Insulto? ¿Un eco?
¿Acta de independencia?
¿Restitución? ¿Testamento?
¿Revolución? ¿Política? ¿Sustento?
¿Acción soberana? ¿Un deseo?
¿Una curita? ¿Un trabajo honesto?
¿Reparación histórica?
¿Revancha? ¿Temblor? ¿Memento?
¿Una irreverencia? ¿Provocación? ¿Un invento?
¿Cinta negra? ¿Pañuelo blanco?
¿Alucinación colectiva?
¿Fuerza imparable? ¿Desbarranco?
¿Árbol genealógico? ¿Acuerdo democrático?
¿Cordones enredados? ¿Estrés postraumático?
¿Una piedra en el zapato?
¿Un túnel? ¿Un puente? ¿Un faro?
¿Mocosos insolentes?

¿Compañeritos de cuna?
¿Lengua suelta? ¿Aullido a la luna?
¿Una charla pendiente? ¿Encuentro de hermanos?
¿Melancolía? ¿Lástima dura? ¿Desgarro?
¿Juego de ingenio? ¿Chiste macabro?
¿Confirmación? ¿Rompe cabezas?
¿Una misma escena de violencia?
¿El famoso curro de los derechos humanos?
¿Más de dos demonios? ¿Nerds de lesa?
¿Datos cruzados? ¿Horas de audiencia?
¿Homenaje? ¿Conjuro? ¿Conciencia?
¿Una especie en extinción? ¿Un ramo de Narcisos?
¿Obstinación? ¿Un asunto entre cejas?
¿Unidad básica? ¿Comité de ética?
¿Documento identitario? ¿Piedra fundamental?
¿Carteles, consignas, señaléticas?
¿Pulsión vital? ¿Movilización y alerta?
¿Pupilas atentas? ¿Estatuas de sal?
¿Caída libre? ¿Bombucha de ténpera?
¿Una pendiente sinuosa?
¿Observatorio del espanto?
¿Argumento? ¿Liberación? ¿Resguardo?
¿Una interpretación? ¿Un lugar seguro?
¿Un hallazgo? ¿Amor en estado puro?
¿Inquietud? ¿Verdad? ¿Exageración?
¿Arrorró mi niño, arrorró mi sol?
¿Una textura? ¿Un tono? ¿Una cadencia?
¿Un pliegue? ¿Átomos? ¿Moléculas?
¿Arquetipo? ¿Mitología? ¿Ciencia?
¿Lo que se ve más allá de los ojos?
¿Lo que se siente? ¿Lo que se aprecia?
¿Un gol de media cancha, con toda la gambeta?
¿Un amanecer por venir? ¿Un horizonte?
¿Un antojo? ¿Un bosque? ¿Trascendencia?
¿Una semilla? ¿Un núcleo insoluble?
¿Algo asombroso? ¿Las capas historia?
¿Lo indecible? ¿Indispensable?
¿Extraordinario? ¿Coso?
¿Un abrazo apretado?
¿Un final abierto?
¿Desenlace? ¿Etcétera?
¿Eternidad? ¿Significación?
¿Correspondencia?
¿Una pregunta latente?
¿Lo imposible de cambiar?
¿Lo que persiste?
¿Nuestra esencia?

TERRITORIOS

Texturas en los territorios de memorias

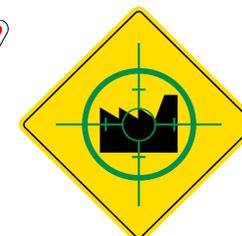
por Ludmila da Silva Catela

¿Cómo se gesta un territorio de memorias? Es una pregunta que guía un recorrido posible y que, antes que ser respondida, pretende interpelar sobre otras posibles en torno a la relación entre territorios y memorias, violencias y situaciones límite.

A pesar de que hemos escuchado hasta el cansancio largas discusiones sobre lo inenarrable de estos eventos, los genocidios y las tragedias extremas han suscitado diversos modos de expresión que se tradujeron en películas, obras literarias, teatro, artes plásticas, expresiones que subrayan el carácter irremplazable del arte para asegurar las memorias de los acontecimientos. Una de las cuestiones más provocadoras que plantea la relación entre situación límite y expresión artística es que esta última evita la transmisión ejemplificadora y produce de manera simbólica y eficaz una comunicación directa entre lxs productorxs y lxs observadorxs, lo que en última instancia no es más que el diálogo entre *dos sensibilidades humanas*, la expresión de subjetividades donde el uso de ciertos procedimientos de representación invitan (pero no obligan) a ver y a sentir imaginariamente lo que pasó. Esta movilización emotiva empuja hacia una reinterpretación de los eventos, reubicando el pasado en el presente y proponiendo, potencialmente, una mirada crítica sobre la historia hacia adelante. El contraste entre la versión dura de la historia y los eventos de la estética y sus manifestaciones incita a pensar en los problemas planteados por la acción colectiva, a evaluar las responsabilidades individuales y a reflexionar en el presente sobre las condiciones del compromiso y la acción social. Es aquí donde situación límite, memoria, política y arte interactúan de manera intersubjetiva y devienen una referencia en el espacio público en el mismo momento en que la producen, propiciando y promoviendo un diálogo que contribuye a la reflexión de la sociedad sobre ella misma.

Vamos tras las huellas que dejan estas prácticas. Un trazo; un nombre perdido en la inmensidad de la ciudad; un grafiti en una pared que lo contiene como un archivo; una placa en una plaza; un memorial en un cementerio; una flor arrojada al río; una vela prendida en un sitio de memoria; la foto de unx desaparecidx sobre el cuerpo de una madre; un escache en el barrio; una bandera que reclama por los 30.000; una gota de sangre que permite una restitución de identidad. Cada expresión que brota en el espacio público se transforma en una marca a desentrañar, comprender, compartir, observar y admirar.

La calle aparece como una apertura. Ese espacio prohibido durante el terrorismo de Estado se transforma en trama a ser conquistada y resignificada. Cada gesto de ocupación traduce aquello que se quiere visibilizar frente a la violencia que impuso desaparición y muerte, apropiaciones y ocultaciones, violencias y clandestinidad. Así, como lxs antigux guerrerxs, lxs hacedorxs de memorias lanzan sus marcas simbólicas para expandir un territorio de sentidos y sentires, de saberes y presencias. Ya no habrá lugar para lo oculto, lo clandestino, ni para la violencia. La conquista del espacio urbano, sus marcas y procedimientos de memorias corren los márgenes para ocuparse de que



Arriba: Escache a Massera, 1998. Archivo Etcétera.

Abajo: Carteles de la memoria, Grupo de Arte Callejero, 1999.

el recuerdo de nuestrxs muertxs y desaparecidxs no se desvanezca en el tiempo. Cada gesto suma una capa de memoria que año a año van sedimentando los lazos entre la política en diálogo con el arte y el arte como sostén de las memorias.

Si pudiéramos pensar las tramas y los recorridos que se fueron superponiendo en cada tiempo y espacio de memorias, llegaríamos a tener una visión de la densidad y de las costuras entre memorias largas y cortas, entre memorias subterráneas, dominantes, oficiales, denegadas, entre memorias justas e injustas y cómo fueron plasmando significados disímiles. También admiten ser pensadas como puntos tejidos en una red que sobresalen para activar constantemente el pasado en el presente y romper los silencios que todavía existen. Así, la ciudad y sus marcas de memoria dialogan y relatan a



Limpieza general, 24 de marzo de 2004. Foto de El Polaco. Archivo Etcétera.

partir de prácticas políticas y artísticas, tienden lazos entre nosotrxs y lxs otrxs, entre periferias, entre márgenes y centro.

Una marca en el territorio también es un ensamble. En la calle laten los gritos de justicia, marchan los cuerpos en búsqueda de la verdad, las emociones convocan las memorias para ser compartidas. Se amalgaman en una sola consigna: Memoria-Verdad-Justicia. Esos pañuelos anudados, esas manos que portan banderas, esos pasos que dieron cientos de rondas, esos puños en alto que denuncian que “si no hay justicia, hay escrache” también se traducen en siluetas, en carteles que irrumpen en la calle, en escraches que nos enseñan y señalan a los genocidas, en fotos que se transforman y resignifican desde el arte para abrir nuevas miradas sobre los lazos de identidad. Como todo territorio, aquel que se puebla de memorias está en constante movimiento. Las fronteras se extienden, se gestan conflictos por los significados, se emprenden batallas donde los sentidos del pasado son una y otra vez escenificados para que los diálogos intergeneracionales puedan establecerse y generar nuevas expresiones.



Escrache a Ricardo Scifo Módica, 3 de agosto de 2002. Archivo GAC.

Territorios que se conquistan, se superponen, marcan, desmarcan, se enfocan y desenfocan. Para sublevarse hay que romper el orden establecido, el orden de los papeles, de las imágenes, de los cuerpos, de los lugares, de las prácticas. Nada vuelve al mismo sitio; no se trata de un rompecabezas que, una vez unidas las piezas, conforma siempre la misma representación. Es un caleidoscopio que, a pesar de tener elementos estables como la memoria, en cada giro cambia, rompe la sacralidad de lo establecido. Por eso un ritual puede transformarse en un escrache, un cartel de la calle en un símbolo de denuncia y un archivo policial en un documento que rompe el silencio. Las relaciones simbólicas entre sus ele-



Marcha Universitaria Interfacultades, 1999. Foto de Patricio Delgado. Archivo Etcétera.

mentos nos permiten mirar más allá de la imagen y de las formas de representación para atravesar las tramas que se tejen y destejen, se superponen para crear y cobijar otros sentidos y sensaciones.

En cada acción territorial, las construcciones de memorias nos permiten volver a mirar, observar y sentir. Ninguna repetición será igual, ni volverá sobre sus marcas exactas, siempre dejará un borde nuevo, un margen pequeño, una imagen casi fuera de foco, un trazo invertido, traerá algo del olvido a la memoria. Se trata de (re)pensar las memorias, en sus límites y en sus potencialidades, cuando ya nada nos provoca, nos interpela o nos rebela. Las imágenes de cada acción de arte/política/memoria imponen separación y distancia para comprender el juego entre lo que vemos, lo que sentimos y lo que vivimos. Ellas están expresadas a través de subjetividades que construyen esas memorias, pero que también destilan olvidos y silencios frente a la provocación de cada (re)impresión de sentidos, ya que nada será igual hacia el futuro. El pasado quedará estampado y superpuesto una y otra vez en este nuevo tiempo de incertidumbres constantes. Cada territorio también nos llamará la atención sobre las marcas que quedan y las materialidades que les dan soporte a esas memorias.

El espacio urbano y sus marcas de memorias nos muestran diversos archivos vivos, aquí y allí. (Re)presentaciones textuales, relatos históricos y gráficos que operan para desencajar al ciudadano que recorre los espacios y que de repente se encuentra con una baldosa de la memoria, que con

colores e inscripciones informa sobre ex vecinx desaparecidx, o se topa con un árbol de la vida con una inscripción que remite a historias de violencia que no conocía. Así la ciudad va conquistando miradas al tiempo que reproduce arte y política en cada espacio.

Claro que cuando se habla de arte, como apunta Ticio Escobar, “se habla de un conjunto de objetos y prácticas que recalcan sus formas para producir una interferencia en la significación ordinaria de las cosas e intensificar la experiencia del mundo” (2018, p. 3). Se trata entonces, de generar nuevos significados en cosas ordinarias, darles nuevos sentidos a las experiencias, trazar líneas de conexión entre el arte, los procesos de memorias y las prácticas políticas. Abrir un espacio donde la sensibilidad propone una mirada diferente frente al mal, las situaciones límites de la violencia, el horror y el sufrimiento sobre el cuerpo del otrx.

Así, algo tan cotidiano como las calles de la ciudad se transforma en un mapa y un reservorio arqueológico de esos acontecimientos estéticos y políticos. Esas estéticas urbanas de memoria plasman en los individuos que las recorren nuevas preguntas. De esta forma, las ciudades resuelven la relación entre memoria e identidad y se presentan como un laboratorio de ideas y recursos para imaginar y reconstruir aquello que en una nación se produce y construye en torno a la idea de memoria, a lo que se recuerda, pero también a lo que se silencia u olvida. Operación elemental del trabajo de la memoria que, para fijar un recuerdo, necesita imprimir “lugares” e “imágenes”. En su análisis sobre el arte de la

memoria —la teoría de las imágenes para los griegos—, Yates (2006) enumera las maneras en que se establecían reglas para las imágenes. La primera marcaba la existencia de dos clases de imágenes, una para las “cosas” y otra para las “palabras”. De esta manera, la “memoria de las cosas” confecciona imágenes para recordar un argumento, una noción. Por su lado, la “memoria de palabras” debía encontrar imágenes para recordar cada palabra.

Una vez más, arte, política y memoria trazan una manera particular de articular el tiempo. Pueden jugar entre el pasado, el presente y el futuro de manera distinta a como lo hace la historia. Pueden manipular el tiempo para dar cuenta de pasados que no pasan, de presentes anclados en el pasado o de pasados repletos de futuros posibles. Guardan apenas una parcela del tiempo cronológico y luego juegan con los diversos tiempos que aparecen y desaparecen en cada representación, en cada forma de memoria.

Las intervenciones urbanas de memoria contribuyen así a la producción densa e imprevisible del propio espacio público urbano. Pensando la memoria, no como patrimonio cultural, sino como algo que vibra, que deja un rastro, una huella, una estampa en el espacio. No de manera fija sino en la dinámica de lo que se desplaza y mueve, conquista y se modifica mediante marchas, rituales, intervenciones y performances; dinámica que torna expresiva y colma de símbolos los espacios que en el pasado se intentó callar y silenciar mediante acciones clandestinas. La heterogeneidad de espacios, formas y mensajes que se fueron cristalizando a lo largo de estos años plasmados en la relación arte/memoria/política nos permite comprender las variantes que se ponen en juego para la universalización de historias personales y dolorosas, en un drama que potencialmente puede involucrar a la totalidad de los ciudadanos. Más allá de las experiencias de quienes lo “han vivido”, las manifestaciones públicas donde lo estético/político juega un papel importante arriesgan significados en un espacio donde lo personal deviene colectivo, se expone a usos posiblemente divergentes pero con un sentido que pone en evidencia que, por oposición a la retórica del olvido y el trauma, un mundo repleto de sentidos, significados y representaciones puede ocupar el espacio público y romper, aunque sea efímeramente, la indiferencia del ritmo urbano. De allí el desafío de pensar los territorios de memorias como lugares de creación de espacios seguros para la expresión de lo peligroso; como texturas donde el arte y la política permiten conocer la verdad, compartir los dolores e interpelar los sentidos de lo humano.

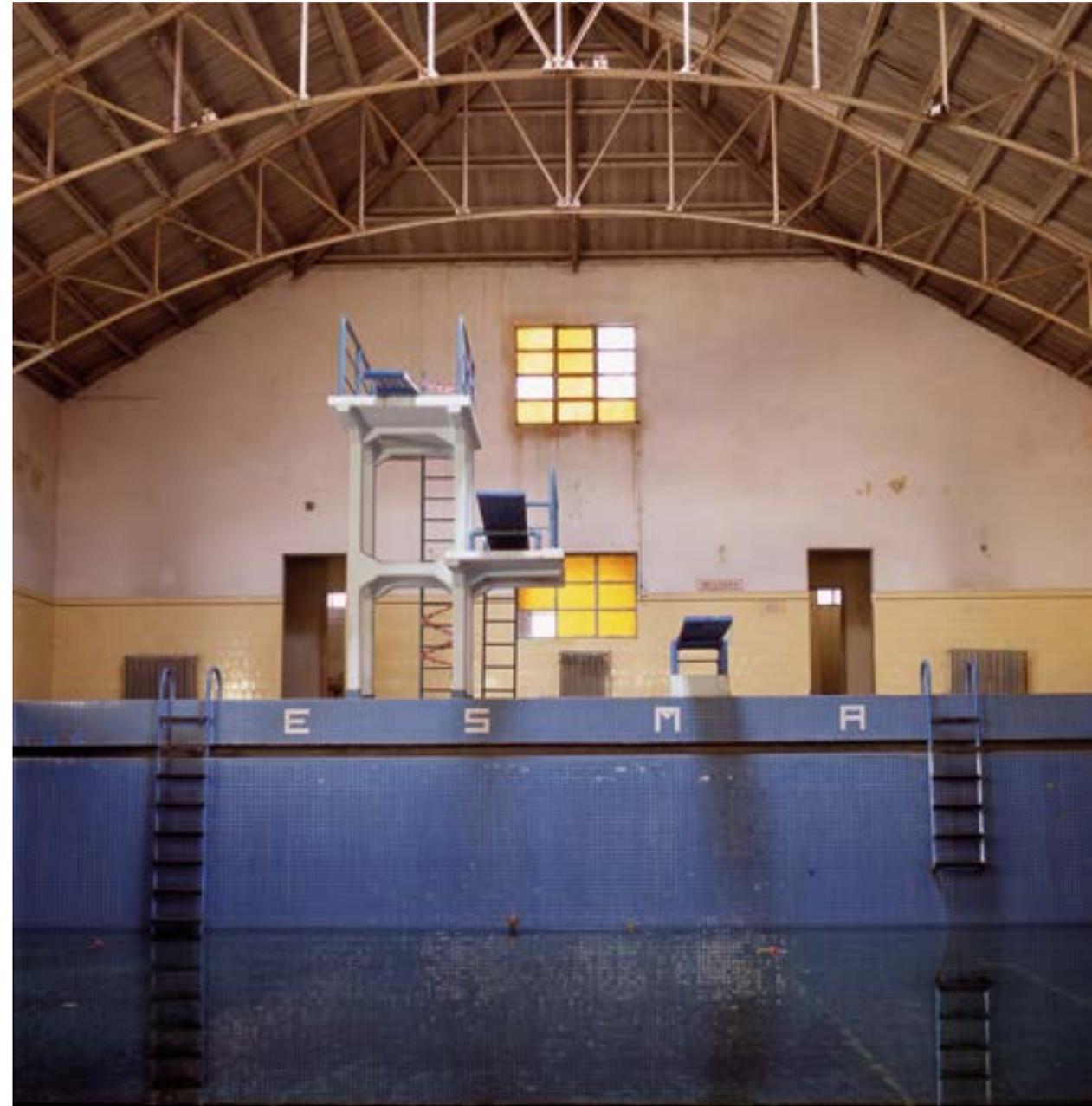
Bibliografía

- Escobar, Ticio, “Arte indígena: el desafío de lo universal”, revista *Transas*, UNGS, 2018, consultada en <https://www.revistatransas.com/2018/10/01/arte-indigena-el-desafio-de-lo-universal>.
Yates, Frances A., *El arte de la memoria*, Madrid, Siruela, 2005.

FÉLIX BRUZZONE

“Lo que hay en la cabeza de Fleje, además de la pasión por correr, es haberse enterado, a pocos días de mudarse a la casa en la que vive, frente a la plaza del barrio Teniente Ibáñez, que su madre estuvo en uno de esos centros de exterminio de los que habla el ex sargento Víctor Ibáñez. Con lo que, claramente, este sería, en realidad, el verdadero punto brillante de la historia. Un punto brillante que, por otro lado, es muy oscuro”.

Campo de Mayo, 2019



Inés Ulanovsky, de la serie *ESMA*, 2011.

El escrache como punto de partida para re-pensar un territorio

por Grupo de Arte Callejero (GAC)

Un poco de historia

Los primeros escraches en Argentina se planearon y realizaron desde la agrupación H.I.J.O.S. (hijos de desaparecidos, exiliados y ex detenidos del genocidio argentino iniciado en la década del setenta). Surgieron en 1996, como una necesidad de la agrupación de denunciar la impunidad frente a los crímenes del terrorismo de Estado.

La palabra “escrache” significa en lunfardo “sacar a la luz lo que está oculto”, “poner en evidencia”: la sociedad convivía en ese entonces con asesinos, torturadores, violadores y apropiadores de menores, que permanecían en un cómodo anonimato.

Los escraches consistían en irrumpir en los lugares de trabajo o en los domicilios de los genocidas. En un primer momento, se elegía poner el foco sobre figuras conocidas como Alfredo Astiz, José Alfredo Martínez de Hoz, Jorge Rafael Videla, Eduardo Masera, en tanto emblemas de la represión. Había una necesidad importante de que estas acciones aparecieran en los medios, en donde la disputa develaba la tensión social; el objetivo era instalar el tema. El acontecimiento irrumpía en pleno barrio y se expandía hasta el centro de la ciudad; se trabajaba difundiendo la acción para diseminar la denuncia.

SI NO HAY JUSTICIA HAY ESCRACHE

Aquí viven genocidas, mapa realizado por el GAC.



Movilización en Comodoro Py, 19 de marzo de 1998. Archivo GAC.

Para el GAC se produjo un cambio metodológico: mediante los escraches se habilitaba la posibilidad de trabajar sobre el terrorismo de Estado de manera territorial, al tiempo que nos movía a pensar la producción visual para intervenir políticamente en un lugar poco tradicional e inestable. De a poco empezamos a meternos en las discusiones, la logística, los discursos, la toma de decisiones. Ninguna de nosotras venía de un espacio militante; empezar a trabajar desde lo asambleario y teniendo en cuenta variables propias de la organización estratégica y territorial nos transformó indefectiblemente y cambió la mirada colectiva. Al trabajar sobre la represión, su continuidad y sus consecuencias, exploramos temas muy complejos de representar. La iconografía de la denuncia en ese entonces estaba comenzando a sufrir una transformación: dejaba atrás la carga de dramatismo presente en las representaciones del dolor de la década anterior, con la cual no nos identificábamos. El escrache rompió con las formas

“tradicionales” de hacer política. Por su apelación a la potencia activista, que hace foco en la denuncia, pero también por el uso de la creatividad, la alegría y lo festivo como herramientas de lucha. Desde los primeros tiempos, agrupaciones y colectivos de arte empezaron a confluír para colaborar en esta nueva práctica. La experimentación gráfica, política y performática se cruzó con formas organizativas, asamblearias y de cuidados.

La idea era instalar la “condena social”, frente a la inexistencia de una condena legal. Así se fue gestando el lema “Si no hay justicia, hay escrache”. Mientras, se exigía al Estado “juicio y castigo”. El trabajo en el territorio se consolidó luego del escrache a Jorge Luis Magnacco, médico obstetra en el centro clandestino de detención de la ESMA y luego jefe de obstetricia del Sanatorio Mitre, de donde fue despedido luego del escrache, gracias al repudio social. El territorio era la búsqueda de justicia ampliada hacia lo público.

Aquí viven genocidas

Un mapa vivo se distingue de la cartografía gráfica que solemos utilizar en un aspecto específico: más que representar lo hecho por una actividad y sus efectos, se trata de activar una capacidad de la experiencia, en el mismo momento en el que se desarrolla.

Colectivo Situaciones - Mesa de Escrache

En el mapa *Aquí viven genocidas* se condensa la experiencia del escrache desde la actividad del archivo y la intención de comunicar cartografiando un territorio que cada quien entiende como propio y subjetivo. Arrojar una variable de la experiencia territorial del escrache, en medio de ese plano de la ciudad aprehensible por todxs, equivale a un ejercicio similar al de la señalética vial: se trata de tomar un objeto con un código internalizado en la gramática cultural y volver a establecer su sentido.

La cartografía es utilizada como una acumulación de las acciones y las luchas. Apela a un archivo y un registro de las intervenciones realizadas, usados con el sentido de recopilación y denuncia. En el mapeo se muestra un trabajo territorial, llevado adelante por un grupo de personas, cuyo valor persiste en el tiempo.

El primero de los mapas *Aquí viven genocidas* se editó el 24 de marzo de 2001 y formó parte de un trabajo de tres piezas, compuesto por un video, una agenda y la cartografía en formato afiche. Una representación cruzada entre el recorrido real temporalizado y el plano donde se van condensando los puntos y referencias. El objetivo era proveer de información concreta, situada, contextualizada, que mostrara el conjunto de sitios escrachados, aportando una visión de totalidad.

El mapa es la representación bidimensional de un recorrido corporal dado a través de la militancia. Cada fragmento de esos mapas encierra un trayecto real, cuyo propósito es devolver al plano las acciones, e implica un proceso de lectura sobre la propia experiencia. La cartografía funciona como una lente que fragmenta una acción en varios pedazos, para luego abstraer algunos, hilando recorridos, dándole nuevos sentidos y nuevas dimensiones que son utilizadas para reinventar otra totalidad.



Escrache a Massera, 23 de marzo de 1998. Archivo GAC.



"A donde vayan los iremos a buscar", escrache a Agatino Di Benedetto en el barrio de Villa Urquiza, Ciudad de Buenos Aires, febrero de 2001. Foto de Julieta Colomer.



"Rovira genocida", escrache a Miguel Ángel Rovira en el barrio de San Cristóbal, Ciudad de Buenos Aires, septiembre de 2001. Foto de Julieta Colomer.



"Un torturador en el barrio", esgrache a Miguel Ángel Rovira en el barrio de San Cristóbal, Ciudad de Buenos Aires, septiembre de 2001. Foto de Julieta Colomer.

ARCHIVOS



Escanea este QR y escuchá fragmentos de los libros en la voz de sus autorxs.

Archivos fotográficos, montajes y artefactos de memoria

por Natalia Fortuny

Me cautivaba siempre especialmente en el trabajo fotográfico el momento en que se ve surgir del papel impresionado, por decirlo así de la nada, las sombras de la realidad, exactamente como los recuerdos, dijo Austerlitz, que emergen en nosotros en medio de la noche y se oscurecen rápidamente para el que quiere sujetarlos, como una copia fotográfica que se deja demasiado tiempo en el baño de revelado.

W. G. Sebald, *Austerlitz*

¿Cuáles son los lazos que unen la fotografía con ejercicios de memoria colectivos e individuales acerca del pasado reciente y traumático?¹ La imagen fotográfica tiene una duplicidad propia: conjuga su estatuto de huella de lo real y residuo de lo que fue con una amplia posibilidad de creación. Jorge Ribalta ubica la autonomía problemática de la fotografía a medio camino entre la obra artística y el instrumento de archivo, lo que la convierte en un medio especialmente adecuado para articular arte y política.² Por su parte, Nelly Richard cree que, ante la técnica de la desaparición política, lo fotográfico se ha vuelto emblema político de la desaparición de los cuerpos.³ Ciertas *memorias fotográficas* producidas en posdictadura desafían la clausura del adjetivo “irrepresentable” —un horror cuya magnitud supondría no poder ponerle imágenes o palabras— y ofrecen, en cambio, sus artefactos visuales como interesante lugar de intercambio entre trayectorias individuales y zonas necesariamente colectivas, política e históricamente situadas.

Las particularidades de la desaparición forzada de personas como siniestra forma de violencia estatal hacen que la ausencia del desaparecido sea para su entorno difícil de tramitar, siendo muchas veces sencillamente imposible. La desaparición, cuyo estatuto impide realizar el duelo, es una suspensión de la muerte, una espera, un puro dolor.⁴ La misma categoría *desaparecido*⁵ supone una triple condición:

1. Las ideas de este texto fueron extraídas de *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*, de Natalia Fortuny (Buenos Aires, La Luminosa, 2014).

2. Jorge Ribalta, *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

3. Nelly Richard, “Memoria, fotografía y desaparición: drama y tramas”, en *Punto de Vista*, nro. 68, Buenos Aires, diciembre de 2000.

4. Héctor Schmucler, “Ni siquiera un rostro donde la muerte hubiera podido estampar su sello (reflexiones sobre los desaparecidos y la memoria)”, en *Pensamiento de los Confines*, nro. 3, septiembre de 1996.

5. Consigno aquí el masculino porque me refiero a la categoría de desaparecido tal como se la ha discutido y utilizado en las últimas décadas.

la falta de un cuerpo, la falta de un momento de duelo y la de una sepultura.⁶ Frente a estas carencias y junto a largas luchas jurídicas, políticas y simbólicas, la creación artística ha resultado un modo de elaborar individual y socialmente la violencia política de los años de la dictadura militar, produciendo obras estético-políticas que trazan tensiones entre las memorias personales y la historia. Un repertorio de ensayos fotográficos de hijxs indaga perturbadoramente en la ausencia y la torna visible.

Apenas pocos años después de su invención, la fotografía entró definitivamente en la vida de la familia burguesa para comportarse como vehículo central de identidad individual y familiar, como narrativa visual conformadora de sentidos y como garante de la memoria colectiva del grupo y de su pasado común. Los álbumes portan, a la vez que ocultan, los secretos familiares a lo largo de los años, relacionando el tiempo íntimo o familiar con el tiempo histórico. En las fotos familiares se traza la intersección entre historia pública y privada, entre las memorias individuales o de grupo y la historia social.

En la vida de lxs hijxs, la ausencia del desaparecidx fue también reforzada por la escasez o ausencia de fotos compartidas con su padre o madre en el álbum familiar. Varias series reutilizan imágenes del álbum para producir otras nuevas, en una reconstrucción y un juego temporal con ese instante del pasado *atrapado/fugado para siempre* en una foto. Fue, por ejemplo, a partir de la falta de instantáneas junto a su padre, desaparecido antes de que ella naciera, que Lucila Quieto armó en 1999 la pionera serie *Arqueología de la ausencia*, donde ella y sus compañeros de la agrupación H.I.J.O.S. posan junto a sus padres desaparecidxs. De manera artesanal proyectaba imágenes y se metía en el medio para tomar nuevas fotografías, dobles e imposibles, que contuvieran —en ocasiones por primera vez— a ambos. Las fotos de Quieto reconstruyen anacrónicamente la escena familiar imposible —el encuentro que no ha podido ser— y a la vez se conforman como herramienta reparatoria y socializada al extender el artilugio a quienes quisieran completar el hueco ausente en su álbum.

La fotografía, de por sí ligada a los procedimientos de *construcción* de lo real, se vuelve en estas series una *reconstrucción* del pasado. El doble movimiento que constituye a estas imágenes de ida y vuelta hacia el archivo muestra la duplicidad inabarcable de dos tiempos heterogéneos, inevitable e imposiblemente coexistentes. Las obras acuden a las fotos de los álbumes familiares para abrir una compleja zona donde se intersecan el pasado y el presente, lo social y lo singular. Amuleto familiar y vehículo de recuerdos, la fotografía reflexiona aquí sobre la fotografía y afirma el estrecho vínculo de los familiares de desaparecidxs con la imagen revelada. Frente a la desaparición y con la idea de reclamar desde el quiebre provocado en sus vidas por la ausencia, la fotografía se vuelve emblema político y permite la reconstrucción de un relato familiar imposible. El artificio de estas series consiste en no ocultar jamás las costuras de estas reuniones visuales, de manera que el montaje, en lugar de esconderse, se presente para hacer evidente el encuentro fallido. Los *collages* apuestan a la superposición de lo parecido aunque heterogéneo. Según Jacques Rancière, “la fortuna artística y política del *collage* y del fotomontaje” está dada por “el impacto sobre la misma superficie de elementos heterogéneos, incluso conflictivos”.⁷ Haciendo convivir en una misma superficie diversos trozos visuales en conflicto, estas obras se abren a lo fantástico y se ofrecen como retratos y paisajes imposibles.

La fotografía —siempre producción, construcción y no meramente registro— toma en las obras de estxs artistas hijxs de desaparecidxs la forma de una *reconstrucción* particular y un juego temporal con ese instante atrapado a la vez que fugado para siempre. Al usar materiales de la propia vida desplegados de tal manera que no ocultan lo artificioso de sus procedimientos, las fotos de esta serie proponen nuevos regímenes de verdad, ligados al montaje como forma estético-política de intervenir en la construcción de memorias. De esta manera, apuntan con sus obras a subrayar el quiebre familiar y el vacío provocados por la desaparición. Lxs artistas acuden al archivo como reservorio de

6. Ludmila da Silva Catela, *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de familiares de desaparecidos*, La Plata, Ediciones Al Margen, 2001.

7. Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.



Papá Iván (2004), de María Inés Roqué.
M (2007), de Nicolás Prividera.

(H) *Historias cotidianas* (2001), de Andrés Habegger.
El (im)posible olvido (2016), de Andrés Habegger.

imágenes, como imperfecta prueba de felicidad pretérita. Hacen pie en una búsqueda que comienza por lo subjetivo y lo familiar, incluso por lo afectivo hacia esos objetos fotográficos, para construir alrededor de la falta y el hueco en la propia vida. Exponen sus memorias ahuecadas para ir de lo familiar a lo público. “Reparando” y evidenciando la ausencia, lxs artistas se inmiscuyen en las imágenes viejas para trastocar el tiempo y denunciar la irrupción de la historia colectiva en sus vidas. Al reflexionar sobre la ausencia, exponen un trabajo sobre sus propias memorias: sus inicios, sus quiebres, sus faltas. Las obras fotográficas parecen dar cuenta de la “socialización en ausencia” que destaca Gabriel Gatti como rasgo característico de lxs hijxs de desaparecidxs, capaces de hacer identidad en el trauma: un lugar lleno de heridas que puede ser a la vez habitable y narrable. Lo lúdico e incluso el humor negro vienen a colaborar en la tramitación visual de esta experiencia traumática.⁸

La puesta en conjunto de dos tiempos en una misma imagen o serie —el tiempo del archivo, el tiempo del ahora— convoca la extraña aparición de una dimensión temporal que no coincide exactamente con el presente ni con el pasado. Es un tiempo anacrónico. Supervivencias o latencias habitan la imagen e interrumpen la linealidad temporal del relato histórico, montando y superponiendo dos o más tiempos heterogéneos a la vez.⁹ El anacronismo es la intrusión de una época en otra, la coexistencia de tiempos diversos que invita a leer la historia a contrapelo. Este nuevo tiempo, tercero y anacrónico, expone el doblez y el quiebre en la historia reciente, tanto familiar como colectiva. Las fotos familiares reconstruidas dialogan con el dictamen barthesiano del “esto ha sido”, al ser precisamente un documento de lo que nunca fue, de lo que fue interrumpido. El intento repetido de reconstruir un momento imposible, lejos de anular el valor de verdad de estas fotos, expone la verdad de lo perdido al jugar con el tiempo, al presentar un nuevo tiempo que desnuda la ausencia.

Si lo propio de las fotografías es el momento irreplicable que captan, en las obras de estxs artistas este irreplicable también sucede: en ese encuentro nuevo entre padres, madres e hijxs, en el modo único en

que la luz de la foto más antigua cae aquí y ahora sobre el cuerpo de lxs hijxs, en la distancia que media entre las fotos de antes y ahora, en el compartir un viaje imposible, en la instantánea del diálogo con los familiares ausentes y en la explicitación de cada trayectoria truncada. Estas series se animan a reutilizar, reconstruir, superponer, intervenir y combinar fotos de archivo sabiendo que, en las imágenes rearmadas, la grave juntura del tiempo se va a notar siempre, como una cicatriz.

ÁNGELA URONDO RABOY

“A mi álbum / le faltan un par de figuritas. / Pensé que las tenía todas, pero no, / faltan unas viejas, del principio. / Me había dado cuenta de nada, hasta que un día, del fondo de una cartera vieja, apareció / este bollito todo aplastado y amarillo que era de mi álbum. Yo lo reconocí enseguida. / Lo habían arrancado de cuajo con tanta prolijidad que nunca pude notar su ausencia. / Rota, ante la evidencia del hurto. Incompleta y huérfana de la historia hasta ahí armada. / Sin chau ni despedida. Otro quiebre. Convencida de que todas las historias / tenían principio abierto, me pareció normal empezar sin prólogo y por la décima hoja. Y las / primeras páginas, llenas de espacios vacíos”.

“Incompleto”, *¿Quién te creés que sos?*, 2012

8. Gabriel Gatti, *El detenido-desaparecido: narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, Montevideo, Trilce, 2008.

9. Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

El atlas de Hijxs (emancipar la voz)

por Julián Axat

JUAN AIUB

“cuento sílabas

letras dentro de matrices

estudio lenguajes cifrados

de tu guerra y de otras

entre mayúsculas

busco el mapa hacia algún lugar

sobre vidrio

detrás luz

el plano del artefacto

nunca aparece

microscopio

papel tornasol

fracasan

cansado

acepto

solo busco en tus poemas

una palabra

que no encuentro:

juan”.

“trece”, *Subcutáneo*, 2012

Hijxs no tiene un gran archivo. Las Madres y las Abuelas sí lo tienen. Ellas tienen grandes archivos, acervos documentales que los hijos e hijas de desaparecidos, naturalmente, algún día van a heredar. Hijxs ha reconstruido fragmentos de su archivo; parcialidades aquí y allá, pero no un “gran archivo”. Cuando digo que Hijxs no tiene un archivo similar al de las Madres, digo que quizá padecemos de cierto “mal de archivo” del que habla Jacques Derrida, por lo que se hace necesario concebir otro mecanismo de representación. Uno propio, que a la vez contenga al anterior. A la manera del cineasta Sergei Eisenstein, se trata de yuxtaponer distintos planos y secuencias, produciendo (por capacidad de edición) una nueva imagen que va más allá de la simple suma de las imágenes anteriores. Por eso me gustan las películas de Albertina Carri o Nicolás Prividera, o las fotos superpuestas de Lucila Quieto, o la poesía imaginista de Emiliano Bustos. Porque todos ellos echan mano (literalmente) del sistema que representa su identidad en el armado de su propio arte.

En ese montaje de Hijxs se juegan archivos en varios planos a la vez. Archivos que se ven y se escuchan. Que se leen y superponen. Verdaderos archivos en movimiento de la memoria del presente y del pasado. No importa si es ingeniosa. Importa su elaboración como montaje. El procedimiento y no tanto el resultado. Y las preguntas: ¿qué guardar y qué secuenciar? ¿Cómo ser un testigo despierto? ¿Cómo desmarcarse del relato de los otros (familiares, amigos de mis padres, sobrevivientes, etc.) y hacer/confeccionar el propio relato? ¿Qué contar en un juicio de lesa humanidad si me citan a declarar? ¿Cómo escribir un poema después de la desaparición en la ESMA?

Aunque ya no lo practicamos, conservamos el arte poético del escrache, que funciona todo el tiempo en el montaje (teatro, justicia, política, pintura, poesía, música, etc.). A la larga, los planos para ese montaje llevan a cierto atlas, que podría funcionar como “lenguaje analítico de Hijxs”. *Un montaje personal*, de fotos, historias, recortes, anécdotas, cartas, objetos, relatos de todo tipo. *Un montaje judicial-administrativo*, con expedientes, documentos, hábeas corpus, denuncias, legajos, prontuarios, solicitadas, declaraciones y actuaciones en los juicios. *Un montaje de la memoria vicaria*: historias de nuestros padres contadas por otros, que nos hemos apropiado y que no son una *posmemoria* (incluye sesiones de terapia). *Un montaje político*: de todos los escraches (que ya suponen montaje) y acciones políticas, que incluye



Verónica Maggi, de la serie
El rescate, 2007.

las de sus protagonistas que cumplieron un rol en la gestión de Estado. Y por último, *el montaje de la memoria artística de les hijes*: libros, fotos, películas, teatro, danza, cine, cartas, etc., que hacen a todas sus manifestaciones artísticas. En todas estas capas del montaje, se buscaría hablar de una identidad y una historia, sin tener que referir necesariamente a la “desaparición”. Ni a una memoria astillada o victimizada: más precisamente, emancipadora de su propia condición e identidad.

En los últimos tiempos, el reconocimiento de la larga e ineludible lucha del movimiento de derechos humanos argentino logró que las políticas de la memoria se transformaran en verdadera política de Estado. Desde Hijxs asistimos y participamos, junto a Madres, Abuelas, familiares, ex detenidos, en la recuperación de sitios de la memoria. En ese marco, la superación de la teoría de los dos demonios y la reescritura del prólogo del *Nunca Más* se unieron a las políticas de recuperación de los espacios (CCD) y los documentos (acervos, muestras, museos o archivos públicos y privados), lo que ha permitido a víctimas y sobrevivientes, pero especialmente a la sociedad civil, comprender con mayor hondura lo que pasó. Para esto también ha sido fundamental la lucha por la justicia que desde 2005 permite que en todo el país se lleven a cabo los juicios por crímenes de lesa humanidad y que la voz de víctimas y testigos vuelva a tener un lugar central; en especial las declaraciones judiciales de los hijxs (y hasta de lxs nietxs). La palabra de Hijxs ante los estrados (otro tipo de montaje) marca un antes y un después en las modulaciones de la voz.

Durante mucho tiempo vivimos el efecto de la memoria astillada y sus lógicas de representación vacía, cargada de silencio y miedo, expresión del genocidio cultural y la vida de derecha y de la impunidad. Los noventa nos vieron nacer como Hijxs, pero no podemos dejar de reconocer que fue un tiempo propicio para la dispersión y la parodia (la fiesta neoliberal menemista). La estética posmoderna fue una ética y viceversa, heredera de la dictadura y de lo que quedó de ella en democracia, que muchas veces fragmentó sin coagular. Y la que también fabricó la memoria de supermercado, que aún nos acecha como problema.

Hijxs es una generación y no una aristocracia de la sangre de sus padres. Es más una comunidad inconfesable que el armado político de una sigla con/sin puntitos. Por eso esto no es un programa, sino “el programa del no programa”. Se trata de actualizar y recomponer legados como procedimiento creativo amplio. Un mecanismo que, en cierto modo, nos permita ver el rostro ante el espejo. El tránsito que nos inscriba en una (nueva) tradición de la voz, que no sea repetición de moldes y consignas pasadas. Se trata de recuperar esa lengua (desaparecida) desde otro lugar. Haciéndola nuestra. Y en eso se juega el arte de las hijas e hijos (poéticas de la memoria). En profanar, deslenguar, agregando la propia lengua fantasma. En la búsqueda de un relato mayor (atlas) que contenga —a la vez— un relato menor (cada uno de los montajes). El nuestro es el desafío (político) de la recuperación de una nueva palabra, de un nuevo sonido y de una nueva imagen de la voz generacional.

Lucila Quieto



De la serie *Arqueología de la ausencia*, 1999-2001.



Lucila Quieto, de la serie *Filiación*, 2012-2013.



Verónica Maggi



De la serie *El rescate*, 2007.

Gabriela Bettini



“Familia en la playa”, de la serie *Recuerdos inventados*, 2003.



“Mi tío Marcelo”, de la serie *Recuerdos inventados*, 2003.



“Mi abuelo Antonio”, de la serie *Recuerdos inventados*, 2003.

MARIANA EVA PÉREZ

“No quiero revolver una vez más los cuadernos, los boletines, el misal, el trajecito de comunión, las botitas de flamenco, las castañuelitas, el silbato de scout, las fotos de bebé, las de preadolescente en tratamiento de corticoides, la 4x4 en la que tiene tanta cara de desaparecido, ni mucho menos la carta que firma Matías —Responsable Militar Columna Oeste el 28 de julio de 1977—. Todas estas cosas que a fuerza de querer hacerles decir algo, ya no me dicen nada...”

Diario de una princesa montonera. 110% verdad, 2012

Verónica Villanueva



De la serie *Infancia y dictadura*, 2017-2020.



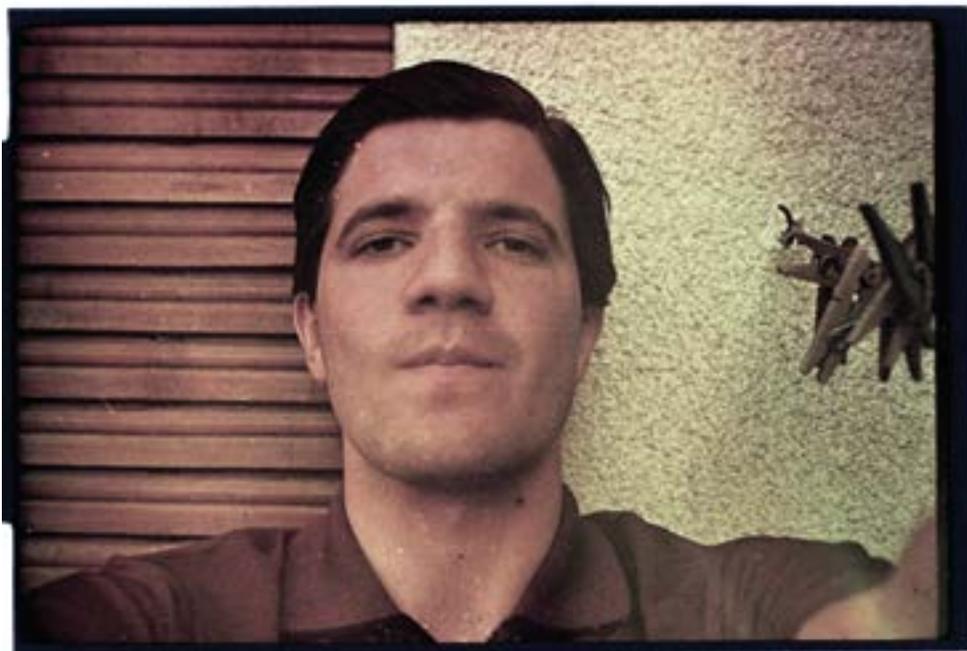
SEBASTIÁN HACHER

“No sabe cómo se le ocurrió lo de la carta. Quizás sea una forma de responderla. Hasta ese día, el texto era un monólogo de Manolo, su padre. Gracias al acto de recortar y pegar se convierte en un diálogo que rompe las líneas paralelas y los límites del papel.

En cada frase que desmenuza encuentra nuevos sentidos: detalles y palabras que en lecturas anteriores había pasado por alto y que ahora, aislados del resto del texto, se iluminan. Pegar las líneas sobre la mesa, piensa, es una forma de reescritura. A medida que avanza descubre qué poca práctica tiene ella misma en sumergirse en ese lenguaje artesanal. La suya es una generación que recibió cartas en papel, pero que olvidó cómo escribirlas”.

Cómo enterrar a un padre desaparecido, 2012

Soledad Francesio

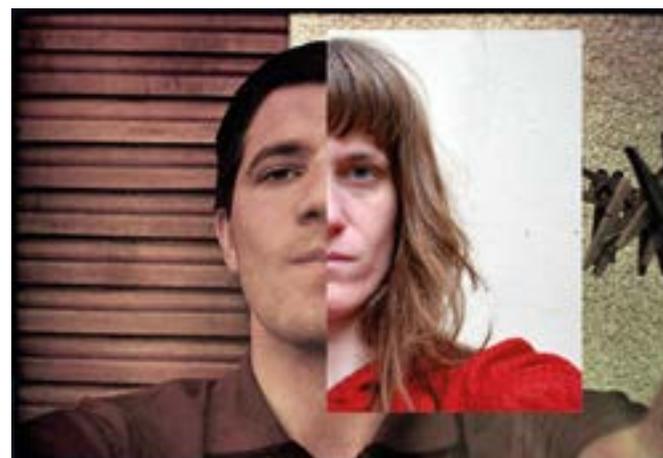
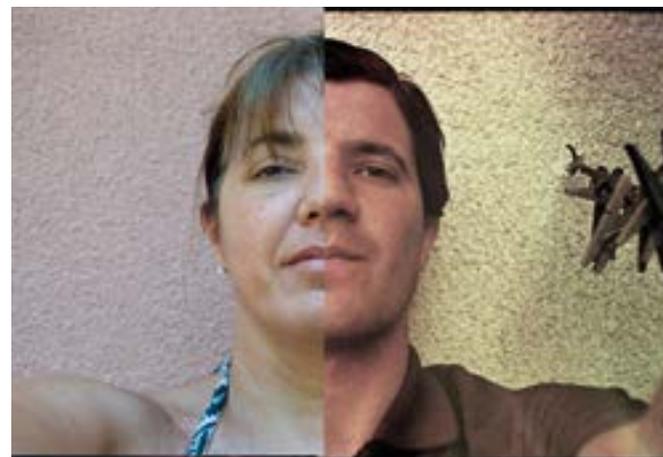


De la serie *Genealogía de Soledad*, 2016-2021.

MARÍA TONINETTI

"Memoria, / polvo que afelpa los papeles. / Una carta de la que se
desprenden / carcasas secas, cáscaras sin colores. / Escarbo con
mis venas las letras transparentes, / tu caligrafía tibia, huésped de mis
manos. / Nada alcanza para armarte, para establecer tus ojos, / para
urdir un rasgo / desde el andamio de tu nombre".

"Herrumbre", *Nueve: que no sea la tristeza*, 2015



Camilo del Cerro



De la serie *El viaje de papá*, 2005.



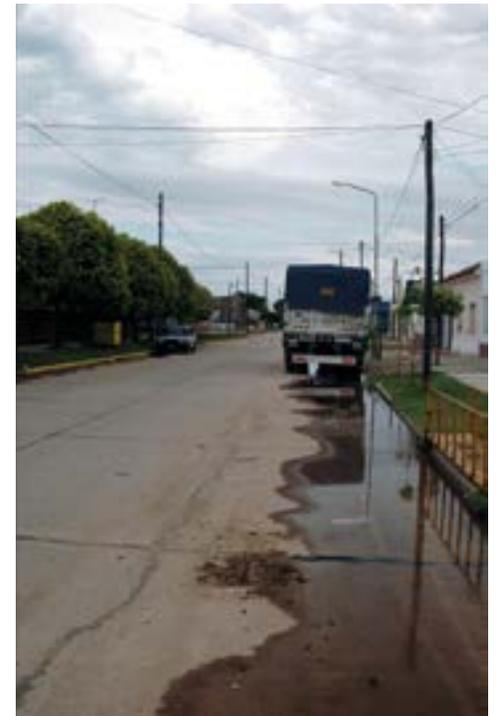
Soledad Nívoli



"Ramas", de la serie
Cómo miran tus ojos,
2007.

"Iglesia", de la serie
Cómo miran tus ojos,
2007.

"Calles", de la serie
Cómo miran tus ojos,
2007.



Guadalupe Gaona



De la serie *Pozo de aire*, 2009.

Inés Ulanovsky



De la serie *Fotos tuyas*, 2006.



INFANCIAS



Escaneá estos QR y escuchá fragmentos de los libros en la voz de sus autorxs.

Infancias

por Teresa Basile

Vuelvo a pensar en Dante, vuelvo a decirme que en su atroz infierno no hay ni un solo niño; pero el de los militares argentinos responsables de las desapariciones está lleno de pequeñas sombras, de siluetas cada vez más semejantes al humo y a las lágrimas...

Julio Cortázar, Argentina: años de alambradas culturales

¿Podemos hablar de un sello particular y de un aporte genuino de quienes son hijos e hijas de las víctimas de la dictadura argentina (1976-1983)? Sin duda, esta segunda generación irrumpió en el gris escenario del neoliberalismo y la impunidad menemista con su turbulenta militancia juvenil y una inquietante producción cultural y artística que venía a mostrarnos otras heridas infligidas por el terror estatal, menos visibles entonces, exhibidas con irreverencia y desparpajo.

Estos hijos alcanzaron visibilidad y cobraron protagonismo con la fundación de la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) nacida hacia mediados de la década de los noventa, a partir de reuniones y homenajes a los padres desaparecidos que se hicieron en algunas universidades con las que se contactaron. En estos encuentros se reconocieron, con sorpresa, compartiendo historias, dolores y búsquedas similares por ser “hijos/as de” padres desaparecidos, asesinados, encarcelados o exiliados, dejando atrás la ajenidad que sintieron desde niños frente a sus compañeros de escuela, a los amigos del barrio, a sus pares. “Nos enamoramos entre nosotros”, afirma Mariano en uno de sus testimonios. Así se fue configurando una *comunidad con una mística de pertenencia*. Su repentina aparición implicó un desafío renovador tanto para otros organismos de derechos humanos ya sólidamente instalados en sus habituales prácticas políticas, como para el campo sociopolítico que tendía a rechazar la militancia juvenilista, ausente por años y sospechada de volver a traer prácticas “revulsivas” enterradas en el pasado. Sin embargo, para muchos fue un impulso que reencantó la desencantada política del momento.

La creación del “escrache”, una práctica político-artística, luego recuperada en otras latitudes, fue una apuesta para renovar el escenario cristalizado de las luchas por la memoria a través de un acto de protesta que introducía dispositivos artísticos en sus fuertes y agitados reclamos de justicia, que venían a sacudir el clima de impunidad profundizado por los indultos (1989-1990) promulgados por el gobierno de Carlos Menem. Frente a la casa de un represor que seguía en libertad se arrojaba pintura roja a las paredes, se llevaban carteles, se colocaban señalizaciones y se entonaban cánticos alusivos acompañados por música, bailes y los movimientos y la alegría de alguna murga. Representaba un modo alternativo de impartir justicia a falta de juicios: “que todo el país sea su cárcel”.

Paralelamente a la militancia, esta segunda generación, cuyos miembros no necesariamente pertenecían a H.I.J.O.S., produjo un notable aporte cultural y artístico cuyo carácter inédito se debe a dos particularidades. Por un lado, la fecunda cantidad de obras en diversos formatos artísticos como la



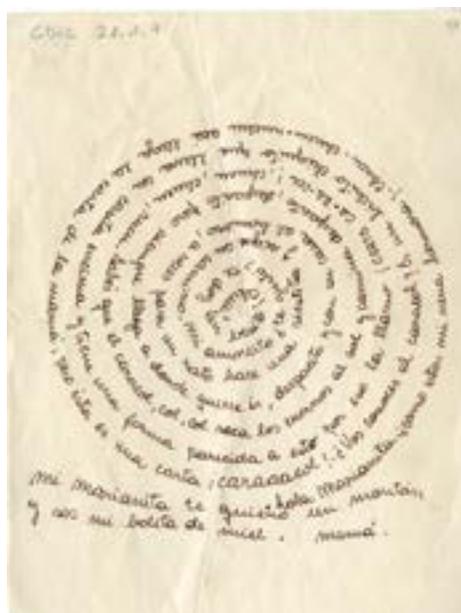
Jorgelina Molina Planas, instalación *Juguetes*, 2013.

fotografía, el cine, la narrativa, la poesía, el teatro, el testimonio, la performance, la plástica, las instalaciones, los discursos críticos, los blogs, formatos que en muchos casos activan el dispositivo de la *transmedialidad* al combinar diferentes plataformas. Por el otro, las inéditas experiencias que allí se examinan, en especial las que remiten a la infancia bajo el terrorismo estatal: ¿en qué otras oportunidades la literatura y el arte argentinos han sido vehículos para explorar los avatares de los niños durante la dictadura, sus desafíos para vivir en la clandestinidad política, los nacimientos en maternidades de centros de detención, los secuestros y las apropiaciones por parte de miembros de los servicios de inteligencia, las búsquedas de sus padres emprendidas en los inicios de su juventud o los procesos de recuperación de sus identidades sustraídas?

En esta producción cultural y artística de los hijos/as es posible advertir tres matrices significativas que nos pueden orientar en su universo de intereses, en los conflictos que abordan y en los tópicos y símbolos que eligen: la *narrativa humanitaria*, el *relato político-revolucionario* y la *saga familiar*. Desde la narrativa humanitaria se afirma la violación de los derechos humanos por parte de los militares sobre sus padres/madres, convertidos/as en “víctimas inocentes”. En sus obras, esta perspectiva se hace evidente en la búsqueda de los padres/madres a través del protocolo usual de los organismos de derechos humanos, en la apelación al Estado para que haga justicia y en el ejercicio de la militancia que los hijos/as emprenden siguiendo el modelo de los organismos de derechos humanos. En segundo



En la videoinstalación *Cartas* (2018), de Gabriela Golder, un grupo de niñas lee en voz alta una selección de cartas escritas por madres y padres desde la cárcel, la clandestinidad o el exilio. En ellas, se exhibe el intento por sortear la ausencia y la distancia, mediante la construcción de un acercamiento cotidiano con los hijos. Las cartas recuperadas por Golder pertenecen a la colección *Cartas de la Dictadura*, reunidas en el Departamento de Archivos de la Biblioteca Nacional.



Carta de Liliana Arrastía a su hija. Archivo Cartas de la Dictadura, Departamento de Archivos, BNMM.

lugar, estos hijos/as van a reivindicar los ideales de la lucha revolucionaria iniciada por los padres en la década de los setenta. Frente a las calificaciones de “subversivos” y “terroristas” dadas por los militares y de “víctimas inocentes” otorgada por los organismos de derechos humanos, los hijos/as van a recuperarlos como “militantes”, focalizando en los ideales de esa “juventud maravillosa” cuya voluntad era cambiar el mundo, lo que no impedía críticas de diversa índole.

La “familia”, la tercera matriz que impregna sus producciones culturales, es a la vez un dispositivo político y afectivo, ambos aspectos fuertemente imbricados ya que “lo personal es político” en esta coyuntura donde las luchas por la memoria serán protagonizadas en muchos casos por los familiares. Desde las ciencias sociales, además, surge un nuevo impulso que se focaliza en la *historia de la vida privada*, el *giro subjetivo* y el *giro afectivo*, que hacen de la intimidad una nueva fuente de saberes. Las hijas/os activan políticamente los afectos en la búsqueda de los padres, en el conteo de las pérdidas y rupturas de la familia ocasionadas por las desapariciones e incluso en las críticas a las normas que la militancia imponía a la familia revolucionaria. En

ocasiones hay un reclamo hacia esos padres que prefirieron la acción política por sobre la vida hogareña. Frente al imperio de los enunciados políticos y colectivos de la primera generación de los padres militantes de los setenta, esta segunda generación interroga la historia reciente también desde los afec-

tos y lo individual. Este interés por la subjetividad de la vida privada privilegia el empleo de los *géneros del yo* como la autobiografía, el testimonio, la autoficción, las memorias, la entrevista, los cuadernos de notas, las cartas personales, agendas, fotografías, recuerdos y blogs.

A diferencia de otras segundas generaciones de víctimas de genocidios, los hijos/as en Argentina fueron, en muchos casos, afectados directamente por el terrorismo de Estado, involucrando no solo a sus padres/madres sino a ellos mismos: el secuestro de los progenitores delante de los niños, el allanamiento de la casa, la infancia clandestina y las mudanzas, la visita a los padres en la cárcel, el nacimiento en cautiverio, la apropiación por parte de los represores, el exilio, etc. Esta *memoria de la infancia* se vuelca hacia la niñez vivida bajo la dictadura, configurando diversas experiencias como la infancia huérfana, la infancia educada, la infancia clandestina, la infancia exiliada, la infancia apropiada o la infancia con padres presos o sobrevivientes, entre otras. En este sentido podemos preguntarnos: ¿en qué consiste la peculiar e inaudita experiencia de una *infancia huérfana* de padres desaparecidos? Se trata de una *orfandad suspendida*, irresuelta, pendiente de solución, ya que en principio los hijos/as no cuentan con la muerte de los padres sino con su “desaparición”, una condición flotante ente la ausencia y la presencia, entre la vida y la muerte que provoca un duelo prolongado que no logra cerrarse. Esto dará lugar a uno de los tópicos más recurrentes en sus obras: la búsqueda que los jóvenes emprenden para encontrar los restos de sus padres/madres, para reconstruir sus vidas, tanto en los ideales por los que militaban como en sus gustos y deseos en los más variados registros como la música, los libros, el fútbol, la vestimenta o la comida. Si el desaparecido se constituye como un fantasma, los hijos/as perseguirán esa figura fantasmática para procurar devolverle lo que se le ha sustraído.

También podemos preguntarnos en qué consistió la peculiar experiencia de aquellos niños llevados a una guardería en Cuba para resguardarlos de los peligros, mientras sus padres regresaban del exilio para reincorporarse a la lucha armada. Allí se los introdujo en un proyecto educativo piloto basado en los saberes y las consignas de la izquierda para forjar —siguiendo el modelo del *hombre nuevo* del Che Guevara— un *niño nuevo*, depositario del futuro promisorio que el triunfo de la revolución abriría en sociedades más equitativas.

¿Cómo se representa la *infancia clandestina* de esta segunda generación? ¿Cómo se articula la experiencia en aquellos niños que vivieron la década de los setenta bajo un doble régimen: el del mundo



Carta de Liliana Arrastía a su hija. Archivo Cartas de la Dictadura, Departamento de Archivos, BNMM.

“secreto” de los padres militantes sometido al terror estatal y el del mundo “normal” y cotidiano de un niño que va al colegio, se reúne con sus compañeros, festeja sus cumpleaños? ¿En qué sentido estos desacuerdos crispaban sus vidas, ya que ellos sin querer podían delatar a sus padres? ¿De qué modo los niños debieron lidiar con la disyunción de los roles paternos entre el *militante*, absorbido por las demandas de la política y sus severos valores bajo un clima de peligro, persecución y temor, y el *padre/madre* de quien se espera que proteja al niño y lo rodee del universo íntimo de los afectos y sentimientos? Los conflictos en el interior de ambos espacios (la política y el hogar) se vuelven un principio constructivo importante en los textos y en los films, y suelen organizar las tramas.

¿Qué rol juegan las hijas/os en las experiencias del exilio? ¿Cómo actúan en el interior de la familia, asumiendo por momentos el rol de mediadores entre los padres aferrados a la tierra natal y la nueva sociedad percibida como ajena? ¿Qué vínculos establecen ellos mismos con esa patria de los padres/madres que poco conocen si emigraron siendo pequeños, y la nueva nación en la que se educan y forman fuertes vínculos de amistad? ¿Cómo negocian las tensiones de una doble

identidad nacional? ¿En qué medida el regreso a la Argentina pudo implicar para ellos un exilio?

Y finalmente, ¿en qué consistió la experiencia de los hijos/as *apropiados* que han atravesado el duro y difícil proceso de *restitución* de sus identidades biológicas? ¿Cómo han reelaborado sus vínculos familiares con sus padres apropiadores que en algunos casos pertenecían al grupo de represores cómplices de la muerte de sus padres? ¿En qué medida lograron acercarse a sus familiares biológicos e incluso sumarse a la militancia en derechos humanos? Este empeño por bucear en las diversas infancias se convierte en una oportunidad para revisar y elaborar el pasado desde el presente, para decir lo que en su momento no lograron expresar y para dotar de nuevos sentidos la experiencia vivida.

Pero también los hijos/as fueron herederos de la *memoria de los padres/madres*, edificada a partir de lo que compartieron en su infancia con sus progenitores, y motor, siendo adultos, que impulsa la búsqueda, desde la necesidad de encontrar sus huesos hasta la de recuperar sus historias (los gustos, costumbres e ideales por los que luchaban). Esta búsqueda puede convertirse en una trampa que atrapa al hijo/a en el pasado de los padres, inmovilizándolo en su hijitud, o en una vía para la recuperación de sus ideales y militancia política para el presente. El regreso al pasado para explorarlo, interrogarlo o desmenuzarlo abre nuevos sentidos sobre la militancia de la primera generación, sobre los ideales revolucionarios y la lucha armada, sobre el terrorismo de Estado, sobre la democracia, entre otras cuestiones.

El trabajo literario y artístico de esta generación de hijas/os también ha dejado su marca. Se ha caracterizado, en líneas generales, por una base testimonial de la cual parten y que atañe a su propia experiencia del terrorismo de Estado para luego desviarla, socavarla, atravesarla con la ironía, la burla, la incorrección política, la socarronería, el desvío del control semántico y la experimentación con el lenguaje, los cruces temporales, la yuxtaposición de imágenes o sus borroneos y desencuadres, los fotomontajes, las derivas de la lengua y la invención de neologismos, la introducción del fantástico y los fantasmas, o de procedimientos de la ciencia ficción—ellos se autodefinen como *huerfanitos*, *post-huerfanitos paródicos*, *bastardos*, *mutantes*—. Estos desvíos de un relato lineal construyen espacios agrietados, lagunas de la memoria, interrupciones de la coherencia, emergencias espectrales, que exhiben el impacto traumático de la violencia radical.

Si bien la necesidad del duelo siempre está rondando la producción de los hijos/as, es posible advertir cierta voluntad de resucitar a los padres, devolverlos a la vida para poder compartir vivencias sustraídas. Una recuperación ejercida en el espacio de los afectos y vínculos filiales, que resulta paralela al rescate de los ideales políticos, visible en la consigna “Nacimos en su lucha, viven en la nuestra”. Junto con ello, sin embargo, también se levanta el cuerpo inabordable, mudo e irrepresentable, el fantasma que ronda melancólico y se resiste a ser enterrado.

PAULA BOMBARA

“Me dejó en esta pieza.

Me dio este tigrecito.

Pero antes de dármele le dio un beso. Dijo, tomá. Dijo, guardámelo hasta que vuelva.

Y yo no lo podía ni agarrar porque no quería que se la llevaran.

Me dijo que me van a venir a buscar mis abuelos. Que tengo que ser fuerte.

Que ella va a volver.

Le pregunté cuándo. Cuándo va a volver. Pero me dijo, no sé. Me dijo, tengo que

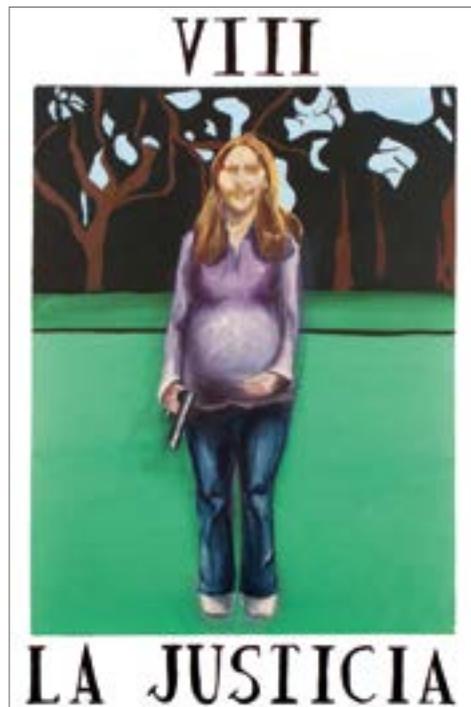
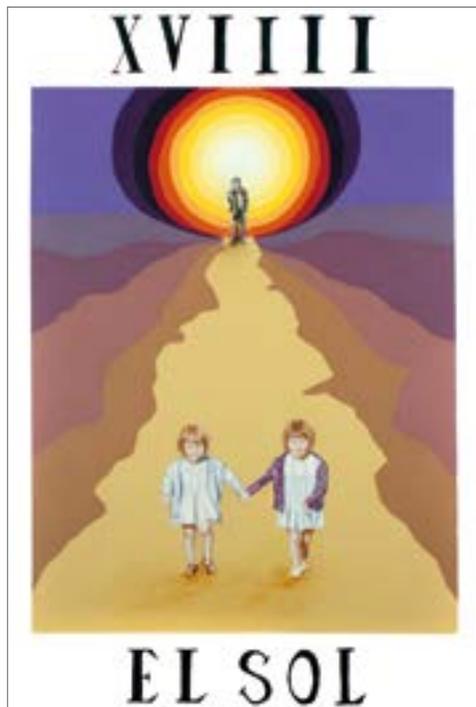
hacer unos trámites con estos señores.

No sé qué es trámites.

¡No sé qué es trámites!

¿Y a quién le pregunto ahora que ella no está?”.

El mar y la serpiente, 2005



En *Cartas de navegación*, Ana Adjiman Gache parte de los arcanos mayores del tarot para plasmar su mundo afectivo, en un ejercicio de homenaje y memoria. Cada carta es un punto de partida cuyo significado simbólico le permite a la artista indagar sobre su propia historia y evocar a algún miembro de su familia o de su red vincular afectiva. Entre las obras, figuran representaciones de sus padres asesinados por la dictadura ("La Justicia" y "El Sol"), su hermana ("El Sol junto a mí") y sus abuelxs, quienes la criaron ("La Papisa", "La Emperatriz" y "El Ermitaño").

Izquierda: "Volveré a nacer y renacer / en la misma cuna de agua / con el mismo orgullo". Ana Adjiman Gache, "VIII La Justicia", de la serie *Cartas de navegación*, 2005. Técnica mixta, 60 x 90 cm.

Derecha: "Llevo su mirada / guía del camino". Ana Adjiman Gache, "XVIII El Sol", de la serie *Cartas de navegación*, 2005. Técnica mixta, 60 x 90 cm.



María Giuffra, *Familia IV*, 2010.
Acrílico y carbón, 130 x 130 cm.

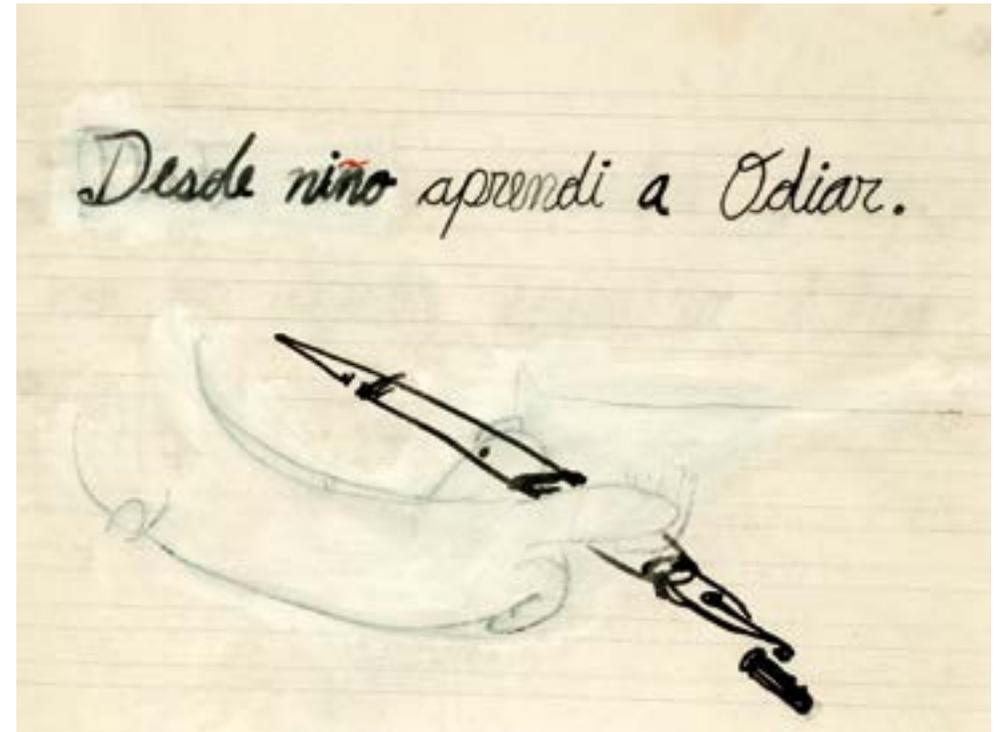
Tomás Alzogaray Vanella



De la serie *Los cuadernos del exilio*, 2010. Collage.



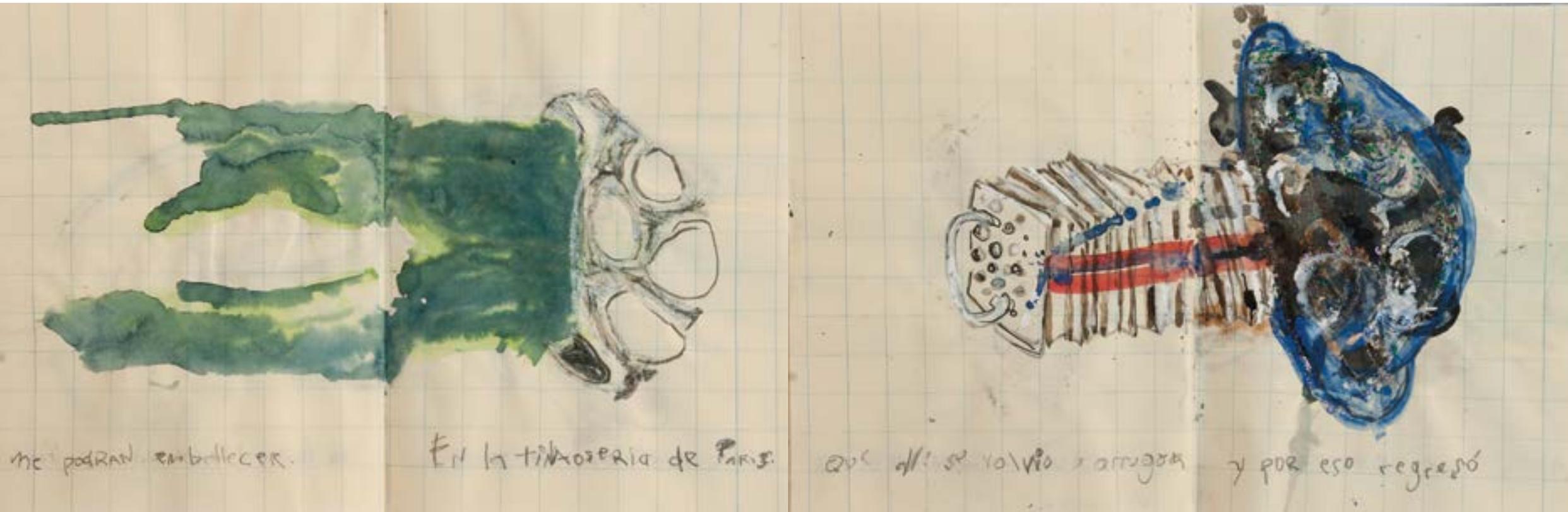
De la serie *Los cuadernos del exilio*, 2009. Técnica mixta.



De la serie *Los cuadernos del exilio*, 2007-2011.



De la serie *Los cuadernos del exilio*, 2006. Dibujo con lápiz bicolor.



Tomás Alzogaray Vanella, de la serie *Los cuadernos del exilio*, 2009. Técnica mixta.

EXILIOS

¿Es posible delimitar un arte del exilio? ¿Cómo podría definirse? El exilio como condición de producción, ¿es un criterio excluyente? ¿Una obra es “del exilio” en función de su temática? En esta exposición sobre las estéticas y las obras de una generación cuyo nacimiento, infancia y herencia están directamente ligados a la violencia política del terrorismo de Estado, la figura de autorx fue un criterio lógico para determinar el campo. El segundo fue su trama. En las obras de lxs hijxs del exilio hay recursos narrativos y elementos comunes; ellas están atravesadas por los recuerdos de infancia en el exilio y por la dificultad de volver —en muchos casos, de llegar por primera vez— a la Argentina: las cartas de algún familiar en un país lejano, los diarios íntimos y cuadernos de infancia, los mapas, las fotos, el problema del lenguaje, los olores, el sabor de la comida.

Frente a la urgencia de las desapariciones, la tortura y la apropiación de bebés, el exilio fue un tema postergado en los primeros debates públicos de esta generación. De las múltiples razones de ese diferimiento, mencionaremos dos. Por un lado, el exilio es inestable, inclasificable, muchas veces incomprendido. Si bien en los diversos países donde se exiliaron lxs perseguidxs políticxs hubo lazos comunitarios, solidarios y de compañerismo, es complejo establecer un registro completo de las experiencias de lxs exiliadxs. Por otro lado, en los abordajes históricos, teóricos y militantes sobre este período, el exilio fue, durante mucho tiempo, comprendido como un tema de menor jerarquía en la escala de las violencias perpetradas por el Estado. Pero el exilio es también una violación a los derechos humanos

por cuanto significa destierro, olvido, silencio, pérdida del espacio, de los afectos; una cárcel a cielo abierto en un terreno desconocido.

Un proceso fundamental para lxs exiliadxs hijxs —ellxs mismxs víctimas de la dictadura— fue su organización, la posibilidad de hacer de sus relatos fragmentados, muchas veces silenciados, una reflexión colectiva. En 2006 se fundó Hijos e Hijas del Exilio con un objetivo político central: reconocer que el exilio es una violación a los derechos humanos. El encuentro permitió poner en común experiencias hasta entonces solitarias y desperdigadas. Muchas veces esas experiencias tomaron la forma de preguntas. ¿Existe realmente el exilio si se nace en el país de acogida? ¿Qué significa volver al propio país? ¿A dónde es que se vuelve? En repetidas ocasiones, el exilio supuso la problematización y la pérdida del lenguaje, la imposibilidad de contar la propia experiencia, la dificultad para entenderla y la necesidad de ocultarla. Si el exilio obligó a los padres a aprender un nuevo lenguaje lejos de los afectos y del espacio propio, para lxs hijxs el país de origen, la nacionalidad, fue un problema presente desde la infancia: Argentina, en tanto que inaccesible, incommunicable e inhabitable, devino un espacio mítico.

En el arte de lxs hijxs exiliadxs hay menos respuestas que preguntas. El lenguaje, inventado, forzado, aprendido, aparece como una necesidad y es la posibilidad de construir un espacio habitable. Quizás haber nacido y crecido añorando una tierra desconocida sea un trazo común de estas obras, que nos invitan a cuestionar conceptos como la nacionalidad, el territorio y la lengua.

Margarita Solé



“Con mamá”, de la serie *Detrás de mis ojos*, 2003.



“Avión”, de la serie *Detrás de mis ojos*, 2003.

La identidad es una construcción interminable,
una trenza mal cocida donde anudamos
memorias ancestrales de las que provenimos.

Margarita Solé, *Lengua madre*, 2019



Margarita Solé, de la serie *Lengua madre*, 2019.



Marcela Cabezas Hilb



Detalle de la instalación *Satélite*, 2014-2021.

El 1 de enero de 1980 llegué a Argentina. Entré de manera clandestina luego de atravesar el cielo de varios países. Tenía un año y medio y había nacido en México durante el exilio de mis padres. Era una hija que, como un satélite, acompañaba. Ellos volvían y yo llegaba por primera vez.

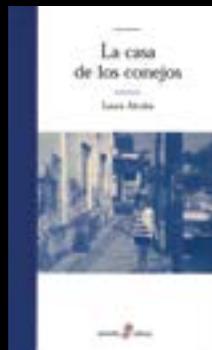
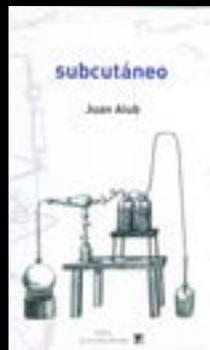
Marcela Cabezas Hilb, *Satélite*, 2014-2021

CUERPO
DE
OBRA

El conjunto de obras que listamos a continuación tiene ciertas particularidades que es preciso destacar. Por un lado, se trata de un corpus abierto: lxs autorxs siguen hoy produciendo. En virtud de ello, a los fines de publicar, se estableció un límite temporal: la fecha de impresión de este catálogo, en 2021. Por otra parte, es un corpus multidisciplinar, lo cual lo hace exhaustivo, a la vez que inabarcable. En el proceso mismo de investigación y preparación de la exposición, casi con frecuencia semanal se presentaban nuevas producciones vinculadas a la generación de lxs hijxs. Es por eso que este corpus se pretende dinámico, variable y abierto a nuevas incorporaciones, ya sea de las piezas nuevas que vayan surgiendo como de aquellas que, a fuerza de establecer algún límite metodológico, no fueron aquí incluidas. Antes que un mero listado de obras, este corpus se presenta como un pequeño aporte de la Biblioteca Nacional a la sistematización del complejo entramado de poéticas de una generación que todavía tiene mucho por decir, hacer y producir.

Literatura

- AA. VV., *Genocida en el barrio: mesa de escrache popular*, Buenos Aires, Ediciones de Mano en Mano, 2002.
- , *El lenguaje de un gesto. Poemas y cuentos de jóvenes afectados por el terrorismo de Estado en la Argentina*, Buenos Aires, Territorios, 1993.
- , *Historietas por la identidad*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2015.
- , *Quién soy. Relatos sobre identidad, nietos y reencuentros*, Buenos Aires, CalibroscoPIO, 2013.
- Aiub, Juan, *Subcutáneo*, City Bell, colección Los Detectives Salvajes, Libros de la talita dorada, 2012.
- Alcoba, Laura, *La casa de los conejos*, Buenos Aires, Edhasa, 2008.
- , *Los pasajeros del Anna C.*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.
- , *El azul de las abejas*, Buenos Aires, Edhasa, 2014.
- , *La danza de la araña*, Buenos Aires, Edhasa, 2017.
- Alonso Morales, María Ester, *Entre dos orillas. Orilla Río de La Plata*, City Bell, colección Los Detectives Salvajes, Libros de la talita dorada, 2015.
- , *Estirpe de navegantes: Bitácora poética*, Pontearreas, Novas do Eixo Atlántico, 2017.
- , *Ahora y siempre*, La Plata, Oficina Perambulante, 2021.
- Alonso Morales, María Ester y Szir, Alejandra, *Hermanatria*, Buenos Aires, Pixel, 2020.



- Alzogaray Vanella, Tomás; Berti, Agustín y Halac, Gabriela, *La biblioteca roja. Brevísima relación de la destrucción de los libros*, Córdoba, Ediciones DocumentA/Escénicas, 2017.
- Araldi Oesterheld, Fernando, *El sexo de las piedras*, Buenos Aires, Mansalva, 2014.
- , *Un veneno de sí*, Buenos Aires, Mansalva, 2016.
- Arias, Lola, *Mi vida después: y otros relatos*, Buenos Aires, Random House, 2016.
- Arroio, Daniela y Gramajo, Micaela, *Cosas pequeñas y extraordinarias*, México, Paso de Gato, 2017.
- Axat, Julián, *Peso formidable*, Buenos Aires, Zama, 2003.
- , *Médium*, Buenos Aires, Paradiso, 2005a.
- , *Servarios*, Buenos Aires, Zama, 2005b.
- , *Ilumynarya*, City Bell, colección Los Detectives Salvajes, Libros de la talita dorada, 2008.
- , *Neo*, Buenos Aires, El suri porfiado, 2012.



- , *Musulmán o biopoética*, City Bell, colección Los Detectives Salvajes, Libros de la talita dorada, 2013.
- , *Rimbaud en la CGT*, City Bell, colección Los Detectives Salvajes, Libros de la talita dorada, 2015.
- , *Offshore*, Buenos Aires, Ediciones Periféricas, 2017.
- , *Cuando las gasolineras sean ruinas románticas*, City Bell, Prueba de Galera Editoras, 2019.
- , *Perros del cosmos*, Buenos Aires, Ediciones Danzantes, 2020.
- , *El hijo y el archivo*, Buenos Aires, Grupo Editorial Sur, 2021.
- Axat, Julián et ál., *Si Hamlet duda le daremos muerte. Antología de poesía salvaje*, City Bell, colección Los Detectives Salvajes, Libros de la talita dorada, 2010.
- , *La Plata Spoon River*, City Bell, colección Los Detectives Salvajes, Libros de la talita dorada, 2014.

Bombara, Paula, *El mar y la serpiente*, Buenos Aires, Norma, 2005.

Bonasso, Federico, *Diario negro de Buenos Aires*, México, Penguin Random House, 2019.

Bruzzone, Félix, *Los topos*, Buenos Aires, Mondadori, 2008a.

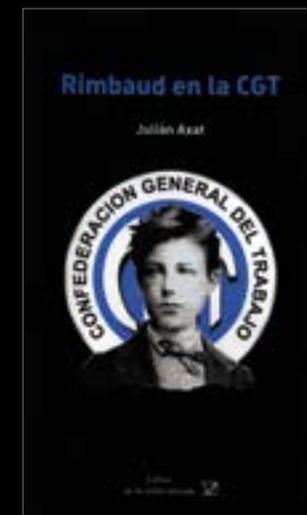
———, *76*, Buenos Aires, Tamarisco, 2008b.

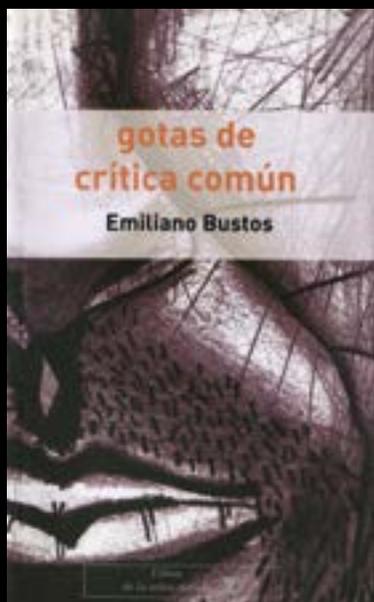
———, *76. Un clásico + dos nuevos cuentos*, Buenos Aires, Momofuku, 2014.

———, *Campo de Mayo*, Buenos Aires, Random House, 2019.

Bustos, Emiliano, *56 Poemas*, Buenos Aires, La Carta de Oliver, 2005.

———, *Cheetah*, Buenos Aires, El suri porfiado, 2007.





—, *Gotas de crítica común*, City Bell, colección Los Detectives Salvajes, Libros de la talita dorada, 2011.

—, *Poemas hijos de Rosaura*, Buenos Aires, Argonauta, 2016.

—, *Trizas al cielo*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 2017.

Carri, Albertina, *Los Rubios. Cartografía de una película*, Buenos Aires, Ediciones Gráficas Especiales - BAFICI, 2007.

Carri, Albertina y Laffite, Juliana, *Retratos ciegos*, Buenos Aires, Mansalva, 2021.

Casoy, Dafne, *Tal vez mañana*, Buenos Aires, Cienvolando, 2017.

Colomer, Julieta, *Escrache. Imágenes de una generación que nos devolvió a la historia*, Buenos Aires, Mónadanomada - El Zócalo, 2015.

Chaves, Gonzalo (h), *Significado cero*, La Plata, Los hijos de la teta del ciclón, 1989.

—, *Las alambradas de la luz*, La Plata, Los hijos de la teta del ciclón, 1991.

Coria, Julia, *Permiso para quererte*, Buenos Aires, Sudamericana, 2013.

—, *Todo nos sale bien*, Buenos Aires, Odelia, 2019.

Dillon, Marta, *Aparecida*, Buenos Aires, Sudamericana, 2015.

Di Vito, Pablo, *Historias de alguna vez*, San Fernando del Valle de Catamarca, edición del autor, 2007.

—, *Todavía*, Buenos Aires, edición del autor, 2015.

Espeche, Ernesto, *Treinta y nueve metros*, s. l., Paradiso, 2020.

Etcétera colectivo artístico, *Etcétera Etcétera*, Buenos Aires, Ediciones Etcétera, 2017.

Gadano, Nicolás, *Tu querida presencia*, Buenos Aires, Lumiere, 2012.

—, *La caja Topper*, Buenos Aires, Seix Barral, 2019.

Gambarotta, Martín, *Punctum*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1996.

—, *Seudo*, Bahía Blanca, VOX, 2000.

—, *Relapso+Angola*, Bahía Blanca, VOX, 2005.

—, *Para un plan primavera*, Bahía Blanca, VOX, 2011.

—, *Für einen Frühlingsplan*, Bahía Blanca, 2011b.

—, *Seudo / Dubitación*, Bahía Blanca, 2013.

Gaona, Guadalupe, *Pozo de aire*, Bahía Blanca, VOX, 2009.

—, *Quieta*, Barcelona, Ediciones RM, 2010.

Gelman, Juan y La Madrid, Mara, *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos*, Buenos Aires, Planeta, 1997.

Gerber Bicecci, Verónica, *Mudanza*, México, Auieo - Taller Ditoria, 2010.

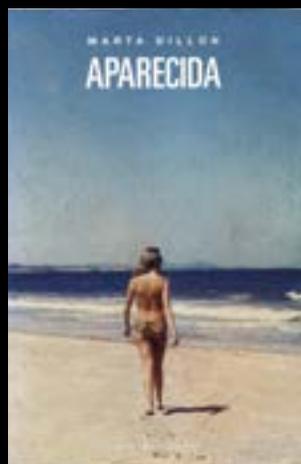
—, *Conjunto vacío*, México, Almadía, 2015.

—, *Palabras migrantes*, México, Impronta, 2018.

—, *La compañía*, México, Almadía, 2019a.

—, *Otro día... (poemas sintéticos)*, México, Impronta, 2019.

Giuffra, María, *Huellas: voces y trazos de nuestra historia*, Buenos Aires, El Zócalo, 2017.



—, *La niña comunista y el niño guerrillero. (Una historieta subversiva). 100% testimonial*, Buenos Aires, Historieteca, 2021.

Giglio, Josefina, *Yo la quise*, La Plata, EDULP, 2020.

Golder, Gabriela y Denegri, Andrés (comps.), *Ejercicios de memoria: reflexiones sobre el horror a 30 años del golpe (1976-2006)*, Sáenz Peña, EDUNTREF, 2007.

González de Oleaga, Marisa; Meloni González, Carolina y Saiegh Dorín, Carola, *Transterradas. El exilio infantil y juvenil como lugar de la memoria*, Temperley, Tren en movimiento, 2019.

Grandi, Yamila y Pérez, Mariana Eva, *Algún día...*, Buenos Aires, Abuelas de Plaza de Mayo, 1990.

Grupo de Arte Callejero, GAC. *Pensamientos, prácticas, acciones*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2009.



Guevara, Eugenia, *Veintiocho. Sobre la desaparición*, Córdoba, Alción, 2015.

Hacher, Sebastián, *Cómo enterrar a un padre desaparecido*, Buenos Aires, Marea Editorial, 2012.

Hermosa, Silvina, *Notas de escafandra*, Buenos Aires, Qeja, 2021.

Hilb, Nora y Cabezas Hilb, Marcela, *Me gusta navegar*, Buenos Aires, La Brujita de Papel, 2010.

—, *Vamos en tren*, Buenos Aires, La Brujita de Papel, 2010.

Inama, Ramón, *Si empiezo a desconfiar de mi suerte estoy perdido*, Buenos Aires, Vuelo de quimera, 2021.

Jaroslavsky, Andrés, *The Future of Memory. Children of the Dictatorship in Argentina Speak*, Londres, Latin American Bureau, 2004.

Larcamón, Diego, *Variaciones del agua soleada*, La Plata, Los hijos de la teta del ciclón, 1993.

López, Julián, *Una muchacha muy bella*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.

Maliandi, Carla, *La habitación alemana*, Buenos Aires, Mardulce, 2017.

Martínez Naón, Miguel, *Estación de servicio*, Buenos Aires, 13MilPájaros, 2012.

—, *Tumbita*, Buenos Aires, Lamás Médula, 2017.

Montenegro, Victoria, *Hasta ser Victoria*, Buenos Aires, Marea Editorial, 2020.

Ohde, Pablo, *Panteo*, City Bell, colección Los Detectives Salvajes, Libros de la talita dorada, 2009.

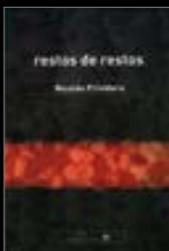
—, *Obra reunida*, Buenos Aires, Paradiso, 2013.

Ordóñez, Florencia, *Diario de un hada*, Córdoba, Malasaña Editorial, 2015.

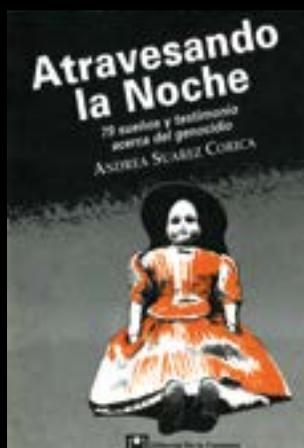
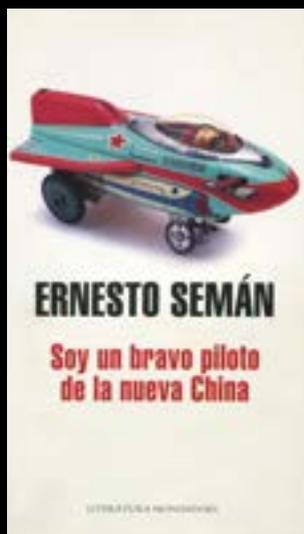
—, *Exiliaditas*, Córdoba, Editorial Gráfica 29 de Mayo, 2019.

Pérez, Mariana Eva, "Instrucciones para coleccionistas de mariposas", en Cristina Fridman, Ignacio Hernáiz, Luis Rivera López y Isidoro Suris (coords.), *Teatro x la Identidad. Obras de Teatro de los Ciclos 2002 y 2004*, Buenos Aires, Abuelas de Plaza de Mayo - Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación, 2005, pp. 303-312.





- , *Diario de una princesa montonera. 110% verdad*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2012.
- , *Diario de una princesa montonera. 110% verdad. Edición definitiva*, Buenos Aires, Planeta, 2021.
- Prividera, Nicolás, *Restos de restos*, City Bell, colección Los Detectives Salvajes, Libros de la talita dorada, 2012.
- Pron, Patricio, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, Barcelona, Mondadori, 2011.
- Quieto, Lucila, *Arqueología de la ausencia*, Buenos Aires, Casa Nova, 2011.
- Robles, Raquel, *Pequeños combatientes*, Buenos Aires, Alfaguara, 2013.
- , *Papá ha muerto*, Buenos Aires, Factotum Ediciones, 2018a.
- , *La política del detalle*, La Plata, EDULP, 2018b.
- , *Hasta que mueras*, Buenos Aires, Factotum Ediciones, 2019.
- Sánchez Viamonte, Verónica, *Magdalufi*, Buenos Aires, Estructura Mental a las Estrellas, 2018.
- Santucho, Mario, *Bombo, el reaparecido*, Buenos Aires, Seix Barral, 2019.
- Semán, Ernesto, *Soy un bravo piloto de la nueva China*, Buenos Aires, Mondadori, 2011.
- Spinella, Pablo, *La imposibilidad del olvido*, Buenos Aires, Nuestra América, 2009.
- Suárez Córca, Andrea, *Alas del alma*, La Plata, Los hijos de la teta del ciclón, 1992.
- , *Imágenes rotas*, La Plata, Los hijos de la teta del ciclón, 1993.
- , *Atravesando la noche. 79 sueños y testimonio del genocidio*, La Plata, De la Campana, 1996.
- , *El fanzine rojo del peronismo*, La Plata, FA editora, 2019.
- Szir, Alejandra, *Extrañas palabras*, Buenos Aires, Siesta, 1998.
- , *Suecia*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 2004.
- , *Cuaderno*, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 2009.
- Teruggi, Marcos, *Siempre regreso al pie del árbol*, Buenos Aires, El Colectivo, 2012.
- , *Días fundados*, Buenos Aires, Puño y Letra - El Perro y la Rana, 2014.
- Toninetti, María, *Nueve, que no sea la tristeza*, Buenos Aires, TantaAgua Editorial, 2015.
- Ulanovsky, Inés, *Fotos tuyas*, Buenos Aires, Impresos Offset Latingráfica, 2006.
- , *Algunas madres también se mueren*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2010.
- , *Las fotos*, Buenos Aires, Paisanita editora, 2020.
- Urondo Raboy, Ángela, *¿Quién te creés que sos?*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2012.



Zwaig, Mónica, *Una familia bajo la nieve*, Buenos Aires, Blatt & Ríos, 2021.

Filmografía

- Razón de la memoria* (1995, 17 min). Dirección: Myuca Lorens y Dimas Games.
- Argenmex. 20 años. La historia ésta* (1996, 54 min). Dirección: Jorge Denti.
- Pasaportes* (1997, 17 min). Dirección: Inés Ulanovsky.
- En memoria de los pájaros* (2000, 19 min). Dirección: Gabriela Golder.
- Vesubio* (2000, 26 min). Dirección: Juan Pablo Mantello.
- Aquí viven genocidas* (2001, 12 min). Dirección: GAC (Grupo de Arte Callejero).
- Figli / Hijos* (2001, 92 min). Dirección: Marco Bechis.
- (H) Historias cotidianas* (2001, 80 min). Dirección: Andrés Habegger.
- Los pasos perdidos* (2001, 104 min). Dirección: Manane Rodríguez.
- Mortales* (2001, 10 min). Dirección: Juan Pablo Mantello.
- Panzas* (2001, 50 min). Dirección: Laura Bondarevsky.
- En ausencia* (2002, 15 min). Dirección: Lucía Cedrón.
- H.I.J.O.S.: el alma en dos* (2002, 80 min). Dirección: Marcelo Céspedes y Carmen Guarini.
- Organizaciones horizontales* (2002, 70 min). Dirección: Fausta Quattrini.
- Che vo cchai* (2003, 73 min). Dirección: Laura Bondarevsky.
- De ojos privada* (2003, 30 min). Dirección: Germán Scelso.
- Escrache* (2003, 43 min). Dirección: Ronith Gitelman y José Ignacio Lescano.
- Los huérfanos del Cóndor* (2003, 56 min). Dirección: Emilio Pascull.
- Los Rubios* (2003, 89 min). Dirección: Albertina Carri.
- Padres Nuestros* (2003, 48 min). Dirección: Florencia Vives y Roberto Leonardo.
- Looking for Victoria. Buscando a Victoria* (2004, 60 min). Dirección: Tom Vriens.
- Nietos (identidad y memoria)* (2004, 90 min). Dirección: Benjamín Ávila.
- Papá Iván* (2004, 55 min). Dirección: María Inés Roqué.
- Conoce un pelado...? Escrache. H.I.J.O.S. Zona Oeste, escrache a Cecilio Abdenur* (2005, 48 min). Dirección: Leopoldo Tiseira.
- Encontrando a Víctor* (2005, 30 min). Dirección: Natalia Bruschtein.
- Hermanos de sangre. La búsqueda continúa* (2005, 50 min). Dirección: Fabián Vittola.
- La Matanza* (2005, 15 min). Dirección: María Giuffra.
- Cavallo entre rejas* (2006, 50 min). Dirección: María Inés Roqué, Laura Imperiale y Shula Eremberg.
- Nacimos en su lucha, viven en la nuestra* (2006, 48 min). Dirección: Camilo Cagni, Pablo Balut, Pablo Roesler y Juan Aiub.
- Negra idea* (2006, 2 min). Dirección: Sabrina Gullino Valenzuela Negro.
- Argenmex, exiliados hijos* (2007, 56 min). Dirección: Violeta Burkart Noë y Analía Miller.
- M* (2007, 150 min). Dirección: Nicolás Prividera.
- Veo Veo* (2007, 28 min). Dirección: Benjamín Ávila.
- Cordero de Dios* (2008, 90 min). Dirección: Lucía Cedrón.
- Infancia clandestina* (2010, 112 min). Dirección: Benjamín Ávila.
- Restos* (2010, 11 min). Dirección: Albertina Carri.
- El predio* (2010, 58 min). Dirección: Jonathan Perel.
- El premio* (2011, 115 min). Dirección: Paula Markovitch.

La sensibilidad (2011, 60 min). Dirección: Germán Scelso.
Los murales (2011, 11 min). Dirección: Jonathan Perel.
Tierra de los padres (2011, 100 min). Dirección: Nicolás Prividera.
17 monumentos (2012, 60 min). Dirección: Jonathan Perel.
Las aguas del olvido (2013, 8 min). Dirección: Jonathan Perel.
Tabula rasa (2013, 42 min). Dirección: Jonathan Perel.
La guardería (2015, 101 min). Dirección: Virginia Croatto.
Tiempo suspendido (2015, 98 min). Dirección: Natalia Bruschtein.
Toponimia (2015, 82 min). Dirección: Jonathan Perel.
5-T-2 Ushuaia (2016, 4 min). Dirección: Jonathan Perel.
El (im)posible olvido (2016, 121 min). Dirección: Andrés Habegger.
El padre (2016, 72 min). Dirección: Mariana Arruti.
La idea de un lago (2016, 122 min). Dirección: Milagros Mumenthaler.
Cuatreros (2017, 85 min). Dirección: Albertina Carri.
El silencio es un cuerpo que cae (2017, 75 min). Dirección: Agustina Comedi.
El hijo del cazador (2018, 66 min). Dirección: Germán Scelso y Federico Robles.
Infancias y resistencias en tiempos de dictadura (2018, corto). Dirección: Ernesto Mobili.
La casa de Argüello (2018, 82 min). Dirección: Valentina Llorens.
Adiós a la Memoria (2020, 95 min). Dirección: Nicolás Prividera.
Responsabilidad empresarial (2020, 68 min). Dirección: Jonathan Perel.
Osvaldo Víctor Mantello (2021, 90 min). Dirección: Juan Pablo Mantello.
Villa Olímpica (Recuerdos de un mundo fuera de lugar) (2021, 75 min). Dirección: Sebastián Kohan Esquenazi.

Fotografía

Bettini, Gabriela: *Recuerdos inventados* (2003), *Cuarto y mitad* (2008).
 Cabezas Hilb, Marcela: *(1980-1984)* (2014), *La envoltura de las cosas* (2016), *Satélite* (2014 al presente).
 Colomer, Julieta: *Escrache. Imágenes de una generación que nos devolvió a la historia (fotos de 1999 a 2006)* (2015).
 Del Cerro, Camilo: *El viaje de papá* (2005).
 Francesio, Soledad: *Proyecto catálogo* (2013), *Genealogía de un padre* (2017), *Genealogía de Soledad* (2016-2021).
 Gaona, Guadalupe: *Quieta* (2006), *Pozo de aire* (2009); fotografía fija en films: *Jauja* (Luciano Alonso, 2014), *Dos disparos* (Martín Rejtman, 2014), *La idea de un lago* (Milagros Mumenthaler, 2016); videoinstalación *La intrusa* (Magia Negra, Fundación Osde, 2016) y el film documental *La imagen demente* (2017) junto con Ignacio Masllorens.
 Quieto, Lucila: *Arqueología de la ausencia* (1999-2001), *Filiación* (2012-2013).
 Maggi, Verónica: *Ojos cerrados* (2006), *El rescate* (2007), *Las posibilidades de la forma* (2017).
 Nívoli, María Soledad: *Cómo miran tus ojos* (2005-2007) (muestra y serie fotográfica en colaboración con Gustavo D'Assoro).
 Rossón, Clara: *Tarde (o temprano)* (2006).
 Solé, Margarita: *Exilio* (2003), *Extranjera* (2004-2007), *Valores y adoración* (2013), *Lengua madre* (2019).
 Ulanovsky, Inés: *Pasaportes* (1997), *Fotos tuyas* (2006), *ESMA* (2011).
 Villanueva, Verónica: *Bien de familia* (2018), *Infancia y dictadura* (2017-2020).

Artes plásticas

Adjiman Gache, Ana: series *Mis viejos* (1997), *Tarot-Afectos* (2008-2011), *Vacios cargados*, *Paralelos*, *Llenando huecos*; *Los Huachos* (2012), muestra en conjunto con los artistas Lucila Quieto, Nicolás Bai Quesada, María Toninetti, Ana María Giuffray, Mariana Eva Pérez, entre otros, miembros del Club de Collages del Colectivo de Hijos (CdH).
 Alzogaray Vanella, Tomás: series *Un niño de 30 años* (2006), *Circo de los payasos bigotones* (2007), *Manuelita ¿a dónde vas?* (2007-2011), *Los aviones son de papel* (2007-2011), *El niño que odia* (2007-2011).
 Arellano, Ernesto: series escultóricas *Cuatro Fábulas* (2003), *Fandom* (2005), *Facsímiles cerámicos del Jardín de las delicias* (2017).
 Casullo, Liza: instalación interactiva *El objeto del exilio* (2013) realizada junto con Federico Joselevich Puiggrós.
 Fidanza, Mercedes: series *7Historias: Travesía* (2008), *Árbol del desexilio* (2006-2010), *Cactus Migrantes / Guardianes de la memoria* (2010).
 Gerber Bicecci, Verónica: los siete murales efímeros *El vacío amplificado*, *Los hablantes 1*, *Los hablantes 2*, *Poema invertido*, *Biblioteca ciega*, *Historia del tiempo*, *Prosa del observatorio*; instalaciones y performances literario-visuales *Palabras migrantes*, *Conferencia secreta*, *Invisible_indecible*; dibujos, pinturas y animaciones *La significación del silencio*, *El vacío amplificado*, *Poema invertido*, *Exhumación*, *Escritura de tiempo*, *Diagramas de silencio*.
 Giuffra, María: series de pintura *Los niños del proceso* (2001-2005), *Familia* (2007), *Exilio* (2008), *Julio Vitoria* (2012-2013); series de dibujo *Los niños del proceso* (2005-2006), *Exilio* (2010), *Bocetos para una historieta subversiva*.
 Guagnini, Nicolás: series *Homo Ludens* (2002), *30000* (25 columnas de acero que forman parte del conjunto escultórico del Parque de la Memoria, 1999-2009).
 Jitrik, Magdalena: series *Manifiesto* (1995), *Revueltas* (1997), *Ensayo de un Museo Libertario* (2000), *Socialista* (2001), *La superación de la guerra* (2019).
 Joselevich Puiggrós, Federico: instalaciones *Passus Exilii* (2011), *El objeto del exilio* (2013, junto con Liza Casullo), *Memoria, una instalación interactiva* (2018).
 Molina Planas, Jorgelina: series *Geografías Interiores - Reconstrucción* (2012); grabados *Identidad llorando* (1993), *Familia Q'herida* (1993), *La despedida* (1993), *Damián y Jorgelina* (2010); instalaciones *El vestido de mamá*, *Juguetes*; exposición *Familias Q'Heridas* (en colaboración con María Giuffra, Ángela Urondo Raboy y Ana Adjiman, con música de Ramón Aiub).
 Sánchez Goldar, Soledad: series *Fotos lavadas* (2005-2008), *Correspondencias* (2008-2010), *Pensamiento* (2010), *Marca y exilio. Pequeñas reconstrucciones de la memoria* (2009-2011).
 Suárez Corica, Andrea: instalación *El abrazo de los objetos (Ejercicios de memoria)* (2021).
 Toninetti, María: series *Barrio*, *Infancia*, *Retratos y personajes*.

Otrxs

Carri, Albertina: exposición *Operación Fracaso y el Sonido Recobrado*; instalación *Punto impropio* (2015, Parque de la Memoria).
 Golder, Gabriela: videoinstalación *Cartas* (2018).
 Quieto, Lucila; Villanueva, Verónica; Francesio, Soledad; Adjiman, Ana y Golder, Carolina, *Legado en movimiento*, instalación reactivación de documentos, fotografías, banderas y gráfica de la militancia setentista del Archivo Nacional de la Memoria (2019).

Agradecimientos: Gabriela Bettini, Camilo del Cerro, Guadalupe Gaona, Inés Ulanovsky, Lucila Quieto, Verónica Maggi, Verónica Villanueva, Soledad Francesio, Soledad Nívoli, Julieta Colomer, Grupo de Arte Callejero (GAC), Etcétera, Ana Cecilia Adjiman Gache, María Giuffra, Tomás Alzogaray Vanello, Jorgelina Molina Planas, Margarita Solé, Marcela Cabezas Hilb, Andrea Suárez Córica, María Toninetti, Marta Dillon, Julián Axat, Emiliano Bustos, Juan Aiub, Nicolás Prividera, Félix Bruzzone, Alejandra Szir, María Ester Alonso Morales, Laura Alcoba, Monica Zwaig, Carla Maliandi, Florencia Ordóñez, Ángela Urondo Raboy, Ernesto Semán, Mariana Eva Pérez, Paula Bombara, Julián López, Raquel Robles, José Ignacio Lescano, Ronith Gitelman, Andrés Habegger, María Inés Roqué, Natalia Bruschtein, Virginia Croatto, Gabriela Golder, Lola Arias, Analía Miller, Violeta Burkart Noë, Archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA) - Comisión Provincial por la Memoria, Marea Editorial, Mariana Maggio (PLF).



Presidente de la Nación

Alberto Fernández

Vicepresidenta

Cristina Fernández de Kirchner

Ministro de Cultura

Tristán Bauer

Director de la Biblioteca Nacional

Juan Sasurain

Subdirectora de la Biblioteca Nacional

Elsa Rapetti

Director Nacional de Coordinación Bibliotecológica

Pablo García

Director General de Coordinación Administrativa

Roberto Arno

Director Nacional de Coordinación Cultural

Guillermo David

Coordinación de la muestra: Federico Boido. **Investigación y textos:** Santiago Allende, Federico Boido, Lucía Cytryn, Candela Perichon y Tomás Schuliaquer. **Diseño:** Daniela Carreira, Silvina Colombo, Máximo Fiori, Valeria Gómez y Silvana Truant. **Montaje:** Valeria Agüero, Ezequiel Gallarini, Úrsula Aníbal, Jonathan Anzotegui y Andrés Girola. **Producción:** Martín Blanco, Pamela Miceli y Karina Lorenzo. **Edición:** Departamento de Publicaciones. **Video y diseño sonoro:** Abelardo Cabrera, Andrés Dussel, Juan Martín Sigales y Lucía Gómez Muñoz.

Autores invitados: Ángela Urondo Raboy, Ludmila da Silva Catela, Grupo de Arte Callejero (GAC), Natalia Fortuny, Julián Axat y Teresa Basile.

Áreas de la Biblioteca Nacional que intervinieron en la muestra y el catálogo: Dirección de Hemeroteca, Dirección de Investigaciones, Dirección de Producción de Bienes y Servicios Culturales, Departamento de Archivos, Departamento de Diseño Gráfico, Departamento de Exposiciones y Visitas Guiadas, Departamento de Infraestructura y Servicios, Departamento Libros, Departamento de Preservación, Departamento de Publicaciones, Departamento de Relaciones Públicas, Departamento de Sonido e Iluminación, Coordinación de Prensa y Comunicación.



BIBLIOTECA NACIONAL
MARIANO MORENO



Ministerio de Cultura
Argentina