



Aletheia, vol. 16, núm. 31, e234, diciembre 2025 - mayo 2026
 ISSN 1853-3701 Universidad Nacional de La Plata
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
 Maestría en Historia y Memoria

Aquellas muchachas muy bellas: archivo afectivo y devenir popular en las narrativas de hijxs

Those very beautiful girls: affective archive and popular becoming in adult children of the disappeared narratives

Carolina Bartalini

Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica, (IIEAC-CONICET), Universidad de las Artes / Programa de Estudios Latinoamericanos, Instituto de Estudios INiciales, (PEL-IEI-UNAJ), Universidad Nacional Arturo Jauretche / Programa de Estudios Latinoamericanos Contemporáneos y Comparados, (PELCC-UNTREF), Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina
 cbartalini@unaj.edu.ar

 <https://orcid.org/0000-0002-1749-4436>

Recepción: 1 agosto 2025

Aprobación: 26 agosto 2025

Publicación: 1 diciembre 2025

Resumen: Este trabajo analiza la novela *Una muchacha muy bella* de Julián López como parte de la constelación de narrativas de memoria de la generación de lxs hijxs de desaparecidxs, aunque el autor no pertenezca biográficamente a dicha categoría. A partir de una voz infantil sostenida desde la adultez, la novela produce una poética del archivo afectivo que, en tensión con la tradición testimonial, desplaza la enunciación hacia una ficción melancólica y crítica. El texto propone la noción de “recreación” –inspirada en el *reenactment* performático– como clave para pensar estas producciones contemporáneas, que articulan memorias íntimas, materiales auráticos, y estéticas populares. Así, se postula una deriva dentro del género de la memoria: una ficción del yo que, más que reconstruir un pasado fijo, encarna una práctica creativa, comunitaria y política. La memoria se vuelve aquí una acción viva, performativa y popular, tensionando los pactos de lectura entre realidad y ficción, y expandiendo las formas de narrar la experiencia del terrorismo de Estado en el presente. Este análisis se inscribe en un diálogo con otras producciones audiovisuales y literarias de la generación, proponiendo una lectura coral de la memoria como lugar de reapropiación estética y crítica de lo común.

Palabras clave: Memoria, Recreación, Archivo afectivo, Deriva popular, Narrativas de hijxs de desaparecidos

Abstract: This paper analyzes Julián López's novel *Una muchacha muy bella* (A Very Beautiful Girl) as part of the constellation of memory narratives from the generation of children of the disappeared, although the author does not biographically belong to this category. From a child's voice sustained into adulthood, the novel produces a poetics of the affective archive that, in tension with the testimonial tradition, shifts the enunciation toward a melancholic and critical fiction. The text proposes the notion of “recreation” –inspired by

Cita sugerida: Bartalini, C. (2025). *Aquellas muchachas muy bellas: archivo afectivo y devenir popular en las narrativas de hijxs*. *Aletheia*, 16(31), e234. <https://doi.org/10.24215/18533701e234>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.



performative reenactment—as a key to understanding these contemporary productions, which articulate intimate memories, auratic materials, and popular aesthetics. Thus, it posits a shift within the memory genre: a fiction of the self that, rather than reconstructing a fixed past, embodies a creative, communal, and political practice. Here, memory becomes a living, performative, and popular action, straining the interpretations between reality and fiction and expanding the ways of narrating the experience of state terrorism in the present. This analysis is part of a dialogue with other audiovisual and literary productions of this generation, proposing a collective reading of memory as a site of aesthetic and critical reappropriation of the common.

Keywords: Memory, Recreation, Affective Archive, Popular Drift, Adult children of the Disappeared Narratives

–Es que ya es mucho tiempo y estoy cansada. Quiero poder ir al cine y volver a regalarte libros y pasear con vos. ¿Te acordás cómo pasábamos días enteros hablando y haciendo cosas juntas?

Ana Negri, *Los eufemismos*

Introducción

En el año 2013 Julián López publicaba *Una muchacha muy bella*, una novela cuyo protagonista es un niño que relata la vida con su madre en el tiempo previo a que fuera secuestrada y desaparecida. Escrita a partir de una voz infantil, sostenida a lo largo del relato hasta el epílogo en el que el marco de la memoria se hace presente, *Una muchacha muy bella* se postula como una ficción de enunciación de un narrador hijx de madre desaparecida por el aparato genocida de la última dictadura cívico militar argentina. Aunque el autor no pertenezca biográficamente a esta filiación, sí participa con su obra de la llamada “literatura de hijxs” (Daona, 2017) o “narrativa argentina de hijos” (Basile, 2019). Es a través de esta ficción de enunciación y sus elementos asociados (tema, estilo, estructura, dispositivos poéticos) que el relato logra constituirse como una *deriva popular* –por su misma construcción recreacional– de las narrativas multimediales de la generación de lxs hijxs de desaparecidxs, una forma genérica que irrumpe en Argentina 2003 y continúa en proliferación.

Con un tono de rebotante ternura, la novela despliega una poética de recreación del “archivo afectivo” sostenida en un trabajo delicado con el detalle de elementos e imágenes de la época, que funcionan, a su vez, para señalar indicialmente la tragedia que culmina la historia. La afectuosidad del relato se va tornando en desencanto a medida que las incertezas del recuerdo comienzan a nublar las últimas escenas del hijo con la madre. Sobre todo, se pliegan en una melancolía azulina hacia el final cuando la voz de ese niño se ejerce en la adultez de “un hombre” que escribe y recuerda (que recuerda y escribe, en el orden que se prefiera).

El entramado de *Una muchacha muy bella* denota un juego alumbrador con respecto a las obras de la generación de lxs enunciadorex hijxs, tanto en el plano de la constelación del género –con sus procedimientos poéticos, temáticas y estilos–, como con respecto al archivo –las materialidades puestas en juego, las inflexiones de la voz y el gesto afiliativo– así como en el orden de la práctica que la novela produce: una *verdadera recreación* de enunciación que señala una deriva con respecto a la pragmática de la filiación directa de lxs hijxs y la asunción de lo *real* como marco de referencia para la lectura de sus producciones. El relato de Julián López se escribe desde una *lengua de la memoria ya consensuada* en la que afloran las inflexiones de la infancia, del cuerpo, de las materialidades auráticas, del humor, la crítica, la poesía y una multimedialidad que en este caso señala la ficción como el fuera de escena (y con esto la extraña y la vuelve extranjera).

“Donde existe un estilo, existe un género”, resumía Mijaíl Bajtín (2011, p. 251) en relación al vínculo entre lo individual y lo colectivo en la arena de lucha de la creación estética. Donde insiste la ficción, se sustancia, entonces, lo real, podríamos parafrasear con respecto al giro que *Una muchacha muy bella* produce en torno a los pactos de lectura esperables y a las articulaciones entre la enunciación, la memoria y filiación. La recreación del género en *Una muchacha muy bella* señala un nuevo punto de fuga en la constelación de las narrativas del yo de la generación de lxs hijxs de desaparecidxs en Argentina. Por un lado, sostiene una poética de la recreación como gesto expresivo en la producción de las memorias literarias y sociales. Por otro lado, introduce una figura novedosa, la del *devenir popular*, una deriva que da cuenta de

la estabilización del género de las narrativas de la generación de lxs hijxs (Bartalini, 2020, 2023). Esto significa: la potencialidad de enunciar desde un lugar sociodiscursivo ya configurado y legitimado, aunque quien narra no pertenezca filiativamente (pero sí participe de la generación de hijxs)¹ y aunque en la novela se produzca, efectivamente, una afiliación enunciativa que hace de la ficción un más-real de lo-real. Esta novela, sin embargo, plantea un paso más allá que permite considerarla como una *real ficción de enunciación*: su misma politicidad expone del marco de funcionamiento poético de las obras compuestas por lxs enunciadore-hijxs y manifiesta la consolidación del género como un espacio enunciativo nuclear de la ficción/no ficción latinoamericana contemporánea.

Una muchacha muy bella expone una arista íntima y despojada de las narrativas de hijxs de las que participa. Su pulsión hacia la *nostalgia* como obsesión de vida –y de escritura–, su aparente ondulación prosaica, su consistente ritmo se sustentan en una composición de archivo que trabaja en dos (o tres) órdenes. Por un lado, un archivo afectivo² en torno a los innumerables objetos perdidos, rotos o desaparecidos cuando la patota represiva entra a la casa materna y se lleva no solo a ella, la madre, sino que también aplasta el brillo de todo aquello que por ella había sido tocado. Por otro lado, la novela participa en su construcción narrativa y en su publicación –por su propio peso enunciativo– del *collage* colectivo de voces, miradas e imaginaciones que conforma el archivo de la memoria de hijxs, una serie rizomática y multimedial que prolifera desde comienzos del siglo XXI con notable, y necesario, esplendor. Son obras (literarias, pero también cinematográficas, fotográficas, performáticas, dramáticas, pictóricas) que dan cuenta de experiencias con respecto a los secuestros, desapariciones, asesinatos y exilios de los padres y madres bajo el régimen tanatopolítico de la última dictadura cívico militar argentina. Pero en ellas también –y fundamentalmente– se expresa una parte, una zona contable, de lo que ellxs vivieron, padecieron y fueron víctimas en primera persona: sus propios secuestros, torturas o robos de identidad, así como también haber sido usados para torturar a lxs padres y madres, hasta el mismo hecho de despojar a un niño pequeño de su madre, en este caso, su figura de apego, referencia y sostén (su *todo*).

De modo similar a la propuesta de Albertina Carri en *Cuatreros* (2016) que logra establecer esos contactos olvidados entre la memoria reciente y las tramas vejatorias de los genocidios históricos, Julián López enlaza memorias comunes a partir de una pregunta que las envuelve y que solo se puede resolver con el trabajo delicado de la ornamentación (de un barroquismo memorioso, podríamos decir). En *Una muchacha muy bella*, al igual que en *Cuatreros*, la definición del interrogante clásico de la novela realista –*¿qué pasó con todo lo que yo era después de la desaparición?*– se resuelve con más preguntas. Sin embargo, la dinámica del documental ensayístico de exploración que propone Carri también se anticipa –si cabe esta palabra, o bien se trama simultáneamente–,³ en el orden de solapamientos de memorias que ese muchacho que escribe compone en su recuerdo sobre los momentos de infancia con su madre, pero a la la vez con las piezas de memoria subjetivas, íntimas-éxtimas que las obras de la generación de lxs hijxs van elaborando y publicando a lo largo de las dos primeras décadas de nuestro siglo.

Archivo afectivo y materialidades auráticas

El dedicado trabajo narrativo con el detalle y la descripción de los objetos de la infancia, es decir, las cosas que poblaban los espacios, las cosas tocadas y usadas por el narrador y su madre, no solo colabora en la elaboración de la contingencia epocal –la década del setenta con sus objetos distintivos que señalan el inicio de la cultura de masas y la apertura de las importaciones del plan neoliberal que sostuvo (a) la dictadura–, sino que también configura un archivo intangible de lo aurático. Todo aquello que tuvo una vida en un aquí y ahora abruptamente finalizado por el corte del ingreso del poder de muerte y destrucción que el plan sistemático dictatorial desplegó con especial énfasis en las vidas privadas, en las vidas comunitarias, para extraerles su posibilidad de comunicación, de empatía, de afectación y cuidado del otro: para entregar esas

vidas –las sustraídas y las dejadas como expectantes del “show del horror” (Feld, 2002)– a la impotencia nefasta de la contemplación impávida. Es precisamente esta la actitud que prolifera en la novela: las personas, incluso el narrador, son público de una escenificación cuasi onírica y pesadillesca, una película que se proyecta y frente a la cual no es posible actuar. El efecto del afecto, tal como señala la novela en distintas escenas, es la paralización. Frente al no poder hacer, la ruptura de los vínculos sociales, es atroz. Pero no absoluta.

El niño, por ser niño, está limitado. Su campo de acción obedece a lo esperable y posible en relación a su edad. Su capacidad de entendimiento está, asimismo, desenfocada, obnubilada. La figura de la madre, su belleza, su candor y el calor que irradia para ese pequeño niño es, como debe ser, una atmósfera ideal de contención y esplendor de un amor extremo. Sin embargo, los secretos. El suelo que comienza a abrirse lentamente, pero sin pausa, hacia el abismo. Todo el mundo secreto de mamá aflora de manera postergada. El niño-grande que narra va comprendiendo lo que pasó a medida que lo cuenta. Como si la escritura fuera el reemplazo, o la estrategia, de una memoria postergada por haber tenido que aprender la lengua de los eufemismos, la lengua de la comunicación. La repetición obedece a la misma lógica: lo que altera y se repite es aquello que regresa, la escena forcluida. La escritura se presenta como el mecanismo del recuerdo –se escribe para recordar, y se recuerda para vivir en ese tiempo del después–. El tiempo por siempre.

Así, el recuerdo se detiene en los objetos, las palabras que dicen las cosas, los nombres. El esplendoroso acto de nombrar es una forma de traer al presente todo aquello que fue robado, una forma también de devolver a esos objetos la vida que lo rodeó. Exhibir los materiales del archivo afectivo parece ser la forma que el narrador encuentra para recordar. Se recuerda con las cosas, a través de las cosas. A través de ellas podemos llegar a la verdad, lo que pasó revive en cada semejanza, en cada analogía. A través de los objetos rodeamos lo que se quiere contar. La ausencia resplandece a partir del despliegue de las *cosas*. *Los materiales auráticos*⁴ señalan su inexorable condición efímera, prosopopéyica, su susceptibilidad a desaparecer también frente a las inclemencias del tiempo y el olvido, esos otros dispositivos de la desaparición: los movimientos naturales que se acoplan, sin quererlo, a los de la aniquilación humana y el fin del amor más bello.

La lógica del archivo y la lógica del testimonio se tornan las dos líneas transversales mediante las cuales se compone *Una muchacha muy bella*. Lucas Saporosi (2018) ha llamado “archivo afectivo” a la tarea de disponer en una relación asociativa, con una lógica personal, una serie de documentos, fuentes y marcas diversas en las que la experiencia, el cuerpo y los afectos se tornan materialidades ineludibles de la práctica archivística expuesta. El archivo afectivo se presenta a su vez como un dispositivo analítico sobre el corpus e implica “una puesta en evidencia de la compleja relación entre violencia, afectos e historia” (Saporosi, 2018, p. 20).⁵ El objetivo es la construcción de un marco epistemológico que colabore en la reflexión integral –multidisciplinar, pluri genérica y de hibridación de lenguajes y tradiciones discursivas– sobre los procesos socio-culturales de rememoración. El archivo afectivo, o de contacto, permite recuperar al modo de la constelación los diversos planos y tramas de sentido que se convocan en las producciones que trabajan desde la lógica del archivo y desde la lógica del testimonio. Esta multiplicidad de lenguajes y textualidades evocadas se sostiene, a su vez, en una reflexión sobre la misma condición del arte para el abordaje, y la producción de archivos y gestos de memoria y rememoración.

Sara Ahmed en *La política cultural de las emociones* (2004) sostiene que la dimensión afectiva se torna un obstáculo a la hora de dar cuenta de estas formulaciones de archivo y que se necesita, por tanto, de una metodología que permita el trabajo analítico con estos materiales. Los afectos no se encuentran inscriptos en los materiales, sino que es la tarea del archivista reconstruir esa correspondencia a partir de los límites y umbrales de los documentos en una “zona de contacto” con otras superficies, como la institucional y la cotidiana (Ahmed, 2015, p. 20). Es en estos contactos donde se producen los sentimientos y los modos de afectividad, es decir, las relaciones interpersonales e inter materiales entre las cosas, los productores y las

audiencias. El afecto no está en la cosa, no está en quien narra, y tampoco en la enunciación –y sus derivas–, sino que existe y subsiste en la relación de los vínculos humanos-no humanos, entre las personas y las cosas, pero también –y sobre todo, como parece insistir *Una muchacha muy bella*– en los vínculos entre personas y sus recuerdos. Allí es donde los objetos se auratizan, y se vuelven índices de ese más allá de lo real que es la imaginación de la memoria.⁶

La novela de Julián López sucede en la lógica de la recreación, una de las formas en que, como sabemos, la literatura se constituye en géneros siempre en tensión entre la repetición y el exceso (Bajtín, 2003; Wellek y Warren, 1979; Williams, 1980; Ludmer, 2010). La deriva de López es aquella que logra reconstituir un género íntimamente ligado a la enunciación testimonial y transformarlo en una enunciación global. No es necesario ser hija o hijo de desaparecidxs para contar una historia que participe del arco de las memorias de segunda generación, parece decir en su trama oculta. El tono solemne y nostálgico, quizás, sea una de las claves por las cuales *Una muchacha muy bella* logra entrar en el arco de la fama de “hijis”, como diría Mariana Eva Pérez. Desde ya, el humor, el sarcasmo y la ironía no son –todavía– lugares nobles y aceptados para una ficción de enunciación. Detrás de estas cuestiones, la pregunta sobre ¿quién puede hablar del Tema? –o del “temita” en términos de Pérez– es la base de la cuestión.

La noción de *recreación* que vengo elaborando para considerar estas tramas de memorias colectivas y reformulativas que se componen de modo solapado –y que expresan diversas aristas del pasado referido y del presente performateado– surge de una revisión reflexiva de los desarrollos teóricos de Rebecca Schneider (2011) en torno a la idea de *reenactment*, es decir, la re-actuación de una obra o un acontecimiento histórico en una nueva instancia que la vuelve a montar procurando cierta “fidelidad” en relación con el evento “original”. La noción de *reenactment* proviene de los estudios sobre *performance* y fue desarrollada principalmente por Schneider en *Performing remains. Art and war in times of theatrical reenactment* (2011). Allí la autora recupera dos derivas del *reenactment* durante el siglo XX. Por un lado, el *reenactment* histórico, o de guerra, que consiste en las re-actuaciones de batallas y acciones de la Guerra Civil estadounidense que se llevan a cabo con sistematicidad desde la década del 50. Por otro lado, el *reenactment* del arte que Schneider analiza a partir de dos series performáticas de Marina Abramović desarrolladas en 2005, en el Museo Guggenheim de Nueva York, y en 2010, en el MoMA en las que remontó *performances* realizadas por ella y por otrxs artistas en las décadas del 60 y 70.

Recreación y memoria popular

La noción de *reenactment* es significativamente productiva para el análisis de ciertas producciones de *artememoria* contemporáneas (Bartalini, 2023) en las cuales la relaciones con respecto al “origen”, la “originalidad” y la “fidelidad” comienzan a diluirse. A partir del análisis de algunas *performances*, películas, literaturas, series fotográficas e intervenciones de activismo artístico, sostengo que se produce una tercera deriva de la categoría: el *reenactment* de memoria, una práctica de hacer-recuerdos uniendo pasado, presente y futuro y encarnando el archivo personal, público y afectivo en el cuerpo de quien enuncia-crea la obra. En el universo de la *realidadficción* (como llama Josefina Ludmer [2010] en *Aquí América Latina* al conjunto de obras postautónomas de los 2000 en adelante que trabajan con materiales de la vida cotidiana, de lo nimio, para producir realidades y efectos vitales), las narrativas de memoria de lxs hijxs ya entablan sus propias prácticas de recreación al interior del género. Lo hacen produciendo un corrimiento, de nuevo y de otras formas, de aquella categoría inicial con la que comenzamos a leerlas, mirarlas y pensarlas en la primera década del 2000 al calor del estreno de *Los rubios* de Albertina Carri (2003), de *Papá Iván* de María Inés Roqué (2000), de *Encontrando a Víctor* de Natalia Bruschtein (2005), de *M* de Nicolás Prividera (2007), de *76* y *Los topes* de Félix Bruzzzone (2008), de los blogs –luego traducidos/recreados en formato libro– de Mariana Eva Pérez, en el *Diario de una princesa montonera* (desde 2009), y de Ángela Urondo Raboy en

Pedacitos (2008-2011), luego transformado en *¿Quién te creés que sos?* (2013), entre otras producciones del género.

A partir de estas obras, y en continuado con el prolífico caudal de literaturas, documentales, obras teatrales y performáticas de la generación de lxs hijxs que ocurrieron en las décadas siguientes, podemos afirmar que la memoria se ha tornado, mal que les pese a algunos, una zona temática, enunciativa, reflexiva y creativa de notable productividad y popularidad cuyo rasgo central es la peculiar relación que establece entre el pasado y el presente, haciendo de la acción de recordar una práctica comunitaria, performativa y plenamente cuestionadora de los roles sociales asignados. En esta constelación, lo popular se yergue no solo por su matriz (re)productiva, sino también por la recepción y difusión de estas obras que no solo ocurrió con notable agilidad, sino que además (y esto es lo llamativo a nuestros fines) generó diversas derivas al interior del género, como lo evidencia la novela de Julián López. Asimismo, otras tantas obras que transitan la enunciación del yo en la memoria con la problematización del archivo afectivo en diversas variantes temáticas exponen la vitalidad de este formato poético que se ramifica hacia zonas cada vez más prolíficas y necesarias en la arena de lucha cotidiana por la asignación de sentidos al pasado-presente.⁷ La relación de la memoria con lo popular se expresa en estos modos peculiares y ubicuos de recreación, formas de la re-actuación enunciativa que no solo toman como intertextos las narrativas de memoria de lxs hijxs, sino también un complejo y completo panorama de la literatura nacional en la que leen, y se leen, en continuidad dislocada: de la creación de una identidad nacional a la resistencia y sus nuevas derivas.

En *Una muchacha muy bella* persiste la elocuencia silenciosa de una voz infantil que relata desde la rememoración de la adultez aquellos instantes que marcaron para siempre la vida con su madre; así como también su desaparición, aquello que marcó para siempre la vida del narrador consigo mismo después. Antes y después de la desaparición: un quiebre témporo-vital que se cuenta como una escena fundante de la subjetividad del narrador y que se cifra como el origen del relato. Se cuenta porque a pesar del plan de desaparición, exterminio de personas, proyectos políticos y lazos sociales y de la sistematicidad de la destrucción de cuerpos, archivos, memorias y lenguas, todavía hay palabra, todavía hay relato. O hay que hacerlos y recrearlos, a fuerza de indagar en las zonas más oscuras, en los recuerdos más extremos y dolorosos, en la porosidad de una lengua que necesita ser recuperada y recreada para contar y hacer memorias a partir de los recuerdos propios y en pliegue hacia lo común.

Julián López no es hijo de desaparecidxs. Julián López perdió a su madre en un accidente cuando tenía diez años. Su madre está ausente, pero no desaparecida. Sin embargo, en su prosa es posible leer las aristas verbales, los juegos de palabras, las claves que convocan a la poética de las narrativas testimoniales del yo de la generación de lxs hijxs. Las inflexiones de la voz del recuerdo, el juego entre lo macro y lo micro, los destellos del detalle, en las presencias auráticas de las imágenes y los objetos que forman parte de la memoria propia, generacional y comunitaria. En cada una de las entrevistas que Julián López dio en torno a la publicación de *Una muchacha muy bella* debió responder sobre su no-condición de hijx, o sea, su ser *hijo huérfano* sin ser *hijx*. Interrogado sobre los motivos, las dudas, el tono, la relación de la historia con su autobiografía (Orosz, 2013; Frieria, 2013; TEM, 2013), López responde, entonces, por algo que incluso el periodismo literario tampoco se atreve a enunciar con palabras claras: “¿cuáles fueron los desafíos del registro?”, ¿tuviste dudas al abordar un tema tan visitado en las letras argentinas, como son los años de la dictadura?” (TEM, 2013).

Al compás de las políticas institucionales sobre memoria y derechos humanos que comienzan a ejercitarse en el panorama político nacional sobre todo a partir del año 2004 con la reapertura de los juicios por crímenes de lesa humanidad, de la masificación del movimiento feminista y de las progresivas respuestas del Estado a luchas y demandas de las comunidades LGTBQI+, el panorama histórico-político en Argentina, durante la presidencia de Néstor Kirchner (2004-2009) y luego de Cristina Fernández (2009-2013/2013-2017), se presenta, como un parteaguas en torno a la discursividad de la memoria, la

institucionalización de los reclamos históricos, la apertura de políticas de verdad y justicia y las contradictorias potencialidades de estas acciones institucionales y sus realizaciones efectivas. En este marco, las producciones de lxs hijxs proliferan desde una escena previa, los alrededores de 2001 (Bartalini, 2018) como explosión de los marcos de impunidad y de las políticas económicas neoliberales instauradas por el proyecto dictatorial, y se tienden hacia el siglo XXI en complejas y tensas relaciones de cercanía y distancia con las políticas de memoria estatales.

Espanto y después

Como sabemos, la memoria social se construye en base a pujas y disputas por los significantes del pasado en cercano vínculo con las imágenes que en el presente de este se proyectan (Jelin, 2021; Oberti y Pittaluga, 2011). Las memorias se enfrentan en debates, discusiones y conflictos (y elecciones) y disputan cierta hegemonía sobre los significantes e imágenes del pasado y del presente. En este sentido, los “marcos sociales de la memoria” que analizó Maurice Halbwachs (2004) se organizan como entramados de los recuerdos colectivos en la formación de la memoria individual en la que coexisten pasado y presente en lógicas de intercambio y mutua afectación. La memoria se hace popular cuando resuena, aparece y es recreada ya no como un discurso ajeno, sino como una matriz de interpretación del mundo y de posicionamiento estético-político. Al decir de Walter Benjamin, la memoria se hace acto al excavar y al ver en una imagen todas las imágenes que en ella viven (Benjamin, 2016 [1932-1934]).

En distintas entrevistas, Julián López plantea dos cuestiones que están vinculadas con su gesto de enunciación en *Una muchacha muy bella*. Por un lado, la necesidad de desvincularse de las narrativas previas de enunciadores hijxs, *no ver, no leer, y no copiar* un registro y/o un estilo ajeno, sino por el contrario trabajar un estilo propio (una *poética de la (re)creación* se teje en este gesto). Dice en la entrevista para la Fundación Tomás Eloy Martínez:

Soy argentino: *el espanto también me sucedió*; aunque no directamente yo estuve aquí, crecí en un país con campos de concentración. Por otra parte, yo quería hablar a pesar del miedo que me dio siempre el desaire, el gesto fiero. Pero haber podido leer a Pilar Calveiro fue determinante, algo por lo que estoy enormemente agradecido, algo de lo que me siento deudor y que fue un catalizador que me *permitió darme permiso* (López en TEM, 2013. El énfasis es mío).

El espanto como fórmula que sintetiza la vivencia bajo el régimen concentracionario y la ejemplaridad del horror que organizó, en la lectura de Pilar Calveiro (1998), la dictadura cívico militar se presenta también como “macha temática” en las posibilidades de una literatura que dé cuenta de eso (Drucaroff, 2011). El espanto funciona como motor en *Una muchacha muy bella*, así como también en otras producciones de lxs enunciadores hijxs en las que opera como una matriz generacional, tanto para hijxs como para no-hijxs. Lola Arias describe esta cuestión generacional como fantasma/fantasia del siguiente modo:

Mi vida después es un retrato de mi generación. Una generación nacida bajo la nube de la dictadura militar, cuyos padres lucharon, se exiliaron, desaparecieron, fueron torturados o fueron indiferentes a la política. Una generación marcada por los relatos –a veces épicos, a veces poblados de secretos– de lo que hicieron nuestros padres en ese tiempo del que casi no tenemos recuerdos (Arias, 2016, p. 10).

Como ha sabido leer Carlos Gamerro en “Memoria sin recuerdos” (2015), los relatos de “quienes no tienen recuerdo personal alguno; que saben porque escucharon las historias familiares, o leyeron, o investigaron, o imaginaron lo sucedido; o porque fueron víctimas directas de la dictadura, pero víctimas sin recuerdos directos de lo que vivieron” (p. 494), se organizan a partir de una *desdiferenciación* (Ludmer, 2010) entre las escenas del orden de lo real y las del orden de la ficción. La memoria, entramada en este

mismo territorio de *realidadficción* viene a agenciar la poética de lo popular en la memoria: se insiste en prácticas de acción, como “investigar”, “leer”, “buscar”, “hacer” –hacer-recuerdos, recrear memorias–. Pero incluso quienes sí tienen recuerdos propios, quienes sí pueden establecer algún como-sí de lo real de lo vivido en primera persona, también señalan –y sus producciones lo evidencian– el sentido plenamente político de la imaginación para dar cuenta de la memoria (sentido que, inevitablemente será usado para el mal en los discursos negacionistas y neo fascistas profundamente impregnados de la ficción en sus propias configuraciones memorialísticas). Un sentido que, habidas cuentas, parece vincularse de forma directa con el afecto de la memoria y, entonces, con la desmemoria o el intento de socavarla o borrarla. La maquinaria nazi fue un intento de desimaginación, ha escrito Hannah Arendt.⁸ La lucha de las memorias se juega en el terreno de la imagen, su supervivencia y su posible desaparición o recreación (en todos los sentidos éticos y poéticos del término).

Intimidad y devenir popular

En *Una muchacha muy bella*, la escena del secuestro de la madre se cuenta hacia el final de la historia de la infancia y funciona como *pivote* hacia la enunciación de la adultez. Se cuenta a partir de lo que ha quedado: la falta de la madre, la “casa rota” (López, 2013, p. 129), los ojos que se levantan y se bajan de una posición situada en el cuerpo infantil, el departamento revuelto, las cosas en sitios diferentes, pero sobre todo, las cosas y la casa que ya no volverían a ser lo que eran antes de ese instante de violencia y violación de la intimidad, del vínculo y de la corporeidad de las vidas. Las cosas no estaban más, porque no estaba lo que vibraba con ellas, su sentido familiar, su fórmula de resistencia frente al mundo represivo y amenazante, su ser nido, cobijo y sostén ante el sistema totalizador y desaparecedor de la otredad.

Las cosas y los cuerpos, sus lazos y su ruptura, en esta escena compuesta por Julián López, expresan la autarquía de una literatura que se desborda en la memoria generacional pero también que vuelve, de una y otra forma, a la escena fundante de la literatura nacional: la violencia sobre los cuerpos y las cosas, el tormento, el silencio(miento), la censura, la ausencia y la muerte:

No había más sillón ni había cama. Ni velador a un costado para sumergirse en la tarde de los libros. No había más centurias de soledad, ni había más ramas doradas. No había parquet desvencijado ni mascotas embalsamadas en los anaqueles del modular. No había (López, 2013, pp. 128-129).

Es la última escena del tiempo de la infancia, el tiempo sin lengua, el tiempo sin tiempo. Aquel momento en el cual las cosas todavía eran cosas, y participaban de la casa en una relación de intimidad. Aquel tiempo en que la madre era todavía la *madre* y no la *muchacha muy bella* a quién hay que buscar, preguntar dónde está, qué pasó, por qué. “¿Quién fue esa muchacha bella?” (p.155), formula López hacia el final del relato. En el tiempo del después, la escena del secuestro marca la sintaxis que reúne a las palabras y a las cosas pero que señala una y otra vez la falta. En el escritorio del narrador, ahora adulto en los últimos capítulos, se insiste en que “hay poca cosa”. La frase se repite intermitentemente a lo largo de los inicios de los párrafos: “poca cosa y un té heredado”, “poca cosa y ante eso se sienta cada mañana un hombre que emergió de un reino difuso” (López, 2013, p. 149), “en mi escritorio hay poca cosa y una foto” (p. 152), “poca cosa y una foto enmarcada” (p. 154). Hasta que finalmente el procedimiento se invierte, y es la habitación la que se vuelve sujeto de la descripción y se despoja en grado doble: “en mi cuarto no hay nada, ni siquiera poca cosa. Un escritorio al que me siento en las mañanas, frente a la ventana, algún desorden de papeles pero nada” (p. 156).

Cosa poca,⁹ la cantidad de ganado que entra al matadero en la “verdad de la ficción” (Piglia, 1993) que trama Esteban Echeverría para hacer hablar al otro, para darle la voz al “mundo del enemigo”, y para narrar la violencia corporal, simbólica y estructural de la época. En una escena que, junto con la inscripción de Sarmiento en la piedra camino a su exilio, da inicio a la literatura argentina en la lectura de Ricardo Piglia

en *La Argentina en Pedazos*, se cifra tal vez aquello que ahora leemos de nuevo como paradoja de la transparencia en las imágenes iniciales de un género en prolífica constitución. Es la escena del secuestro, la casa rota, la ventana abierta como nunca antes la habían abierto, “la casa desaparecida”¹⁰ que en unos momentos previos era el reparo y el cobijo para ese niño cuyo mundo era su madre, sus cosas, la casa, las fotos, las memorias, los planes de futuro, una identidad en formación. Es La Historia rompiendo la puerta, quebrando un lazo íntimo que ahora se torna, indefectible e involuntariamente, político.

La voz de la infancia en la novela de López vuelve una y otra vez sobre aquella escena que es el motivo central del relato, como lo hacen las otras historias y obras de lxs enunciadores hijxs: la escena montada con muñecos Playmobil en *Los rubios* y el advenimiento del Falcon que secuestra a las niñas y a lxs padres; la película *Los Velázquez*, desaparecida y tantas veces buscada en *Cuaterros*; la historia de la madre, su militancia política desconocida para la familia en *M*; la escena en el embute que organiza los recuerdos de las autoficciones de Laura Alcoba; la madre viajando a Uruguay que cristaliza las fantasías de un relato oscuro con las que el narrador de *76* y *Campo de Mayo* creció buscando a su madre en lugares inciertos y desesperantes; la escena del testimonio de Laura Bonaparte en *Tiempo suspendido* de Natalia Bruschtein, en la que a modo de cajas chinas se relatan los horrores de los secuestros, desapariciones, asesinatos y exilios en su familia; el secuestro de lxs padres en la juguetería de Martínez en el *Diario de una princesa montonera* de Mariana Eva Pérez; la persecución en las calles de Mendoza, la volanteada de Paco Urondo, la escapada de Alicia Raboy con su hija, Ángela, en brazos; la imagen del recuerdo del secuestro de lxs padres en la noche de *Pequeños combatientes* de Raquel Robles y de *Aparecida* de Marta Dillon.

Todas estas –escenas montadas a partir del recuerdo insistente– se vuelven a su vez imágenes susceptibles de generar nuevas formas de rememoración. Es en el terreno de la visibilidad donde se vuelven audibles también para otras personas que, si bien no han tenido la vivencia afectuosamente compartida en las obras –en el más pleno sentido político del afecto como forma de acercamiento y de movilización–, sí pueden imaginar a partir de ellas. En el terreno de la imaginación es precisamente donde se juega el gesto afectivo de la recreación de la memoria. Como señaló Walter Benjamin en su “Crónica de Berlín” (2016 [1932-1934]), no recordamos imágenes, hacemos cosas con ellas (ya sea que provengan de una interioridad experiencial, o de una exterioridad que se hace cuerpo en la exploración de la memoria). Es en este tránsito entre el recuerdo ajeno y la experiencia de hacerlo propio donde se produce el *devenir popular*.

Las imágenes se traducen en dispositivos escenificados. De la búsqueda interior que se manifiesta en la escena recreada (aquella que da origen a todo, porque es justamente el inicio del mal impuesto), surge la obra. Y, viceversa. Las prácticas de recreación expresan el sentido político del arte en su estado más pleno: se hace obra con los recuerdos al tiempo que se hace vida –y nuevos recuerdos– en su hacer. Los límites porosos de la distinción arte/vida se tuercen en las producciones de *artememoria* incluso un poco más: o se difuminan más aún, o simplemente se gestan devenires mutuamente afectados. Lo popular confluye desde la propia idea del devenir, como aquel tránsito que no tiene fin sino que traza con el otro una zona de indistinción, “una indiscernibilidad” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 280). La idea de devenir popular que propongo para pensar la novela de Julián López –en el marco de las prácticas de memoria de la generación de lxs hijxs, y del conjunto de producciones de *artememoria* que trabajan, transitan y hacen-cosas-con el archivo– apunta en esta dirección: el devenir no como un proyecto, no como una progresión, mucho menos como una pulsión popular/populista; sino –por el contrario– como un proceso que se funciona en la dimensión recreacional de los procedimientos poéticos puestos en juego para hacer-cosas-con la memoria y los recuerdos.

El devenir es el tránsito de contacto con afectos comunes, en un plano donde las diferencias, incluso las filiativas, pierden su rigidez. La obra no representa “esa memoria de quien escribe” al menos, no totalmente), sino que se vuelve una forma de interpelación en el cuerpo de quien la percibe, al punto de incorporarla como imagen de la fascinación –o de *figura*, en términos de Auerbach (1996)–: una forma

común que también traza modos de afectividad y posiciones éticas, estéticas y políticas en el mundo. El devenir popular es la dinámica en que estas prácticas recreacionales –que van más allá de lo estrictamente procedimental, como procuré exponer previamente, y que apuntan, y se sostienen, en las tramas de la memoria socialmente compartidas: pero sobre todo afectivamente compartidas–, funciona en el tránsito entre lo personal y lo común. Las prácticas de *artememoria* producen modos de existencia, marcos de sensibilidad, proyecciones imaginantes populares. Y esto lo leemos, precisamente, en los bordes de la filiación –en este caso–, en la propia pulsión de enunciación ficcional que Julián López configura a partir de su participar-en un estado popular de la memoria compartida. En otras palabras, es a partir de las escenas que se elaboran nuevas-viejas imágenes que, a su vez, configuran recuerdos nuevos-viejos a partir de recuerdos ajenos y propios. En esta indiferenciación e indiscernibilidad, la memoria popular se lee en las formas recreacionales que, nuevamente, hacen a la imaginación colectiva y, con ella, a la supervivencia de la imaginación de futuro.

Consideraciones finales

La propuesta de este trabajo ha pretendido (re)considerar las reiteraciones y sus derivas, las imágenes replicadas, los procedimientos reutilizados y recreados como formas diversas de una trama telar compuesta por las narrativas de memoria de hijxs. Este movimiento también sucede en las tramas –en las herencias y sus derivas– que cada obra supone, trabaja y recrea, estableciendo su propio legado y afiliación. De esto se trata. En tanto prácticas, las producciones del cine y de la literatura de lxs hijxs componen modulaciones del hacer-arte y del hacer-vida y lo hacen a partir de vínculos afiliativos con ciertas tradiciones previas y en separaciones des-afiliativas con otras. Lo interesante, en este punto, es también y sobre todo los mecanismos de apertura que se juegan en las prácticas del *reenactment* de la memoria que configuran hacia el interior del mismo género y sus derivas populares.

Una muchacha muy bella se sostiene en esta lógica de la imaginación memorialística, lo hace por convicción y por convección. Trabaja con las tramas de memoria sin querer leerlas o verlas, como si quisiera explorar cuánto de ellas existen en la pragmática de la escritura, o en la ficción de una enunciación que se nutre de la imaginación colectiva. Las narrativas de memoria de lxs hijxs –y en entre ellas, sin dudas, *Una muchacha muy bella*– entablan una relación particular con el pasado a través de las revisiones, reescrituras, re-actuaciones y recreaciones de la tradición de la literatura y el cine argentino –con sus “manchas temáticas”, sus obsesiones, sus dichas y sus calvarios–.

Las dicotomías fundantes de la literatura argentina y, con ella, de la identidad nacional se articulan en nuevas series que sin sustraerse a ellas, las amplían optando por el camino de la imaginación. Esto es la *deriva popular de la memoria*: la configuración de imágenes íntimas y públicas que se recrean a partir de los discursos consensuados y nuevamente puestos en la arena de lucha pública por los neofascismos y los negacionistas corporativos que, asistidos por las nuevas tecnologías digitales, vuelven a tensar los sentidos de lo real. Una ficción de enunciación, como *Una muchacha muy bella*, requiere en su lectura no solo de una mirada detenida, sino también de la lectura filológica. Una filología memorialística y afectiva que permita establecer linajes, constantes y modulaciones de una lengua de la memoria que persiste e insiste a través de la creación y la recreación.

Referencias

- Agamben, G. (2014 [2006]). *Desnudez*. Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2019 [2000]). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III* (A. Cuspinera, trad.). Pretextos.
- Ahmed, S. (2015 [2004]). *La política cultural de las emociones* (C. Olivares Mansuy, trad.). Universidad Autónoma de México.
- Arias, L. (2016). *Mi vida después y otros textos*. Libros de embalses.
- Auerbach, E. (1996). *Mimetismo. La representación de la realidad en la literatura occidental* (I. Villanueva y E. Ímaz, trads.). Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (2003 [1941]). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Françoise Rabelais* (J. Forcat y C. Conroy, trads.). Alianza.
- Bajtín, M. (2011 [1978]). El problema de los géneros discursivos (T. Bubnova, trad.). En *Estética de la creación verbal* (pp. 245-290). Siglo XXI.
- Bartalini, C. (2018). Tradiciones y rupturas entre 2001. Una reflexión en torno a las tensiones del testimonio como performatividad estético-política en *Los rubios* de Albertina Carri. En J. Delgado y M. Schuttenberg (Comps.), *Construir sobre los escombros. Política y cultura en la Argentina poscrisis 2001* (pp. 37-54). Editorial UNAJ.
- Bartalini, C. (2020). Esto (no) es una película. Posautonomía y negatividad en *Los rubios* y las prácticas testimoniales del yo de la generación de las hijas e hijos de desaparecidos. *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 0(40), 94-109. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/4759>
- Bartalini, C. (2023). *¡Presente(s)! Memoria, archivo y poética multimedia en la escritura y el cine de hijxs* [Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Tres de Febrero].
- Basile, T. (2019). *Infancias: la narrativa argentina de HIJOS*. Eduvim.
- Benjamín, W. (1972a [1936]). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (J. Aguirre, trad.). En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (pp. 15-60). Tauro.
- Benjamín, W. (1972b [1931]). Pequeña historia de la fotografía (J. Aguirre, trad.). En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (pp. 61-86). Tauro.
- Benjamín, W. (2016 [1932-1934]). Crónica de Berlín (A. Magnus, trad.). En *Infancia en Berlín hacia el 1900*. El cuenco de plata.
- Bruschtein, N. (Dir.). (2005). *Encontrando a Víctor* [Película documental]. Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).
- Bruschtein, N. (Dir.). (2015). *Tiempo suspendido* [Película documental]. Centro de Capacitación Cinematográfica.
- Bruzzzone, F. (2014). *Los topos* (Obra original publicada en 2008). Mondadori.
- Bruzzzone, F. (2015 [2008]). 76. *Un clásico + dos nuevos cuentos*. Momofuku.
- Calveiro, P. (2014 [1998]). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Colihue.
- Carri, A. (Dir.). (2003). *Los rubios* [Película documental]. Barry Ellsworth.
- Carri, A. (Dir.). (2010). *Restos* [Película documental]. Franco Vilche.

- Carri, A. (2015). *Operación fracaso y el sonido recobrado* [Catálogo de exposición]. (F. Battiti, Curadora). Sala PAYS, Parque de la Memoria.
- Carri, A. (Dir.). (2016). *Cuatreros* [Película documental]. Albertina Carri, Diego Schipani.
- Carri, R. (2011 [1968]). *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*. Colihue.
- Cvetkovich, A. (2018 [2003]). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas* (J. Sáez del Álamo, trad.). Bellatierra.
- Daona, V. (2017). Las voces de los/as hijos/as de desaparecidos/as en Argentina: un género. *El taco en la brea*, 4(6), 37-55. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/en/article/view/6963>
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible. En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (J. Vázquez Pérez, trad.). Pretextos.
- Didi-Huberman, G. (2005 [2003]). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (M. Miracle, trad.). Paidós.
- Dillon, M. (2015). *Aparecida*. Sudamericana.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé.
- Feld, C. (2002). *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (1996 [1977]). La vida de los hombres infames. En *La vida de los hombres infames* (J. Varela & F. Álvarez Uría, trads.) (pp. 121-138). Caronte.
- Foucault, M. (2011 [1969]). *La arqueología del sable* (A. Garzón del Camino, trad.). Siglo XXI.
- Foucault, M. (2012 [1970]). *El orden del discurso* (A. González Troyano, trad.). Tusquets.
- Friera, S. (23 de septiembre de 2013). La orfandad es una idea muy difícil para la cultura [Entrevista a Julián López]. *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-29976-2013-09-23.html>
- Fundación Tomás Eloy Martínez. (10 de julio de 2013). *El espanto también me sucedió*, entrevista con Julián López. <https://fundaciontem.org/julian-lopez/>
- Gamerro, C. (2015). Memoria sin recuerdos. En *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina* (pp. 489-523). Sudamericana.
- Hacher, S. (2012). *Cómo enterrar a un padre desaparecido*. Marea.
- Halbwachs, M. (2004 [1925]). *Los marcos sociales de la memoria* (M. Baeza y M. Mujica, trads.). Editorial Antropos.
- Jelin, E. (2021 [2001]). *Los trabajos de la memoria*. Fondo de Cultura Económica.
- López, J. (2013). *Una muchacha muy bella*. Eterna Cadencia.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia.
- Negri, A. (2020). *Los eufemismos*. Firmamento.
- Oberti, A. y Pittaluga, R. (2011). *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. María Muratore Ediciones.
- Orosz, D. (6 de septiembre de 2013). La memoria tiene que sacudir a la gente, entrevista con Julián López. *La Voz*. <https://www.lavoz.com.ar/vos/libros/memoria-tiene-que-sacudir-gente/>

- Pérez, M. E. (2012). *Diario de una princesa montonera. 110% verdad*. Capital Intelectual.
- Pérez, M. E. (2021). *Diario de una princesa montonera. 110% verdad*. (Edición definitiva). Planeta.
- Pérez, M. E. (2009-2018). *Diario de una princesa montonera. 110% verdad*. [Blog]. <http://princesamontonera.blogspot.com.ar/>
- Prividera, N. (Dir.). (2007). *M* [Película documental]. Nicolás Prividera, Pablo Ratto, Vanessa Ragone.
- Roqué, M. I. (Dir.). (2000). *Papá Iván* [Película documental]. Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), Fondo Nacional para la Cultura y las Artes México, Zafra Difusión SA.
- Saporosi, L. (2018). *La experiencia del amor en las producciones estéticas de hijos e hijas de militantes detenidos/as desaparecidos/as: La construcción de un archivo afectivo* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de La Plata].
- Schneider, R. (2011). *Restos escénicos: Arte y guerra en tiempos de recreación teatral*. Routledge. (Obra original publicada en 2001).
- Urondo Raboy, Á. (2013). *¿Quién te cree que sos?* Capital Intelectual.
- Urondo Raboy, Á. (2008). *Pedacitos*. [Blog]. <http://pedacitosdeangelita.blogspot.com/>
- Wellek, R. y Warren, A. (1979 [1949]). Géneros literarios. En *Teoría literaria* (págs. 270-285). Gredos.
- Williams, R. (1980). Los géneros. En *Marxismo y literatura* (págs. 206-212). Península.

Notas

1 Es interesante señalar que la cuestión generacional para referirnos a las narrativas de hijxs es, en sí misma, problemática. El sentido de *generación* que utilizo aquí se posiciona en una doble articulación: el sentido etimológico del término [*gen, generare*] y su fecunda potencia de irrupción y germinación de nuevas formas, significados y temporalidades y, a la vez, la íntima y “singular” relación de los sujetos con su tiempo que comprende también –siguiendo a Giorgio Agamben (2014)–, lo arcaico [la *arché*], es decir, la presencia sustancial del origen y del pasado en las tramas de la configuración de lo actual. De este modo, la nominación filiativa mediante la cual me refiero a la generación de lxs “hijxs”, como aquellxs que son en relación con lxs padres, obedece no solamente a una cuestión biológica. Esta idea de generación permite pensar un/os sentido/s de comunidad afiliativa entre todas aquellas personas que, como Julián López, no solo comparten un rango etario, sino también un cierto *ethos* discursivo en torno a figuras de la memoria en el discurso social y, desde ya, un *pathos* estrechamente vinculado con las fulguraciones de la memoria activa, la lucha por la verdad y la justicia y los reclamos de justicia social. Es decir, una forma afectiva de identificación común.

2 La idea de archivo afectivo con la que trabajo la planteo desde los estudios de Lucas Saporosi (2018) en torno a la epistemología y metodología afectiva del contacto entre investigación, crítica y corpus, así como en relación a los vínculos de afectación entre cuerpos y objetos, seres vivos y no vivos. Desde mi perspectiva, la noción de archivo afectivo se refiere, por un lado, a la desarticulación del concepto de archivo en tanto umbral entre la colección íntima y el archivo público como dispositivo de saber/poder (Foucault, 2011, 2012; Agamben, 2019), así como a su apropiación y su desacralización en las obras: del monumento a la recreación. Instalar el archivo como índice de afectividad sugeriría hacer cuerpo con el archivo, quitarle su solemnidad mortuoria y transformarlo en una experiencia nueva de recuerdo y posibilidad de recreación en vínculo afectivo entre los seres y los objetos. En términos concretos, el archivo afectivo se vislumbra en el despliegue, ya sea literal y exhibitivo, de materiales de la colección íntima *auratizados*, como en la recreación, ficcionalización o transposición de esos materiales a los relatos. Por ejemplo, la incorporación de cartas, fotografías y objetos personales de los padres y madres (o de la propia infancia) en vínculo con el presente de enunciación del relato (pues el archivo afectivo se sostiene en la lógica del contacto, no en la mera acumulación o consignación, propias de la lógica del Archivo).

3 Sabemos que si bien *Cuaterros* se estrenó en el año 2016, el proyecto documental de Albertina Carri sobre la desaparición de *Los Velázquez*, la película filmada por Pablo Szir y Lita Stantic con guion del ensayo de Roberto Carri, *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia* (2011 [1968]) comenzó mucho antes y este trayecto se vislumbra desde *Restos* (2010) en adelante.

4 Me refiero a los elementos del archivo íntimo y afectivo que del recuerdo se traen a la escena para mostrarse frente a la cámara o desplegarse en los libros (ya sea en formato literal, ficcionalizados o recreados discursivamente). Pienso estas materialidades del archivo afectivo como objetos auráticos dado que, siguiendo la terminología de Walter Benjamin, son elementos que invocan un efecto de percepción, no de producción; “la manifestación irrepetible de una lejanía” (Benjamin 1972b, p. 64). Son objetos de la memoria afectiva de los autores y realizadores que se muestran y se vuelven a imaginar –en el caso de las fotos y las voces testimoniales– y a escribir –en el de las cartas y los poemas–, cuya exhibición desafía los pactos de lectura del realismo documental en tanto que, en principio, funcionan como aperturas en el aquí y ahora al lector/espectador con el enunciado y la función autoral.

5 Saporosi recupera los desarrollos de Ann Cvetkovich (*Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*, 2003) en torno al “archivo de sentimientos” y la crítica que plantea Sara Ahmed en *La política cultural de las emociones* (2004) sobre el modo de lectura que asocia los sentimientos y las emociones con la materialidad de los documentos y elementos del archivo.

6 Son “objetos auráticos”, en el sentido de la noción de “aura” que elabora Walter Benjamin (1972a) en torno a la originalidad y la autenticidad de la obra de arte y el carácter irreproducible de su vínculo con el cuerpo de su creador que certifican una “testificación histórica” (p. 17). En este sentido, estos objetos que provienen del orden de lo cotidiano, lo íntimo y lo efímero –y que son, en principio, tan solo objetos *residuales* en mayor o menor medida connotados– se transforman, mediante el dispositivo de la exhibición frente a la cámara o por su ubicación explícita o denotada en la literatura, en *materiales auratizados* cuando en ellos se ejerce la mirada creativa que los reubica en el orden de lo sensible, tanto como documentos del pasado y reliquias afectivas, pero también como índices de existencia de quienes los poseyeron: restos de sus presencias en la afectación sublime de lo auténticamente tocado, manipulado, querido y/o fotografiado. Lo aurático señala aquello leíamos con Foucault (como la vibración de las vidas en el archivo, la remanencia de los roces entre el documento, sus referencias y sus relaciones). Los objetos que lxs hijxs exhiben se despliegan en primera instancia como una colección que recupera una zona de intimidad inenarrable.

7 Estoy pensando en películas como *El silencio es un cuerpo que cae* de la directora argentina Agustina Comedi (2017), el documental paraguayo *Cuchillo de palo* de Renate Costa (2012), las producciones audiovisuales y literarias del colectivo Historias Desobedientes (sin ir más lejos en 2024 se estrenó el documental *Bastardo. La herencia de un genocida* de Pepe Rovano en Chile y se publicó *La resaca de la memoria* de Verónica Estay Stange).

8 La “maquinaria de la *desimaginación*”, como analiza Hannah Arendt consistió en la producción de imágenes de negatividad (la propaganda, las *performances* militares, pero también, la apelación a lo imposible): “[los nazis] estaban convencidos de que una de las posibilidades del éxito de su empresa residía en el hecho de que nadie del exterior podía creérselo” (Arendt en Didi-Huberman, 2005, p. 38).

9 “El decimosexto día de la carestía víspera del día de Dolores, entró a nado por el paso de Burgos al matadero del Alto una tropa de cincuenta novillos gordos; *cosa poca* por cierto para una población acostumbrada a consumir diariamente de 250 a 300, y cuya tercera parte al menos gozaría del fuero eclesiástico de alimentarse con carne” (Echeverría, 1999, p. 104. El énfasis es mío).

10 La frase es una cita del título de la canción de Fito Páez, publicada en el disco *Abre*, de 1999.