Fecha de recepción: agosto 2026
Fecha de aceptación: noviembre 2026

Daños invisibles, males inmortales. Dispositivos culturales y representaciones artísticas a partir de las infancias en dictadura

Ángela Urondo Raboy (*)

Resumen: En Argentina, la última dictadura dejó una cantidad de víctimas que nombramos 30mil, aunque es posible estimar que la violencia represiva afectó a muchos más. Entre los daños más invisibilizados (e incivilizados) que ocurrieron, están los crímenes contra las infancias. El universo de vivencias de los niños y niñas en dictadura, es amplio y no solamente huérfano, o nacido en cautiverio, categorías identificatorias son correctas, que corresponden, conectan y ubican en el contexto de la dictadura a las infancias, pero sin embargo no llegan dar cuenta de todas las capas de sentido que puede alojar lo ocurrido a las infancias en dictadura, como suceso generacional. Hay un retrato más amplio, que abarca otras situaciones de las que tampoco es fácil hablar, Es un desafío retomar el tema pendiente; intentar transmitir el significado de tantos hechos ultra violentos sin reproducir esa misma violencia; narrar los daños sin lastimar, escribir sin revivir; poder contar el horror sin convertirse en la repetición del horror; dimensionar la tortura sin volverse tortuoso. Medir el alcance de las palabras y lo que expresan, es un trabajo que requiere un compromiso de cuidado, de amor y ética. En este sentido, el arte es una herramienta transformadora, capaz de conmover, sensibilizar y hacer pensar, para transmitir la historia de manera plástica, flexible, sin la rigidez del testimonio documental de denuncia.

Palabras clave: infancias – dictadura – arte.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 224 y 225]

(*) Ver CV de Ángela Urondo Raboy en página 225

En Argentina la última dictadura dejó una cantidad incontable de víctimas, que nombramos 30 mil, aunque es posible estimar que la violencia represiva haya afectado a muchas personas más. Son incalculables las consecuencias del terrorismo de estado e innumerables los daños del genocidio, son incontables, por inenarrables en cuanto al horror y por imposibles de cuantificar. La cifra 30mil sintetiza un genocidio, pero oculta dimensiones específicas del horror: entre los daños más invisibilizados e incivilizados que ocurrieron, están los crímenes contra las infancias.

Fueron hechos cotidianos, los chicos estaban ahí, tranquilos en sus casas bajo techo y cobijo, cuidados, queridos, jugando, leyendo un cuento, quizás ya sentados a la mesa para comer, o descansando en la cama, calentitos, como cualquier otro día, en paz, los chicos estaban ahí, cuando tronaron las puertas y ventanas a patadas, para irrumpir de golpe en la intimidad de sus casas, para invadir el interior de sus habitaciones y de sus habitantes, grandes y chicos; hasta romperlo todo, lo material y lo inmaterial, para someter a través del terror. Los chicos estaban ahí, presentes y no como decorado o adorno, los chicos estaban ahí como seres vivos, como personas, presentes sus miradas, sus sensibilidades y subjetividades violentadas, estaban junto a sus padres y madres, en sus casas o en la calle, estaban ahí, siendo atacados por una fuerza bruta estatal desbordada en su propósito de destrozar vidas, incluso las infancias.

Niños y niñas nacidos en familias perseguidas, forzados a una vida en clandestinidad o en el exilio; operativos ilegales para el allanamiento nocturno de las viviendas familiares de niños y niñas; cacerías humanas, capturas en la vía pública, niños tiroteados; dejados en abandono tras los operativos; o bien, secuestrados junto a sus padres o madres; niños en calabozos, hacinados, mojados, desnudos en invierno, mocosos meados, sucios, paspados, lastimados, infectos, privados de alimentos, hambrientos; arrancados de sus madres, arrastrados por el suelo, zamarreados de los brazos, de los pelos, a los golpes, encañonados; niños en salas de torturas, bajo interrogatorio, bajo tortura, picana, submarino; violencias comunes y diferenciadas, utilizados como medio de tortura tercerizada a sus padres; niños y niñas manoseados, sexualizados, violados y muertos por empalamiento; niños fusilados, ahogados, gaseados, niños asesinados, niños sobrevivientes, apropiados; niños judicializados, tutelados, adoptados, encerrados en hogares de menores que fueron extensiones de los centros clandestinos de detención; infancias invisibilizadas; niños desaparecidos, muertos y vivos…

No fueron daños colaterales, ni errores, ni excesos, no fueron casualidades, excepciones, malas suertes, ni situaciones inesperadas. No hubo cuidado, ni moderación, ni órdenes de alto el fuego. El ataque a las infancias fue fríamente calculado y ejecutado sin remordimientos. Fue un objetivo planeado y premeditado, fue parte del plan sistemático de acción represiva para el aniquilamiento de "subversivos".

Cuando lo testimonial es insoportable debido a su violencia intrínseca, cuando la verdad supera lo imaginable y lo vuelve inconcebible. Cuando los hechos espantan, cómo decirlos sin espantar? El terror puede ser contagioso; entonces, cómo narrar el horror sin convertirse en la repetición del horror? Cómo dimensionar la tortura, sin volverse tortuoso? Cómo transmitir el significado de tantos hechos violentos, sin reproducir esa misma violencia? Cómo hacer para que algo espantoso no nos haga cerrar los ojos, no cause rechazo?

En este sentido, es necesaria alguna forma de elaboración, de procesamiento cultural, alguna posibilidad de metáfora, de construcción poética; y el arte es una herramienta transformadora, capaz de expresar, de transmitir, sensibilizar y conmover todo, para crear algo nuevo y que nada siga igual.
Este es un repaso por algunas expresiones culturales que abordan y representan la memoria de las infancias en dictadura, obras que resultan significativas y alumbran mediante diferentes lenguajes este tema.
En el río de la Plata, en las costas del Parque de la Memoria, la figura de un niño de pie, flota sobre el agua, mira río adentro, le da la espalda a la ciudad. La escultura de tamaño real realizada por Claudia Fontes, *Reconstrucción del Retrato de Pablo Míguez* (emplazada -o acuatizada- en 2010), hace un anclaje de reconocimiento histórico; es un homenaje y un recordatorio de que ahí, en el fondo del río, en la inquietud del agua, aún hay gente insepulta; y entre esa gente, también hay chicos. Pablito Miguez fue secuestrado junto a su mamá en 1977 y visto en diferentes centros clandestinos de detención, como la Comisaría de Valentín Alsina, el Vesubio, Mansión Seré y la ESMA. Tenía 14 años y no fue el único caso.

El Negrito Floreal Avellaneda tenía 15, cuando fue secuestrado de su casa y llevado al Campito, en Campo de Mayo. El mismo día que cumplía los 16, su cuerpo maniatado, vejado y mutilado, emergió de las aguas del Río de la Plata en la ensenada del puerto de Montevideo, junto a otros cadáveres de personas arrojadas en los vuelos de la muerte. Su cuerpo fue peritado en autopsia y luego vuelto a desaparecer. Las marcas, las huellas de las torturas, las causas de su muerte, lo que le hicieron, quedó consignado, es información pública, pero no puedo reproducir ese horror en palabras. Busco representaciones capaces de decirla historia, sin ser el horror calcado. El negrito tiene murales que lo recuerdan y hay una placa en su memoria dentro de Campo de Mayo, que todos los años es vandalizada. Me quedo con la potencia de la imagen tomada por Fernando Lospice, *Seguir de pie* (2009), que muestra a Iris Pereyra de Avellaneda, mamá del negrito, que sostiene en alto la existencia de su hijo, con su foto enmarcada. Sesenta y seis años tendría Floreal Avellaneda, el Negrito, siempre niño, en manos de su madre. La foto dentro de la foto. La lucha, sobre la lucha. Los miles de Negritos. Las mamás de los desaparecidos, tan llenas de maternidad y cada hueco vacío, lleno de amor, como una fuente inagotable, como una escuela de sabiduría.

Otro caso emblemático conmocionante, que no puedo olvidar, es el de los chicos de la familia Zárate Manfil. Carlitos tenía apenas 9 años, cuando se asomó por la ventana a ver lo que pasaba y lo volaron directo de un balazo. Al igual que sus padres y otros compañeros, Carli fue asesinado en un operativo conocido como La Masacre de Villa Corina. Otros niños sobrevivieron, heridos de bala durante el mismo procedimiento, incluida la hermanita de Carli, Karina, de 4 años, cuya memoria de lo ocurrido se hace denuncia permanente. Es una historia imposible de aliviar, pero la figura simbólica de Carli quizás pueda ser recompuesta, abrazada, aunque no sea posible de reparar. Encuentro dos retratos de Carlitos Zárate Manfil, uno realizado por Brian Carlson, como parte de su serie inabarcable, *Los Aparecidos* (2015), que honra la memo-

ria de los 30 mil. El otro retrato de *Carli* (2019), es de María Giuffra, autora de pinturas fundamentales sobre el tema de las infancias en dictadura, como *El niño delincuente subversivo* (2006), *La zurdita de mierda* (2006), que son parte de la muestra *Los chicos del proceso* (2003-2006); y con publicaciones emblemáticas como *La niña comunista y el niño guerrillero* (2021). María, nacida tras la desaparición de su padre, crecida en el exilio, trabaja sobre un tema que conoce en profundidad. Los restos de Carli y de sus padres fueron recuperados en el año 1992 gracias al trabajo del Equipo Argentino de Antropología Forense. Fue el primer caso en el mundo de reconocimiento de desaparecidos mediante análisis de comparación de datos genéticos, episodio que es narrado en la película documental *Tierra de Avellaneda* (1996), de Daniele Incalcaterra.

El fotógrafo Gustavo Germano, que perdió a su hermano mayor, desaparecido cuando él era niño; en su serie *Ausencias* (2006), propone el impacto del vacío que subraya la falta, mediante un juego de repetición y contraste. Al retomar fotos antiguas, personales, familiares, sociales de las personas desaparecidas, y reproducirlas luego, en las mismas locaciones, con los mismos elementos y con los mismos protagonistas, los que quedan vivos, con aquello que queda intacto y lo que ha cambiado y envejecido con el paso del tiempo, lo mismo, pero distinto, sin aquellos que faltan y el espacio vacío a la vista como evidencia de las ausencias por desaparición forzada.
En esta serie hay dos pares de imágenes a las que me quiero referir. En la foto del antes, hay dos mujeres con tres niños, en un patio, junto a un aljibe. En la foto del después, quedan sólo una mujer con un joven, uno de aquellos niños, crecido, parados en el patio junto al mismo aljibe, donde faltan la otra mujer y los otros dos niños. En la Masacre de la calle Juan B. Justo, en San Nicolás, junto a sus padres y otros compañeros, fueron asesinadas María Eugenia y Fernando Amestoy, de 5 y de 3 años. El único sobreviviente al ataque, fue Manuel Gonçalves Granada, de apenas cinco meses, puesto a resguardo por su madre, en medio de la balacera, dentro de una bañadera y tapado por colchones. Este tipo de procedimientos contra las infancias, no fue excepcional. Las imágenes que cierran el libro, muestran a una joven pareja que sostiene a su beba. En la segunda foto la joven pareja ya no está, en el mismo lugar queda la hija sola, ya adulta y mira fijo a la cámara. En sus ojos toda la historia se atraviesa. Laura es una sobreviviente, fue secuestrada dos veces, cuando era una bebé de pocos meses, junto a su papá, fue llevada a la ESMA; el papá fue muerto ahí, ella se salvó de casualidad. A los tres años, nuevamente estuvo privada de su libertad, secuestrada en su departamento, mientras lo allanaban, lo desvalijaban, lo desmantelaban y se llevaban todo, desde los discos, sus juguetes y la ropa, hasta la bañadera, el inodoro y la alacena. Al final se llevaron a su mamá, cuando volvió del trabajo y a ella la dejaron ahí, tirada a su suerte. Igual que a tantos otros. Pienso en Laura y me pregunto, nuevamente, por lo vacío del número. Qué cuenta? Éste caso, cuanto cuenta y cómo se cuenta? Esta y algunas otras reflexiones sobre su historia, escribí en *Festilorio* (2023).

Otra tesis visual que me interesa compartir, es *La Clase, 1er año, 6ta división*, obra desarro-

llada por Marcelo Brodsky como parte de la muestra *Buena Memoria* (1997). Es el registro de una investigación plasmada sobre una foto escolar, intervenida con anotaciones manuscritas, que indican qué fue de la vida de los compañeros de escuela. Los chicos tienen 12, 13 años y sobre sus figuras, las notas manuscritas dicen: Alicia tiene un montón de hijos. A Claudio lo mataron en un enfrentamiento. Jorge la pasó mal y eso lo jodió. Martín fue el primero que se llevaron. Erik se hartó, vive en Madrid. Silvia no quiere saber nada con nosotros, ¿por qué será?. Esta generación de chicos nacidos en 1954, vivieron la infancia en dictadura con Onganía y antes con Lonardi y Aramburu, muchos de ellos fueron asesinados luego de jóvenes, por la dictadura de Videla, Agosti, Massera.

Crónica de un Niño Solo (1965), de Leonardo Favio, obra maestra del cine que pone el foco en la vida de un niño pobre, institucionalizado a mediados de los años 60s, es decir, durante la dictadura de Onganía. Inspirada en la propia vida de Favio, la película expone con suma belleza fotográfica, estética, conceptual y poética, la violencia institucional de la época, la rigidez de las autoridades, las duras condiciones dentro del patronato de menores y sus prácticas represivas, como antecedente de aquello que será profundizado en la próxima década.

En los 70s, los institutos de menores funcionaron como anexos de los centros clandestinos de detención y tortura y muerte, depósitos de niños sustraídos de sus casas, o de la vía pública durante los operativos y allanamientos en que secuestraban a sus padres. El hogar Casa de Belén, las Casas Cunas, orfanatos, institutos de menores como el Riglos, son prueba de ello.
En el año 2017, el instituto de menores Riglos fue señalizado como sitio de memoria de lo allí ocurrido en la dictadura. En la entrada alguien pintó en el suelo huellas de las pisadas de los zapatitos de los chicos, junto a las suelas enormes de las botas de guerra de los militares que llevaban y traían a chicos de los operativos. Los pies. Los pasos que damos. Los caminos que se eligen, los caminos que estamos obligados a andar y a desandar. Las huellas que marcamos, la identidad que dejamos impresa, unos y otros, la narrativa que escribimos con nuestras acciones, el peso de cada uno de nuestros pasos y repasos. Pies de plomo, pies de plumas, zapatitos y zapatotes. La desigualdad de tamaño y de fuerzas se hace evidente. La intervención callejera no tiene firma, ni hace falta; es la memoria colectiva que inscribe la historia, es la cultura popular que incluso sin palabras, la deja plasmada.

Desde el altillo, historia de un exilio (2023), es una puesta teatral que representa la conflictiva de las infancias exiliadas en dictadura. Esta obra, documental y autobiográfica de Carolina Vaca Narvaja, dirigido por Maria Nella Ferrez del grupo Tres Tigres Teatro, es un ensayo narrativo basado en la propia experiencia familiar de militancia, persecución y exilio. El día 23 de marzo de 1976, dos horas antes del golpe de estado, 26 personas de su familia (de los cuales 13 eran chicos), tomaron la embajada de México en Buenos Aires para pedir asilo político. Allí pasaron 10 días refugiados en el altillo de la casa del embajador, hasta poder salir del país por un salvoconducto.
Este relato unipersonal, es a la vez colectivo, ya que rescata y expone la vivencia de muchos

otros chicos empujados, o bien nacidos en el destierro del exilio. El ejercicio de lo dramático en esta obra parte del libro *Cono Sur* (1997), de Gustavo Vaca Narvaja, para reinterpretarlo desde la mirada, la perspectiva, la sensibilidad de Carolina frente a los recuerdos de su infancia. A través de la puesta en escena de aquellos objetos personales, libros, juguetes, recuerdos, que entraron en la única caja que pudo llevar consigo al salir del país cuando era pequeña, despierta la memoria infantil, la vuelve narrativa, la trae al presente, va y viene. Su voz adulta actual juega y se conjuga con su voz del pasado, guardada en los mismos cassettes que mandaba a la abuela desde el exilio. El grabador lee la cinta y su voz de los 5 años vuelve y se hace presente en la sala, ocupa todo el lugar, resuena, habla la nena, está despierta y los espectadores vibran al recibir su sonido que llega desde tan lejos, en el tiempo, en el espacio, en la imposibilidad, y la historia se mete en el cuerpo a través de la piel, de los ojos, de los tímpanos, se huele, se respira y lo que transmite, ese pulso vital eléctrico, corre por las venas, hasta tocar el corazón y conmoverlo todo al compartir su vivencia. La protagonista se desdobla, se sostiene, se deja sostener también, es mujer y niña a la vez, inocente y sabia, fragmentada y entera, va descubriendo como perlas, historias de raíz política entre lo cotidiano, sentidos sutiles en lo concreto, objetivos excepcionales y comunes al mismo tiempo. La alternancia entre el pasado y el presente, la ruptura cronológica, los saltos en el tiempo, la discontinuidad, las distintas formas narrativas, los cambios necesarios para la adaptación, la sumatoria de culturas, la superposición de formas expresivas, de modos, de lenguajes y técnicas, arraigo y desarraigo, la asimilación y la pérdida, la fragmentación, la dificultad de la reconstrucción a partir de memorias incompletas, como parte de una vivencia que no busca ser contada, pero que se transmite al espectador como experiencia.

Otra producción que amplía y profundiza este tema es S*apos de Otro Pozo. Cartografía colectiva de las infancias en el exilio* (2025), es un libro de producción conjunta, impulsado y editado por el colectivo de Hijas e Hijos del Exilio, que reúne una diversidad de relatos de personas que pasaron sus infancias en el exilio, en diferentes lugares del mundo, con geografías, culturas, climas e idiomas de lo más diversos. Los autores ponen palabras sensibles a la complejidad y variedad de estas experiencias, que muchas veces son incomprendidas o minimizadas. Ponen en común los fragmentos, hilando todas las singularidades, reuniendo células, reconociéndose como parte de un mismo cuerpo, de una misma historia, por demás diversa.

La literatura es un territorio donde todo es posible; mezclar lo real con lo imaginario, lo testimonial con lo sensible, el conocimiento empírico con lo investigado, combinar lenguajes propios y otros prestados, sumar la experiencia con lo inventado, lo que se sabe con lo que se descubre, lo que se devela junto a lo que se crea y lo que se cree con lo que no se puede creer. Creamos en la ficción.
El arte permite correrse del deber testimonial del sobreviviente, de la inscripción de una verdad rigurosa, de lo fáctico, de lo explicativo, lo razonable, lo probado, para trascender lo encerrado en la denuncia, lo rígido, lo auto referencial, lo cristalizado, lo meramente individual. Más allá de los significantes y de la búsqueda de sentidos, más allá de las lógicas, reglas y mecanismos, más allá de los encuadres, los lineamientos, de lo útil, de la construc-

ción de sentido, de lo editorial, de los marcos teóricos de contexto, de los encorsetados sociales, psicológicos, políticos, comunicacionales o académicos, más allá de la elaboración de las historias personales, la escritura, como toda expresión creativa, es una herramienta liberadora y de transformación, en cuanto instrumento de construcción de verdades más amplias que la individual.

Para comunicar y transmitir lo ocurrido, para simbolizar la experiencia, puede ser mucho más efectiva la creación de situaciones y personajes que no tengan que ser reales, ni si mismos, sin obligación de adherirse solamente a las vivencias personales, pudiendo englobar y representar más de una historia y más de una persona en cada personaje o arquetipo. La ficción puede estar llena de verdad. La verdad puede tener muchas capas, la historia puede transmitirse de tantas formas, no solo en primera persona, de manera lineal, ensimismada, autobiográfica o auto referencial.

Tal como lo indica Mariana Eva Pérez en el título de su primer libro (2012), *Diario de una Princesa Montonera (110% verdad)*, ese agregado, ese plus, lo creado, lo imaginado, es igualmente auténtico y no deja de ser verdad.

Con una voz suave pero profunda y certera, casi como ella misma es la niña que narra Paula Bombara en el libro *El Mar y la Serpiente* (2005). Paula abre y profundiza esa voz infantil poética, que se hace preguntas esenciales, preguntas que necesitan un desarrollo, una construcción dialéctica, preguntas que se trasladan de adentro hacia afuera, con la incertidumbre de quien tira la línea para la pesca, sin saber qué va a encontrar, o si de ahí va a salir algo, pero con la certeza de que algo tiene que pasar. Esta voz indaga en diálogo con su madre, a lo largo del tiempo, avanza y retrocede, busca un camino, un horizonte, busca un lenguaje, bucea en lo profundo de una historia de postergaciones y silencios, que no tiene palabras, hasta que se encuentran, se descubren, o se crean.

Raquel Robles tiene claro el poder de la ficción como herramienta superadora, capaz de potenciar lo testimonial, escribe con autoridad, con arquitectura, con política, con estrategia. En *Pequeños Combatientes* (2013), propone una mirada sobre las infancias en dictadura, a través de una nena un poco rara, de voz madura, que no encaja mucho con los otros niños; la protagonista tiene a los padres desaparecidos y las incógnitas abiertas, en un contexto familiar de militancia revolucionaria activa, donde se habla y se saben muchas cosas, pero también hay mucha información codificada, mucho por desentrañar. Lo que hay es un contexto, los niños adoptan y se adaptan al ideal de la rebeldía adulta organizada; lo pequeño, parece entonces solo una cuestión de tamaño. Los pequeños combatientes encarnan un mundo adulto que apenas deja lugar para la infancia.

Josefina Giglio, en *Yo la Quise* (2020), le da un rodeo a la voz de la nena que protagoniza su libro y hace hablar a todos los demás personajes para contar su historia, en una arquitectura estratégica que no requiere que la propia nena hable para contar lo que le pasó. Ella apenas dice alguna que otra palabra, pero no se sobre expone, ni en lo que siente, ni en lo que piensa. La autora la mantiene así a resguardo, como la cuidara. Parte de ella es esa nena y parte de mí también. Me hace pensar que a nuestras infancias, a las nenas y nenes que fuimos, todavía hace falta protegerlas, protegerlos, cuidarlas, cuidarnos. Entonces aprendo el recurso, no solamente a través de las voces de los niños y niñas que se puede contar lo ocurrido a las infancias en dictadura.

Y si bien las autoras que vengo repasando son hijas de desaparecidos, no sólo quienes han vivido sus infancias represaliadas pueden escribir sobre este tema. Agrego y recomiendo por lo tanto a otro autor, que sin ser hijo de desaparecidos, escribe, a mi gusto, uno de los mejores relatos de hijos, y de infancias en dictadura que yo haya leído. En su libro *Una muchacha muy bella* (2013), Julián López construye desde la ficción la mirada de un niño sobre su madre, una mirada enamorada que se volverá su última memoria.

Sin embargo, todos estos relatos están más relacionados a la orfandad y a la incógnita sobre los padres desaparecidos, que a la experiencia represiva directa en carne propia. Sigo buscando representaciones más concretas, explícitas sobre la violencia de estado a las infancias. Se me viene a la cabeza entonces una imagen de Carlos Alonso, de la serie *Manos Anónimas I* (1986); un cuadro que vi hace años colgado en el Museo de Bellas Artes, sobre la cual escribí lo siguiente:

> Cristales rotos. Estallidos azules. Se aturde de sonidos mi cabeza y la violencia irrumpe. Destroza el límite. Detiene el tiempo. Pedacitos transparentes sostenidos en pleno vuelo por el aire. Triángulos vítreos que brillan y no terminan nunca de caer. El mal es amarillo sepia, pero en mi memoria será siempre verde. La última bocanada de aire se comprime y permanece adentro del cuerpo. Los ojos abiertos como ventanas en un incendio. Un gesto desesperado que pudiera ser de cualquiera. La mano alzada que suplica. La ayuda que no llega. La boca del niño en un instante de pavura que ahora dura para siempre. La inocencia perdida. La contracción. El mal perpetrado. El horror perpetuado en ese otro rostro que sé que está ahí pero evito mirar. Me quedo con el niño. Para siempre en estado de alerta. Para siempre en estampida. El instinto animal a flor de piel y las piernas que apenas responden. No alcanza con un sólo movimiento para salir del paso de la bestia. Es inminente. Ruge. Ya no hay cuidado posible. No hay adentro ni afuera. No hay límite. No hay hogar. La puerta azul no es igual en la memoria. Se parte de la infancia dentro de este marco. El movimiento se detiene. El momento suspendido pesa. La dimensión del mal en la desproporción de las figuras. Una fuerza imparable superior y absoluta capaz de atravesar el espacio, desencajar toda estructura y sacar fuera de quicio, aquello que siempre contuvo. Entonces todo cae. La silla que sostuvo. El farol que alumbró. Quizás caiga también el niño no lo podemos saber, aún está allí. Para siempre niño. Para siempre en medio del camino hacia donde constantemente avanza un sinsentido concreto de violencia represiva (Urondo Raboy, 2019).

Vuelvo a la imagen. La escena congelada es explícita y elocuente, la obra es una acusación visual confrontativa que lo dice todo. El mensaje parece simple y directo, pero tiene capas, cosas que no son fáciles de procesar, de asimilar, de comprender. Qué hacer con lo inaceptable; con lo difícil. Miro otra vez. En medio del desastre hay capas de profundidad y sentidos, un equilibrio gestual que inquieta, e interpela. Defiende a los chicos que representa, da batalla, interviene en la escena, al poner en primer plano el tema.

Supongo que sí existe éste cuadro, tiene que haber otros. Esta pintura me lleva a buscar la serie completa de Manos Anónimas. Me obsesiono un poco con las imágenes a medida que las encuentro, las guardo en una carpeta, las comparto con quienes saben también de este tema y las pueden apreciar como el tesoro que son.

Días después de este gran descubrimiento, viajo a Córdoba invitada a un Coloquio Internacional sobre Lenguajes de la Memoria y los Derechos Humanos, organizado por la Facultad de Lenguas de la UNC, y al terminar la última jornada, salimos con algunas compañeras a dar una vuelta por el centro. Pasamos por el Museo de Bellas Artes de la Provincia, alguien menciona que arriba hay unos cuadros de Alonso y nos metemos a último momento, a unos quince minutos del horario de cierre. A las apuradas, consultamos por el camino más rápido, subimos directamente por el ascensor y al abrirse la puerta, ahí la gran sorpresa, aparece frente a mí colgada la serie completa de Manos Anónimas; como la confirmación de un camino que se concreta. Al ver las obras originales colgadas y mirarlas un rato de cerca, se me termina de configurar la escena.

Alonso nos muestra la realidad de cualquier chico allanado y retenido por el terrorismo de estado. Allí está el bebé (o la bebé) en andador, todavía no camina, no habla, es pequeñito, cachorro y pelón, usa babero, es lactante, está dentando. El personaje del bebé es central en este grupo de cuadros. Si lo vemos de manera individual, puede parecer que el chico está sólo y abandonado. Está todo roto a su alrededor, no sabemos exactamente qué pasa, no lo podemos ver tan rápido. Los destrozos podrían ser producto de cualquier cosa, quizás hubo un terremoto, un tornado, una avalancha; pero no, claro que no, la clave de lo que está pasando, ya la vimos en el primer cuadro.

Entre las decisiones simbólicas, estéticas y políticas tomadas sobre este grupo de imágenes, resalta la diferencia en el tratamiento de las personas, que son retratadas con sensibilidad y hermosura plástica, con un pincel reparador, con cuidado por lo humano; mientras que en cambio los represores son estallidos de furia rayados a la fuerza, payasos grotescos repletos de violencia, con trazos que gritan, dientes de perros salvajes y rasgos de bestias. Frente a lo monstruoso, están los chicos, con los ojos muy abiertos, sorprendidos, en estado de alerta y desconcierto, con el miedo contenido, el terror en el cuerpo.

En otros cuadros, lo ambiguo se hace explícito, la criatura directamente llora a los gritos pelados, con toda la boca desesperada abierta, mientras se la llevan a la fuerza. Qué hace un niño en esta situación, qué puede hacer. Qué hace el espectador frente a esta escena.

El conjunto de cuadros reunidos en la pared, dialogan y la situación se re arma, se completa. Al ver las obras originales colgadas y observarlas de cerca, integradas como parte de una misma serie, comprendo que lo que el bebé está viendo, es lo que vimos en el primer cuadro: el hombre bestia que irrumpe estallando la puerta.

Si la mirada del niño, se dirige a la puerta que están reventando, en la escena del primer cuadro, entonces el segundo cuadro, en espejo, representa la mirada del represor. Vemos lo que este miembro del grupo de tareas ve desde la puerta de la casa recién allanada: el niño asustado y el daño perpetrado. En plano y contraplano, dos miradas enfrentadas dentro de la misma escena. En medio de ambos, otro niño más grande intenta correr para salirse del cuadro de violencia, mientras todo cae, se estrella alrede-

dor, des configurando la casa, el mundo, rompiendo todas las superficies y las reglas. Entonces aparecen otras dimensiones. Alonso nos invita a verlas y a entrar en ellas. Somos espectadores, pero el punto de vista ya no es completamente del artista, ni tampoco nuestro, ni es un punto neutro. El pintor se pone en el lugar de los dos personajes y mira a través de ellos, llevando al espectador a ese mismo lugar. Las miradas se superponen. Vemos a través de Alonso, que nos hace ver a través de los ojos del niño y del represor. Qué se propone al poner directamente, sin aviso, al espectador en el lugar de ambos. Este ejercicio, este juego de superposiciones, como experiencia directa, lo que deja en evidencia son las diferencias, la asimetría, la desigualdad de las fuerzas. Desde la mirada de uno y la mirada del otro, nos permite y nos obliga, a ser un poco cada uno de ellos. La obra es un espejo que refleja a la humanidad toda en sus extremos opuestos. No hay monstruos, no hay dos demonios. Hay represores y hay niños menores. Unos armados con tanques, ametralladoras y jaulas, los otros con los pañales mojados, las mamaderas vacías y sin palabras. La sumatoria del poder público, el monopolio del uso de la fuerza, contra la fragilidad, la indefensión, la inocencia.

La maestría del artista no radica solamente en la técnica, sino en la sumatoria de sensibilidad y política, la capacidad editorial para mostrar y demostrar, dejar plasmada la denuncia de lo ocurrido y representar la acción del terrorismo de estado sobre las infancias. Estas obras, que fueron pintadas en 1986, dicen de manera tan clara, lo que todavía es tan difícil de nombrar y de transmitir en 2026.

Alonso nos hace ver a los niños en esas "Manos Anónimas", que desde el título indica, son lo fundamental, en manos de quién estaban los niños, es el tema principal, el sujeto de la obra, lo que hay que observar. En su concepto, vemos a las víctimas, sin dejar al mismo tiempo de ver y subrayar a los victimarios, quienes generan la acción, los dueños del verbo, de la violencia, del daño, los ejecutores del conflicto dramático que se revela en la trama. Los verdugos son los verdaderos protagonistas, incluso en los cuadros donde no aparecen a la vista, ahí están detrás. Sin aquellos que intrusan, sin la ruptura que sacude la composición, sin lo que espanta, sin la amenaza, sin todo aquello que está fuera de lugar, no hay cuadro, no hay dramaturgia; ellos son el drama.

Si hubo crímenes contra las infancias en dictadura, es porque hubo represores dispuestos, y estructuras represivas dedicadas a atacar y someter a los niños y sobre esto tiene que estar puesto el foco, en la represión y sus prácticas, sus metodologías, y sus instituciones, sus ideologías e ideólogos, sus ejecutores, sus cómplices, sus financiadores y sus continuidades en democracia. La problematización de la violencia represiva sobre las infancias, es como asunto global, que se recicla y permanece, permite entender lo sistemático de estas prácticas a través del tiempo, y esto es fundamental para poder defender a los chicos y chicas en el presente. Medio siglo después, la dictadura sigue haciendo efectos, sigue afectando y sigue costando vidas. Seguimos buscando justicia por los crímenes contra las infancias. Seguimos buscando comprender qué nos pasó, explicar nuestras memorias inmaduras, aliviar el trauma. Seguimos descubriendo casos, que se empiezan a tener en cuenta y comprobamos, que no se pueden medir los daños, que quienes los sufrimos somos muchos más de 30mil.

Carlos Alonso perdió en 1977 a su hija Paloma, que no era una niña, por poco, tenía 21 años de edad recién cumplidos cuando fue secuestrada y desaparecida de su casa en San Telmo.

El corto documental *Vive Siempre* (2018), de Adriana Deangelis. recuerda a Paloma.

Hay obras sobre las que no puedo tener una mirada objetiva, separada de la propia experiencia, sepan disculpar y valorar las auto referencias, la necesidad de incluir en este trabajo de campo, parte del conocimiento empírico, el saber involuntario, algunas reflexiones personales sobre el atravesamiento histórico y el impacto de ciertas obras en particular.

La Historia Oficial (1985), de Luis Puenzo, está entre las principales representaciones sobre la apropiación de identidad. No sé cuándo, ni dónde, pero fue mucho tiempo antes de conocer mi historia de origen, saber del operativo, del secuestro, de mi identidad apropiada, cuando todavía no sabía nada, muchos años antes de enterarme de lo ocurrido, fue que la vi y me atravesó. Tengo presente lo que me produjo, lo que me causó en el cuerpo, lo que desencadenó. La película se enfoca en los apropiadores, figuras que no existirían sin una nena robada; el conflicto está centrado en ellos, los dueños del verbo y de la acción, los protagonistas son los adultos. Gabi es, o está, en el centro de la historia, pero en lugar de objeto, de cosa. Sin embargo, el director rescata la subjetividad de la pequeña, que emerge en esta escena, donde está Gabi, sola en la habitación y juega a la mamá con las muñecas. Es un momento mágico, de conexión profunda, de hilo conductor. Ella es la mamá y es la bebé muñeca. La representación a través del juego donde se hila algún resabio de memoria de aquella mamá de leche, desaparecida, mezclada con los hábitos aprehendidos de la apropiadora, superpuestas como fantasmas y encarnadas en el cuerpo de esa nena, que juega lo más tranquila, cuando de golpe irrumpe una patota de primos varones, armados, a los gritos, jugando a la guerra. Ella se sobresalta, se muere de miedo y llora -y yo con ella-. Nos quedamos las dos sin aire. Siento lo mismo que esa nena en la pantalla. Siento que quizás puedo ser otra y que puedo ser ella. Ella no sabe nada, no es consciente de su primera historia, de que fue robada y su identidad anulada, no recuerda la escena del operativo, la patota armada, la irrupción del grupo de tareas que hizo en su casa una guerra en la vida real. No lo recuerda pero lo percibe, aunque nadie se lo cuenta, aunque incluso se lo ocultan, la verdad está dentro suyo, permanece. Yo la veo y entiendo, sé lo que le pasa a ella, aunque todavía no sé lo que me pasa a mi en aquel momento. No entiendo por qué me angustio, pero lloro escondida adentro del ropero, para que nadie me vea; para no tener que explicar la confusión que tengo, la angustia que no se nombra. Juego a la escondida en sueños, pesadillas repetidas de persecución, de casa y de caza, de guerra, que no tienen explicación, ni relato que acompañe. Gabi no lo sabe, tampoco lo sé yo. Ninguna de las dos sabemos el trasfondo de lo que pasa. No lo podemos recordar, pero sentimos el mismo miedo aturdido, se despierta el mismo estado de alerta, el mismo terror, que parece natural, se hace parte de todo y nunca pasa, se establece en el tiempo, como parte de la supervivencia. Entonces, en esa escena, en la habitación de la nena, algo descubrimos las dos, de un sacudón se remueve la memoria. Despierta un monstruo al fondo de una caverna, algo inquietante, incompleto, sin lugar, ni nombre, que retorna buscando su lógica, su sentido, su explicación). Luego la película, como la vida, sigue centrada en el mundo adulto. Mientras María Elena Walsh canta, En el País de Nomeacuerdo, (1966).

La noche de los lápices (1986), de Héctor Olivera, fue proyectada en una de las actividades para adolescentes que se hacían los sábados en un templo al que a veces iba a acompañar a mi amiga Tamara. Yo era incapaz de relacionar el holocausto con la dictadura, ni hilar eso con mi propia vida. Estaba ahí con la liviandad de lo ajeno, cuando me dió la trompada. Fue un golpe explícito, la literalidad de la tortura frente a los ojos, cruda, mostraba la misma pesadilla que yo soñaba. No era imaginario. Yo miraba la película… o la película me miraba? Me hablaba, mostrándolo todo, lo que hay detrás de la puerta blindada, volviendo el encierro algo real, despertando las memorias mejor guardadas. Cuál era la ficción, pensé a toda velocidad y tuve una idea, pero no pude sostenerla. El cuerpo se me empezó a llenar de agua. Un agua gruesa, pesada, un agua metálica y tóxica, como el mercurio, como un veneno, que primero me inmovilizó y a medida que iba subiendo me comprimía la respiración, hasta ahogarme la garganta, me aturdió la mente y me desbordó. La película continuaba. Salí corriendo de la sala oscura, con toda esa agua sucia en el cuerpo, esquivando adolescentes que cantaban: "*…y rasguña las piedras…*". Corrí al baño a vomitar ese plomo líquido. me deshice de eso. Chau. Fue la última vez que vi a Tamara y creo que le dije antes de irme y desaparecer, mientras vomitaba, que algo así podría haberme pasado a mi, antes de que me adoptaran. No sé por qué dije eso. No me sentía identificada con el papel de las víctimas, no pensaba que algo así me podría haber pasado, pero mi cuerpo, el sistema nervioso central, reaccionaba a algo. La violencia de los represores me causaba un revoltijo de angustias, rechazo, miedos, broncas, algo insoportable, una tortura. Yo algo sabía, pero no quería saber nada de eso. Quería olvidarlo, pero no existe des mirar, o des saber, no se llega a desconocer lo vivido, aunque no se recuerde con exactitud, queda en la memoria. Ver la tortura fue como revivirla, despertaron sensaciones físicas y certezas que no pude asumir hasta mucho tiempo después. Mi primera impresión fue que la actividad, la película, las personas a mi alrededor, todo me violentaba, me dolía por demás, me afectaba, sin saber que estaba sacudiendo un trauma. No era la película, era la memoria de los hechos reales lo que lastimaba.

En un contexto muy distinto, muchos años después, volvió a pasarme que una obra me agarra de sorpresa y me pone frente a mi propia historia. No sabía lo que iba a ver cuando llegué al teatro al estreno de *Pastillas de limón y un tobogán* (2024), escrita y dirigida por Cristina Merelli. En esta obra unipersonal la actriz no interpreta, sino que encarna en escena a una niña, le da un lugar, la contiene, la aloja, la cobija, en un espacio físico concreto que es su cuerpo, la da materialidad. Le ofrenda sus cuerdas vocales, sus cuerdas vitales, su corazón latente, para darle vida con su propia vida y por un momento, traerla. La mujer no actúa, funciona de otra manera; desaparece y ya no es ella. Incorpora en sí a la nena, habla por ella, expresa su incógnita. Dónde está? Desde qué lugar habla? ¿Cómo se puede traer al presente la voz narrativa de una niña que ya murió? ¿Cómo se hace esta voz posible? Ella habla y su voz deja de ser una búsqueda, un imposible, una inquietud interrogante. Ella se hace presente para que podamos verla, escucharla y saber lo que pasó. Al principio me resuenan los nombres, como detalles curiosos; el de la nena: Josefina, me hace acordar, aunque no pueda recordarla, a mi hermana desaparecida, Claudia Josefina. En la obra, esta niña Josefina nombra a su hermana, y la llama Soledad, otra vez me dis-

traigo y es que yo tuve ese mismo nombre de pequeña: "María Soledad", dice la carátula de mi legajo en el hogar de huérfanos Casa Cuna, está escrito entre paréntesis junto a la sigla: "NN nena". Trato de volver a la obra, de no distraerme más, quiero entender dónde se encuentra esta niña, que parece hablar desde ningún lado, pero hay algo más que estos nombres me recuerdan y otra vez me viajo a cualquier lugar de mi memoria, al más nefasto. Me cae un recuerdo atronador del primer juicio de lesa humanidad del que fui parte, hubo un caso, la historia de dos hermanitas llamadas, justamente, Josefina y Soledad, que estuvieron con su mamá secuestradas en el mismo lugar que yo… todo se cruza y se conecta. Es una historia terrible, que empieza a coincidir con las pistas que deja la niña en escena. Me niego, no quiero, pero me doy cuenta de que puede ser ella. Allá va la historia, se encamina y quiero salir corriendo. Ya sé cómo termina. Josefina no es un personaje ficticio entonces, es una niña de verdad, una nena como yo, apenas un poco más grande. Estuvimos en las mismas manos, vimos las mismas cosas, con pocos días de diferencia, la pasamos igual dentro del mismo plan sistemático. Esta historia de verdad sucedió y la estoy viendo representada, con respeto y responsabilidad, con amor, con riesgo y con verdad, en un teatrito pequeño y hermoso del Abasto y aunque no hay maltrato en escena, no puedo evitar el ahogo. No puedo entender qué hago ahí, viendo lo que veo. Es la historia que vuelve, después de haber sido enterrada, o acaso es el mismo fantasma de la historia, que se espanta al mirar atrás y ver los horrores pasados, tal como lo pintara Paul Klee en su *Ángelus Novus* (1920), sobre el cual luego Walter Benjamin desarrolla su tesis sobre *Filosofía de la Historia* (1940). Esta es una historia de pérdidas invisibilizadas. Es la historia de una niña muerta, que existe y que habla, que tiene cosas por decir, es una voz que falta. Una niña, que con palabras de niña, nos cuenta lo ocurrido, lo que pasó y no deja de pasar. Narra desde su memoria infantil, aquella celda, mi celda, la nuestra, o quizás la de al lado, la misma que se configura a mi alrededor dentro del teatro, con sus paredes de concreto tan altas que ya no me dejan ver la escena y no importa realmente. Ya la conozco. Ya se cómo termina la vida de Josefina. La realidad invade la ficción. No puedo salir y no puedo dejar de estar ahí, aislada en ese lugar, que ya no es un teatro, ese lugar en el que no elegí estar. Tampoco me quiero ir, pero estoy contra mi voluntad. Qué hago ahí. El final de la historia se acerca y duele por anticipado, no sé cómo lo van a tratar. Quiero hacer un agujero en la pared y sacar la cabeza al otro lado para respirar.

Ca-lei-dos-co-pio, dice la nena y es el final. Se apagan las luces, la niña desaparece y vuelve la actriz. Todos aplauden, se prenden las luces y el paredón que me oprime se disipa, pero no desaparece del todo. La directora entra en escena a saludar y revela al público algo que yo ya se: que se trata de una historia real, ocurrida en la provincia de Mendoza. Alguien del público pregunta por el destino de la hermana y de la mamá, si están vivas. Desde mi asiento, desde el ahogo, abro la boca para dejar salir sus nombres completos y volver a respirar. Josefina Vargas Sánchez, la niña que inspira la obra, murió a los dos meses de ser liberada del cautiverio, donde padeció múltiples métodos de tortura y abuso. Murió a causa de un disparo que se dio ella misma con un arma de fuego que encontró en la casa de los abuelos. Murió como consecuencia del terrorismo de estado. Su mamá y su hermana sobrevivieron, su papá permanece desaparecido.

Toda vivencia, o supervivencia, parece ínfima en escala, frente a la fatalidad, la muerte en masa, el exterminio ejecutado en la dimensión de un genocidio. Pero qué ocurre si en lugar de comparar, nos enfocamos en lo ocurrido a las infancias? El secuestro de una bebé, es un hecho menor, o acaso poco grave? Pueden imaginar a un niño de los suyos, en manos de una patota, en un patrullero, en una celda, en una sala de torturas, o en medio de una balacera? Pueden pensar en el paso de las horas, la cantidad de cosas que ese bebé experimenta, y de lo que es objeto? Pueden imaginar la absorción, el aprendizaje, la adaptación, el estado de alarma, de trauma, de alerta? Cuanto tiempo es poco tiempo? Cuanta suerte es buena suerte? Cuánto miedo entra en un día? Cuantos días son dieciséis, pocos o muchos? El tiempo detenido, cómo se cuenta? Cuanto dura un minuto de tormento? Cómo se cuenta un terror infinito, cuánto puede durar ese momento?

Infancia Clandestina (2012), de Benjamín Ávila, una película que muestra la intimidad de una familia militante, donde los chocolates conviven sobre la mesa de la cocina junto a las balas y se discute el destino de la humanidad y de la patria; y de los chicos, si la familia llega a caer en manos de la dictadura[cosa que por supuesto sucede, efectivamente pasa, los chicos caen.
Algunas apreciaciones que me parecen importantes de destacar: Cuando empieza el operativo, la violencia concreta, la película se transforma y las imágenes dejan de ser reales, los espacios, las personas dejan de ser personas, se vuelven personajes, dibujados y animados, sobre arte de María Giuffra, que así logran una plasticidad, un lenguaje que narra, pero no lastima, contiene. La violencia represiva se vuelve inconcebible en la realidad y se plasma en la memoria como un sueño imposible. Otro aspecto significativo, sucede cuando Teo Gutiérrez Moreno, el chico que representa a Juan (que es Ernesto clandestino, y que en realidad es el personaje de Benjamín ficcionalizado), hace la escena en que es interrogado por el represor, es el verdadero Benjamín Ávila quien interpreta el papel del torturador. Cuando lo veo ponerse en ese rol, en esa piel, pienso varias cosas al mismo tiempo. Se puede actuar de víctima y de victimario. Se puede sobrevivir a la peor tortura. Se puede jugar a todo. Se pueden crear y recrear mundos. Se pueden superponer y desdoblar. Podemos ser otros, iguales a nosotros, pero distintos, incluso opuestos. Encarnar un doppelganger en la ficción, un otro yo, contrario. Por un lado, imagino que es una directiva intransferible, como director, no hay modo de ordenarle a otro cómo debe ser la tortura, él es responsable absoluto de esa escena. Solo él sabe cómo suena la amenaza de su represor, cómo tensa la voz y el gesto, cuál es el tono exacto, secreto, de su torturador, real o de ficción. Por otra parte, de este modo puede contener mejor al niño actor que lo interpreta en la escena, siendo él mismo, en su doble rol de actor y director, quien la conduce. Desdoblado, en dos, en tres, en cientos, enfrente de sí, dentro de la escena más difícil de la vida y de la historia, en ese gesto de cuidado hacia el otro, hay además una acción reparadora, de auto defensa y protección, que alcanza a todos los chicos que también estuvieron en salas de torturas e interrogatorios, que sufrieron la represión.

La tortura empieza en la imaginación, en el presentimiento, en el terror que se anticipa, tal

como se explica en *El Conde* (2023); película chilena escrita por Pablo Larraín y Guillermo Calderón y dirigida por Larraín. Estructurada dentro del formato tradicional del género de vampiros inmortales clásicos, esta comedia sutil y refinada, sostiene una tesis perfecta, con vampiros que se alimentan de los corazones de mortales y sangre inocente. Lo significativo es que el conde no es Drácula, sino Pinochet. la figura del dictador, como un Mal inmortal, hijo de Tatcher, a su vez descendiente de males antiguos, primarios, originales… En una de las escenas, un torturador devenido en vampiro y mayordomo, revela que: -En la tortura, es mucho más eficaz la promesa del dolor, que el dolor mismo, porque en esa angustiante espera, se desencadena la imaginación. A lo que agrega: - Le voy a meter algo frío. Fin de la escena.

La película no habla sobre infancias, pero su tesis trabaja sobre la ruptura de la inocencia y la idea de un Mal inmortal, latente, que se recicla, resurge, revive, se renueva. Si el mal sobrevive, nosotros también. Y cuando no estemos, quedará nuestro testimonio, como quedó el *Diario de Ana Frank* (1947); como persisten las palabras incomprensibles del pequeño Hurbinek: "Massklo-Matissklo", rescatadas en *La tregua* (1963), mediante la escritura testimonial de Primo Levi sobre los campos de concentración nazis. Escribo esto mientras veo nuevamente *Persépolis* (2000 la novela gráfica y 2007 la película), a pocos días de la muerte de su autora, la iraní exiliada en Francia, Marianne Satrapi. Escribo esto mientras la selección de fútbol de Irán se presenta en el mundial de EEUU 2026, cargando mochilitas infantiles, en memoria de las más de 100 niñas recientemente bombardeadas en una escuela en Minab. Escribo esto mientras que en Palestina grandes y chicos siguen muriendo, tanto por las bombas, como por el hambre, asesinados o hacinados. Niños y niñas muertas de a miles, y los sobrevivientes heridos, huérfanos, entre los escombros, sobre los restos de la ciudad destruída, entre sus casas derrumbadas, *Gaza danza*; la cultura, la identidad, sigue de pie, sobrevive y baila Dabke y Breakdance. Ojalá que cada niño, cada niña, cada infancia violentada, represaliada u oprimida, tenga a mano alguna herramienta expresiva, alguien que facilite el acceso a la metáfora, a la creación, a la representación poética, una estampita de Roberto Benigni protector, que nos haga sentir que La Vida es Bella (1997), hasta en las peores circunstancias.

Referencias bibliográficas, culturales y fílmicas

Claudia Fontes, Reconstrucción del Retrato de Pablo Míguez, 2010. Escultura.
Fernando Lospice, Seguir de pie (2009). Fotografía.
Brian Carlson, Carli Zárate Manfil, Los Aparecidos (2015). Pintura.
María Giuffra, Carli (2019). El niño delincuente subversivo (2006), La zurdita de mierda (2006). Pinturas. La niña comunista y el niño guerrillero (2021). Novela gráfica.
Daniele Incalcaterra, Tierra de Avellaneda (1996). Película documental. Gustavo Germano, Ausencias (2006). Fotografías.
Ángela Urondo Raboy, Festilorio (2023). Crónica periodística.
Marcelo Brodsky, La Clase, 1er año, 6ta división, Buena Memoria (1997). Intervención fotográfica.

Leonardo Favio, Crónica de un Niño Solo (1965). Cine.
Anónimo, Huellas, intervención pública para la señalización del Instituto Riglos (2017). Pintura.
Carolina Vaca Narvaja y Nella Ferrez, Desde el altillo, historia de un exilio (2023). Teatro.
Gustavo Vaca Narvaja, Cono Sur (1997). Escritura testimonial.
Colectivo Hijas e Hijos del Exilio, Sapos de Otro Pozo. Cartografía colectiva de las infancias en el exilio (2025). Escritura testimonial.
Mariana Eva Pérez, Diario de una Princesa Montonera (110% verdad) (2012). Literatura.
Paula Bombara, El Mar y la Serpiente (2005). Literatura.
Raquel Robles, Pequeños Combatientes (2013). Literatura.
Josefina Giglio, en Yo la Quise (2020). Literatura.
Julián López, Una muchacha muy bella (2013). Literatura
Carlos Alonso, Manos Anónimas I (1986). Pintura.
Ángela Urondo Raboy, Carne (2019). Reseña periodística.
Adriana Deangelis, Vive Siempre (2018). Película documental.
Luis Puenzo, La Historia Oficial (1985). Cine.
Héctor Olivera, La noche de los lápices (1986). Cine.
Cristina Merelli, Pastillas de limón y un tobogán (2024). Teatro.
Paul Klee, Ángelus Novus (1920). Pintura.
Walter Benjamin, tesis sobre Filosofía de la Historia (1940). Escritura filosófica.
Benjamín Ávila, Infancia Clandestina (2012). Cine.
Pablo Larraín y Guillermo Calderón, El Conde (2023). Cine.
Ana Frank, Diario de Ana Frank (1947). Escritura documental.
Primo Levi, La tregua (1963). Escritura testimonial.
Marianne Satrapi, Persépolis (2007). Novela gráfica animada.
Niños y niñas palestinos. *Gaza Danza* (2025). Danza.
Roberto Benigni, La Vida es Bella (1997). Cine.

Abstract: In Argentina, the last dictatorship left a number of victims that we refer to as 30,000, although it is possible to estimate that repressive violence affected many more. Among the most invisible (and uncivilized) harms that occurred are the crimes against children. The universe of experiences of boys and girls during the dictatorship is broad and not limited only to being orphaned or born in captivity—these identifying categories are correct, they correspond, connect, and situate childhoods within the context of the dictatorship, but they still fail to account for all the layers of meaning that what happened to children during the dictatorship, as a generational event, can contain. There is a broader portrait that encompasses other situations that are also not easy to talk about. It is a challenge to take up this pending issue; to try to convey the meaning of so many ultra-violent events without reproducing that same violence; to narrate the harm without hurting, to write without reliving; to be able to tell the horror without becoming a repetition of horror; to grasp the dimension of torture without becoming tortuous. Measuring the scope of words

and what they express is a task that requires a commitment to care, love, and ethics. In this sense, art is a transformative tool, capable of moving, sensitizing, and provoking thought, to convey history in a plastic, flexible way, without the rigidity of documentary testimonial denunciation.

Keywords: childhoods – dictatorship – art.

Resumo: Na Argentina, a última ditadura deixou um número de vítimas que nomeamos como 30 mil, embora seja possível estimar que a violência repressiva afetou muitos mais. Entre os danos mais invisibilizados (e incivilizados) que ocorreram, estão os crimes contra as infâncias. O universo de vivências das crianças durante a ditadura é amplo e não apenas órfão, ou nascido em cativeiro; categorias identificatórias são corretas, que correspondem, ligam e situam as infâncias no contexto da ditadura, mas, no entanto, não chegam a dar conta de todas as camadas de sentido que o ocorrido às infâncias na ditadura pode conter, como acontecimento geracional. Há um retrato mais amplo, que abrange outras situações de que também não é fácil falar. É um desafio retomar o tema pendente; tentar transmitir o significado de tantos factos ultraviolentos sem reproduzir essa mesma violência; narrar os danos sem ferir, escrever sem reviver; conseguir contar o horror sem se tornar na repetição do horror; dimensionar a tortura sem se tornar tortuoso. Medir o alcance das palavras e o que exprimem é um trabalho que requer um compromisso de cuidado, de amor e ética. Neste sentido, a arte é uma ferramenta transformadora, capaz de comover, sensibilizar e fazer pensar, para transmitir a história de forma plástica, flexível, sem a rigidez do testemunho documental de denúncia.

Palavras-chave: infâncias – ditadura – arte.

Ángela Urondo Raboy: Ilustradora y escritora. Autora de "¿Quién te Creés que Sos?" editado por Capital Intelectual en 2012. Autora de "Pedacitos", e "Infancia y Dictadura: colección de relatos simbólicos, sueños recurrentes y visiones infantiles sobre la dictadura". Coautora de: "La Comunicación en los Territorios. Experiencias en la Construcción Colectiva del Conocimiento", compilado por Nestor Daniel Gonzalez y Alfredo Alfonso, editado por la UNQ en 2019; "Buenas Prácticas Comunica- cionales en Casos de Restitución de Identidades", coordinado por Mariana Baranchuk y Daniel Badenes, editado por la UNQ en 2019; y "Yo Lucho por el Aborto Legal" compilado por Florencia Saintout, editado por la EDULP en 2019. En 2013 fue restituida legalmente su identidad que hasta 1994 desconocía. Su madre, la periodista Alicia Cora Raboy está desaparecida y su padre, el poeta Francisco "Paco" Urondo fue asesinado en el marco del genocidio. Correo: angelaurondo@gmail.com