

Heridas luminosas: infancias espectrales en la pintura y en la literatura contemporáneas



María José Punte

Universidad de Buenos Aires, Universidad de Tres de Febrero,
Universidad Católica Argentina, Argentina
majo.punte@gmail.com

Fecha de recepción: 04/07/2022. Fecha de aceptación: 04/02/2023

Resumen

El artista plástico Gottfried Helnwein, nacido en Viena en 1948, ha convertido el tópico de la infancia en su marca registrada a través de una obra que se extiende a lo largo de medio siglo. Sus niños corporizan figuras de lo inquietante. Son configurados como espectros de nuestra cultura contemporánea. El impulso que lo conduce hacia la temática se encuentra ligado a sus vivencias infantiles en ese país, Austria, que estaba emergiendo de la experiencia traumática del nacionalsocialismo, pero se refuerza con las actuales constelaciones en las que se inserta a los menores. Su obra suele ser definida como ejemplo de un “hiperrealismo siniestro”. Los infantes de Helnwein resultan problemáticos porque desestabilizan las ideas establecidas de lo que se entiende por niño. En ese sentido, estas figuras resultan *queerizadas* mediante la representación. La definición de “heridas luminosas” encuentra resonancias en algunos textos provenientes de la literatura. Para este trabajo se tomarán los ejemplos de *Austerlitz* (2001) del escritor alemán W.G. Sebald y *El Dock* (1993) de la argentina Matilde Sánchez. En ambos textos, sus niños nos interpelan con la misma furia helada que los infantes de Helnwein.

Palabras clave: infancia; pintura y literatura; espectralidad; Alemania y Argentina; Gottfried Helnwein

Luminous wounds: spectral childhoods in contemporary painting and literature

Abstract

The painter Gottfried Helnwein, born in Vienna in 1948, has made the topic of childhood his trademark through a work extending over half a century. His

children embody disturbing figures. They can be recognized as specters of our contemporary culture. The impulse that leads him towards the subject is linked to his childhood experiences in his country, Austria, after the period of National Socialism, but is reinforced by the current constellations in which minors are inserted. His work is often defined as an example of “sinister hyperrealism”. Helnwein’s infants are problematic because they destabilize established ideas of what is meant by a child. In that sense, these figures are queerized through representation. The definition of “luminous wounds” finds resonances in some literary texts too. For this work, we are examining two novels as well: *Austerlitz* (2001) by the German writer W.G. Sebald and *El Dock* (1993) by the Argentine Matilde Sánchez. In both texts, the children question us with the same icy fury as Helnwein’s infants.

Keywords: childhood; painting and literature; spectrality; Germany and Argentina; Gottfried Helnwein

“Eine Stadt spielte Toter Mann”

Así define Helnwein la situación en la que transcurrió su infancia. Con esa frase describe a la ciudad en la que creció: una ciudad que juega a hacerse el “hombre muerto” (o, también, que “hace la plancha”, como podría traducirse esta expresión en castellano). La idea de inactividad que trasunta la frase adquiere connotaciones más o menos ingenuas de acuerdo con el idioma. En alemán, resulta más terrible por la identificación explícita con la muerte. La ciudad es Viena en los años sesenta. Para el artista plástico Gottfried Helnwein, nacido en 1948, esa ciudad –su ciudad– es un escenario en donde solo puede vislumbrar ruinas a pesar de que ya no sean visibles los escombros dejados por la guerra luego de que Viena fuera prestamente reconstruida. Como logra plasmar en un cuadro unos cuantos años más tarde, *I walk alone* (2003), hay un espectro que circula rodeado de cadáveres.¹ En una imagen desenfocada, vemos una niña cubierta con un ligero vestido blanco que camina a ciegas, con los ojos vendados y las manos extendidas, en una ciudad cubierta de cuerpos adultos yacientes en el piso. Esta figura de la niña con los ojos vendados se volverá recurrente en su obra.

La carrera de Helnwein como artista revulsivo había comenzado mucho antes, luego de ser aceptado en la Academia de Bellas Artes con la acuarela *Osterwetter* (1969), cuando pinta un retrato de Hitler usando su propia sangre.² Diez años más tarde, este pintor que se va de Austria para terminar instalándose entre Irlanda, pero que vive en itinerancia entre este lugar y la ciudad de Los Ángeles (EE.UU.) donde tiene un atelier, arroja una piedra en las tersas aguas de la desmemoria

¹ Las obras de Helnwein pueden ser consultadas en su página oficial <http://www.helnwein.com>.

² El uso de la sangre para pintar una obra era uno de los recursos utilizados por el Accionismo Vienés, un movimiento austríaco de la vanguardia que se desarrolla en la década de los años sesenta. Uno de sus integrantes era el muy conocido pintor Hermann Nitsch, que hasta la actualidad trabaja este motivo de la sangre. Por su parte, Susan Crowley (2012), al comentar la obra de Helnwein, hace notar no sólo el antecedente del Accionismo, que tematiza a través de las experiencias performáticas los límites del cuerpo abyecto y sus cruces con el erotismo, sino también el contexto en el que este autor crece, con la omnipresencia del Barroco en cada esquina de Viena y sus imágenes de cuerpos martirizados, torturados, retorcidos hasta la exaltación.

austríaca con una intervención política hecha a través del arte. Se trata de otra acuarela, *Lebensunwertes Leben* (*Las vidas que no merecen ser vividas*, 1979), en la que se ve a un infante muerto sobre un plato de comida. El cuadro es una respuesta a un episodio que se remitía al período del nacionalsocialismo: el envenenamiento de miles de niños como método eutanásico.³

La cuestión de la “selección” va a ser retomada casi diez años más tarde, en 1988, para una instalación que se realizará en la ciudad de Köln (Alemania) en conmemoración de los cincuenta años de la Noche de los Cristales, *Kristallnacht*. La instalación tiene por título *Neunte November Nacht*. Allí reaparecen, y se establecen, las representaciones de infantes que se volverán una figura reconocible de Helnwein. La infancia como espectralidad es uno de los temas centrales de su iconografía. Sus impactantes imágenes de infantes se despliegan en panóptico siguiendo una serie definida de líneas discursivas ya en los comienzos de su obra pública a principios de los años setenta. Y no dejan de expandirse en escenarios globales que hace varias décadas trascienden las fronteras de su pequeño país de origen.⁴ Las gigantomaquias de esos rostros infantes –algo andróginos, aunque mayormente femeninos–, hacen su aparición visual como si fueran heridas luminosas. Se suele describir su obra como de un “hiperrealismo siniestro”. La combinación de técnicas pictóricas y fotográficas refuerzan esa impresión. Les niños que (re)presenta de manera obsesiva este artista que trabaja con materiales clásicos de las artes plásticas (el óleo, la acuarela, el dibujo), pero que también recurre a la fotografía y a la *performance*, emergen como verdaderos fantasmas de la cultura, resultados del mecanismo de expulsión que describe Bourriaud en su texto *La exforma* (2015).⁵ Se desdoblán en aquello expuesto a primera vista como la imagen doliente del *homo sacer*. Pero hay algo más que asoma por los costados, que nos hiere como el *punctum* barthesiano, ese elemento que emerge de la imagen y que nos punza, que nos toma por sorpresa y nos desestabiliza en nuestras certezas.⁶

3 Helnwein reacciona ante una entrevista que el diario *Kurier* hace al Dr. Heinrich Gross, en la cual este admite públicamente haber utilizado este método cuando fuera jefe de Psiquiatría en la unidad pediátrica del Hospital *Am Spiegelgrund* durante la guerra. Helnwein pinta este cuadro en tiempo récord. Lo hace publicar como respuesta en otro medio, el diario *Profil*, con una escueta e irónica esquelita en la que agradece al Dr. Gross su intervención. Agradece en nombre de los niños, a la vez que reconoce que su reacción surge luego de haber visto la serie norteamericana *Holocaust*. La discusión que abre Helnwein con su pintura tiene consecuencias políticas, ya que conduce al enjuiciamiento del Dr. Gross por asesinato (http://www.helnwein.com/news/news_update/article_843-Lebensunwertes-Leben-Helnweins-open-letter-to-euthanasia-doctor-Heinrich-Gross). Otros cuadros posteriores de Helnwein que se refieren a la experimentación con niños durante el nacionalsocialismo son los que conforman la serie *Angels Sleeping* (1999) o *Epiphany III (Presentation at the Temple)* (1998).

4 De hecho, queda reafirmado en una exposición retrospectiva que tuvo lugar en la ciudad norteamericana de San Francisco en el año 2004. El título de la exposición era *The Child*, lo que da una pauta de la dirección que tomó su obra general desde ahí hasta el presente: la infancia se volvió un tópico obsesivo. Helnwein sostiene en una entrevista que, a partir del impacto que fue percibiendo en los espectadores, comenzó a confrontarse de manera más explícita con el rol de las infancias en el entramado social en sociedades capitalistas cada vez más tecnologizadas. Uno de los temas que concentraban su preocupación era el de los daños que la actual cultura consumista produce en los niños (Spiecker, 2013).

5 En un mundo, el actual, en donde las cosas nos amenazan bajo la “forma espectral de desechos recalcitrantes” (2015: p.7), la noción de “*exforma*” se refiere a un arte cuya estrategia Bourriaud define como “*realista*”, lo que implica que se resiste a toda operación de clasificación y de selección, y que refuta las normas establecidas en nombre de un ideal. Al hacer su arte, los artistas sacan a la luz los mecanismos propios de la expulsión. El ámbito de la *exforma* es uno en donde se realizan las negociaciones fronterizas entre lo excluido y lo admitido; entre el producto y el residuo. Son obras que levantan los velos ideológicos instalados por los aparatos de poder sobre los mecanismos de expulsión y sus vertederos. La *exforma* queda como un signo flotando entre la disidencia y el poder.

6 Roland Barthes define el *punctum* en su ensayo sobre la fotografía *La cámara lúcida* (1980) como ese elemento que está en la foto, que se eleva de la escena, se dispara como una flecha y nos atraviesa en tanto que

En su primer cuadro ya mencionado, *Osterwetter* (1969), Helnwein escenificaba una forma de desdoblamiento o de fisura a través de una figura doble que articula a la víctima con el victimario. O más bien, tal y como ya se veía en las pinturas de Frida Kahlo, al sujeto y al objeto de una operación quirúrgico-configuradora de la subjetividad. Esa figura infante que planteaba allí Helnwein, difícil de categorizar desde el género (¿es niño o niña?), iba a prefigurar toda su galería de seres incómodos. A medida que su obra avanza en el tiempo, se van a ir definiendo dos temáticas más claras: la de la infancia abusada; la de la infancia pervertida por la maquinaria bélica del siglo XX. Se suma a esta, la de una infancia acosada por el consumismo de las sociedades contemporáneas. En todos los casos, aletea la noción de vulnerabilidad, en términos de Judith Butler (2009), y de aquello que permanece en el sujeto adulto como el reducto de una fragilidad constitutiva, fuente de sus posibles violencias futuras. Helnwein menciona como origen de sus preocupaciones artísticas una infancia, la propia, tramada desde la tristeza de la postguerra vienesa, con una ciudad devastada y un pueblo desconcertado ante la historia que acababa de protagonizar y al que le llevó un par de décadas digerir su protagonismo en la experiencia histórica de la que estaban saliendo. A eso se sumaba el marco de un catolicismo rígido, propenso a vigilar y castigar. Sus niños son “adultizados” cuando se los representa usando uniformes militares o empuñando armas, en referencia al pasado nacionalsocialista. Pero, también, cuando se los ve sexualizados o acorralados por ciertas formas del consumo, temática para la cual recurre a los encuentros con la estética de los “manga” y de los dibujos animados. Helnwein suele comentar en las diversas entrevistas que su mejor compañía durante la deprimente infancia vienesa eran las historietas de Walt Disney de las que se hizo fanático. Los personajes del Pato Donald y de Mickey Mouse son, por lo tanto, habituales en sus fantasmagorías. Sin embargo, las lecturas que abren estas presencias resultan muy ambiguas e inquietantes; y sus efectos, más terroríficos que simpáticos. En estos cruces entre imaginarios infantiles e iconografías históricas emerge aquello de fantasmal que circula entre los resquicios de sociedades que no logran lidiar por completo con la memoria individual y colectiva. Los hechos del pasado retornan, camuflados.

Un archivo espectral

La instalación que Helnwein realiza en Köln para la conmemoración de la *Kristallnacht* mencionada antes es la que de manera más explícita remite a la noción de archivo, no solo por la temática que hace referencia a la dimensión monstruosa a la que conduce la concepción biopolítica de la modernidad. El nacionalsocialismo, que la llevó hasta sus últimas consecuencias, protagonizó con su proyecto

espectadores. Es, precisamente, un algo que no podemos explicar a partir de nuestro entrenamiento cultural (lo que sería el *studium* de la foto), sino que se presenta como un accidente que nos pincha, golpea o hiere, como un punzón (de ahí el término latino elegido). Puede aparecer como un detalle que cambia por completo la lectura entrenada que veníamos haciendo de la foto en cuestión. Funciona de manera arbitraria, y muestra un poder de expansión que es metonímico. Barthes va hilvanando una forma de definición a lo largo de todo su ensayo y es un concepto central para su concepción de lo que define a la fotografía, en tanto que acto, de manera esencial.

eugenésico su versión más horrorosa, porque se jactó de ser la más eficiente. El procedimiento formal también remite a la idea de archivo. Allí vemos una serie de imágenes, ordenadas bajo un criterio que hace visible las formas de lo que Hannah Arendt llamó la “banalización del mal”. Se trata de retratos de niños y de niñas que evocan el formato burocrático de la foto de identidad. El lugar elegido tampoco es casual. Se encuentran insertas en el espacio urbano, junto a una terminal de trenes, en evidente referencia a las deportaciones masivas. Pero también, a los exilios obligados de miles de niños a los que se intentó salvar y a los que se condenó en muchos casos a la pérdida de la identidad. En esta instalación, que ocupa una pared de cien metros, el artista recurre a la gigantografía, así como a la serialidad, dos elementos que quedarán instalados en su *modus operandi*.

La plasmación de rostros y cuerpos infantiles va a seguir vinculada a otro rasgo llamativo: el de la espectralidad de esas figuraciones. El uso de la fotografía subraya este carácter. Jutta Teuwsen (2017) hace notar que estos niños aparecen representados de una manera que resulta poco usual para las imágenes vinculadas en nuestros imaginarios con la infancia: exhiben una extrema seriedad, las caras están pintadas de blanco, los ojos cerrados. Por otro lado, se trata de niños comunes y corrientes, lo que subraya la arbitrariedad del concepto que elige como marco de la obra, el de “selección”, y que vuelve a la cuestión de las vidas a las que se les adjudica un valor y a las que no. El uso de la gigantografía obliga a dar a esos rostros una inusitada visibilidad. Por otro lado, la fotografía implica mostrar imágenes diferentes sobre el evento recordado, porque esos niños contemporáneos están con vida en el momento en el que fueron retratados. Como se mencionó al principio, le cabe a su obra la descripción tanto de hiperrealista como de siniestra, porque apela a una forma de realismo que deja en exposición lo *Unheimlich*.⁷ Lo interesante de esta intervención es que, a pesar de la supuesta inocencia de las imágenes, la instalación logró suscitar respuestas airadas, aún pasados cincuenta años de los hechos: las obras fueron vandalizadas. Una vez más, Helnwein mete el dedo en la llaga al exponer un contra-archivo de manera evidente, y no necesariamente en torno a sucesos que no estuvieran bien documentados. El hilo parece dejarse cortar por el punto más vulnerable, los niños. Pero, sobre todo, lo que provoca es que el paseante no pueda evitar la confrontación con esas miradas.

La infancia que representa Helnwein es, antes que nada, una que aparece como maltratada y objeto de violencia. Se ve a estos niños yacientes como si estuvieran muertos, mutilados, con los ojos vendados, chorreando sangre, con instrumentos que hacen pensar en la tortura.⁸ No sonríen; nos miran desde un estado que

⁷ El realismo fotográfico que va a primar en las obras a partir de los años noventa apunta a la cuestión de que esa escena tuvo lugar. Al mismo tiempo, la técnica de transcribir las fotos mediante la pintura al óleo remite al hecho de que la escena que ve el espectador es un acto de transformación, que es traído al presente, por lo tanto, puesto en movimiento y revitalizado (Teuwsen, 2017).

⁸ En sus cuadros de los años setenta aparecían rostros vendados, intervenidos con ciertos objetos metálicos que evocaban instrumentos de tortura, pero que eran parte de la vajilla como, por ejemplo, tenedores. Los aplicaba a niñas (a un personaje en particular), pero también en series de autorretratos. Es muy conocida una imagen que fue usada por la banda de *heavy metal* Scorpions para la tapa de su álbum *Black Out* (1982). Ese rostro con la cabeza vendada y unos herrajes metálicos en los ojos, que al gritar hace estallar el vidrio, es Helnwein. El aspecto actual del pintor, su figuración como artista, oscila entre una estética del *heavy metal* (se viste como un

parece desdibujarse entre la vida y la no-vida.⁹ En parte, el artista explica los comienzos de esta obsesión como un resultado de su infancia, pasada en un ámbito de un catolicismo opresivo y de una sociedad aquejada de negacionismo, que lo hacía sentir impotente frente a los horrores pasados (Teuwsen, 2017). A medida que se acerca al presente, la temática va girando en dirección a un tipo de violencia larvada, mucho menos explícita. Les niños que vemos y que nos miran parecen cargar una pena que llevan sobre sí mismos. Las obras de Helnwein comienzan a confrontarse con la cuestión del rol del infante en las sociedades contemporáneas, sobre todo en las de aquellos países en los que sus necesidades básicas parecerían estar cubiertas y sus derechos ser respetados. En la serie *The Disasters of War* (2007), que remite de modo explícito a la serie de Goya, da un giro a la temática. Así es como la cultura de la muerte para las infancias actuales estaría vinculada hoy por hoy con los medios masivos, los videojuegos y la televisión. La crítica de Helnwein apunta contra una cultura materialista y tecnologizada que constituye el marco que se tendió a naturalizar para las infancias. Helnwein lo interpreta como una forma de violencia ejercida sobre los niños, a los que se inserta de manera acrílica en las actuales “máquinas de guerra”: la desinformación, los estándares dobles, el individualismo.

A pesar de una supuesta impotencia, en los infantes de Helnwein anida una indudable furia helada, algo que está a punto de estallar. Esos rostros que nos interpelan producen un rasgamiento en la superficie opaca de lo real. A causa de eso es que me parece acertado definir el funcionamiento de esas imágenes, sobre todo en virtud del trabajo aplicado a los contra-luces, como el de una herida luminosa. Resuena, entonces, una definición de Georges Didi-Huberman a propósito de la imagen, que nos invita a pensarla como algo mucho más complejo que una mera ocupación del espacio plano. La cita de Didi-Huberman dice: “Tal vez la imagen no pueda pensarse radicalmente sino más allá del principio de superficie. El espesor, la profundidad, la brecha, el umbral y el habitáculo: todo eso obsesiona a la imagen, todo esto exige que miremos la cuestión del volumen como una cuestión esencial” (2014a, p. 56). El historiador nos aporta la noción de volumen, pero también la de una vida recóndita de la imagen, o de lo que por su parte el teórico W. J. T. Mitchell piensa como el deseo de la imagen, eso que las imágenes quieren, lo que pretenden de nosotros, lo que determinará a su vez la respuesta que le demos (2013).

“Rolling Stone”) y el gótico (él y su familia viven en un castillo que compraron en Irlanda).

9 En ese sentido, responden a lo que Giorgio Agamben describe como la noción de la “larva” y que él adjudica a una condición existencial del estadio llamado “infancia”, que es esencial a la estructuración del tiempo humano. La larva hace referencia a un significante inestable de la relación entre un tiempo que fluye y un tiempo que se fija. Reaparece siempre que se pone en vilo esta relación entre lo diacrónico y lo sincrónico. La muerte es la instancia que produce esa inestabilidad, por lo que la larva sería uno de sus primeros efectos. Es lo que culturalmente entendemos como el “fantasma”, un ser “vago y amenazante” que queda oscilando entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Le niño recién nacido metaforiza también a esa larva, al igual que el muerto que retorna. Ambos han sido tradicionalmente vinculados con los ritos de pasaje, sean estos el nacimiento o la muerte (2007, pp. 119-126).

Concepto de infancias *queer*

Por otro lado, estos niños que nos miran intensamente desde los lienzos de Helnwein bien pueden funcionar dentro de los marcos que la teórica Kathryn B. Stockton analiza bajo la noción de la “infancia *queer*”. Según esta autora, es en las formas ficcionales en donde se hace posible ver la condición de *queer* de los niños. Pero, afirma: “*Scratch a child and you will find a queer*” (2004, p. 278). Esto es porque lo que vemos cuando miramos a un infante se vincula mayormente con las imágenes que el sujeto adulto logra enfocar en torno de los menores, que están hechas de proyecciones y de fantasmagorías. Su idea es que detrás de todo infante hay un *queer*, en el sentido de que estamos ante una figura que se define principalmente por sus derivas, por una configuración subjetiva que no es lineal, cuyo crecimiento no es ni unívoco ni evolutivo. Stockton discute con la idea de crecimiento, a la que se suele definir e interpretar usando una concepción de movimiento no solo unidireccional –e ineluctable–, sino vertical (*to grow up*). Ella piensa la condición infante del crecimiento a partir de la idea de los movimientos laterales (*sideways*), que resultan relacionales, dispersos y que generan volúmenes, como sucede con el holograma. La forma que se dibuja en torno de estas subjetividades es la de un sistema de proyecciones hacia los costados. Estas dan lugar a un juego de sombras que se expanden de manera irregular alrededor de la figura, con lo que se crea una zona variable, siempre cambiante, de difícil o nula inteligibilidad. Dicha concepción revela una imagen, por cierto, distinta de la infancia. Con ella, se vendrían a explicar mejor no solo los motivos o motivaciones de sus conductas, que suelen ser percibidas como erráticas por parte de los adultos,¹⁰ sino también a repensar la fetichización de la noción de demora –que Stockton denuncia– para concebir al crecimiento de la niñez, fuente de la mayor parte de las actuales ansiedades adultas en sus vínculos con los menores. Esa demora, que configura un espacio, debería ser una noción relativa, lo cual obliga a cuestionar las delimitaciones que produce el sistema normativo imperante. No solo la noción de espacio queda desfigurada mediante los movimientos de la infancia; también obliga a concebir la temporalidad desde otros parámetros.¹¹

De ahí en más, la autora arma un derrotero a partir de una serie de modelos narrativos, guiada siempre por la idea de lo lateral, y mediante los cuales explora cuestiones tales como la sexualidad infante (ya no como elemento potencial sino en términos de agenciamiento), el masoquismo infantil (en tanto que aplazamiento del goce), los actos criminales, hasta concluir con la idea de valor social del niño, en el cual se imbrica lo estrictamente económico con lo afectivo. Stockton concluye que, al cabo del siglo XX que había sido denominado como “el

¹⁰ Esta cuestión de lo errático, que evoca la idea de movimientos espaciales junto con la de fuga, ya aparecía elaborada en el texto de René Schérer y Guy Hocquenghem *Co-ire. Álbum sistemático de la infancia* (1976) a partir de la figura del “raptó”. Allí, estos autores llegan a la siguiente constatación: “Pero no nos hagamos ilusiones; jamás están allí donde se los busca; la infancia es siempre una forma de ponerse fuera de alcance, de subvertir la lógica adulta mediante la rapidez de sus desplazamientos” (1979, p. 43).

¹¹ Bourriaud se refiere a la concepción actual de la temporalidad acudiendo a la idea tomada de Althusser de las *heterocronías*, que se vincula ya no con una distribución lineal en el espacio sino con las formas reticulares y lo múltiple. La idea de constelación permite pensar junto con los términos temporales (cuando vemos una estrella, en realidad vemos tiempo) la noción de resto: es algo que ya no está cuando lo vemos (2015, p. 77).

siglo de la infancia”, se ha producido una sacralización que resulta paradójica: se protege a los infantes y se los aleja del sistema de trabajo, con lo que pasan a ser insidiosamente valiosos (llegan, incluso, a ser considerados como una forma de “objetos suntuarios” de la institución familiar); pero a la vez se les exige ser una permanente fuente de satisfacción emocional para los adultos. A partir de los modelos narrativos que propone, la autora se concentra en los sistemas de desvíos o de lateralidades, tratando de pensar el crecimiento ya no a partir de una supuesta detención en la línea temporal o pautado por ella. De ahí que la imagen del infante emerja a menudo en relatos que los tienen por apariciones fantasmales (el niño fantasmal gay; el adulto congelado como infante o su desarrollo trunco) o vinculado con lo no humano, es decir, con lo animal. Una de esas narrativas es la del niño *queerizado* por Freud, el niño sexual con deseos agresivos, colocado en el centro de la narrativa edípica. Pero otras formas de hacer *queer* la infancia pasan también por lo que Stockton define como el “niño normative”, que es uno que no tiene pasado (allí en donde se incuban todos los peligros). Uno de los elementos que se ponen en cuestión es la idea de inocencia como condición específica o indudable del infante.¹²

Las representaciones infantiles de Helnwein parecen reflejar de varios modos esta concepción que relativiza o desafía una trayectoria temporal lineal. Los niños que vemos aparecen adultizados en la medida en que resulta arduo para la mirada contempladora separar lo que está habituado a identificar visualmente con lo infante y con lo adulto.¹³ Las imágenes producen una forma de superposición de estos dos momentos que suelen ser experimentados como estadios temporales y pasajeros. Helnwein logra hacer visible eso que propone Stockton de provocar la emergencia de temporalidades que rodean al sujeto y generan figuras paralelas. Puede ser que, como afirman los comentarios críticos repetidos sobre los cuadros de Helnwein, eso se produzca por la seriedad de esos niños; su aire de preocupación, incluso de profunda tristeza. No hay nada ni lúdico ni espontáneo en ellos. Los elementos de tortura recurrentes en la obra inicial, inconcebibles en nuestra actual aproximación hacia la infancia, los quitan del lugar de protección al que los recluimos. Pero también las situaciones en las que se los exhibe junto con adultos, borroneando la separación o la distancia, en instancias que trasuntan violencia o escenas de abuso. A eso se suman los recursos que tienden a desdibujar la temporalidad histórica. Al vestirlos con

¹² Hay una tensión entre inocencia y sexualidad que emerge cuando se niega a esta desde la celebración de la inocencia. Como sostiene Tison Pugh, es la supuesta asexualidad la que hace *queer* a los niños. Lo *queer* de la infancia surge a partir de las paradojas desde las cuales los adultos encaran a los menores. En principio, tiene que ver con la imposición de una imagen precisa de lo que se considera inocente. Esta responde a una construcción ideológica que se produce ante la contradicción de querer retrasar el crecimiento del infante, ocultando su conocimiento sobre la sexualidad o negando el acceso a esta (2011, pp. 1-6).

¹³ Las imágenes que han representado a los infantes tanto en las obras de arte como en los objetos suntuarios tienen una historia, algo que sabemos desde el trabajo del historiador de los anales Philippe Ariès (1962). En una mirada que hoy nos parece tal vez demasiado panorámica y escueta, Ariès nos hace notar las fluctuaciones y contingencias de esas imágenes. Lo que sí resulta claro es que su trabajo nos hizo tomar conciencia de la concepción de infancia como definida históricamente. Para el caso que estamos viendo, resulta interesante recuperar la idea de que la representación del niño no siempre fue imaginable. Los infantes no fueron visibilizados durante largos períodos históricos, por lo que no podía decirse que “existieran”. Para el sistema icónico medieval, a los niños sólo se los podía representar con rasgos adultos, pero en menor escala. De ahí que el modo en que Helnwein presenta a sus infantes podría pensarse a partir de este antecedente para desafiar nuestras certezas sobre la infancia como estadio o como edad de la vida.

uniformes nazis, la imagen insiste en traer al presente un pasado que se desea enterrar; lo hace ineluctablemente visible, como una herida. Se puede vincular este rasgo de intromisión de lo anacrónico con aquello que la autora Elizabeth Freeman (2010) define como una forma de “resistencia temporal” (*temporal drag*), un elemento que aparece como algo que demora, que lleva hacia atrás o que hace permanecer algo del pasado en el presente. Para Freeman, esta forma de cronografía es esencial a una temporalidad *queer*, es decir, a una que se presenta como alternativa a la crononormatividad, al tiempo lineal y reglado de la modernidad.

Espectralidad de la memoria en dos ejemplos literarios

Entre las muchas formas de la memoria se cuenta la imagen proyectada. En una caja luminosa, enteramente rodeada de oscuridad a la manera de un escenario teatral, la memoria representa o recrea sus materiales intangibles.

Matilde Sánchez, *El Dock*, p. 63.

La infancia espectral, o la espectralidad de la infancia, puede aparecer de maneras diversas en los textos literarios. Es una cuestión de cómo se los lee. En parte funciona eso que la crítica argentina Adriana Astutti reconocía como la torsión a la que la infancia sometía el lenguaje, lejos de los “tonos” con los que los textos literarios incluían figuras infantiles en sus relatos, cuando sostiene que la infancia ocurre como una “traición de toda la comunidad” (2001, p. 189). Uno de los ejemplos en donde irrumpe la niñez como una herida luminosa, una rajadura de las representaciones sutil –pero lacerante–, es la novela *Austerlitz* (2001) del autor alemán W.G. Sebald. El personaje que le da el nombre al texto es este señor que deambula en un estado de suspensión entre el recuerdo y el olvido, entre la “fiebre” de archivo y la memoria involuntaria.¹⁴ Se apellida Austerlitz, que luego descubrirá como un nombre que no le fue adjudicado al nacer, pero poco sabe de su pasado al que ha enterrado en lo más intrincado de su subconsciente y al que persigue a través de una pesquisa que se acuartela en ciertas formas de erudición, de esas que alejan de lo significativo. La incógnita que lo tiene siempre como al borde de algún precipicio se develará tras la primera mitad del texto cuando aparezca ese niño que él fue alguna vez y que se abre paso a partir de una imagen que constituye un recuerdo, pero que revela una dimensión del tiempo siempre acechante. En esa imagen, el hombre se ve como un niño de cuatro años y medio, solo, sentado en el vestíbulo de una estación de trenes, esperando a ser recogido por una pareja adulta. Se ve con unas medias blancas que le llegan hasta las

¹⁴ La mención a esta idea de “fiebre de archivo” proviene del texto de Jacques Derrida, que en castellano se tradujo fielmente del francés como “Mal de archivo” (pero que en inglés se tradujo como “Archive Fever”), y que permite diversas interpretaciones con respecto a la institución archivística, así como a la incidencia que desde el inconsciente produce este deseo de archivar. Hacia el final de su texto, Derrida compara al funcionamiento del archivo con un contestador automático desde el cual nos llega una voz de alguien que está ausente, que tal vez ni siquiera esté con vida. Lo que quiere decir es que, a través del archivo, el espectro habla. Por otro lado, Derrida explica eso que, luego de su extenso análisis, define como un “mal”, que puede reunir tanto la idea de dolor como la de deseo, de compulsión, que ve en el gesto de “No tener descanso, interminablemente, buscar el archivo allí donde se nos hurta” (1997: p. 98). Todo esto está funcionando en el personaje de Austerlitz.

rodillas. Se reconoce porque abraza una mochila, un objeto que lo acompañará hasta ese otro presente, el de la enunciación narrativa.

Cuando comience a recordar y pueda volver a su ciudad de origen (Praga), Austerlitz va a toparse con otra imagen de sí, esta vez fijada en el papel. En Praga se entrevista con Vêra, la mujer que lo cuidaba de niño. Junto con los detalles de esa porción de la historia a la que él no había podido tener acceso, la mujer le devuelve dos fotografías que sobrevivieron el saqueo consumado por los agentes del nacionalsocialismo sobre las posesiones familiares, tras la deportación de la madre (quien morirá luego de ser trasladada a Theresienstadt) y la desaparición del padre (cuyas huellas se pierden en París). Al niño, Jacquot (ese es su nombre original), logran salvarlo porque lo suman al contingente de menores sacados de la Europa continental y enviados a Inglaterra, en donde son adoptados con diferentes destinos. En el departamento no queda ni una cuchara, pero la mujer se topa con dos fotografías entre las hojas de unos libros de Balzac que había tomado prestados de la madre del protagonista. Así es como desde el pasado retorna esa imagen, la de un niño rubio vestido de blanco con un sombrero de plumas en la mano. El niño posa para la cámara de fotos vestido de paje en ocasión de un baile de máscaras (dato que le transmite Vêra), con un paisaje natural y un fondo brumoso como escenario. La imagen es primorosa, risueña y en nada permite entrever la tragedia que se avecina; tal vez por eso la pone particularmente en evidencia.¹⁵ La mirada del niño apunta de forma directa al ojo de la cámara. Ese gesto intenso le confiere a la imagen un marcado carácter cinematográfico. El efecto dinámico parece ser confirmado por la reflexión de la mujer quien, en referencia a esas fotografías sostiene que

Se tenía la impresión, dijo, de que algo se movía dentro de ellas, de que se percibían pequeños suspiros de desesperación, *génissements de désespoir*, dijo ella, dijo Austerlitz, como si las imágenes tuvieran su propia memoria y se acordaran de nosotros, de cómo fuimos antes nosotros, los supervivientes, y los que no están ya entre nosotros (2002, p. 184).

Como dirá el narrador-protagonista, muchas veces volverá a estudiar esa fotografía, que se le vuelve enigmática a pesar de ser la instancia que logra fijar una fecha, febrero de 1939, y una existencia, la propia, en esa temporalidad en la que la vida discurría antes de que irrumpiera la desgracia como un alud. Austerlitz sostiene no recordar esa noche ni el evento, aunque le llega alguna escena como una breve ráfaga (el chico pequeño llevando la cola de la Reina de las Rosas). La foto lo encara (“estaba delante de mí”, p. 185) y lo interpela. Ese paje, que lo enfrenta con su “mirada inquisitiva”, viene a reclamar su parte, nos dice Austerlitz. A su vez, funciona como una especie de teatro de la memoria o *tableau vivant* en donde los padres continúan interpretando el papel cotidiano de la vida familiar. La foto actúa, de ese modo, como una mirilla hacia el pasado que se abre a través de la memoria y se actualiza mediante la instancia del sueño. Pero, paradójicamente, la foto en su contundencia material tiñe de irrealidad el presente del narrador:

¹⁵ Esta imagen aparece entre las fotos que el texto incluye y que generan lecturas paralelas a las que se desenvuelven por escrito. Es también la foto de tapa de la edición de Seix Barral que manejo.

Hasta donde puedo recordar, dijo Austerlitz, siempre he tenido la impresión de no tener lugar en la realidad, como si no existiera, y nunca ha sido esa impresión tan fuerte como en aquella velada en la Šporkova, cuando me penetró la mirada del paje de la Reina de las Rosas (2002, p. 187).¹⁶

En un texto en el que piensa sobre posibles políticas para la transmisión de la memoria, Leonor Arfuch reconoce que la imagen de este niño contiene la clave del relato, en la medida en que es el detonante para la epifanía del personaje en relación con su identidad escamoteada (2013, p. 64). Pero la escena que se produce con esa imagen que adviene, que se abre paso, que habilita otra dimensión temporal en el transcurrir y que funciona –en ese sentido– como un “acontecimiento”, también permite elaborar conceptos centrales para pensar sobre la memoria y su funcionamiento. Dicha construcción no sólo supone articular la palabra con la imagen en un entramado tan íntimo que resulta difícil anteponer una dimensión por sobre la otra; como dice Arfuch, “una imagen que despierta la memoria, una memoria que despierta la imagen” (ibíd., p. 64). Implica tener en cuenta tanto la carga afectiva como el impacto que todo esto produce en el cuerpo (produciendo, a su vez, determinados cuerpos). El niño que espera sentado en la estación de trenes de Liverpool vendría a ser la “huella afectiva” (la impronta originaria), es decir, la contracara de esa otra huella que queda plasmada en el papel mediante la técnica fotográfica. Escenifica la tensión entre la presencia y la ausencia que la imagen actualiza y a la que otorga entidad. La imagen, cuya temporalidad da cuenta de la pérdida, es asimismo “narrativa”, subraya Arfuch (ibíd., p. 67). Como se sugiere en el epígrafe elegido para este apartado, tomado de la novela que se comentará a continuación, la memoria aúna la teatralidad con la proyección, porque la imagen está constituida por una forma de materialidad que es “intangible”, algo que no la hace menos contundente.

El trabajo de construcción de la memoria colectiva también es una de las temáticas de la novela argentina *El Dock* (1993) de Matilde Sánchez. El personaje del niño, aquí, es una presencia concreta. Se llama Leo y tiene entre diez y doce años. La historia sigue una estructura narrativa lineal, desde el “incidente” que da comienzo al relato hasta llegar a un desenlace que supone una transformación de los personajes involucrados. La focalización está concentrada en una mujer, la narradora-protagonista quien, tras su primer estupor, deberá hacerse cargo de cierta forma de herencia que le endosa una amiga de la infancia a la que ya no frecuentaba desde hacía mucho tiempo. El episodio inicial, lo que esta narradora duda en calificar como el “atentado”, es el ataque a un destacamento militar situado junto al “dock” del título, una refinería que se encuentra en el predio contiguo. Como consecuencia del ataque muere Poli, su amiga de la infancia, y

¹⁶ En la lectura que Graciela Speranza realiza de esta novela en su libro *Cronografías* (2017), apunta a la cuestión del tiempo, a la que interpreta a partir de las numerosas referencias a los relojes que se encuentran en el texto. La vincula con la ideología propia de la Modernidad, en donde “trenes y relojes avanzan juntos en la conquista del espacio y la hora universal” (2017, p. 77). La novela, según Speranza, opone otro tipo de temporalidades que no sólo son alternativas a esa noción de tiempo homogéneo y lineal que termina imponiendo el sistema capitalista; deja constancia de la multiplicidad de tiempos que nos configuran como sujetos. Las imágenes en el relato –sean estas fotográficas o escriturarias–, están puestas para trastornar toda linealidad (del tiempo y de la lectura) mediante “la explosión inesperada del detalle” (ibíd., p. 76), al disparar numerosos relatos que desvían, desalinean o descentran toda posible “verdad incontestable”.

deja huérfano a su hijo Leo. Con la muerte violenta de Poli se abren numerosos interrogantes que arrojan a la protagonista a una indagación hacia el pasado, pero también a una reconfiguración de la propia vida que la obliga a torcer el rumbo. Podría decirse que la imagen que irrumpe en primera instancia desestabilizando todo es la del cuerpo descoyuntado de Poli que la protagonista ve a través de la televisación del ataque. Sin embargo, es la figura del infante la que va a emerger como un rasgamiento de lo cotidiano; como aquello que interpela sin palabras, mediante la mera interposición de su corporeidad doliente.

Algo en la distribución de los roles está tergiversado, lo que funciona enrevesando las cronologías. La narradora, que al comienzo de la novela acaba de salir de una operación quirúrgica y se siente particularmente vulnerable, se coloca en un lugar que desordena las linealidades del parentesco: “Yo, de algún modo, era a la vez la madre y la niña” (2004, p. 25). A su vez, la narradora infantiliza a su pareja Kim, de origen coreano, al describirlo abocado a una forma de aprendizaje sobre la ciudad que define como una “tarea infantil” (ibíd., p. 34) por su carácter de detallista e inútil. A pesar de la reticencia inicial, la protagonista consiente en hacerse cargo del “muchacho”, como lo llama todo el tiempo. Acepta una convivencia que pondrá en vilo sus ideas sobre los lazos familiares, la maternidad y la infancia.¹⁷ La impresión inicial que recibe del chico hace que lo defina como alguien “imperceptible”, lo que –como se verá– más tiene que ver con la mirada que ella posa sobre el niño y que viene ya cargada con sus preconcepciones acerca de la infancia. Así es como lo atisba en su primer encuentro: sentado en silencio, tomando una gaseosa, ajeno a todo. Los ojos marrones del chico son grandes e inexpresivos, nos dice la narradora; en ellos no percibe ni avidez, ni angustia, ni expectativa. Eso, y el hecho de que sobre él pese su condición de “huérfano”, hace que la narradora lo vea avejentado. Luego se dará cuenta de que el chico razona de una manera realista e inteligente. Estos intercambios logran descolocarla: hay algo en Leo que lo hace diferente a cómo ella se imagina que debe ser un niño.¹⁸

Desde el momento en que la mujer acepta con extrema desconfianza hacerse cargo de Leo como uno de los restos dejados por su madre antes de inmolarse, comienza una especie de relato de viajes que los conduce hacia la casa de veraneo que la familia de Poli tenía en Uruguay y, por ende, a la reconstrucción de la historia que habían compartido en la infancia las dos mujeres. En los intentos de comunicación con Leo, la protagonista va dejando en claro los prejuicios que como adulta moldean su idea de lo que es un infante. La comunicación entre ellos parece un juego de suma cero. Leo se escapa todo el tiempo por alguna tangente que sirve para mantener clara la distancia con ella, como si cada uno circulara por una vía paralela en un circuito cerrado. La narradora intuye que

¹⁷ Nora Domínguez ha trabajado profusamente el tema de la maternidad en su libro *De dónde vienen los niños* (2007), además de en otros artículos. Domínguez, sostiene que lo novedoso del abordaje que hace la novela es que escribe a la madre desde un lugar que había sido descartado por el sistema literario: le confiere una voz mediante la que se configura en tanto que tal, al mismo tiempo que la muestra en su proceso de construcción. El punto de partida es aquello que sucede cuando la maternidad no es el resultado de un deseo. A su vez, esta novela vincula un posicionamiento sobre lo materno con las prácticas políticas que en Argentina adquieren cuerpo en las acciones de las Madres de la Plaza de Mayo, a quienes de manera oblicua hace referencia el texto.

¹⁸ Para esta temática véase Punte (2018), el capítulo dedicado a *El Dock*, “2.3.1. Las escondidas”, pp. 131-139.

Leo es todo lo que su madre no era: racional, frío, indiferente. Al menos, a lo que ella recordaba de Poli a quien, en cierto modo, consideraba como una apasionada por lo banal: “Sufría de esa enfermedad que es la búsqueda de sentido” (2004, p. 155). La mujer estudia a Leo como si fuera una especie extraña. Va sacando algunas conclusiones que demuestran que no sólo su amiga Poli vivía atrapada por los clichés: “Si uno dejara a los niños, pensé, la vida se convertiría en una serie de marchas y contramarchas, de hacer y deshacer, gestos interrumpidos y reemplazados por otros, escapes, detenciones” (ibíd., p. 127). Es la particular relación del niño con el tiempo lo que para ella marca la diferencia entre adulto e infante:

Y es que la violencia de Leo consistía precisamente en obstaculizar el curso del tiempo imponiéndonos sus deseos autoritarios y al mismo tiempo honestos, ni fingidos ni forzados, mortales. Sin embargo, y esto era llamativo, mientras obstaculizaba el tiempo, convertía cada minuto en eternidad (ibíd., p. 128).

Ese abandono de las ataduras del tiempo que ella no logra, es lo que Kim parece comprender y compartir con el niño.

Si en la novela de Sebald el niño aparece como una imagen literal, porque está plasmado en una fotografía, *El Dock* propone una figura infante que funciona como una pantalla de proyección de fantasías adultas y, en ese sentido, resulta plana más allá de que se trate de un niño vivo. A pesar de este lugar al que se lo relega, Leo actúa como una presencia interpelante que se planta y con inusitada paciencia no deja que lo sometan a la desposesión en sentido amplio: de sus bienes, de la identidad, de su lugar de hijo e infante. Complejiza la noción de infancia al devolver a esa mirada aplanadora que les es arrojada (un huérfano, un niño-viejo, un muchacho de edad indefinida) una subjetividad compuesta de matices, de luces y sombras, como la de cualquier persona en edad adulta. En definitiva, este personaje rasga los sistemas de representaciones al exigir ser percibido como algo más que una caricatura de infancia o un *cartoon*: el pibe con la gorrita con visera y la patineta en la mano. Devuelve la mirada que intenta domesticarlo y no se deja encasillar. Leo no es meramente el resultado de una lucha por la supervivencia particular, dada la personalidad inestable de su madre Poli. Es, como todes les niñes, una “parcela” de nuestro mundo a la que intentamos sacar de la esfera pública, pero que vuelve una y otra vez para recordarnos que también está ahí.¹⁹

19 El término de “parcela” es un concepto tomado por Georges Didi-Huberman de Hannah Arendt para ser aplicado a la obra del fotógrafo Philippe Bazin en un análisis que el historiador hace de dos series de fotos. En ellas, Bazin se ocupa de los dos momentos extremos del devenir humano: una serie está dedicada a ancianos hospitalizados al borde de la muerte; la otra a bebés recién nacidos. Le sirve para pensar a Didi-Huberman sobre estos momentos que corporizan un mínimo vital y que exponen a la humanidad en tanto que “parcela”, vale decir, como “residuo” expuesto a desaparecer, por un lado, y como “resistencia” o “supervivencia” destinada a mantener su proyecto vital pese a todo. En ambos grupos se ve representado el devenir humano bajo las formas del pasaje (2014b, p. 40).

Máquina-infante

Si como se afirma en la novela *La maldición de Jacinta Pichimahuida* (2007) de Lucía Puenzo, “Crecer es dejar de ser una promesa” (p. 125), cabe preguntarnos qué clase de promesa es la que se visualiza a través de las figuras de infancia de Helnwein. ¿Promesa de qué son esos niños fantasmales? ¿Qué nos prometen? Parecen más portadores de un maleficio que de otra cosa. Helnwein, que proviene de sociedades con altos estándares de vida, nos devuelve en gran medida la figura de lo que la socióloga Sandra Carli (2010) denomina “el niño consumidor”, uno de los modelos que hace tangibles procesos socioculturales de doble faz: homogeneización, por un lado; heterogeneización, por el otro.²⁰ Es decir, son el resultado de la globalización comunicacional y cultural que es la contracara de una desigual distribución de los bienes producidos. Las prácticas visuales de este artista austríaco (devenido irlandés, gracias a una libertad de movimientos de la que no todos gozan) se encuadran dentro de la función que Sandra Carli adjudica al sistema de imágenes vinculadas con la infancia de ser un “laboratorio social”. De constituirse, por lo tanto, como un analizador privilegiado de la historia reciente para indagar en los cambios materiales y simbólicos en nuestras sociedades.

Esos infantes no cumplen más la función de ser presencias mudas, la forma de la inefabilidad, a pesar de que no les concedemos la prioridad del logos. Si no los escuchamos hablar es porque los estamos marginando de los procesos comunitarios en los cuales todos estamos inmersos. Les estamos negando ciudadanía, por las razones que fuere (algo que todavía queda por deslindar). En esa misma tesitura, estos niños dejan de ser expresión de un tiempo futuro, siempre diferido y utópico.²¹ Ellos se constituyen como marcas de nuestro presente, siempre actuante, para nada sigiloso. No buscan conmovernos por una supuesta fragilidad que queda bien expuesta en imágenes de las cuales ya estamos bastante saturados. Y pienso en el caso del niño sirio, Ayrán, muerto en las costas italianas hace unos pocos años. ¿Cómo nos impactó esa imagen? ¿Cuántos infantes más lo siguieron? Hoy los tenemos en vivo y en directo y no necesitamos esperar unos treinta o cuarenta años como en el caso de la pintura *Lebensunwertes Leben*.

20 Sandra Carli (2010) opone dos figuras de infancia que se constituyen en espejo, es decir, como opuestas y simétricas, pero a la vez complementarias. Son la del “niño de la calle” y la del mencionado “niño consumidor”. Se ven con claridad en el caso argentino que ella analiza, que es el período de la historia argentina que va de los años ochenta a los años noventa. Carli constata un proceso agudo de mercantilización de bienes y servicios para la infancia, que va de la mano de un claro reconocimiento de los derechos de los niños. Al mismo tiempo eso se da con un aumento de la desigualdad en el acceso a esos bienes para una parte considerable de la población infantil.

21 Aunque con algunas salvedades, es posible coincidir con la posición que toma Lee Edelman (2004) con respecto a la infancia, a la que se utiliza en numerosos discursos vinculados con la política identificada con una noción de futuro. Edelman rechaza esta idealización del “Infante” (“Child”), con mayúsculas, que termina siendo una ontologización de algo que se percibe como un “infante interior”, un horizonte perpetuo de sentido siempre diferido puesto al servicio de organizar las relaciones comunitarias. Sería la figura del niño en tanto que beneficiario fantasmático de toda intervención política. Edelman se inscribe en la línea que sostiene que las representaciones culturales que toman como centro a la infancia no sólo han sido sentimentalizadas (hay una particular investigación de afectos en ellas), sino que han sido utilizadas para corporizar el telos del orden social. Es decir, se los usa como justificación para sostener ese orden en custodia permanente (2004, p. 10). Frente a nuestro sometimiento a lo Simbólico, dice Edelman, lo *queer* permite funcionar como resistencia a esto. Ese infante del cual habla es uno que responde a nuestro actual régimen epistemológico, y funciona como una figura para esta inversión compulsiva en el no reconocimiento de la figura.

Contra la tendencia social a absorber a los infantes dentro de las “máquinas de guerra” contemporáneas, Helnwein propone a sus niños como lo que Nicolás Bourriaud denomina “máquinas ópticas” (2005, p. 9), que dejan en nuestras orillas sus “desechos recalcitrantes”, los desechos de nuestra cultura, concernientes en este caso particular a las infancias actuales. No puede no llamarnos la atención el cambio estético que se da en estas figuras a partir del nuevo milenio. Los infantes parecen desmaterializarse, evocando los mundos clonados o virtuales, la evaporación de lo corpóreo que producen los dispositivos visuales y los medios de comunicación. También se van volviendo más andróginos. Lo cierto es que esos rostros son espectrales porque retornan, es decir, porque cobran vida. Parecen salir de los cuadros hacia quienes los miran, en un efecto que tiene una carga cinemática. Esas miradas frontales buscan, sin lugar a duda, interpelarnos y desean romper el lugar adjudicado de manera cotidiana y naturalizada de la subalternización.

Bibliografía

- » Agamben, G. (2007 [1978]). *Infancia e historia* (trad. de Silvio Mattoni). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- » Arfuch, L. (2013). Memoria e imagen. En *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites* (pp. 61-72). Buenos Aires: FCE.
- » Ariès, P. (1962). *Centuries of Childhood. A Social History of Family Life* (trad. de Robert Baldick). Nueva York: Alfred A. Knopf.
- » Astutti, A. (2001). *Andares clancos*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- » Barthes, R. (1997 [1980]). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- » Bourriaud, N. (2015). *La exforma* (trad. de Eduardo Berti). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- » Butler, J. (2009 [2004]). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia* (trad. de Fermín Rodríguez). Buenos Aires: Paidós.
- » Carli, S. (2010). Notas para pensar la infancia en la Argentina (1983-2001): figuras de la historia reciente. *Educação em Revista*, 26 (1), 351-382.
- » Crowley, S. (2012). Fe, esperanza y caridad: la mirada de Helnwein en México. https://www.helnwein.com/texts/international_texts/article_4603-Fe-esperanza-y-caridad-la-mirada-de-Helnwein-en-Mxico (Acceso: 19 de mayo de 2022).
- » Derrida, J. (1997 [1995]). *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (trad. de Paco Vidarte). Madrid: Trotta.
- » Didi-Huberman, G. (2014a [1992]). *Lo que vemos, lo que nos mira* (trad. de Horacio Pons). Buenos Aires, Manantial.
- » Didi-Huberman, G. (2014b [2012]). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (trad. de Horacio Pons). Buenos Aires: Manantial.
- » Domínguez, N. (2007). *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- » Edelman, L. (2004). *No Future. Queer Theory and the Death Drive*. Durham y Londres: Duke University Press.
- » Freeman, E. (2010). *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham y Londres: Duke University Press.
- » Mitchell, W. J. T. (2013). *¿Qué quieren las imágenes?* Buenos Aires: Sans Soleil.
- » Puenzo, L. (2007). *La maldición de Jacinta Pichimahuida*. Buenos Aires: Interzona.
- » Pugh, T. (2011). *Innocence, Heterosexuality, and the Queerness of Children's Literature*. Nueva York y Londres: Routledge.
- » Punte, M. J. (2018). *Topografías del estallido. Figuras de infancia en la literatura argentina*. Buenos Aires: Corregidor.
- » Sánchez, M. (2004 [1993]). *El dock*. Buenos Aires: Seix Barral.
- » Schérer, R. y Hocquenghem, G. (1979 [1976]). *Co-ire. Álbum sistemático de la infancia*. Barcelona: Anagrama.
- » Sebald, W. G. (2002 [2001]). *Austerlitz* (trad. de Miguel Sáenz). Barcelona: Anagrama.

- » Speranza, G. (2017). *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama.
- » Spiecker, O. (2013). *Malen heisst sich wehren. Gottfried Helnwein im Gespräch mit Oliver Spiecker*. Berlín: Braus.
- » Stockton, K. B. (2004). Growing Sideways, or Versions of the Queer Child: The Ghost, the Homosexual, the Freudian, the Innocent, and the Interval of the Animal. En S. Bruhm y N. Hurley (eds.), *Curiouser. On the queerness of children* (pp. 277-311). Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press.
- » Teuwsen, J. (2017). Das Kind im Werk Gottfried Helnweins: Die Ästhetik des Widerstands. http://www.helnwein.com/texts/dissertations/article_5753-Das-Kind-im-Werk-Gottfried-Helnweins-Die-AEsthetik-des-Widerstands (Acceso: 19 de mayo de 2022).