

# *Esos seres incómodos: cuerpos infantiles, violencia política y vulnerabilidad*

*María José Punte (UCA, IIEGE/UBA)*

---

Las imágenes nos hacen pensar en espectros. O al revés, en nuestros imaginarios, los espectros exhiben la consistencia de las imágenes: son planos, no parecen tener un reverso o una profundidad. Encontramos, entonces, una cita de Didi-Huberman que contradice esta primera impresión y que nos 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, 56). Según Didi-Huberman, estar ante la imagen implica dejarse arrastrar a ese vórtice del intersticio que se plantea entre la mirada y lo mirado. O, para el caso, investigar esa zona que se abre entre lo que miramos y lo que nos mira. En la siguiente reflexión sobre la infancia o, mejor dicho, sobre los sujetos infantiles, vamos a dejarnos mirar por imágenes de niños o de niñas, que funcionan a partir de su carácter de “máquinas ópticas” (Bourriaud 2015, 9). No son inocentes; nos traen una serie de “desechos recalcitrantes” –en palabras de Bourriaud-, bajo la forma de fantasmagorías. Son los desechos de nuestra cultura en lo que concierne a las infancias actuales. Nos interpelan para recordarnos cuestiones vinculadas con nuestra vulnerabilidad en tanto que sujetos, así como con determinadas construcciones sobre la temporalidad que se pierden bajo los imperativos de un tiempo pensado sólo en términos de linealidad.

Cuando hablamos de vulnerabilidad, estamos remitiéndonos obviamente a Judith Butler y a la concepción tanto de la subjetividad como de lo humano que ella deriva de este concepto. Para Butler, se trata de una condición propia de lo humano basada en la constatación de que ser un cuerpo es ser entregado a los otros. Se trata de una dimensión central en la vida política, esencial para la comprensión de la idea de comunidad. Cada uno de nosotros se constituye políticamente en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos, que son concebidos en términos de Butler, como ese “lugar de deseo y de vulnerabilidad física, como lugar público de afirmación y de exposición” (2009, 46). Supone una dimensión política, pero también

nodal en la constitución de la subjetividad, de aquello que nos hace sujeto. Mi cuerpo es y no es mío, porque desde su comienzo (desde su momento más íntimo, su lugar en el vientre, o incluso desde el deseo que nos trae a la existencia) está entregado al mundo de los otros y lleva sus huellas. La noción de vulnerabilidad se hace patente en las situaciones de pérdida o de duelo, constata Butler, que por eso adquieren dimensiones sociales más allá de lo individual. La pérdida expone eso que yo soy en relación con ese tú, y nos descentra, ya que por un momento dejamos de saber quiénes somos, o la versión de uno mismo como sujeto autónomo y capaz de controlarlo todo. Por eso es que la pérdida nos enseña la sujeción a la que nos somete nuestra relación con los otros. La infancia, sobre todo la sufriente, suele impactar de modo intenso en el adulto porque corporiza de manera icónica la condición de la vulnerabilidad en sí.

### **“Eine Stadt spielt Toter Mann” (Una ciudad juega a hacerse el muerto)**

Los rostros infantiles se multiplican de manera obsesiva en la obra del pintor austríaco Gottfried Helnwein, a quien pertenece la frase del subtítulo (Viena, 1948)\*. La infancia constituye, sin lugar a dudas, su marca registrada. Eso había quedado ya reafirmado en la mega-exposición retrospectiva que se le dedicara en el año 2004 en la ciudad de San Francisco, y que implicó un espaldarazo a su trayectoria. La exposición llevaba como título *The Child* y supuso una puesta en perspectiva de su obra completa, sobre todo de la crítica tanto social como política que venía haciendo el artista a través de sus obras. A partir de allí, sobre todo por las reacciones que pudo registrar en los espectadores, Helnwein comenzó a confrontarse más explícitamente con el rol del infante en el entramado social, con su posición en una sociedad cada vez más tecnologizada y capitalista, así como a hacer visibles los daños que la cultura materialista produce hoy en los niños (Spiecker).

Como hace notar Jutta Teuwsen en un ensayo dedicado al tópico de la infancia en Helnwein, lo primero que llama la atención de esos niños que constituyen su tema dominante, es que nunca sonríen, algo que se da por supuesto como lo habitual para las representaciones de infancia. No sólo eso, afirma Teuwsen. Los niños de Helnwein hacen su aparición casi siempre como si estuvieran muertos: yacentes, con la cabeza vendada, chorreando sangre. A eso es posible agregar que lo llamativo de estos niños es un evidente aire espectral. Teuwsen

---

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

refuerza esta opinión cuando se refiere a la instalación que realiza Helnwein para el aniversario de los cincuenta años de la Noche de los Cristales (*Kristallnacht*) en Colonia (Köln), Alemania. Ella dice que allí los niños no se muestran representados como sería usual con respecto a la infancia: tienen la cara pintada de blanco, miradas serias, los ojos cerrados. Esta instalación realizada en el año 1988 continúa con la postura de Helnwein de confrontar el negacionismo de post-guerra, pero implica un cambio importante en su estética, ya que empieza a trabajar con el formato de la gigantografía. Allí, el artista retoma el concepto de “selección” para cuestionar la concepción social eugenésica del nacional-socialismo; es decir, la separación entre vidas que valen y vidas que no tienen valor. Tras la búsqueda de imágenes superadoras de las que ya se conocían, expone diecisiete retratos de niños y niñas, que no responden al código del retrato infantil. El efecto que busca es producir incomodidad. Y, de hecho, Helnwein lo logra, ya que las obras son vandalizadas al poco de ser exhibidas.

El efecto fantasmagórico es resultado de una estética que apuesta cada vez más a lo que ha sido definido en la obra de Helnwein como un “hiperrealismo siniestro”. En gran medida pensamos que tiene que ver con el uso intermedial de la fotografía, que le sirve como modelo para trasladar luego al lienzo imágenes sobredimensionadas. En el traspaso, la foto deja de ser tal y la pintura adquiere una cualidad de referencialidad minuciosa. Lo cierto es que logra trasponer a la pintura eso que ya había analizado Roland Barthes para la fotografía: el *Spectrum*. Como se recordará, Barthes insiste en su ensayo *Camera Lucida* en la idea de que en una fotografía se recupera una huella de un referente que existió en el pasado. La foto está ligada de manera irrevocable a un referente en particular. Es lo que él llama *noema* y supone que la referencia es el orden fundante de la fotografía. Por otro lado, el objeto o persona fotografiados constituye a la vez un referente, pero también una forma de simulacro, un *eidolon*. Barthes lo denomina por eso mismo *Spectrum*, término en donde se aúnan las nociones de “espectáculo” y la de “espectro”. Para Barthes, son varios los sentidos por los cuales se puede afirmar que la fotografía implica un retorno de los muertos. En cuanto al espectador, en el acto de posar experimenta una micro-versión de muerte porque se coloca en la posición de ser un sujeto que se está volviendo objeto. Otro elemento que acerca la fotografía a la muerte, es su teatralidad. El ensayista concluye que la fotografía es una forma de *Tableau Vivant* o de teatro primitivo, lo cual reafirma el carácter tanático de este dispositivo visual.

Los seres que proliferan en la obra de Helnwein, no sólo remiten a un período particular de la vida codificado como infancia. Se encuentran en un estado larvado entre la imagen y la materialidad, la vida y la no-vida, el cuerpo y la luz. Esto hace que sea posible hablar de ellos como si fueran heridas luminosas. Si bien uno de los temas explícitos de Helnwein es la cuestión del maltrato hacia los infantes (tanto físico como psíquico), en la medida en que su obra se acerca al presente hay menos referencias en ella a la violencia física. Lo que en la actualidad hacen visible sus pinturas es la posición del lugar ambiguo y contradictorio que se adjudica a los infantes en una sociedad diagramada por los adultos. Por un lado, se los adultiza. Por el otro, hay una evidente fetichización en torno de ellos y una sacralización interesada, lo que se traduce en un deseo de mantenerlos impolutos. Paradójicamente, aparecen otras formas de violencia de la que son objeto los menores y que están ligadas a la mercantilización de la vida y a la sociedad de consumo.

Siguen estando presentes, de todos modos, tanto la guerra como la militarización. Pero ya no en el sentido obvio en que aparecían tematizadas a partir de la vinculación con el nacional-socialismo y sus secuelas, asunto inicial con el que Helnwein había comenzado su trabajo artístico y que le valió su fama de revulsivo (y en cierta medida, su opción por el exilio). Su primera acuarela, *Osterwetter*, es de 1969 y le posibilita la entrada a la Academia de Bellas Artes. Allí aparece el tema de la niñez escindida, que puede ser tanto víctima como victimaria. Pero en 1979 tiene oportunidad de hacer una fuerte intervención política a través de un cuadro, *Lebensunwertes Leben*, que se refiere a un episodio concreto del nazismo y su idea de la “selección” de las especies, así como también al silencio que reinaba en Austria con respecto a los horrores ocurridos durante el período histórico anterior. A raíz de este episodio es que Helnwein descubre el potencial revulsivo del arte, sobre todo a partir de las reacciones que una imagen puede generar en los espectadores. Se plantea, entonces, su trabajo como un diálogo con la sociedad (Spiecker, Teuwsen). Durante los años setenta y ochenta sigue pintando autorretratos y retratos de infantes, que siempre aparecen yacientes como si estuvieran muertos, o en actitud pasiva, con la cabeza vendada, y ciertos instrumentos en el rostro que evocan a la tortura.

Resulta llamativo que en las series con las que Helnwein abre el milenio, los infantes parecen desmaterializarse cada vez más, dando la impresión de ser seres clonados, así como un tanto

andróginos. Irrumpe con mayor vehemencia una estética de lo virtual, con lo que esos rostros se van trasmutando paulatinamente en máscaras. Esta es una característica que el crítico Hans Belting nota en general para el arte contemporáneo. Él hace un análisis muy pormenorizado de la relación histórica entre el rostro y la máscara en su libro *Faces* (2013). Con respecto al rostro, comienza diciendo que es aquello que los demás ven de nosotros y lo que nos fija como sujetos, aunque no podemos obviar el hecho de que resulta construido socialmente. En parte, por aquello que le es esencial, la mímica (gesto, mirada y voz); pero también por la manera de interpretarlo y de interpretar los afectos. Por su parte, la existencia de la máscara, que tiene una vida cultural muy larga y muy anterior a la historia occidental, siempre ha estado ligada a la del rostro, porque da una pauta de qué se entendió históricamente por rostro. La máscara tiende a ser vista como la imagen que fija la expresión y establece un rol social para el sujeto que la porta, quien es el que la hace vivir. Por el contrario, el rostro es una superficie que está cambiando todo el tiempo; que deviene y que es difícil de apresar. Constituye una forma abierta capaz de traspasar la frontera entre la presencia y la representación, entre cercanía y lejanía. También es posible decir que son los rostros los que crean en el cuerpo un sentido de la imagen. El rostro en sí, no es una imagen, sino una instancia creadora de imágenes. Incluso, más que ser una parte del cuerpo, el rostro es aquello que nos representa en tanto que cuerpo total. Por último, en este juego de oposiciones entre rostro y máscara, Belting sostiene que la máscara descorporiza al rostro, por lo que funciona como una *excarnación* del cuerpo.

Las imágenes de Helnwein no dejan al espectador indiferente. Impactan no sólo por el formato que utiliza, de gran tamaño, o por los contrastes de luz y sombra con los que juega y que remiten en cierto modo al ícono. Esos rostros infantiles parecen salir hacia quien los mira, en un efecto de fuerte carga cinemática. Y aquí volvemos al tema de la espectralidad. Nos obliga a ver de otra manera a esos infantiles, estén o no personalizados en sus cuadros (en realidad, más allá del maquillaje que unifica, usa modelos reales). Paraphraseando a Didi-Huberman, esos niños que vemos, nos miran. Nos devuelven una mirada que –ciertamente– lastima, o en el mejor de los casos, interpela a los adultos. Nos saca, o debería sacar, de nuestra zona de confort o de los modos preconcebidos con los que nos comportamos con esa “parcela de humanidad”<sup>1</sup>. Por momentos, los infantiles se ven ensimismados o flotando en un sueño amniótico, como en la serie de los fetos que Helnwein titula “*Angel sleeping*”. Pero

también nos topamos con miradas muy frontales, mediante las cuales esos niños parecen desear romper el lugar de la subalternización. El uso de los uniformes militares, que portan con algo de *glamour* pero también incomodidad, si bien es una clara mención a la responsabilidad histórica por el nacional-socialismo (que busca despatallar de un sueño tanto a Austria como a Alemania), está hablando de las guerras sin pausa que asolan el presente, en las que son los infantes las víctimas principales. Aunque no sólo esto. Los niños de Helnwein son ambiguos y portan armas, como clara señal de que también pueden ser sujetos de violencia. En ese sentido, desambiguan una idea de inocencia que queda denunciada como construcción ideológica.

### **Una familia en flotación**

Hay algunos niños que deambulan en las ficciones argentinas del presente con un aire espectral similar al de las imágenes de Helnwein. Es decir, como esas heridas luminosas, producen rasgaduras en los textos. Más allá de todo parecido con la realidad, en principio estamos ante niños ficcionales. Nos referimos a dos personajes en donde se pueden percibir algunas semejanzas entre sí, más allá de sus diferencias. Uno de ellos es Leo (o Leonardo), el niño huérfano de la novela de Matilde Sánchez, *El Dock* (1993). El otro niño en cuestión es Tiano, de *9 Minutos* (2005), segunda novela de Lucía Puenzo. Entre ambas autoras hay una cierta distancia generacional, y entre sus dos novelas, un lapso de más de una década en la publicación. A pesar de eso, estos niños están en sintonía. Los dos chicos se encuentran en la etapa que va de los diez a los doce años. Es un momento de tránsito de la infancia a la adolescencia, por lo que se vuelve atractivo para trabajar la ambigüedad o el lugar fronterizo de esta etapa.

Lo que ambos tienen en común es que, ante los ojos adultos, no se comportan como se supone que lo deberían hacer los niños. Son presentados como si fueran niños-adultos, en flagrante contradicción con la propia edad o con la curva de crecimiento deseable. De Tiano, su madre Uma dice que es “Un señor encapsulado en un cuerpo de once años” (Puenzo 2003, 23). Uma continúa con esta descripción de un chico que nunca se ensucia, no transpira ni se despeina, que a los cinco años parecía tan delicado que la gente pensaba que era una nena. Y lo define como un “híbrido progresista”, lo que traería como consecuencia una reversión temporal en los vínculos entre Tiano y los adultos que lo rodean, ya que Tiano tendería a tratarlos “como

si nosotros fuéramos los hijos” (23). En el mismo párrafo Uma reconoce que su hijo es el resultado de haber sido criado de a tres, en una especie de familia posmoderna que ella y su esposo Iván conformaron con Buba, un amigo de tiempos del colegio que luego estudió con ellos en la Facultad de Filosofía y Letras.

Buba es homosexual, pero además una especie de anti-modelo parental desde los parámetros usuales de lo que es la normalidad (fiestero, drogón, enfermo de sida y con tendencias suicidas). Sin embargo, entiende mejor que los padres biológicos las necesidades de Tiano, y es el único que le da algo así como formas de contención y cuidado. En cierto modo, se puede decir que esta circunstancia es resultado del abandono en que queda Tiano porque sus padres Iván y Uma, a quienes vemos atrapados en sendas y profundas crisis existenciales, no son capaces de cumplir con los roles de la paternidad/maternidad. Por otro lado, Tiano fue educado para ser autónomo e independiente, serio y a la vez empático. Sus preocupaciones rondan por lo general cuestiones filosóficas tales como la existencia de Dios o la mejor manera de encarar la muerte. Tiano es claramente un niño al que se lo trató como si no hubiera tenido derecho a ser vulnerable. De modo que no sabe comportarse de otra manera que como una persona siempre ocupada en atender las necesidades de los demás y ejercer la paciencia. No lo vemos en ningún momento perder esa compostura. Pero hay en él algo de melancolía.

En cuanto a Leo, la novela *El Dock* no solo es una indagación en torno de la maternidad y de cómo esta se construye de manera relacional, sino que pone en escena la construcción del vínculo entre un infante y un adulto cuando este lazo no surge de manera natural<sup>2</sup>. La protagonista, que monopoliza la mirada narrativa, se coloca frente a ese niño como si este fuera una imagen. Es decir, le resulta tan impenetrable como plana. En un principio, le parece imposible de interpretar o decodificar, y no solamente por su propia –y algo sobreactuada– indiferencia ante el hijo de su amiga Poli, que acaba de morir: “Tenía unos ojos marrones grandes e inexpresivos. No era un muchacho, era apenas un huérfano, pero en la mirada no había avidez, ni angustia, ni expectativa” (Sánchez 2004, 44). La primera impresión que nos ofrece de Leo es que está sentado ahí, casi imperceptible, como si fuera un “viejo que disfruta a medias su bebida con el temor de que no le siente bien” (44). La relación con Leo va a ir evolucionando, sobre todo porque la novela se ocupa de mostrar al diálogo como un elemento

central en nuestra construcción del sujeto a partir de la mirada del otro. La narradora irá quitando esas capas de adultez impostada, en una búsqueda casi obsesiva del niño que se supone debe estar atrás. Algo encontrará. Pero no lo que ella esperaba desde sus preconceptos.

Ese niño es, nomás, un sujeto reflexivo, interesado por las ciencias, con ideas propias, lo que no quita que sus momentos de goce pasen por lo lúdico (su gusto por la patineta o la pelota de fútbol) o por otro tipo de placeres incomprensibles para la narradora (las hamburguesas). Su primera reacción es colocar a Leo en el espacio de lo anormal. Luego descubre con alivio que el “verdadero” Leo emerge cuando duerme, es decir cuando se caen los sistemas represivos de la vigilia, con lo que esa supuesta madurez que ella percibe no sería otra cosa que una máscara transitoria. Aquí funciona a pleno una concepción freudiana de la subjetividad que está puesta al servicio de la normativización, y en este caso concreto, de domesticación de la figura infante. Lo que va surgiendo para el lector de esos vaivenes en la relación entre la mujer y el chico es que detrás de lo que se considera una subjetividad infante normal, lo que subyace es una construcción ideológica. La narradora piensa lo infantil como todo aquello que está ligado con el juego, la distracción, lo caprichoso, lo gratuito o desinteresado. Y lo aplica de esa manera también a su amante extranjero, el coreano Kim, que da cuerpo a una subsiguiente forma de la otredad. Por último, se desliza en el texto que lo que llevó a Leo a ser tan juicioso fue en definitiva el instinto de supervivencia. Es el producto de tener que vivir en un contexto particular, el de su inestable madre Poli, que lo condicionó a funcionar como contra-balance.

### **La imagen-síntoma**

¿Qué es, entonces, eso que nos mira desde aquellos rostros infantes, sean los pintados por Helnwein o los escritos por Puenzo y por Sánchez, a partir de contextos culturales sólo en apariencias disímiles? Más allá de la contundencia de las imágenes del pintor austríaco, que impactan sencillamente porque apelan a cierta espectacularidad (de la que no está exenta una estética publicitaria), nos hemos referido a esas imágenes de infancia como si fueran heridas. Esto nos recuerda también el concepto barthesiano del *Punctum*, de aquello que está presente en la foto y que interpela al contemplador, le salta a la vista, lo atraviesa y lo hiere. Por su parte, George Didi-Huberman encuentra algo en la imagen, eso que nos devuelve la mirada, que nos mira, y que lo lleva a la definición de “imagen-síntoma” (2014a). La idea de síntoma

para Didi-Huberman es una condición de la imagen que hace que esta remita siempre a otra cosa, a la huella de una semejanza perdida. En ese desdoblamiento entre lo que vemos y lo que nos ve, pliegue desde el cual emerge lo inesperado, la imagen nos coloca frente a una pérdida. Ese vaciamiento tiene que ver con el destino de ese cuerpo –la imagen-, que es despojado de su vida, pero que igual alza los ojos hacia mí.

Lo espectral en esos niños no se refiere tanto a una condición en particular de vulnerabilidad, que es innegable para el tipo de representación que plantean. La pregunta es si no radica además en que nos están hablando de una pérdida que nos compete porque es algo que nosotros hemos perdido. De todos modos, las imágenes de esos niños duelen porque funcionan como pantallas sobre las que reflejamos muchas de las violencias que configuran nuestro trato con los otros -sean infantes, adultos, ancianos-. Desde los planteos iniciales hechos por Phillipe Ariès hasta el presente<sup>3</sup>, la representación del infante resulta elocuente de lo que una época está tratando de decir(se). Los niños adultizados del presente no suponen un retorno a una negación de la infancia en tanto que etapa o período. Es decir, a la no-inteligibilidad de la infancia. Se refiere, más bien, a las fobias y ansiedades de la vida contemporánea, así como a sus fantasías de destrucción.

### **Bibliografía:**

- Ariès, Philippe (1962). *Centuries of Childhood. A Social History of Family Life*. Trans. by Robert Baldick. New York, Alfred A. Knopf.
- Barthes, Roland (1981 [1980]). *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Trans. by Richard Howard. New York, Hill & Wang.
- Bourriaud, Nicolas (2015). *La exforma*. Trad. Eduardo Berti. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Belting, Hans (2013). *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*. München, G.H. Beck.
- Butler, Judith (2009 [2004]). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Trad. Fermín Rodríguez. Buenos Aires, Paidós.
- Didi-Huberman, Georges (2014a [1992]). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires, Manantial.
- Didi-Huberman, Georges (2014b [2012]). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires, Manantial.

- Domínguez, Nora (2007). *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Puenzo, Lucía (2005). *9 Minutos*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Sánchez, Matilde (2004 [1993]). *El dock*. Buenos Aires, Seix Barral.
- Schmid, Claudia (2009). *Der Künstler Gottfried Helnwein. Die Stille der Unschuld*. Ein Film von Claudia Schmid. Dokumentation. 116 min. Bildersturm. 2009. DVD.
- Spiecker, Oliver (2013). *Malen heisst sich wehren. Gottfried Helnwein im Gespräch mit Oliver Spiecker*. Berlin, Braus.
- Teuwsen, Jutta. “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;jsessionid=57458F56FCA55AE646C740D3E4AC03D2](http://www.helnwein.com/texts/dissertations/article_5753-Das-Kind-im-Werk-Gottfried-Helnweins-Die-AEsthetik-des-Widerstands;jsessionid=57458F56FCA55AE646C740D3E4AC03D2). Acceso: 8/02/2017.

---

<sup>1</sup> Este concepto es retomado por Georges Didi-Huberman de Hanna Arendt, y lo aplica a la obra del fotógrafo Philippe Bazin, que hace dos series de fotos: una dedicada a ancianos hospitalizados al borde de la muerte; otra a bebés recién nacidos. Es decir, se ocupa de los dos extremos del devenir de la vida humana, concentradas en una suerte de mínimo vital. Didi-Huberman dice que habría dos maneras de exponer la humanidad en tanto que “parcela”: una en cuanto que *residuo* expuesto a desaparecer; otra como *resistencia* o *supervivencia* destinada a mantener su proyecto vital pese a todo. El primero procede como un *encuadre ampliado* que permite una especie de montaje; el segundo como un encuadre en detalle. Este encuadre reduce la perspectiva, pero impone la fuerza del cara a cara (2014b, 36-37, las cursivas están en el original). Luego dirá que ambos grupos representan el devenir humano bajo “*las formas del pasaje*” (40), sean porque exhiben los estigmas del pasado o los del pasaje.

<sup>2</sup> El tema de la maternidad en esta novela ha sido trabajado por Nora Domínguez en su libro *De donde vienen los niños* (2007), además de en otros artículos. Lo novedoso del abordaje de la novela, explica Domínguez, 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 mostrar su proceso de construcción. Lo plantea desde la cuestión de qué 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 subliminal hace referencia el texto.

<sup>3</sup> Como es sabido, el historiador Phllipe Ariès plantea que la idea de infancia no es históricamente constante, sino que demuestra una fluctuación de acuerdo con diversos periodos y resulta, por lo tanto, contingente. Ariès rastrea estas variaciones a partir de las representaciones hechas en las artes pictóricas. Para el sistema icónico medieval la representación del niño era inimaginable, y los niños aparecían con rasgos adultos, pero en menor escala. En el arte antiguo, se encuentra sólo en el mundo griego hasta el helenismo, para luego desaparecer. Esto empieza a cambiar a partir del siglo XIII, en donde se ve la figura del infante bajo la forma de angelitos y del niño Jesús. En el siglo XV emergen dos tipos de desarrollos iconográficos, el del retrato y el del niño desnudo (los *putti*, un revival del Eros helenístico). La representación del infante recupera vigor a partir del siglo XVII y, a partir de allí, se generaliza tanto en cantidad como en variedad, en paralelo con el uso de un vocabulario ligado a la infancia. Véase el capítulo II de la Parte Uno de su libro *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*, “El descubrimiento de la infancia”.