

Las memorias de lo vivido y lo no vivido en las prácticas artísticas de Gabriela Bettini y Mercedes Fianza

Cecilia Iida*

UBA/UNA/UNTREF

2018, Buenos Aires, Argentina

ceciliaiida@gmail.com

Resumen

El presente artículo se propone reflexionar sobre las relaciones entre arte, memoria y exilios desde la perspectiva de la segunda generación de víctimas de la última dictadura cívico-militar en la Argentina. Para ello se abordarán las prácticas artísticas de Mercedes Fianza y Gabriela Bettini quienes a través de diversos lenguajes que atraviesan lo testimonial y lo ficcional, buscan la revisión del pasado, la elaboración del duelo, la reparación, y generan una reflexión sobre la configuración de subjetividades escindidas por la distancia del exilio.

Palabras clave: arte – memorias – dictadura - exilios

porque la ausencia transporta
toda memoria
que no puede reducirse
al polvo.
[...]

Y se verán caer
en una lluvia que se disuelve en agujas
enterradores de vacío para curar en el cuerpo los afectos
(Araldi Oesterheld, 2014:23, 36-37)

En el poema *El sexo de las piedras* (2014), Fernando Araldi Oesterheld hace del vacío entre las líneas una evocación de la ausencia. En esta obra los vacíos evocan la ausencia física, los capítulos no escritos de la historia familiar, lo borrado y mutilado. Hijo de desaparecidos, el escritor construye su poesía a partir de una historia cercenada y del obstáculo implicado en buscar el recuerdo de aquello que no fue vivido y que, sin embargo, no puede ser olvidado (Fleisner, Billi: 2017) (1).

La obra de Oesterheld puede entenderse en el contexto de producción y de revisión del pasado impulsado por la generación de hijos e hijas de las víctimas de la violencia instaurada y ejecutada por el Terrorismo de Estado (2). Durante la última dictadura cívico-militar en la Argentina (1976-1983), se llevó a cabo un plan sistemático que implicó la detención, tortura y desaparición forzada de personas junto con la apropiación de y sustracción de identidades de bebés y niños. En este

contexto, la persecución y el uso sistemático del terror convirtieron al exilio político en otra forma de violencia ejercida por el terrorismo estatal. Aun reconociendo el tenor diferencial entre estas formas de violencia, el tema de los exilios políticos es abordado por diversos autores como una de las formas que adopta la violencia dictatorial. Esta perspectiva considera que aun cuando el movimiento solía ser familiar y personal, la amplitud de la cifra de exiliados en ese contexto convierte al tema en una problemática social, política e histórica a abordar en el campo de los estudios sobre las memorias. Asimismo, el exilio durante la dictadura, ya sea voluntario u obligado, es entendido siempre como forzado por las circunstancias políticas (Basso, 2016: 22). Así, junto a los familiares de detenidos-desaparecidos se suman -y en ocasiones se imbrican también- las historias de los hijos e hijas de los exiliados políticos. Todos ellos adquieren en las últimas dos décadas un especial protagonismo en el campo de las “batallas por las memorias” (Jelin, 2002: 2). Al llegar a una edad adulta, estas segundas generaciones actúan y producen dentro y fuera de los campos de las artes, realizando acciones contundentes e inéditas de denuncia, como también desarrollando múltiples producciones en el ámbito del cine de ficción y documental, la fotografía, las artes visuales y las performances. Atravesando diferentes tiempos y escenarios, utilizan diversos recursos estéticos y políticos para intervenir en el campo de las memorias sociales visibilizando y denunciando a las acciones represivas y desaparecedoras del estado, demandando justicia, elaborando las vivencias traumáticas del pasado y los exilios familiares, buscando formas de restitución y de conjurar el pasado, para intervenir en el presente.

En este contexto generacional, nuevos sentidos y formas de visibilidad entran en disputa y es en esta encrucijada que se propone reflexionar sobre las relaciones entre arte, memoria y exilios en las producciones de las artistas Mercedes Fidanza (Buenos Aires, 1974) y Gabriela Bettini (Madrid, 1977).

Las producciones de ambas artistas se vinculan con el exilio forzoso de sus progenitores. Bettini nace en España en 1977, lugar del exilio de sus padres, abuela, tía y primas, quienes viajan luego de la desaparición de varios miembros de su familia y desde donde impulsan la búsqueda de sus seres queridos participando activamente en las denuncias por los crímenes de lesa humanidad. Años después, en sus obras, Bettini entrecruza la experiencia del exilio junto a la violencia de la desaparición forzada de sus familiares y aborda el pasado refiriendo a las ausencias y problematizando el recuerdo de lo vivido y de lo que no pudo ser vivido.

La historia familiar de Fianza atraviesa otros derroteros: La familia se traslada a México en 1976 cuando ella tenía dos años de edad, allí nace su hermano menor y allí transita su infancia: asiste a la escuela y participa de las festividades y costumbres mexicanas, así como también vivencia a través de sus padres los recuerdos y costumbres de su país de origen. Al finalizar la dictadura, la familia regresa a Argentina y tiempo después su hermano decidirá residir en México. La experiencia del exilio implica en ocasiones la posterior fragmentación familiar, asunto que se reitera

en diversas historias y que Fianza señala como un aspecto por el cual “también se debe transitar”, y que se articula con la experiencia de una “identidad dividida” (Iida, 2012).

En ambos casos, las artistas exploran el potencial artístico como herramienta para abordar el pasado y también, como Oesterheld, sus obras problematizan las relaciones entre lo público y lo privado, tensionan la noción de testimonio y las memorias que subyacen entre el recuerdo y el olvido, como representaciones imposibles de un tiempo anterior, de una experiencia que se crea entre lo real y lo ficcional.

La fragilidad de la memoria y la mirada entre lo real y lo verosímil

En las cercanías de la Ciudad de La Plata se encuentra la “casa despojada” asunto de la obra homónima de Gabriela Bettini (3). Esta casa de campo, que supo ser lugar de encuentro y reunión de la familia de la artista, fue saqueada por el ejército en 1977 y utilizada como locación para el asesinato de al menos cuatro personas. Durante el primer año de la dictadura cinco integrantes de la familia Bettini fueron secuestrados y desaparecidos, los sobrevivientes se exiliaron en España donde nació la artista.

Treinta y cuatro años después, durante un viaje a la Argentina, realiza una obra que se compone de una serie de dibujos en carbonilla, lápiz y bolígrafos sobre empapelados y un video que registra una acción e intervención en aquella casa. El video inicia con un plano de fondo negro que presenta el título y el cantar de los pájaros, anunciando una vista general de la casa rodeada de árboles y plantas. Un nuevo corte en negro da lugar a los créditos de la autora, al que sigue un plano-secuencia breve que exhibe al inmueble siempre desde el exterior, pero un poco más cerca y lo recorre dando a ver los centenares de agujeros de balas en las paredes, signos de la violencia allí ocurrida. (fig. 1)

En ese punto, se incluye la reproducción de un fragmento del film “Todo es ausencia” (1984) de Rodolfo Kuhn. En éste se alternan diferentes vistas de la misma casa, -pero unos cuantos años antes- junto al relato del cuidador de la quinta que recuerda el saqueo del ejército y los vestigios encontrados. El casero refiere a las huellas que le permitieron identificar que allí habían sido asesinados dos hombres y dos mujeres. Estas cuatro personas no eran miembros de la familia Bettini; sin embargo, su mención da cuenta de la reutilización que realizó el ejército de los inmuebles saqueados y permite articular la historia de las víctimas anónimas con los crímenes personales que sufre esta familia. De este modo, la obra escapa a lo autobiográfico para involucrar una dimensión más amplia de los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la dictadura. Como propone Fortuny, en estas memorias generacionales “se entremezclan, de diferentes y nuevas formas, las instancias de lo público y lo privado en la propia visualidad y circulación de las obras” (2014: 82).

Desde otra perspectiva también es interesante considerar que, en la fracción elegida del film de Kuhn, la dimensión de la violencia es representada en forma más descarnada desde lo audible que desde lo visible. Las imágenes muestran la casa baleada y, ante la ausencia de cuerpos, exhiben primeros planos de un zapato caído y del deterioro de los muros y techo; pero es la palabra del testigo la que refiere a la corporalidad, es esa voz la que menciona la sangre que debió limpiar y el hallazgo de un fragmento de “orejita con un aro” que le permite dar cuenta de que uno de los sujetos asesinados había sido una mujer. Así, la artista selecciona un fragmento del documental que alude a la violencia sin hacerla espectacularmente visible. Tanto el dispositivo fílmico como la inclusión del relato del testigo ocular introducen la cuestión de la mirada en un contexto por demás particular. En el periodo dictatorial y en los primeros años de la posdictadura, el régimen de visibilidad estuvo fuertemente marcado por el intento de invisibilizar y borrar cualquier indicio de la violencia ejercida por el Estado (Amado, 2009). En esta línea, podría pensarse que la obra problematiza el potencial de la mirada y la representación de tiempos pretéritos. Esta propuesta, ubica al espectador como sujeto dado a la visión, y en este acto de ver, existe inexorablemente una *responsabilidad de la mirada*, y un sujeto que está implicado en lo que ve. Asimismo, la introducción de un film dentro de otro film, realizados ambos en diferentes épocas invoca a un pasado que se pliega y se presenta en forma fragmentaria poniendo en tensión la noción de “la memoria” como verdad única, dando lugar a la multiplicación de memorias que anudan diferentes miradas sobre el pasado en el discurso fílmico. Respecto a las producciones de los creadores de la segunda generación Amado (2009: 161) refiere: “Sus poéticas testimoniales son episódicas, fragmentarias, a menudo vueltas sobre sí mismas, literalmente enlazadas con un pasado al que mitifican, pero al que simultáneamente acosan y desafían. Apremiantes y contradictorias, estas narraciones son, hasta cierto punto, expresión de la anomalía que se reserva a las referencias al pasado de parte de una generación que no vivió en él sus experiencias, pero que lo reconoce como fuente donde consolidar lazos de filiación”. (fig. 2)

La acción que acontece luego del relato testimonial del casero, es la intervención de la artista en la casa. El video muestra como abre las ventanas, deja entrar los rayos del sol y comienza a colgar en las paredes de cada habitación, uno a uno los muebles dibujados en fragmentos de distintos empapelados. La acción es un intento de restitución. Los muebles, aún en su presencia de carbonilla y birrome, pretenden dar calidez y vestir de hogar a esta casa despojada. (figs. 3, 4 y 5)

El exilio implica una suspensión de la historia familiar, una novela familiar que fue forzada a discurrir por otros derroteros; esta grieta -que es geográfica y temporal, pero también afectiva-, se pone en juego en la representación ficcional que hace la artista. En ese sentido, su intervención se basa en el verosímil pero no deja de ser una semblanza, tan solo una posible versión de aquella que fuera la quinta de sus abuelos. Siguiendo a Freud (1914: 151) “se recuerda algo que nunca pudo ser olvidado porque en ningún tiempo se lo advirtió. Nunca fue consciente”. Es decir, no se puede olvidar aquello que nunca tuvo inscripción, solo se recuerda lo olvidado. En ese sentido las

obras de Bettini abren la dimensión de lo imposible configurando *memorias* de un pasado no vivido.

En el análisis que Fortuny hace de la serie fotográfica *Recuerdos Inventados* de Bettini (4), también enfatiza su búsqueda de “recuerdos fotográficos ficticios –aunque todo recuerdo sea siempre una ficción, un invento” (2014: 94). Como sus fotografías también *La casa despojada* se inscribe entre lo real –en términos del registro y el testimonio- y la ficción. La documentación en video de la acción de la artista interviniendo las paredes parece apelar al carácter de registro fiel propio del dispositivo, pero el modo en que se abren las ventanas de la casa y se cierran al concluir la acción se asemejan al acto del telón en la ficción teatral. Asimismo, los dibujos colgados son realistas y verosímiles, el mobiliario antiguo sintoniza con la casa-quinta; sin embargo, en algunos sectores, los muebles dados a la visión, también se desdibujan en una selva de flores y hojas impresas de los empapelados que permanentemente les devuelven su cualidad de imagen, de representación. Es así, que la evidencia de la ficción enfatiza el imposible, la imposibilidad de una reparación completa, y por esto, las paredes, aunque parcialmente cubiertas por los dibujos, muestran los signos de un espacio deshabitado. La obra conmueve las nociones de memoria, testimonio, experiencia y vida, las lleva a un terreno inestable. En ese sentido, la obra de Bettini se trata de memorias construidas con retazos de lo vivido, pero también con mucho de lo no vivido, estas memorias atraviesan en forma oblicua, transversal, a los relatos oficializados, pero también de las narraciones de “primera mano” de las víctimas.

El recordar, comenta Guglielmucci, implica la ficción que, como tal, provoca o discute la constitución de una “memoria auténtica” (2011: 330). En sintonía, el acto de restablecer la calidez de la vivienda, pareciera ser también un intento por tramitar el trauma, una forma de proveerse de un recuerdo, una experiencia en una casa en la cual la artista no pudo tener ninguna experiencia familiar pretérita, y que la acción intenta remendar. El film crea un momento de intensa vivencia, crea un recuerdo que como todo recuerdo es una construcción, tan real como ficcional.

De exilios y desexilios

Entre los años 2002-2003 y el 2010 Mercedes Fianza desarrolla, en diferentes puntos de la Ciudad de Buenos Aires y México, una serie de performances e intervenciones urbanas que apelaron al *desexilio* (5). La primera se realiza en una coyuntura agitada por las movilizaciones sociales de la llamada “crisis del 2001”; las siguientes, en el contexto de la recomposición de la institucionalidad política. El punto de partida fue *Reparación del exilio* (2002-2003), la acción solitaria de Fianza realiza en el Parque 3 de Febrero, un emplazamiento elegido porque –según el relato materno-, es allí donde dio sus primeros pasos. En ese simbólico sitio la artista camina descalza, lleva puestos los vestidos mexicanos que junto a su familia conservan de su tránsito por

el país de refugio. Frente a un árbol de magnolias, se los quita uno tras otro, los sujeta con sogas a las ramas y comienza a izarlos para que las flores y frutos, bordados en el suelo mexicano, se integren al árbol que echa raíces en Argentina. (figs. 6, 7 y 8)

La propuesta es una acción que apela a lo ritual y despliega una doble dimensión, que se debate entre lo afectivo y lo traumático, en relación con el exilio. Los vestidos mexicanos con su amplio colorido aluden a ese pasado en clave amorosa, son elementos del país de tránsito que son apropiados, como un modo de agenciamiento en un proceso de construcción de la propia subjetividad (6). En este sentido, la ropa metonímica e íntimamente ligada al cuerpo, es objeto portador de memorias, es también testigo del pasado en el que se articula la dimensión de lo privado -el tránsito personal familiar- y lo público que se entrama en las historias de las dictaduras. En otro sentido, la acción asume el carácter ritual y la ficción de la unión de las identidades divididas que apelan a la reelaboración de aquel pasado. Dice la artista: “Pienso en la identidad como una construcción en donde los ladrillos están hechos del mismo material de la memoria y de los sueños... Pienso en el accionar como en un corte en el tiempo, una metáfora existencial. Un espacio posible, la presentación de un espacio al cual se puede acceder simbólicamente” (Fidanza, 2006).

Considerando sus palabras podría pensarse el anudamiento entre memorias y subjetividad que deviene en un asunto central del tema del exilio. No se trata del pasado como algo dado, de lo que se ha cristalizado en los objetos –por ejemplo de lo que los vestidos evoquen respecto a otros tiempos-; sino de poner en acción la propia subjetividad para que actuar las memorias no sea únicamente reelaboración, sino que también permita pensar y configurar el presente. Interesa entonces repensar si es posible considerar esta acción como una búsqueda de producción de nuevos modos de subjetivación. Una subjetividad nomádica o “flexible” que, en términos de Rolnik (2009: 19), implicaría “la ausencia de toda identificación absoluta y estable con cualquier repertorio y la inexistencia de una obediencia ciega a cualquier regla establecida, que generan una plasticidad de contornos de la subjetividad [...] una fluidez en la incorporación de nuevos universos acompañados de una libertad de hibridación”. Siguiendo estas ideas, podría considerarse que en la acción de Fidanza las memorias devienen en territorios inestables, frágiles y en movimiento, que se sitúan y activan efímeramente el espacio público, para configurar una subjetividad dinámica y en conflicto.

La acción es silenciosa, e irrumpe como un ritual personal e íntimo, pero abre asimismo a problemáticas compartidas por otros que también vivieron el exilio, y cuyas subjetividades se configuraron, en y a través de diversas geografías. Es lógico entonces que el paso siguiente sea llevar estas prácticas de reparación al accionar colectivo (7). Si bien la propuesta de Fidanza emerge desde una necesidad personal y como parte de su accionar artístico, podría pensarse que luego traspasa lo singular, tanto como “desborda” (Chavez Mac Gregor, 2009; Longoni, 2010) el

campo artístico aportando un repertorio de herramientas que serán reutilizadas en prácticas colectivas.

Entre lo personal y lo colectivo

Es necesario seguir investigando nuevas formas de subjetivación, nuevos modos de concebirnos e inventarnos, es necesario encontrar nuevas maneras de percibir y de crear. Quizás la fuerza ya no viene de ese objeto petrificado en el tiempo que guarda las energías de un pasado escondido, quizás ahora la fuerza tenga que venir desde las propias condiciones del encuentro, de las condiciones que nos permiten crear una relación heterogénea, un ensamblaje que ponga a diferentes territorios a jugar para generar movimiento.

(Chavez Mac Gregor, 2008)

Entre aquella primera experiencia íntima de reparación del exilio que realiza Fidanza en el 2002 y la colectivización de estas prácticas de *desexilio* cuatro años después, se modifica paulatinamente el clima social y político, y se evidencia otra etapa en el ámbito de las memorias. Para Luis Ignacio García podría aludirse a una “cultura de la memoria” que termina de instalarse a partir de los efectos de las jornadas del 19 y 20 de diciembre, y en directa articulación con el discurso del entonces presidente Néstor Kirchner, quien adopta la disputa por el pasado como base de su legitimidad política (García, 2011: 19-20).

En los primeros años de este gobierno, entre los aspectos que influyen en la recuperación de cierta legitimidad política institucional, cabe mencionar una serie de políticas que configuran los “marcos estatales para las memorias” (Guglielmucci, 2011): la derogación de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, la intervención del Estado en la creación de artefactos conmemorativos como los sitios de memoria y la promoción de políticas educativas y culturales. No puede dejar de señalarse la emergencia de una nueva coyuntura en la que el estado tuvo una intervención inédita en los asuntos de los derechos humanos. Por supuesto, este proceso de institucionalización no estuvo exento de conflictos o debates sobre la autoridad narrativa sobre el pasado y el peligro de cristalización o institucionalización de las memorias. Durante todo el período, los debates sobre las memorias excedieron ampliamente los límites del discurso oficial del gobierno. En el año 2006 surge el colectivo *Hijos e Hijas del Exilio*. Éste se enmarca en el treinta aniversario del Golpe Militar, y en los prolegómenos de la discusión de la Ley de reparación del exilio en el Congreso Nacional (8). El primer encuentro del grupo se dio en la Comisión de Ex Exiliados Políticos de la República Argentina, en el auditorio del Hotel Bauen, donde se elaboró una “Carta Abierta” difundida a través de internet. En la misma, el exilio se describía como una herida abierta, una situación traumática a reelaborar y una “violación a los Derechos Humanos” (Hijos e hijas del exilio, 2006). Asimismo, reconocían que “ha habido peores atrocidades que el exilio, como las

desapariciones de personas, las torturas, los secuestros clandestinos y las apropiaciones de niños”; y que

Esos delitos los sentimos como si nos hubiesen pasado a nosotros, en muchos casos también nos sucedieron. Por respeto, de nuestra parte ha habido silencios. Había dolores mayores y violaciones a los Derechos Humanos más urgentes para denunciar, repudiar, elaborar y procesar en tanto sociedad [...] Hoy creemos que es tiempo de hablar de todo esto que nos pasó y que nos pasa. Queremos agudizar el camino de la memoria y dar a conocer lo que fue el exilio para nosotros, y que eso colabore a la reconstrucción de esta Argentina en democracia, donde queda tanto por mejorar y cambiar (Hijos e hijas del exilio, 2006).

Considerando estas ideas, cabría preguntarse ¿Qué conduce a que pudieran pronunciarse en ese momento?, ¿Cómo se articula la emergencia de este colectivo con la llegada a una edad adulta de estas generaciones y con las nuevas políticas vinculadas a los Derechos Humanos? Es en el cruce entre los “marcos estatales de la memoria” y las prácticas subjetivas y colectivas que impulsan las memorias sociales sobre la dictadura que se configura el clima de emergencia de dicha agrupación y el tema del exilio –que ya tenía una historia de militancia pre-existente- adquiere otra visibilidad encauzada ahora por los hijos de los exiliados políticos.

En el 2006, para las Jornadas *Exilio: Historias de un Pueblo* en conmemoración del Día Internacional del Refugiado, Fidanza propuso realizar una acción-intervención colectiva titulada *Árbol del desexilio*. Con esta idea, se realizó una convocatoria por la web en la cual se contactó a diversos organismos y se coordinó la realización de una intervención pública en la Plaza de los Dos Congresos. Para la acción todos los participantes eligieron alguna pertenencia relacionada con la situación de sus exilios: objetos que hubiesen salido con ellos del país, o que, por el contrario, hubiesen sido adquiridos posteriormente y fuesen significativos de la nueva situación de vida (figs. 9, 10 y 11).

El punto de encuentro fue junto a dos árboles añejos que tenían sus copas entrelazadas y que para Fidanza significaban “la unión de las identidades y de los países, el natal y el del refugio” (lida, 2012). Con esta idea se trazaron en el suelo dos círculos rodeando los troncos, dos figuras que se interceptaron gestando un espacio compartido. En ese entorno se instalaron los elementos que cada uno había traído: muñecos, ropa, sombreros, valijas, libros, entre otras de sus pertenencias. De algún modo, podría pensarse que estos objetos elegidos, más que condensar el pasado personal como una vivencia dada, son artefactos que cargan con múltiples presentes, que aluden a las representaciones y relatos con los que en diferentes momentos fueron investidos. Así, cada participante fue enlazando lo que había llevado a los árboles y en conjunto fueron elevados hacia las ramas. Por un instante, los cuerpos se unieron a través de los lazos y sogas que conectaban sus objetos a los árboles. Podría considerarse que, por un instante, se formó un cuerpo colectivo en movimiento. Siguiendo las palabras de Chavez Mac Gregor ya no se trataría de apelar al pasado cristalizado, sino de “devenir pura intensidad”, de una fuerza que viene de las condiciones del encuentro, de gestionar otras formas de configurarse en lo colectivo, de promover

a través del encuentro de lo heterogéneo otros modos de experiencias de comunicación y de relación que pongan las memorias y las subjetividades a actuar.

Esta forma de encuentro también lleva a pensar en las particularidades con las que, en la acción, se tensionan las dimensiones de lo público y lo privado. En esta propuesta, lo privado se hace público a través de la circulación de los elementos cotidianos escogidos. De objetos que representan las formas en que cada uno se vinculó con su historia de exilio y con el mundo. En ese sentido, esta manifestación política y artística opera como en otras prácticas como una búsqueda de “reconstrucción” (Fortuny, 2016: 80-81).

Asimismo, interesa considerar el emplazamiento, la elección del sitio donde se desarrolla la acción. Según relata Fianza el lugar es elegido “porque había dos árboles y porque en ese momento me enteré que se estaba viendo la posibilidad de hacer la ley del exilio. Me pareció increíble que sucediera en el mismo momento que se estaba haciendo este trabajo, de hecho me puse en contacto con las personas que estaban atrás de la cuestión de esta ley, y entonces me pareció que el lugar tenía que ser ese. El lugar para accionar colectivamente, porque además la ley habla una reparación colectiva” (Iida, 2012) (9).

Durante esos años, surgen otras convocatorias a realizar nuevas acciones en torno a la reparación del exilio, impulsadas por el colectivo de Hijos e Hijas del exilio. Estas prácticas de *desexilio* permiten pensar las formas imprevisibles en las que una puesta en acto política y estética moviliza o conmueve provocando una acción que excede la propuesta original, que genera un desbordamiento quizás inesperado.

No hay imágenes inocentes, ni neutrales, como tampoco los recuerdos y los olvidos escapan a las perspectivas subjetivas y a las deformaciones del tiempo. Sin embargo, esto no hace a las memorias que se producen en las obras de Fianza y Bettini menos reales. Estas propuestas aún en sus diferencias se ligan en su interés por intervenir activamente en la configuración de narrativas y relatos sobre nuestro pasado reciente. Ambas propuestas configuran múltiples relatos que ponen en tensión los vínculos entre testimonio y representación, realidad y ficción. En ambos casos, no se trata de recordar un recuerdo, sino de sus grietas: la pérdida, lo que no está, incluso aquello que se creía olvidado, pero también en ambos casos se trata de un intento de restitución, de reelaboración de lo traumático. Desde estas perspectivas, es interesante reflexionar sobre el análisis de estos casos que, mediante diferentes lenguajes, abonan a la posibilidad de construcción efímera y situada de los fragmentos de memorias.

Notas

(1) El poeta es hijo de Diana Irene Oesterheld, desaparecida el 7 de agosto de 1976 cuando estaba embarazada de 6 meses y de Raúl Ernesto Araldi desaparecido en agosto de 1977.

(2) Respecto a la segunda generación de víctimas de la violencia del terrorismo de estado se alude aquí a aquellos hijos e hijas que a través de sus obras y prácticas de las memorias elaboran un duelo, tramitan las ausencias, denuncian la desaparición de sus familiares o de la interrupción abrupta de su historia a causa de la dictadura, como en el caso de la agrupación H.I.J.O.S o el colectivo Hijos e Hijas del Exilio. Sin embargo, este recorte no implica desconocer que, desde diferentes perspectivas de análisis, se viene trabajando en el vínculo entre “infancia y dictadura”, implicando con esta idea las diferentes formas en que el proceso dictatorial signó la infancia de gran parte de los nacidos en la década del setenta. Esto considera que este proceso marca socialmente a un amplio conjunto social que es afectado de diferentes formas. Ver: Blejmar y Fortuny (2011), Llobet (2015), Urondo (2010), entre otros.

(3) Ver: <http://www.gabrielabettini.com/LA-CASA-DESPOJADA-II>

(4) <http://www.gabrielabettini.com/RECUERDOS-INVENTADOS>

(5) La idea de “desexilio” es tomada de la novela *Andamios* (1986) del escritor uruguayo Mario Benedetti, para quien implica una reflexión sobre la configuración de subjetividades escindidas por la distancia del exilio. En sus primeras acciones, Fianza alude a este concepto para referirse al proceso de reelaboración de las situaciones traumáticas provocadas por el exilio político de sus padres.

(6) Este monto de afecto que la artista despliega en torno a la cultura mexicana se reitera y encarna en diversas producciones cerámicas e instalaciones de Mercedes Fianza.

(7) Entre el 2003 y el 2006, Fianza busca reunir otras historias y experiencias similares para gestar una red de encuentro y restitución conjunta. Durante ese tiempo, se contacta con Graciela Montaldo y, a través de ella, se relaciona con Violeta Bukart Noé, quien estaba filmando el documental *Argenmex*. Asimismo, junto a una antropóloga, realiza múltiples entrevistas a diferentes personas que habían transitado alguna situación similar. Estos vínculos serán la base de las convocatorias para el accionar grupal.

(8) Desde 1999 se propusieron diferentes iniciativas legislativas que intentaron abordar el tema sin llegar a prosperar o concretarse hasta el presente.

(9) Si bien la propuesta no surge para acompañar la sanción de la ley, se articula con este suceso legal, que también lo excede y lo desborda. Aunque excede a los límites de este artículo, recordamos que hubo debates y tensiones entre exiliados respecto a si correspondía o no la ley.

Bibliografía

- AMADO, Ana. 2004. “Órdenes de la memoria y desórdenes de la Ficción”, en: AMADO, Ana, DOMINGUEZ, Nora, *Lazos de familia: herencias, cuerpos y ficciones*. Buenos Aires: Paidós.
- AMADO, Ana. 2009. *La imagen justa. Cine argentino y política, 1980-2007*. Buenos Aires: Colihue.

- ARALDI OESTERHELD, Fernando. 2014. *El sexo de las piedras*. Buenos Aires: Mansalva.
- BENEDETTI, Mario. 1997. *Andamios*. Barcelona: Once.
- BASSO, María Florencia. 2016. "Volver a entrar saltando: Memorias visuales de la segunda generación de exiliados políticos en México", Tesis de Maestría, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, Buenos Aires. 2016. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1341/te.1341.pdf>
- BLEJMAR, Jordana; FORTUNY, Natalia. 2011. "Infancia, dictadura y transmisión", en: Posgrado en Educación inicial y primera infancia de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. 8 de septiembre de 2011, Buenos Aires, FLACSO. Disponible en: <http://educacion.flacso.org.ar/eventos/infancia-dictadura-y-transmision>
- BILLI, Noelia; FLEISNER, Paula. 2017. "La piedra y el poema. Materiales para una memoria poética desobrada", *El taco en la brea. Revista del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias*, Número 5, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral.
- CHÁVEZ MACGREGOR, Helena. 2009. "La rebelión de los insomnes", *des-bordes*, Número 0, enero.
- DID-HUBERMAN, George. 2010. "Cómo abrir los ojos", en: FAROCKI, Harum. 2013. *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires: Caja Negra.
- FIDANZA, Mercedes. 2006. "Árbol del Desexilio", <http://mercedesfidanza.com/>
- FIDANZA, Mercedes. "Migraciones situadas. El retorno a la tierra", Tesis de Licenciatura en Artes Visuales con Orientación Artes del Fuego, Departamento de Artes, UNA. Buenos Aires: 2013 (inédito)
- FORTUNY, Natalia. 2014, *Memorias fotográficas: imagen y dictadura en la fotografía contemporánea*, Buenos Aires: La Luminosa.
- FREUD, Sigmund. 1914/2007. "Recordar, repetir y reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II)", en: *Obras Completas*, Tomo XII, Buenos Aires: Amorrortu editores.
- GARCÍA, Luis Ignacio. 2011. *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una realidad político cultural*, Santiago de Chile: Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes Universidad de Chile.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. 2006. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Traficantes de Sueños/Tinta Limón.
- GUGLIELMUCCI, Ana. 2011. "El proceso social de consagración de la "memoria sobre el terrorismo de Estado" como política pública estatal de derechos humanos en Argentina", en: *Primeras Jornadas de Difusión de Tesis sobre Memorias y Pasado Reciente*, 22 y 23 de septiembre 2011, Buenos Aires: IDES.
- GUGLIELMUCCI, Ana. 2011. "La construcción social de los espacios para la memoria sobre el terrorismo de Estado en Argentina como lugares de memoria auténtica", *Revista Sociedade e Cultura (Goiânia) Universidade Federal de Goiás*.

IIDA, Cecilia, 2012. "Entrevista a Mercedes Fidanza". Buenos Aires (inédito).

JELIN, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*, Madrid: Siglo XXI.

LLOBET, Valeria. 2015. "¿Y vos qué sabés si no lo viviste? Infancia y dictadura en un pueblo de provincia". *A Contracorriente. Una Revista de Historia Social y Literatura de América Latina*, Vol. 12, Número 3. Pp 1-41.

LONGONI, Ana. 2005. "¿Tucumán sigue ardiendo?". *Sociedad*, Núm. 24. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.

LONGONI, Ana. 2009. "Algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López Activismo artístico en la última década en Argentina", *Rebelion*, <http://www.rebelion.org/noticias/2009/12/97449.pdf>,

LONGONI, Ana. 2010. "Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches". *Aletheia*. Volumen 1. Número 1. Octubre.

URONDO, Ángela (2010) "Infancia y Dictadura. Colección de sueños recurrentes, relatos simbólicos y visiones infantiles sobre la Dictadura.", Blog, <http://infanciaydictadura.blogspot.com.ar/2010/08/maru.html>.

* Licenciada en Artes Plásticas y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes, ambos de la FFyL (UBA). Maestranda en Comunicación y Cultura, FSOC (UBA) con el tema de tesis: "Memorias de la última dictadura. Prácticas artístico-políticas en Buenos Aires entre el 2003 y el 2015". Es Docente en la Maestría en Administración de Organizaciones del Sector Cultural y Creativo, FE (UBA); Adjunta en la Cátedra de Arte Contemporáneo, UNA y Ayudante en la Cátedra de Historia de las Artes Plásticas VI FFyL (UBA) y en la carrera de Artes Electrónicas, UNTREF. Actualmente es becaria del Centro Cultural de la Cooperación e Investigadora en formación en grupos de UBACYT. Ha escrito libros, capítulos de libros, prólogos de catálogo y artículos en revistas especializadas.