

Memorias del exilio. Las prácticas artístico-políticas de Mercedes Fidanza junto a Hijos e Hijas del Exilio

CECILIA IIDA

Resumen

Entre el 2002 y el 2010 se desarrollaron una serie de performances/intervenciones en el espacio público que abordaron los exilios políticos durante la última dictadura desde la perspectiva de los hijos. Impulsados primero por Mercedes Fidanza y luego por el colectivo Hijos e hijas del exilio, estas acciones configuraron territorios efímeros de memorias en diferentes sitios de Argentina. En este artículo, abordaremos estas propuestas como prácticas artístico-políticas en las que los cuerpos y los objetos pliegan y despliegan saberes y recuerdos de las infancias en dictadura y cuya fuerza de acción e intervención radica en el encuentro como potencia.

Palabras claves:

exilio, hijos, arte, política, memorias

Recepción: 12/05/2022

Aceptación: 28/06/2023

Memories of exile. Mercedes Fidanza's artistic-political practices with Sons and Daughters of Exile

Abstract

Between 2002 and 2010 a series of performances and interventions were developed in public space. These practices were developed by Mercedes Fidanza and by the collective Sons and daughters of exile. These actions addressed the political exiles during the last dictatorship since the children's perspective and configured ephemeral territories of memories in different places in Argentina. In this article, we will address these proposals as artistic-political practices in which bodies and objects fold and unfold knowledge and memories of childhoods in dictatorship and whose force of action and intervention lies in social ties as power.

Keywords: exile, sons and daughters, art, politics, memory

Esta obra se publica bajo licencia Creative Commons 4.0 Internacional.
(Atribución-No Comercial-Compartir Igual) <https://doi.org/10.59339/ca.v10i20.574>

Iida, C. (2023). Memorias del exilio. Las prácticas artístico-políticas de Mercedes Fidanza junto a Hijos e Hijas del Exilio. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 10(20), 135-151.



Memorias del exilio.

Las prácticas artístico-políticas de Mercedes Fidanza junto a Hijos e Hijas del Exilio

CECILIA IIDA*

Desde los comienzos de la última dictadura cívico-militar (1976-1983) –y en continuidad hasta el presente–, se han desplegado potentes recursos visuales y artísticos que forman parte de las denuncias y reclamos públicos por los crímenes de lesa humanidad cometidos en Argentina. Es bien conocido que el gobierno de facto impulsó un plan sistemático de represión, censura y terror que involucró la detención, la tortura, la desaparición de personas en Centros Clandestinos de Detención y la apropiación y sustracción de las identidades de bebés y niños. En este contexto, miles de personas se vieron forzadas al exilio político.

Si bien éste no ha sido uno de los temas de mayor visibilidad en el campo de las memorias de la dictadura, su pertenencia y pertinencia en este campo se vincula con las motivaciones y con la masividad y heterogeneidad que asumieron los exilios en ese período¹. Actualmente, en cualquiera de sus formas –legal, clandestino, permutando encierro por exilio, entre otras– estas migraciones forzadas son entendidas desde los estudios de las memorias como una forma de violencia del terrorismo de Estado. Aun reconociendo un tenor diferente respecto a otras violaciones, el exilio se asume como consecuencia del proceso dictatorial en tanto es obligado frente a la amenaza a la integridad y a la vida de las personas (Jensen, 2010; Yankelevich, 2009).²

El presente artículo busca ser una contribución con este campo de estudios y específicamente con las investigaciones centradas en los vínculos entre las memorias del exilio y las producciones artísticas y políticas desde

1 Yankelevich (2009) refiere que en la segunda mitad del siglo XX medio millón de emigrados argentinos se instalan en el exterior, pero es muy difícil saber el número exacto de exiliados políticos. Particularmente en México –uno de los principales países en recibir argentinos en el período y lugar en el que se exilian los familiares de Mercedes Fidanza– recibió entre 1974 y 1983 casi cinco mil exiliados argentinos.

2 El Proyecto de Reparación del exilio refiere que: 1. los exiliados «forman parte del pueblo argentino»; 2. el exilio comportó dolor y sufrimiento: «desarraigo, pérdida de identidad, la interrupción violenta de todas las actividades de la vida cotidiana»; 3. el exilio fue una práctica prevista por la Doctrina de la Seguridad Nacional, de manera que «no hay margen de dudas con relación a su encuadre violatorio de los DD.HH.»; y 4. el exilio realizó una labor política de denuncia internacional de la acción del terrorismo de Estado en Argentina (Moreau, Leopoldo et al, 2000, citado en Jensen, 2010).

.....
*Becaria UBACYT Maestranda en Comunicación y Cultura, Facultad de Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires). Contacto: ceciliaiida@gmail.com

la voz de los hijos. Como en otros asuntos vinculados al pasado reciente las artes han sido herramientas utilizadas para nombrar, elaborar y configurar memorias sobre lo vivido. En este trabajo nos proponemos interrogar los vínculos entre memorias, arte y política en las performances/intervenciones de la artista Mercedes Fianza, realizadas primero solitariamente y luego en colaboración con otros integrantes de la agrupación Hijos e Hijas del Exilio (HHdE) entre el 2003 y el 2010³. Estas propuestas buscaron reelaborar los exilios políticos desde la perspectiva de los hijos y se desarrollaron principalmente en Buenos Aires y posteriormente en la ciudad de Córdoba.

Con este objetivo en mente, tomamos en consideración algunos antecedentes de investigación específicos que incluyen análisis sobre las obras de Mercedes Fianza; entre estos: la investigadora Eva Alberione (2018) pone el foco en la construcción de las narrativas artísticas desde las cuales se producen las memorias del exilio en la segunda generación de exiliados; Juan Pablo Pérez (2008) aborda los aspectos performáticos de las experiencias de Fianza realizadas en la primera experiencia colectiva de *desexilio*; Claudio Ongaro Haeterman (2012), se centra en la objetualidad de las valijas en las obras de Fianza y las enmarca en una genealogía de mujeres artistas y María Florencia Basso (2019) aborda las obras desde su objetualidad y específicamente en diálogo con la producción de los hijos de argentinos exiliados en México.

A estas lecturas, buscamos aportar una perspectiva que se enfoque en los procesos de socialización de las performances/intervenciones de Fianza. Nos interesa pensar los puntos de apertura entre la construcción individual y colectiva en los procesos de construcción de las memorias. Encontramos que en el pasaje del hacer solitario al hacer colectivo se entranan diversas memorias y se potencian los modos de acción. En ese sentido, concebimos que estas prácticas elaboran el pasado como un *trabajo* (Jelin, 2002, p. 27): un *trabajo de memoria* que se despliega entre lo individual y lo colectivo. Siguiendo a Elizabeth Jelin, son los sujetos quienes recuerdan, pero este ejercicio se da en relación con otros, en relaciones sociales, institucionales y culturales (Jelin, 2002, pp. 19-20). Si bien la memoria es una capacidad individual, la selección de los recuerdos, la perspectiva y la lectura que se hace del pasado se enmarca en un contexto social. Esto permite inferir que no hay una única memoria, sino que éstas son múltiples y plurales; no son fijas, ni estancas, sino que están en constante transformación y son siempre objetos de luchas activas; por lo que las memorias son parte de un *campo de batallas* (Jelin 2002, p. 2) que se transforma y actualiza en cada coyuntura particular (Jelin, 2002, pp. 2-27).

En diálogo con lo anterior propusimos que las prácticas analizadas y desarrolladas en el espacio público urbano configuran *territorios de memorias*. Retomamos para esto el concepto *territorio* de Miltos Santos, quien lo

³ Este trabajo es parte de una investigación más amplia en la que se abordan los cruces entre arte y política en diferentes prácticas que ocupan el espacio público involucrando y entrecruzando dimensiones performáticas, procedimientos, repertorios y herramientas diversas.

concibe como *espacio socialmente construido* (Santos, 1996), en constante redefinición, atravesado por múltiples formas de apropiación, uso y configuración social. Esta perspectiva pone el énfasis en lo relacional y en la complejidad y heterogeneidad de actores sociales que intervienen en la construcción de un *territorio*, en cuyas *marcas* (Arfuch, 2004, pp. 1143-151), aún efímeras, se configuran las memorias.

Finalmente, proponemos abordar las performances/intervenciones como prácticas artístico-políticas, considerando el carácter *liminal*⁴ de estas experiencias. El guion que articula la díada arte-política es un intento por pensar dicha relación como un binomio inseparable y es también una hipótesis de lectura sobre un cuerpo de prácticas en las cuales, creemos que no prima una dimensión ante la otra.

En términos metodológicos, este artículo es resultado de una investigación cualitativa con una perspectiva transdisciplinaria. Desde la historia cultural y la historia del arte se reconstruyeron y analizaron formalmente las experiencias y recursos propios del arte, aspectos que se vincularon con sus procesos y contextos históricos y culturales de emergencia. Por su propia naturaleza efímera, las performances e intervenciones públicas que analizamos son transitorias. Sin embargo, cada una de las experiencias del corpus pueden ser abordada a través de los registros materiales tales como fotografías, videos y documentos escritos recabados en los archivos personales de Mercedes Fianza y Violeta Burkart Noé. Siguiendo esto, se relevaron diversas fuentes periodísticas y analizaron críticamente las formas de producción considerando el despliegue de procedimientos, representaciones, materiales, recursos, saberes, formas de acción, territorialidades en las que se inscriben y el contexto de emergencia de cada una. Asimismo, se realizaron entrevistas a la artista y a cuatro de los participantes de las acciones, las mismas fueron vinculadas y analizadas en diálogo con las fuentes existentes. A través de esta investigación se pudo organizar un archivo de imágenes y registros parciales de las performances/intervenciones, insumo fundamental para abordar producciones de memoria efímeras y emplazadas en el espacio público urbano.

Hijos e hijas del Exilio

Desde mediados de los años noventa, la figura del exilio tomó fuerza en diferentes relatos que apelaron a su inclusión como problemática ligada al terrorismo de Estado; en torno al 2006 adquirió un nuevo impulso a partir de nuevas políticas del gobierno del entonces presidente Néstor Kirchner y de la presentación de la Ley de reparación del exilio⁵. En el 2006, se fundó

4 El concepto es desarrollado por Ileana Diéguez, quien lo retoma de los estudios de Víctor Turner y Richard Schechner. Turner desarrolla el concepto a partir de las observaciones de Arnold van Gennep sobre los rituales de pasaje y desde esta óptica analiza los ritos ndembu, cultura del noroeste de Zambia. En este marco lo liminal apunta a situaciones o acciones límites, de margen o de umbral entre distintos campos.

5 Desde fines de los noventa se propusieron diferentes iniciativas legislativas que intentaron abordar el tema sin llegar a prosperar o concretarse hasta el presente. Entre estas, el proyecto de la ley “Régi-

la agrupación Hijos e hijas del exilio (HHDE), de la cual Mercedes Fianza fue una de sus fundadoras. Este grupo surgió a partir del encuentro de la Comisión de Ex Exiliados Políticos de la República Argentina en la Semana del Exilio que se celebró en el auditorio del Hotel Bauen de la ciudad de Buenos Aires entre el 20 y el 26 de junio.

La formación de HHDE se dio en un momento particular: aquellos que habían transitado sus infancias o adolescencias en plena dictadura llegaban a la edad adulta. Asimismo, tenía como antecedente la formación de Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.) -organización en la que algunos de los miembros de HHDE también participaron⁶.

En sus orígenes, HHDE se presentaron en términos filiales desde la voz de los “hijos e hijas”. Este punto de partida sintonizaba con otras formas de identificación históricas tales como madres, abuelas, familiares, HIJOS, hermanos y nietos (Jelin, 2010). En consonancia con esto, el colectivo de HHDE también se autoidentificaba desde la perspectiva de los lazos biológicos, y desde esta mirada entablaban sus reclamos y luchas. Estas batallas presentaron matices distintos respecto a la generación de sus progenitores como exiliados políticos. Para los niños y adolescentes nacidos o criados en el exilio la situación fue sencilla, entre las distintas problemáticas que mencionan figura el desarraigo, la configuración de una identidad dividida y las dificultades de adaptación cuando se lograba el retorno al país. A estas situaciones se sumaban muchas veces los silencios dentro de la familia y las dificultades para comprender y explicar los motivos de las migraciones familiares⁷. Estos también serán asuntos a los cuales se referirán en distintas oportunidades.

Como el colectivo H.I.J.O.S. (fundado en 1995)⁸, los HHDE desplegaron sus propias estrategias y repertorios estético-políticos. Una de las primeras acciones públicas fue la presentación de una “Carta Abierta” (2006), difundida a través de internet, en la que el exilio cobraba el estatuto de una herida abierta: una situación sobre la cual reflexionar y procesar y una “violación a los Derechos Humanos” (Hijos e Hijas del Exilio [HHDE], 2006). Allí admitían que “ha habido peores atrocidades que el exilio, como las desapariciones de personas, las torturas, los secuestros clandestinos y las apropiaciones

men de beneficio para aquellas personas argentinas, nativas o por opción y extranjeros residentes en el país, que hayan estado exiliadas por razones políticas entre el 06 de noviembre de 1974 y el 10 de diciembre de 1983” apuntaba a vincular estos exilios forzados como parte de la violencia dictatorial. 6 Cabe mencionar al respecto a la conformación de H.I.J.O.S los “cuatro orígenes” –hijos de desaparecidos, hijos de asesinados, hijos de secuestrados/ torturados e hijos de exiliados–, inclusiones que posteriormente se amplía con la inclusión de la “población abierta” (Cueto, 2010, p. 122-145).

7 Al respecto, en el documental *ArgenMex* (2007), dirigido por Violeta Burkart Noe y Analía Miller se tematiza a través de testimonios diferentes problemáticas ligadas a la segunda generación de víctimas del exilio. Entre estos asuntos, también se menciona la dificultad para entender y explicar siendo niños la situación del exilio, en tanto que en sus hogares sus progenitores no hablaban abiertamente de la situación, por precaución, protección, clandestinidad y/o temor

8 Las acciones y formas de intervención del colectivo H.I.J.O.S. configuraron un repertorio estético-político propio. Sus modos de intervención -entre los cuales los escraches- serán característicos, asumirán formas de visibilidad definidas, sus manifestaciones serán muchas veces acompañadas por colectivos de activismo artístico

de niños”; consideraban también 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”; pero, no obstante, “creemos que ya es hora de hablar de todo lo que nos pasó y nos pasa” (HHDE, 2006).

Siguiendo estos fragmentos, cabe considerar el reconocimiento del matiz diferencial respecto a las formas más “atroces” de violencia que requirieron denuncias más urgentes; pero también la defensa de la idea del exilio como otra forma de violencia. En sus palabras: “El exilio político como una violación a los Derechos Humanos, es un cercenamiento de la libertad, estás obligado a irte de tu país por tu propia integridad física, es la vida la que corre peligro, y no hay posibilidad de elección, sencillamente no podés estar en tu país, con todo lo que ello implica” (2006). Vinculado a esto, la posibilidad de pronunciarse en ese momento se relaciona con un contexto favorable respecto a la gestión de políticas públicas vinculadas a los reclamos de los movimientos de derechos humanos. En este contexto, es clave la reapertura de los procesos penales archivados en etapa de instrucción tras la anulación de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final en agosto del 2003. Los cambios en las políticas de las memorias y la posición receptiva del Estado respecto a los diversos reclamos configuraron un escenario propicio para la visibilidad pública de otras problemáticas vinculadas al pasado reciente. Así, el exilio –que ya tenía una historia de militancia preexistente– adquirió otra visibilidad encausada por los hijos.

La llegada a una edad adulta de esta generación se evidenció en las formas de relato sobre el pasado y su mirada hacia el futuro. Según Basso (2019), en sus palabras se constataba el paso de la experiencia infantil hacia una postura militante en la que se configuraron como colectivo político. En las palabras de HHDE: “en grupo podremos concretar nuestros sueños de un país justo, solidario, con libertad y en democracia” (HHDE, 2006). Esta posición los condujo a realizar acciones contundentes e inéditas de denuncia, como también múltiples producciones culturales y políticas, como las propuestas por Mercedes Fianza. Atravesando tiempos y espacios diferentes, desplegaron estrategias y configuraron repertorios propios, visibilizaron y denunciaron las acciones represivas y desaparecedoras del Estado, demandaron justicia, elaboraron las vivencias traumáticas del pasado y los exilios familiares, buscando formas de conjurar el pasado para intervenir en el presente. En la carta mencionada reconocieron su interés en las “artes y las humanidades” y, en ese punto, no podemos dejar de vincular este interés y sus prácticas con el amplio campo de producciones sobre las memorias realizadas por quienes vivieron infancias atravesadas por la dictadura⁹

⁹ Respecto a este tema, se ha denominado no sin polémicas como segunda generación de víctimas de la violencia del terrorismo de Estado 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 padres y otros 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

Son numerosos los estudios que han abordado las diferentes formas de construcción de las memorias de los hijos de desaparecidos, especialmente desde la fundación de su organización y de los múltiples géneros, formatos de producción artística y política con la que abordaron el pasado reciente. Ana Amado refiere que los hijos “forman parte de una generación que en la cultura actual privilegia expresarse visualmente. [...] exploran distintos lenguajes artísticos a modo de pacto con los espectros amados y con su memoria, para sustraerse, como herederos, al imperativo compacto de un legado que abarca una dimensión familiar e ideológica” (Amado, 2004, p. 49).

Asumiendo problemáticas diferentes y otras formas de violencia, también HHDE han desarrollado recursos artísticos y políticos para tramitar sus vivencias. Claro está que en su caso elaboran otras experiencias, otras formas de fragmentación, el sentimiento de no pertenencia, la desterritorialización, el quiebre familiar, lo no narrado, entre otros asuntos ligados al exilio. Considerando las particularidades y diferencias entre los problemas que abordan las producciones de los hijos de los desaparecidos y los de exiliados, creemos que es posible pensar que ambos grupos comparten un horizonte generacional, un mismo contexto histórico de producción y que es posible pensar también ciertos rasgos comunes en sus producciones. Así, algunas caracterizaciones que Amado observa en las obras de los hijos de desaparecidos coinciden con los rasgos de las acciones que aquí analizaremos. En palabras de la autora: “Sus poéticas testimoniales son episódicas, fragmentarias, a menudo vueltas sobre sí mismas [...] su concepción de integración local, nacional, internacional en “redes” que reivindican el antiverticalismo, la horizontalidad, “el respeto a la diversidad”, los “modos de construcción política sin jefes ni jerarquías”” (Amado, 2009, p. 61). Como veremos luego, en los intentos de reparación del exilio, la trama configurada a través de sogas, objetos y sujetos crea un modo de articulación colectiva y horizontal y se señala la necesidad de acción colectiva por sobre la tramitación individual, posición también expresada en la carta fundacional (HHDE, 2006). El modo enunciativo que integra a hijos e hijas¹⁰ también implicó la diversidad a la cual se refiere Amado. En sus relatos -entrevistas, documentales y en la acción colectiva que abordaremos más adelante- se evidencia la fragilidad de las memorias, la fragmentación en las formas de emergencia de los recuerdos, lo episódico de los testimonios y sus indagaciones afectivas respecto a los sucesos del pasado reciente. En este contexto generacional, nuevos sentidos y formas de visibilidad entran en disputa y es en esta encrucijada que es posible reflexionar sobre los cruces entre arte, política, memoria y exilios en la acción de reparación de Mercedes Fianza y en los procesos de colectivización de esta propuesta, cuando es llevada a cabo en conjunto con HHDE.

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

10 Cabe considerar que en el 2006 el sufijo “e” que sustituye hoy el masculino genérico aún no estaba establecido.

El cuerpo y los objetos como artefactos de memorias del exilio

Mercedes Fianza es artista visual y ceramista. Entre el 2002 y el 2003 realiza una serie de acciones solitarias que se ven motivadas por la necesidad de abordar las vivencias y consecuencias del exilio familiar. En 1976, cuando tenía dos años, su madre y ella dejan el país debido a la persecución política de la cual es objeto su familia¹¹. Tras una breve estadía en Brasil, llegan a México. Allí nacerá su hermano menor y transita su infancia. Asiste a la escuela local y participa de las festividades y costumbres mexicanas y, desde allí, a través de sus padres, establece un vínculo con su país de origen. Las fotografías y recuerdos de aquella época movilizan en Fianza las memorias sobre la tierra húmeda del cantero en el que jugaba con escurridizas lombrices, sus primeras experiencias con el barro en el patio de la casa de Coyoacán (Fianza, 2013).

Al finalizar la dictadura, la familia regresa a la Argentina, la artista recuerda “sentir durante mucho tiempo una fractura”. Buenos Aires le pareció una ciudad gris y extrañaba los colores, los olores y las comidas mexicanas. Ya siendo adulta, Fianza decidió residir en nuestro país, pero su hermano volvió a México. Para la artista la separación familiar es parte de la experiencia de una “identidad dividida” (M. Fianza, comunicación personal, 2012). Las vivencias de fragmentación y desarraigo, la construcción de una subjetividad que integra diferentes territorialidades y tiempos atravesados e interrumpidos por las consecuencias del exilio forzado en la infancia forman parte de sus acciones/intervenciones en el espacio público. El *Primer intento de reparación del exilio* (2003) fue una performance/intervención¹² realizada en el Parque 3 de Febrero, un emplazamiento elegido porque –según el relato materno–, es allí donde ella dio sus primeros pasos. En ese sitio, caminó descalza y se puso uno a uno los vestidos mexicanos que, junto a su familia, conservaban de su tránsito por el país de refugio. Frente a un árbol de magnolias, se los quitó uno tras otro, los sujetó con sogas a las ramas y comenzó a izarlos para que las flores y frutos bordados en el suelo mexicano se integraran al árbol que echa raíces en Argentina.

La acción corporal transcurrió con cierta cadencia, como un ritual a través del cual hacer visibles las dimensiones afectivas y traumáticas de la experiencia del exilio. Los vestidos con su amplio colorido aludían a ese pasado en clave amorosa. Eran elementos del país de tránsito apropiados en un proceso

11 Mercedes Fianza es hija de Amílcar Fianza y Adriana Martínez. Su padre era militante Integrante del Movimiento Nacionalista Revolucionario Tacuara (MNRT) y de la Juventud Peronista. En el documental *Argenmex Fianza* refiere que su madre decide exiliarse a partir de que las Fuerzas Armadas irrumpen en su domicilio buscando a su padre, quien en ese momento se encontraba en Brasil

12 Entendemos esta propuesta en el cruce entre la performance y la intervención. Siendo la primera un concepto escurridizo que tomamos en los términos de Diana Taylor como: “actos vitales de transferencia, transmitiendo el saber social, la memoria y el sentido de identidad a partir de acciones reiteradas” (2012: 22). Mientras que el concepto de intervención se vincula a las formas de irrupción de las prácticas artísticas y activistas en el espacio público. Nos interesa abordar esta idea como una forma de ocupación territorial que, junto a la acción corporal configura un entorno de memorias, una forma de “aparición” cuyo despliegue se potencia especialmente en el hacer colectivo.

de construcción de la propia subjetividad. La ropa, metonímica e íntimamente ligada al cuerpo, era incluida como objeto portador de memorias, como testigo del pasado en el que se articulaba la experiencia individual –el tránsito del exilio en la historia familiar– y lo colectivo entramado en las memorias sociales de las dictaduras¹³. Pero al mismo tiempo, los trajes que portaba y que luego vestían las copas de los árboles, era la indumentaria de una mujer adulta, no la ropa de niña que ella utilizó durante el exilio. En ese sentido, la acción no buscaba construir un recuerdo exacto del pasado -tarea por demás imposible- sino que, al habitar estas ropas, hacía posible el agitar de los fantasmas y los afectos del pasado. Refiriendo al uso de las ropas maternas o paternas en otras producciones sobre el exilio, Fortuny (2018) refiere que “calzarse los pantalones o el vestido parece habilitar al cuerpo a iniciar un camino de la reconstrucción de la memoria”¹⁴. Sugerimos así, que en la acción de *Fidanza*, las ropas fueron utilizadas para convocar y vestir el pasado, para empezar a abordarlo en una acción que apuntaba más a la reelaboración desde el presente que a la narración precisa de los tiempos pretéritos.

Para Fortuny (2014, p. 81) la “reconstrucción”, caracteriza la producción de la segunda generación en la posdictadura. Esta operación contrarresta los efectos del terrorismo de Estado, que ha trastocado incluso el concepto mismo de persona. La violencia con la que irrumpió y quebró las vidas de los desaparecidos y las de sus entornos, el desarraigo para los exiliados, el quiebre identitario en los hijos y el impacto en el orden social requiere una reconstrucción de las identidades individuales y colectivas. Y este es un tema que aparece con insistencia en las palabras de la artista, y es problematizado también por el grupo HHDE.

La situación del exilio implicó sentirse divididos entre dos territorios, no terminar de pertenecer a ningún sitio. En el caso de los hijos, esto continuó incluso al regresar a la Argentina. El retorno es vivido como una situación muy difícil y de mucho desarraigo para quienes crecieron en otras naciones (Basso, 2019, p. 31-35). *Fidanza* aludió en diferentes ocasiones a la noción de una “identidad dividida”, los HHDE mencionan que “el exilio partió en dos nuestras vidas” y en el documental *Argenmex* se multiplican los testimonios que apuntan a esta idea de fragmentación identitaria, de dualidad o de tránsito permanente. Como refiere Jelin: “los períodos de crisis internas de un grupo o de amenazas externas generalmente implican reinterpretar la memoria y cuestionar la propia identidad [...]”

13 Creemos importante referir que las prendas (ropa y calzado) entre otros objetos cotidianos e íntimos han sido múltiples veces utilizados para referir a víctimas de diferentes formas de violencia. En nuestro país han sido utilizados en diferentes producciones para referir a los desaparecidos. Aun así, en el caso de las producciones de hijos de exiliados, la ropa y los objetos asumen otras características, aun cuando también aluden a un “corte” en las historias personales, no siempre están aludiendo a una persona en particular.

14 La cita refiere a la obra “Mi vida después” de Lola Arias, la cual inicia con una escena en la que Liza Casullo - hija de exiliados políticos- se pone los jeans de su madre para emprender la tarea de abordar la vida de las infancias en la dictadura. En su texto Fortuny analiza además la serie fotográfica “Satélite” de Marcela Cabezas, quien también es hija de exiliados a quienes –al regresar clandestinamente– los secuestran durante cuatro años. En esa serie fotográfica, Cabezas también lleva un vestido realizado por su madre.

son los momentos en los que puede haber una vuelta reflexiva sobre el pasado, reinterpretaciones y revisionismos, que siempre implican también cuestionar y redefinir la propia identidad grupal” (Jelin, 2002, p.26). Es así como para los exiliados en México la dualidad de las dos naciones fue conjurada en la noción de “argenmex”, palabra con la que se auto definieron y que involucró diferentes valoraciones¹⁵, el término configuró una comunidad con la cual se identificaron y resumió la proximidad como la distancia de las geografías.

En la acción de Fianza, el relato de la articulación de las identidades se encarna en el cuerpo y en el movimiento del vestir y el desvestir que evocan los procesos de arraigo y desarraigo. La performance no aborda el pasado como algo dado cristalizado en los objetos; sino de poner en acción la propia subjetividad para que actuar las memorias habilite la reelaboración en el presente. El cuerpo como territorio para vestir y desvestir el pasado y los árboles con flores mexicanas y raíces argentinas son metáforas de las identidades en tránsito permanente, de los movimientos de territorialización y desterritorialización que subyacen de las experiencias de exilio y son una forma de construir sentidos sobre los espacios y cuerpos que hoy habitamos. Las performances de Fianza y luego las practicas realizadas junto a HHDE, implicaron una investigación desde el cuerpo, en tanto que pusieron a actuar saberes del cuerpo que transmiten sentidos no fijos en datos duros, sino en una epistemología de la experiencia, de lo que el cuerpo multiplica en tanto que ha vivido y atravesado las experiencias del exilio. Como veremos, estas performances en su socialización devinieron en un cuerpo colectivo en el que se articulaban dimensiones expresivas, transmisiones *mnemónicas*, “una práctica y una epistemología” (Taylor, 2012, p.31).

Desde otra perspectiva, la acción solitaria de Fianza proponía el fugaz encuentro de las territorialidades que la configuraron y de las temporalidades que anudan la niña del pasado y la adulta del presente. Aquí el cuerpo participa de este deseo de reconciliación identitaria que por imposible es efímero y ficcional. Lo documental y la ficción como un rasgo propio de las producciones de esta generación (Fortuny, 2014, p. 81), emergieron en términos poéticos y artísticos y se desplegaron en la representación imposible de fusión de los dos territorios (árboles de flores mexicanas y raíces argentinas). El valor ficcional no implica necesariamente falsedad o falta de verdad; por el contrario, en el ritual se ponía en acto y se movilizaba el cuerpo, se desplazaban las potencias que inciden en la posibilidad de reflexión y de acción y que para la artista implicaban una forma de reparación¹⁶. El paso siguiente fue llevar esa elaboración a la acción colectiva.

15 Al respecto interesa referir que como propone Basso (2019, p. 14) la idea de “argenmex” no es una identificación con las mismas implicancias para la generación de adultos exiliados que para sus hijos. Para profundizar se sugiere: Basso (2019) y Yankelevich (2009).

16 La idea de reparación es en sí compleja, y presenta debates y diferencias entre los mismos exiliados políticos. Por un lado, la noción está ligada al reconocimiento del exilio en términos de violación a los derechos humanos, por otro, pero también relacionado con lo anterior, se liga a la posibilidad de la reparación económica, y por último también hace alusión a un proceso de elaboración del pasado. Todas estas aristas, generaron y generan controversias y producen diferentes posiciones entre los exiliados.

Territorialidades colectivas

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, 2009)

La primera experiencia de reparación fue silenciosa, a modo de ritual personal e íntimo, pero abrió a asuntos que pronto serían compartidos con otros. Entre la primera performance y la acción colectiva pasaron cuatro años en los cuales, se reconfiguró el campo de las memorias de la dictadura y el tema del exilio cobró mayor visibilidad pública. Para Fianza, se abrió una instancia de construcción de vínculos con otras personas que habían vivido experiencias similares y poco a poco se gestó una red de encuentro y de restitución conjunta. Siguiendo el deseo de socializar su experiencia, realizó entrevistas a quienes compartían un pasado similar. En estos encuentros compartieron sus experiencias y narraron relatos personales de lo acontecido, y a cada uno, Fianza le pidió que eligiese un objeto significativo que hubiera ido y venido o que hubiesen traído de los países que los habían acogido. Estos momentos fueron importantes para la convocatoria a la acción grupal y también claves para la reflexión y articulación de entramados afectivos de esta comunidad del exilio.

El 24 de junio del 2006, en el contexto de las Jornadas “Exilio: Historias de un Pueblo”, se realiza Árbol del desexilio, una performance/intervención de reparación colectiva. Para la misma, unos días antes, la artista había vuelto a contactar a todos los entrevistados y había difundido una invitación abierta en la web convocando a participar “a todas aquellas personas que también vivieron en el exilio”. Este convite también fue enviado a distintos organismos de Derechos Humanos. El *flyer* refirió a la primera acción y propuso un intento de reparación colectiva para lo cual se solicitó reunir la mayor cantidad de prendas posibles.

El lugar de encuentro fue en la Plaza de los Dos Congresos. Según relató, el sitio fue 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” (M. Fianza, comunicación personal, 2012). Así, si bien la propuesta no surgió para acompañar la sanción de la ley, sí se articuló con este suceso legal dejando abierta la pregunta respecto a si es posible o no la reparación y si esta reparación correspondía que fuera económica. El tema

no fue discutido en el marco de la acción, pero sí funcionó como marco de visibilidad de este asunto e influyó en la amplia participación de diferentes generaciones de exiliados¹⁷.

Por otra parte, los dos árboles elegidos eran particularmente interesantes porque tenían sus copas entrelazadas, y esto para Fianza significaba “la unión de las identidades y de los países: el natal y el del refugio” (M. Fianza, comunicación personal, 2012). Junto a éstos se reunieron los participantes llevando las pertenencias relacionadas con 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. Junto a ellos se sumaron otras personas interesadas en la propuesta, como también curiosos y transeúntes ocasionales que se aproximaron intrigados por el despliegue de la acción.

El territorio fue señalado mediante surcos en el suelo, éstos formaban dos círculos blancos que rodeaban a los troncos y que se interceptaban en el centro gestando un espacio compartido. En ese entorno, y a modo de “ofrenda”, los participantes intervinieron las raíces, el suelo y parte de los troncos con muñecos, cajitas, alebrijes, sombreros, valijas, artesanías, tapices, libros y colocaron las prendas de vestir en perchas que pendían de cuerdas enlazadas a las ramas altas de los árboles. Los objetos no eran piezas de museo, ni se exhibían por su valor monetario; por el contrario, se trataba de objetos de uso cotidiano, y cada uno estaba ligado a una historia personal, investido por una potente afectividad. Estas pertenencias que formaban parte de múltiples vivencias evocaban recuerdos de encuentros, memorias del hogar y también del desarraigo. Y aunque es claro que se trata de experiencias individuales, su instalación no fue puramente nostálgica o exclusivamente íntima, porque estos microrrelatos estaban vinculados a un exilio forzado por el terrorismo de Estado y formaban parte de una memoria compartida. En sus distintas materialidades y figuraciones los objetos evidenciaron los países de donde venían, pero en su articulación construían un relato sobre los exilios como experiencias políticas y sociales.

Cuando cada artefacto estuvo dispuesto los participantes tensaron las sogas para que las prendas subieran entre las ramas y, fugazmente, sus cuerpos se unieron a través de los lazos que conectaban sus pertenencias a los árboles. De este modo se conformó un cuerpo colectivo en movimiento y durante un largo tiempo las vestimentas flotaron en el aire, entre las ramas de las copas, mientras los brazos las agitaban, las subían y bajaban.

Si seguimos las palabras Chavez Mac Gregor con las que iniciamos este apartado, quizás la potencia no proviene de “ese objeto petrificado en el tiempo que guarda las energías de un pasado escondido”; sino que la fuerza emerge 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. La propuesta quebraba la fijeza

¹⁷ Entre los participantes que asistieron había diferentes generaciones, algunos de ellos eran exiliados políticos que estaban acompañando esta ley y otros hijos e hijas del exilio.

de los objetos, en tanto los ponía en relación con los cuerpos en un campo de fuerzas vivas, un ámbito de colectividad y al mismo tiempo de distancia y diferencias. Siguiendo a Didi-Huberman (2014, p. 23) el autor piensa los espacios políticos como una red de intervalos que empalman las diferencias unas con otras. Una dimensión *liminal* en tanto conjugaba a cada uno y a todos en un modo de aparición que fue tanto artístico como político.

Como *dispositivo liminal*, en esta propuesta “se contaminan y cruzan la teatralidad y la performatividad, la plástica y la escena, la representación y la presencia, la ficción y la realidad, el arte y la vida. Lo liminal, como lo fronterizo, es de naturaleza procesual; es una situación de canjes, mutaciones, tránsitos, préstamos, negociaciones” (Diéguez Caballero, 2004, p. 39). Con estas ideas se articula el carácter performático de esta acción, aspecto que requiere ser considerado tanto en relación el saber especializado de la artista, como con sus dimensiones sociales y epistemológicas, las cuales exceden el ámbito del arte. Desde finales de los noventa, Fianza venía desarrollando performances en el marco de acciones colectivas. Estas experiencias son antecedentes de las propuestas analizadas. Asimismo, la intervención también se consolida como forma simbólica y visual, en la elección poética de esos árboles, en lo metafórico de las prendas de diferentes naciones sobrevolando las copas del árbol argentino. Por otra parte, los círculos blancos que trazó en el suelo configuraron una territorialidad y son gestos que replicaban este procedimiento con extensos antecedentes en el arte argentino de los sesenta y setenta¹⁸. Pero al mismo tiempo, otros saberes excedían el conocimiento especializado, como las memorias y los saberes de los cuerpos atravesados por las vivencias del pasado y que se transmiten en su puesta en acto.

Esta propuesta adquirió también sentido en su despliegue colectivo, como un accionar efímero cuyo carácter transitorio se liga con la fragilidad de las memorias de la dictadura, con su ser inestable, provisorio y construido entre lo personal y lo social. Así, la propuesta desborda los umbrales del arte, la política y la memoria y se inscribe entre todas esas fronteras imprecisas. En diálogo con lo anterior, retomamos la idea de que la potencia de la acción reside en el encuentro colectivo que abre a la reflexión y reelaboración de los efectos de la dictadura. Es en ese proceso de socialización que esta práctica gesta un escenario de visibilidad para nuevas voces vinculadas al exilio y para la construcción de otros relatos diferentes a los de la generación anterior. Gestar con una voz propia nuevas narrativas, ocupar el espacio público, hacer visible el exilio son acciones que implicaban un ejercicio de imaginación colectiva.

En diálogo con estas prácticas y en el marco de los encuentros del colectivo HHDE, es que este grupo vuelve sobre la noción de *desexilio*, con el cual Fianza denomina esta performance colectiva¹⁹. Para la artista, el *desexilio*

18 Entre los antecedentes cabe mencionar los Vivo Dito de Alberto Greco (10962-1965), los cuales constan de señalamientos con tiza blanca en el suelo o con carteles; y los diecinueve “Señalamientos” (1968 y 1992) del artista platense Edgardo Vigo, los cuales asumieron diversos formatos.

19 El término es tomado 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.

“es construcción de lazos sociales, de memoria cultural” (Fidanza, 2007)²⁰. La idea hace referencia a una forma de confluir con otros; por eso dice “No me *desexilio* para olvidar sino para recordar y sumar mi propia historia al cuerpo social” (Fidanza, 2007). Desde ya esto no borra lo singular, sino que configura una comunidad que en su aparición hace visibles las historias, los traumas y los fantasmas del exilio político como forma de violencia implicada en el terrorismo de Estado.

Desde otra perspectiva, la propuesta también cuestionaba los “olvidos del exilio”. En palabras de Fidanza, para muchos, el exilio es vivido como “un dolor en el cuerpo de la memoria, en la ausencia de datos del lugar de origen, de la tierra de nacimiento, sin raíz” y “ese dolor de la memoria a veces se llama olvido, desconexión que produce a su vez un ser aislado de la sociedad.” (Fidanza, 2013, p. 110). Como recuerdan los entrevistados del documental *Argenmex* (2007) y como se expresa en la Carta de HHDE (2006), el miedo de sus padres, el silencio como consecuencia de ese temor, las dificultades para explicar los motivos de sus itinerarios fueron asuntos de difícil elaboración. En *Árbol del desexilio* formar un cuerpo colectivo apuntaba también al encuentro, a ser/estar con otros.

No es posible escamotear el olvido, éste es siempre la otra cara de la memoria, pero sí quizás, a través de la acción conjunta, situados en el borde impreciso en el que se contaminan las potencias visuales, corporales, poéticas del arte y la política sea posible alguna forma de elaboración del pasado, un ejercicio de *reconstrucción* (Fortuny, 2014), un emerger de otros relatos como el de intento de reparación y el de *desexilio*. Por esto podría pensarse que tanto ésta, como las siguientes performances/intervenciones, en su accionar colectivo articulaban un modo de hacer artístico-político que apuntaba al despliegue de los cuerpos los que, en sus encuentros y en sus hiatos, configuraban una territorialidad provisoria desde la cual pensar el pasado e imaginar un futuro sin exilios.

En suma, aproximarnos a esta propuesta desde su dimensión *liminal* nos permite indagar una zona de indeterminación, un espacio en el cual se crean ficciones -que gestan nuevas relaciones entre los signos y las formas de visibilidad- que retan la distribución existente de lo real y de la ficción misma y que abren paso a otros posibles, a otras formas de imaginación política.

Ecós, reverberaciones y derivas

En los siguientes años, se desarrollaron otras acciones, algunas tuvieron un formato similar y otras se distanciaron asumiendo otros rasgos²¹. Es interesante que algunas fueron convocadas por la artista y otras fueron inicia-

²⁰ “Cactasea desespinaada” es un texto introductorio leído en el encuentro de *Árbol del desexilio*, de Mercedes Fidanza, realizado en junio de 2007. Fidanza, Mercedes, página web, s/p

²¹ “Árbol del desexilio” Plaza San Martín de Tours, CABA (2007); “Árbol del desexilio / Árbol moreliano” (2008), Bosque Cuauhtémoc; Altar Avellaneda (2008); Altar Avellaneda (2008) y Urbe Sos. Brote del desexilio.

tivas del colectivo HHDE, y en ese sentido puede observarse no solo cómo muta estéticamente esta propuesta, sino como se transforma políticamente.

En el 2010, el colectivo HHDE convoca a otra performance/intervención. La propuesta fue llevada a cabo a partir de una invitación a participar de dos encuentros organizados por la Cátedra Abierta de Derechos Humanos de la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba. Con este motivo, cinco miembros de la agrupación viajaron a la provincia y formaron parte de dos charlas y una acción. El primer encuentro se realizó en Facultad de Lenguas en la Sede Ciudad Universitaria y el segundo en la Sede de Familiares de Detenidos y Desaparecidos de Córdoba. La performance/intervención fue desarrollada después de la primera charla y para la misma se había abierto una convocatoria que invitaba a una “Acción colectiva para Desexiliar Historias” e invitaba “a quienes se sientan parte de esta experiencia y quieran compartirla” (HHDE, 2010). La misma se realizó en el predio universitario, un espacio verde de amplias dimensiones. La estrategia fue la misma, pero según relataron Fidanza y Violeta Burkart Noe, se trató de una acción numéricamente más íntima, pero permitió tender redes en aquella provincia ya que participaron exiliados, sobrevivientes y familiares de desaparecidos (Mercedes Fidanza y Violeta Burkart Noe, comunicación personal, 5 de marzo de 2022). En ese punto, en la configuración de un cuerpo colectivo se gestó también una urdimbre en la cual se entretejieron nuevas historias. Según relataron Fidanza y Burkart Noe, la acción dio lugar a la palabra, a las narraciones personales que se sumaron a una historia ya compartida.

La elección de repetir esta propuesta fue una elección colectiva y para su realización quienes no pudieron viajar donaron algunos de sus objetos: gigantografías de un pasaporte, ropa, mantas, entre otras pertenencias. En la decisión de realizar esta acción como parte de las charlas grupales se vislumbra una forma de apropiación por parte del grupo HHDE de esta forma de accionar y ocupar el espacio público. Esto lleva a pensar en un corrimiento de la idea de obra de arte autónoma y un énfasis en la potencia de contagio, de propagación de un modo de hacer que extrae su fuerza de una puesta en común, de un espacio de solidaridad y apoyo mutuo. En ese sentido, estas prácticas artístico-políticas se integraban a otras acciones que desarrollaron HHDE durante esos años -y que hoy continúan realizando-. Como muchas de estas acciones, estas propuestas colaboraron en la visibilización del exilio, apuntaron a la integración del tema en el campo de las memorias y a la aparición de otras voces, encarnadas en los hijos que abrieron el debate refiriendo a otras problemáticas y que se pronunciaron exigiendo que exilio nunca más.

Por último, cabe referir que a partir de esta performance/intervención se abrió paso a producciones que adoptaron otros formatos y características²². En las sucesivas propuestas se vislumbra como un hacer artístico-político

²² Tal es el caso de *Objetos del exilio* un ensayo audiovisual realizado por integrantes de HHDE en el 2018

se despliega y pliega en diferentes derivas que abren nuevos e inesperados caminos. En estas derivas encontramos la reverberación de esta práctica, no tanto como una repetición o una copia de un procedimiento, sino como un resonar de objetos, cuerpos y relatos que hacen eco en escenas que descomponen y recomponen lo que fue en otras formas de aparición.

En sus despliegues –desde la performance/intervención solitaria hacia la colectivización de esta práctica y en sus diferentes derivas– se teje un mapa; una cartografía que recoge las marcas públicas dejadas por los HHDE en la producción de las memorias. Cada nuevo escenario es susceptible de ser cartografiado y reconocido en su peculiaridad, y a la vez, en la condensación y la yuxtaposición de fluidez o agitación integrándose a los movimientos superficiales o subterráneos que problematizan los exilios y *desexilios*.

Bibliografía

- Agamben, G. (1996). *Política del Exilio*. Barcelona: Archipiélago.
- Alberione, E. (2018). Narrativas contemporáneas de los exiliadxs hijxs: esa particular manera de contar-se. En S. Lastra (comp.), *Exilios. Un campo político en expansión*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.
- Amado, A. y Domínguez, N. (2004). *Lazos de familia: herencias, cuerpos y ficciones*. Buenos Aires: Paidós.
- Arfuch, L. (2004). Visualidad, memoria, narración: monumentos-contramonumentos. *Revista Visio*, 8, 1143-151.
- Basso, F. (2019). *Volver a entrar saltando: memoria y arte en la segunda generación de argentinos exiliados en México*. Los Polvorines: UNGS; La Plata: UNLP.
- Burkart Noe, V. (2003). *ARGENMEX, exiliados hijos. Documental de Violeta Burkart Noe*. [Archivo de Vídeo]. Recuperado de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=zIET3b0godA>
- Chávez Macgregor, H. (2009). La rebelión de los insomnes. *des-bordes*, 0. Recuperado de: <http://www.pac.org.mx/uploads/sitac/pdf/19.-Desbordes.pdf>
- Cueto Rúa, S. (2010). Hijos de víctimas del terrorismo de Estado: Justicia, identidad y memoria en el movimiento de derechos humanos en Argentina, 1995-2008. *Historia crítica* (40), 122-145. En Memoria Académica. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7384/pr.7384.pdf
- Didi-Huberman, G. (2014). Volver sensible/Hacer sensible. En: A. Badiou (comp.), *¿Qué es un pueblo?* CABA: Eterna Cadencia.
- Diéguez Caballero, I. (2004). Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas. *Archivo Arte. Artes Vivas Artes escénicas*. Recuperado de: <http://archivoarte.uclm.es/textos/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/>
- Expósito, M. (2014). El arte no es suficiente. En Botey y C. Medina (eds.), *Estética y emancipación. Fantasma, fetiche, fantasmagoría*. México: Siglo

XX.

Fidanza, M. (2013). *Migraciones situadas. El retorno a la tierra* (tesis de licenciatura). Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina.

Fidanza, M. (2007). Cactasea desespina. En A. Romero (Ed.) *Instituto Universitario Nacional del Arte*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Fortuny, N. (2014). *Memorias fotográficas: imagen y dictadura en la fotografía contemporánea*. Buenos Aires: La Luminosa.

Fortuny, N. (2018). Los cielos y las cosas: La imagen fotográfica ante el exilio y la ausencia. *Aletheia*, 9(17). Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9236/pr.9236.pdf

Hijos e Hijas del Exilio (2006). Carta abierta de Hijas e hijos del exilio. Recuperado de: <http://hijasehijosdelexilio.com.ar>

Hijos e Hijas del Exilio (2010). Convocatoria abierta de Hijas e Hijos del Exilio. Árbol del Desexilio. Acción colectiva para Desexiliar Historias. En: Taller de radio en el aire, Recuperado de: <http://tallerderadioenelaire.blogspot.com/2010/11/>

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

Jelin, E. (2010). ¿Víctimas, familiares o ciudadano/as? Las luchas por la legitimidad de la palabra. En: E. Crenzel (Ed.) *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Jensen, S. (2010). Nadie habrá visto esas imágenes, pero existen: a propósito de las memorias del exilio en la Argentina actual. *América Latina Hoy*. Universidad de Salamanca. Recuperado de: <https://doi.org/10.14201/alh.7363>

Lastra, M. S. y Jensen, S. (coords.) (2018, noviembre). *Exilio y generaciones. Los "hijos del exilio"*. IV Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX. Agendas, problemas y perspectivas conceptuales. Bahía Blanca, Argentina.

Ongaro Haelterman, C. (2012). Las valijas del 'desexilio' de Mercedes Fidanza. *Oltreoceano*.

Rivista sulle migrazioni, 6, 109-119.

Santos, M. (1996). *De la totalidad al lugar*. Barcelona: Oikos-Tau.

Taylor, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso.

Yankelevich, P. (2009). *Ráfagas de un exilio: argentinos en México, 1974-1983*. Buenos Aires: FCE