

PENSAR EN ARGENMEX:
LITERATURA, ARCHIVO Y
MEMORIA EN TORNO AL
EXILIO ARGENTINO EN MÉXICO

Ulises Valderrama Abad
Eugenia Argañaraz
Gemma Argüello Manresa
Coordinadores



Oficina Principal—Head Office
Boulevard Aeropuerto Central No. 161
Mexico 9, D.F.

Expedido por
Issued by

AERONAVES DE MEXICO
S. A.

Miembro de la Asociación Int. de Transportes Aéreos
Member of International Air Transport Association

BOLETO EXCESO DE EQUIPAJE
EXCESS BAGGAGE TICKET

**BILLETE DE PASAJE
Y CONTROL DE EQUIPAJE**
EMITIDO POR

0444102532402

**AEROLINEAS
ARGENTINAS**
MIEMBRO DE IATA

FFL
UNAM



Ulises Valderrama Abad (UNAM)
Eugenia Argañaraz (CIS-CONICET/IDES-UNTREF)
Gemma Argüello Manresa (UNAM)
(Eds.)

PENSAR EN ARGENMEX

literatura, archivo y memoria en torno al exilio
argentino en México

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Primera edición: 2024

DR © Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán,
C. P. 04510, Ciudad de México.

ISBN: 978-607-587-021-2

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Editado y producido en México

ÍNDICE

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| PRÓLOGO | 5 |
| APROXIMACIONES TEÓRICO-LITERARIAS AL EXILIO ARGENMEX | 15 |
| LAS HUELLAS DEL EXILIO: OBJETOS QUE SE VUELVEN ARCHIVO EN LA LITERATURA Ulises Valderrama Abad | 17 |
| DESEXILIOS Y ANDAMIOS. LOS ¿REGRESOS? DE LES ARGENMEX Teresa Basile | 35 |
| FEMINISMO EN EL EXILIO. LAS DISTINTAS ESCRITURAS DE TUNUNA MERCADO EN FEM. Gemma Argüello Manresa | 51 |
| EL EXILIO COMO LUGAR DE MEMORIA Y LENGUAJE DE DESAMOR EN SAUDADES Y EL DÍA QUE NO FUE DE SANDRA LORENZANO Eugenia Argarañaz | 73 |
| “EL FRÍO QUE NO LLEGA” DE TUNUNA MERCADO Y EL AZUL DE LAS ABEJAS DE LAURA ALCOBA. LA EXPERIENCIA SIMULTÁNEA DEL EXILIO EN LA VOZ DE DOS GENERACIONES Andrea Candia Gajá | 91 |
| DE ARCHIVOS FAMILIARES, HOGARES ‘TRANSPORTABLES’ Y ‘CASAS LEVES’. EL EXILIO DE NIÑAS Y NIÑOS EN LAS NARRATIVAS DE EXILIADAS HIJAS ARGENTINAS EN MÉXICO Eva Alberione | 103 |

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| EXILIO, LITERATURA MENOR E IMAGINARIO POPULAR COMO FRONTERA MÍTICA Y DIFUSA. LA POESÍA DE MIGUEL MARTÍNEZ NAÓN Emiliano Tavernini | 117 |
| UN PANORAMA SOBRE EL TEATRO "AUTOBIOGRÁFICO" DE LOS HIJOS Y LAS HIJAS DEL EXILIO Rodrigo Marcó del Pont | 135 |
| LA EXPERIENCIA LITERARIA DE LA ESCRITURA ARGENMEX | 155 |
| MEMORIA Y EXILIOS. UN FRANKENSTEIN BALBUCEANTE Sandra Lorenzano | 157 |
| INFANCIA, EXILIO Y ESCRITURA Cecilia Ferreira | 169 |
| ESTE EXTRAÑO ORDEN DE COSAS Ana Negri | 175 |
| LA VIEJA HERIDA Federico Bonasso | 183 |
| UNA INFANCIA EN MEXICANO PERFECTO Inés Ulanovsky | 189 |

PRÓLOGO

Tomé la decisión de volver, de ver de qué se trataba Argentina, los argentinos, pero sobre todo tomé la decisión de buscar a mi papá. Fue la primera vez que me di cuenta que yo no era argentino, era argenmex. ¿Qué significaba argenmex? Parece muy simple de decirlo, pero no lo es tanto. Es que en México uno es argentino y en Argentina uno no es argentino. Y lo que yo había dejado no era un lugar al que yo había llegado, era un lugar del que yo venía

—**Pablo Gershanik.** *Documental Villa Olímpica*—

Dedicamos este libro a todas las personas que se han visto forzadas a abandonar su hogar por la persecución política en su tierra.

El término argenmex surge a principios de la década de 1980, en México. Mempo Giardinelli se adjudica la autoría en una de sus novelas (*El cielo con las manos*, 1981). Si bien al inicio es mencionado como parte de una preocupación por la confusión identitaria que el exilio traería a sus hijas e hijos, rápidamente este término aglutinó a la comunidad de personas exiliadas argentinas en México que había sufrido la violencia expulsora de la dictadura. Con el paso del tiempo fueron sus hijas e hijos quienes se apropiaron directamente del término para definir una identidad propia, centrada en lo híbrido y en un cuestionamiento a la idea de lo nacional.

Este libro nace de una serie de intereses comunes que desde la investigación nos planteamos acerca de los alcances del término argenmex

luego de lo que fue el exilio argentino en México a raíz de la dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). Hay quienes afirman que el paso por México llegó a sentirse como una estancia en casa, olvidando, aunque fuera por momentos, la oscuridad que se vivía en el Cono Sur, en una Argentina con una herida abierta y con la ejecución de aparatos represores que violentaban movimientos sociales y desaparecían personas. Existen también quienes, aún incluso antes del Golpe de Estado del 24 de marzo de 1976, optaron por el exilio no solo con el fin prioritario de salvar sus vidas, sino con el profundo interés de continuar la lucha desde afuera, desde países como México, en donde aparentemente el terrorismo estatal no limitaba la vida de sus habitantes. Sin embargo, al interior de México se llevaba a cabo una represión brutal contra los movimientos políticos y sociales disidentes al Estado mexicano durante el período que se conoce como Guerra Sucia.

México ha sido uno de los países de acogida que ayudó a más personas exiliadas de diversas partes de América Latina. Pablo Yankelevich, por medio de los registros del Instituto Nacional de Migración, estima que ingresaron a México 4,608 argentinos entre 1974-1983, esta cifra sólo contempla a quienes obtuvieron la categoría de inmigrantes (FM2), lo cual implica un trámite muy largo y con otros permisos previos, por lo que es de suponerse que hubo más argentinos que no fueron contemplados en dicha cifra. Por otro lado, Mario Margulis afirma que hubo alrededor de 8,000 argentinos viviendo México entre 1970-1982, basado en los censos de población y en registros de la Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR), esta cifra es calculada a mediados de los años ochenta y si bien también puede tener omisiones, en su conjunto ambos estudios nos sirven para imaginar la cantidad de argentinos viviendo en México durante los años de la dictadura.

Diversos autores como Noé Jitrik, Carlos Ulanovsky, Jorge Luis Bernetti o Mempo Giardinelli sostienen que el exilio argentino se inicia dos años antes del golpe de Estado, cuando llegan a México las primeras personas por el clima de persecución y aniquilamiento que instauró el accionar de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina). Al principio, muchas de esas personas no deshicieron sus maletas por considerar que su estancia sería temporal, pero, a medida que fue pasando el tiempo,

tuvieron que adaptarse a la vida del país de acogida. En ese momento debieron abrirse a buscar nuevas oportunidades y algunos lograron conseguir trabajos como docentes e investigadores/as en instituciones universitarias, también en diversos medios de comunicación, en el campo de la medicina y en el mundo editorial, sin embargo, otras personas no consiguieron puestos laborales rápidamente y tuvieron todo tipo de trabajos en otros sectores.

La situación en México fue heterogénea y la época convulsa, pues, como ya hemos mencionado, el contexto internacional se cruzaba con el nacional. Por un lado, el gobierno mexicano se vanagloriaba de su política de asilo y, por el otro, reprimía a la disidencia interna. Tal es el caso de masacres como la de Tlatelolco, en 1968, o la Matanza del Jueves de Corpus, en 1971, heridas que hoy en día siguen abiertas. Asimismo, se vivían las peores décadas de la Guerra Sucia, una guerra de baja intensidad promovida y financiada por el estado mexicano para la represión, persecución y desaparición forzada de grupos opositores y guerrilleros. Estas fueron algunas de las situaciones que muchos/as argentinos/as fueron descubriendo a pesar del cobijo de México como país receptor de exiliados. Este punto implicaría un debate aún mayor que no ignoramos, pero que merece una discusión propia en otro trabajo.

Existe producción cinematográfica, literaria y periodística que da cuenta del exilio argentino en México. Por ejemplo, documentales como *Exilios* (1996) del cineasta cordobés Sergio Schumucler da cuenta del proceso de adaptación al país de cobijo, o el documental *Argenmex. Exiliados Hijos* (2007) de Violeta Burkart Noé y Analía Miller que problematiza los retornos tensos y traumáticos de hijas e hijos de la segunda generación del exilio. También el documental *Villa Olímpica. Recuerdos de un mundo fuera de lugar* (2022) del cineasta argenchilemex Sebastián Kohan Esquenazi que hace saber cómo fue que la dictadura militar argentina asesinó al padre de uno de los hijos que testimonia y cómo su madre y tal hijo se exiliaron a México en medio de ese dolor. Estos documentales permitieron un acercamiento a la historia de la primera generación de personas exiliadas, la Generación Intermedia y la Segunda Generación o Generación de Hijas e Hijos del exilio. De igual manera, las crónicas han permitido conocer la vida del exilio argentino. Por ejemplo, el

trabajo del periodista Carlos Ulanovsky, quien escribió y publicó antes de su retorno a la Argentina un libro de crónicas personales sobre las vivencias del exilio que tituló *Seamos felices mientras estamos aquí. Crónicas de exilio* (1983), el cual culmina reforzando que “uno será argenmex hasta el final”. Otra crónica que ilustra con respecto a cifras y condiciones de vida de las personas exiliadas en México es el libro *México: el exilio que hemos vivido. Memoria del exilio argentino durante la dictadura 1976-1983* (2003) escrito en coautoría por Mempo Giardinelli y Jorge Luis Bernetti, en cuyas páginas desfilan los nombres propios de ese exilio, los procesos de adaptación, los debates políticos, la organización, la resistencia, pero también la vida cotidiana, la búsqueda de trabajo y de vivienda, la educación de los hijos e hijas, las crisis de pareja, etc. Finalmente, en “*Que tengan buen viaje*” (2018) crónica escrita por Inés Ulanovsky para la revista argentina *Anfibia*, la autora se considera a sí misma como argenmex y escribe sobre el retorno de las familias exiliadas junto con sus hijas e hijos en el vuelo 385 de Aerolíneas Argentinas que partió de México el 23 de enero de 1983. Ulanovsky, en dicha crónica, se hace una pregunta interesante que continúa debatiéndose hoy en día: ¿por qué regresar fue como un aterrizaje forzoso para muchos de esos niños, niñas y adolescentes?

La historia del exilio argentino en México no es un hecho menor y las/los implicados/as aún tienen mucho por decir, contar, narrar, relatar y mostrar. Por ello, hemos trabajado colectivamente en este libro que cuenta con textos expuestos originalmente en las *I Jornadas Internacionales. Archivos itinerantes: Perspectivas, prácticas culturales y manifestaciones artísticas del exilio argentino y latinoamericano en México* organizadas con el apoyo de la Coordinación de Investigación de la FFyL-UNAM y el CIS-CONICET/IDES-UNTREF.

Quienes escriben en este libro pretenden habilitar instancias de reflexión que permitan repensar la experiencia del exilio a más de cuarenta años de la culminación de la última dictadura cívico-militar en Argentina. Entre colegas de México y Argentina hemos trabajado desde distintas perspectivas para continuar las reflexiones en torno al tema exiliar. Sin embargo, en este libro el foco está puesto en la literatura argenmex y en la crítica literaria. Porque, sostenemos con convicción,

que existe una literatura argenmex que merece ser nombrada, leída, divulgada y puesta en diálogo con otras obras, autorías y experiencias tanto latinoamericanas como de todo el orbe.

Algunas de los interrogantes que han guiado el camino de estos trabajos son los siguientes: ¿Qué consecuencias tangibles del exilio refleja la literatura? ¿Qué huellas del exilio encontramos en las sociedades en las que tuvo lugar? En términos identitarios, ¿qué sucede con las familias y generaciones subsecuentes al exilio de los años setenta y ochenta del siglo pasado? ¿Podemos afirmar que las consecuencias del exilio persisten hoy en día? ¿Es factible hablar de una lengua de exilio argenmex? En términos simbólicos ¿son posibles los retornos luego del exilio?

Este libro busca analizar las producciones literarias sobre las experiencias de destierro que lastimaron a familias con hijos e hijas pequeños. Hijas e hijos que en su vida adulta lograron dimensionar lo vivido, aquello que les costó entender por mucho tiempo o que fue variando de diversas formas. Los textos aquí expuestos abarcan una línea ensayística de investigación que contempla no sólo la crítica literaria, sino también los ensayos literarios para sentar un antecedente riguroso en cuanto a dicha problemática en América Latina y, desde allí, distinguir cómo los hijos e hijas del exilio han sentido la necesidad de expresar lo vivido a través del arte, la escritura y la reflexión teórica.

Por lo anterior, el presente libro está dividido en dos partes. Una de corte crítico, titulada “Aproximaciones teórico-literarias al exilio argenmex”, con textos cuyo análisis remite a obras literarias de algunos de los hijos e hijas argenmex y en la que se busca problematizar diversas temáticas dentro del exilio. No solo desde la narrativa, sino también desde la poesía, el teatro, los archivos íntimos y, sobre todo, poniendo el foco en temáticas pocas veces estudiadas. Temáticas como la lengua y la identidad argenmex, la significación y variaciones del término desexilio, las casas móviles del exilio, las descripciones y recorridos de dramaturgas/os y actores/actrices; así como la tensión entre patria y patria, el feminismo en el exilio, el exilio como lugar de memoria y los cruces, diálogos y tensiones entre la primera generación de padres y madres y la segunda generación de hijos e hijas; los exilios de las infancias y adolescencias, entre muchas otras temáticas. Los imaginarios

populares, lo autobiográfico y los trabajos de la memoria que se desarrollaron durante el exilio son múltiples, por ello las autoras y autores de esta primera sección desarrollan sus trabajos con honestidad intelectual, rigor científico y responsabilidad escritural.

Esta sección abre con el texto de Ulises Valderrama Abad quien plantea una genealogía de la narrativa argenmex desde los primeros años del exilio hasta la época contemporánea, para después proponer la existencia de una serie de archivos afectivos, íntimos, familiares e, incluso, clandestinos en los que encontramos las huellas tangibles del exilio. Este planteamiento considera un cúmulo de documentos y objetos que, en los textos analizados, son parte esencial de la trama principal. Por su parte, Teresa Basile se propone dilucidar el concepto de desexilio en vínculo con la problemática del retorno de los hijos e hijas argenmex. Asimismo, distingue la significación entre país personal y país personal del exilio, en la cual la lengua interiorizada se vincula con un nuevo dialecto del español. Gemma Argüello Manresa parte de la indagación sobre la posibilidad de que, a pesar del trauma del exilio, existan personas que estén comprometidas con otras causas en el país que los recibe. Específicamente aborda, desde una perspectiva feminista del análisis literario, el trabajo de Tununa Mercado en la revista *fem*. durante sus años de exilio en México. Posteriormente, Eugenia Argañaraz da cuenta del lenguaje del desamor que surge durante y después del exilio de una hija argenmex. Se detiene en los modos en que la hija emprende memoria mediante el lenguaje como lugar de enunciación y problematiza la infelicidad a partir del recorrido de una patria (Argentina) a una patria (México). El texto de Andrea Candia Gajá tiene como objetivo mostrar la experiencia del exilio en la representación literaria a través de *En estado de memoria*, de Tununa Mercado, y de *El azul de las abejas*, de Laura Alcoba. Mercado representa a la primera generación, mientras que Alcoba es más cercana a la segunda, ambas buscan narrar desde las experiencias exiliarias que atraviesan a la lengua. Por otro lado, Eva Alberione también aborda la cuestión de los archivos del exilio partiendo de una serie de narrativas de corte autobiográfico y autoficcional que centran su foco en las infancias exiliadas, concretamente en la infancia de las *exiliadas hijas*. En su texto destaca la labor de las mujeres para seleccionar, organizar y revalorizar los diferentes objetos del archivo familiar, lo cual da pie a una yuxtaposición

posición de tiempos que plantea formas particulares de abordaje sobre la memoria. Emiliano Tavernini desarrolla un recorrido exiliario de los hijos de militantes perseguidos antes y durante la dictadura argentina. En este caso, se centra en la poesía de hijos y visibiliza una serie de poemarios que menciona para luego detenerse en la obra poética de Miguel Martínez Naón, quien vivió en Cuernavaca-Morelos. Tavernini rescata tres ejes que atraviesan la escritura poética de Martínez Naón: la literatura menor, las figuraciones de una cultura popular híbrida y la recurrencia en la conformación de archivos afectivos que producen nuevas memorias sobre las consecuencias del terrorismo estatal. Finalmente, Rodrigo Marcó del Pont realiza un panorama histórico de las producciones de teatro contemporáneo referidas a los exilios argentinos en México y se centra en la mirada de los hijos e hijas dramaturgos/as, dando lugar a cuestionamientos como: ¿Qué significa hablar del exilio? ¿Qué significa hablar del destierro?

La segunda sección del libro titulada “La experiencia literaria de la escritura argenmex” se configura a partir de una línea de corte ensayístico-literaria, en donde participan escritoras y escritores que desde lo testimonial y desde sus experiencias biográficas dan vida a textos que nos permiten comprender aquello que por años fue silenciado e inaprensible para quienes desconocen las experiencias atravesadas en el exilio. En tales textos de corte autorreflexivo se da cuenta de los procesos creativos de sus propios textos, así como de la intención de compartir qué fue lo que los llevó a escribir sus obras literarias.

Los ensayos literarios reflexionan desde la experiencia propia de las y los argenmex con escritos de Sandra Lorenzano, Cecilia Ferreiroa, Ana Negri, Federico Bonasso e Inés Ulanovsky. El texto de Sandra Lorenzano aborda la transformación de su escritura a partir de la experiencia exiliar, pues nos narra la dificultad para transmitir el dolor individual y colectivo del exilio, la memoria, la herida de la dictadura argentina y nos habla también del sentir argenmex como una vida dividida. Por otro lado, Cecilia Ferreiroa explora la forma escritural que el exilio le ha proporcionado a lo largo de los años y no olvida que para ella el exilio representó experiencias asociadas a la precariedad, la extranjería y el misterio. Además, plantea la idea de la lengua como espacio de memoria, pues reflexiona sobre el uso de ciertas palabras

mexicanas que conserva, ajenas al habla argentino, las cuales remiten a su experiencia de destierro infantil. El ensayo de Ana Negri organiza los eventos en una temporalidad congruente y tiende puentes entre la Argentina del terror y el México militarizado de los últimos años. Da cuenta además de cómo fue el proceso de escritura de su novela *Los eufemismos* y refiere que los primeros avances que escribió para esta novela han sido, de alguna manera, ordenados desde el desorden. Por su parte, Federico Bonasso abre su texto con un diálogo que detona la reflexión sobre el significado de los regresos y la imposibilidad de dejar de ser exiliado. En este ensayo literario ahonda sobre la añoranza que muchos y muchas exiliadas han tenido por volver a un reino imaginario ideal, llámese Ítaca o Buenos Aires, para lo cual, sin embargo, no existe ninguna máquina del tiempo capaz de hacerlo, pues este territorio ya no existe (si es que alguna vez lo hizo) y lo que queda es una herida que reaparece constantemente “la vieja herida”. El libro cierra con un texto de Inés Ulanovsky, quien ubica a México como su lugar de la infancia y se refiere amorosamente a este territorio que todavía le es necesario. También reactualiza algunas reflexiones abordadas en su crónica “Que tengan buen viaje”, en la cual, años atrás, describió las complicaciones del regreso a Argentina siendo adolescente y la difícil adaptación para una generación que había crecido en el exilio.

Para concluir, tenemos en cuenta que los sentidos del pasado pueden confluír desde diversas aristas que aportan a las construcciones del porvenir. Señalamos, además, que este trabajo interpela no solo a la experiencia exiliar de las generaciones de padres e hijos/as, hay incluso una matriz vectorial hacia la significación de la memoria y, en tal caso, apelamos a lo que Elizabeth Jelin plantea: “Cuando hablamos de memoria no estamos hablando del pasado sino de qué hacemos hoy con ese pasado”. Creemos que los textos aquí presentados dan cuenta de las acciones que hijas e hijos, padres y madres realizan en la contemporaneidad resignificando el trauma del exilio y el terrorismo de Estado. Las aproximaciones teórico-literarias y las experiencias exiliares son las dos grandes aristas que problematizamos y presentamos; las cuales dialogan incluso en formatos diferentes, ya sea cuando se escribe desde la crítica literaria o por medio del ensayo literario.

Presentamos un material escrito, de alguna manera, en argenmex, jugando con dos estilos de escritura de dos lugares aparentemente distantes (la academia y la literatura), pero que el exilio unió. Como editores/as queremos externar nuestro agradecimiento a cada una/ uno de los autores/as que dedicaron tiempo y esfuerzo a la escritura de sus textos, sumándose amablemente a esta obra colaborativa. Nos alegra pensar que este libro pueda traspasar fronteras y sumarse a los trabajos sobre el exilio argenmex desde la solidaridad, la empatía, el respeto y la fraternidad. Agradecemos también a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México por la oportunidad de acoger este trabajo y por contribuir a una visibilización necesaria para los estudios exiliares. Deseamos que este libro sea de utilidad para investigadores/as, docentes, estudiantes y todo aquel interesado en el tema.

Sabemos que aún resta mucho por decir y por ello, este libro es una puerta más de ingreso hacia una casa grande e inclusiva que invita a la reflexión conjunta. ¡Bienvenidas/os!

ULISES VALDERRAMA ABAD - EUGENIA ARGANARAZ -
GEMMA ARGÜELLO MANRESA

Septiembre de 2024

Ciudad de México (México)-Buenos Aires (Argentina)

¡Escribir en tríada es para nosotrxs un diálogo constante que
acorta distancias!

APROXIMACIONES TEÓRICO-LITERARIAS
AL EXILIO ARGENMEX

LAS HUELLAS DEL EXILIO: OBJETOS QUE SE VUELVEN ARCHIVO EN LA LITERATURA

ULISES VALDERRAMA ABAD
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

Las pilas de periódicos no leídos son
catedralicias y generan, sin duda, ecos
y resonancias

-*LIMBO*, NOÉ JITRIK-

La literatura es uno de los espacios culturales en donde se ha abordado con mayor intensidad la temática del exilio, no sólo por tratarse de un fenómeno coyuntural a una época, sino por brindar la oportunidad de expresar una visión más allá de los relatos oficiales. En estos textos encontramos diversas formas de pensar, nombrar y entender el exilio, los cuales parten de una experiencia individual, pero tienden a lo colectivo. Desde el inicio del exilio argentino en México, en 1974,¹ distintas escritoras y escritores han abordado esta experiencia de diversas formas, dando lugar a una serie de textos que se siguen publicando hasta nuestros días.

Podemos plantear una genealogía literaria sobre el exilio, abarcando principalmente el género narrativo. En términos generales, hemos de

¹ Algunos autores como Jorge Luis Bernetti y Mempo Giardinelli (2014) aseguran que el exilio comenzó dos años antes del estallido de la dictadura, en 1974, cuando en Argentina se vivía ya un clima de violencia que atentaba contra los derechos humanos de la población, el cual mostraba su cara más terrible con la creación y operación de la Alianza Anticomunista Argentina (conocida como la Triple A, 1973-1976), al mando de José López Rega, la cual se encargó de aterrorizar, torturar y desaparecer a un gran número de militantes.

reconocer tres grupos de escritores, sin que esto signifique un planteamiento de cortes temporales inamovibles. En principio, tenemos a la Primera generación de escritores exiliados, la cual abarca a todas y todos aquellos adultos que llegaron a México en torno a los años de la violencia provocada por la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983), muchos de ellos contaban ya con familias propias. La escritura de esta Primera generación dejó plasmado el desconcierto del arribo al país de acogida en medio de acusaciones políticas de toda índole y del dolor que significaba haber sido víctimas de violaciones a sus derechos humanos. Además, muchos de ellos viajaron con el dolor de haber tenido algún amigo, familiar o conocido desaparecido. Por tanto, existe una recurrencia de subgéneros literarios que en América Latina han servido para denunciar violencias sistémicas, me refiero a la novela policiaca (en su variante de neopolicial latinoamericano), a la novela ensayística y a diversas autoficciones cargadas de monólogos y, en general, textos con una fuerte vertiente reflexiva. Algunos de los nombres pertenecientes a esta Primera generación de narradores son: Humberto Costantini (1924-1987), Noé Jitrik (1928-2022), Pedro Orgambide (1929-2003), Tununa Mercado (1939), Miguel Bonasso (1940), Rolo Diez (1940), Carlos Ulanovsky (1943), Antonio Marimón (1944-1998), Nicolás Casullo (1944-2008), Lelia Driben (1944), Mempo Giardinelli (1947) y Miriam Laurini (1949), entre otros.

Por otro lado, existe un grupo más reducido que, sin embargo, ocupa un lugar muy importante, pues literariamente hablando, fungen como hilo conector entre la Primera y la generación de Hijas e Hijos exiliados. A este grupo podemos llamarlo la generación Intermedia, partiendo de las reflexiones de Susan Rubin Suleiman (2002), quien nombra “Generación 1.5” a las infancias sobrevivientes del Holocausto judío que no tuvieron en el momento de la persecución nazi una comprensión “adulta” del suceso.² Por supuesto no pretendo equiparar ambos hechos históricos, sino partir de este planteamiento teórico para reflexionar sobre las particularidades de un grupo de jóvenes en el exilio que ocupan

² Susan Rubin Suleiman, define a la Generación 1.5 de la siguiente manera: “*By 1.5 generation, I mean child survivors of the Holocaust, too young to have had an adult understanding of what was happening to them, but old enough to have been there during the Nazi persecution of Jews*” (Rubin Suleiman, 2002: 277).

un lugar significativo entre sus padres y la generación posterior. Ahora bien, alejándonos del uso del numeral empleado por Rubín Suleima, la generación Intermedia del exilio argentino está conformada por todas aquellas personas que llegaron a México siendo adolescentes o jóvenes, y que, si bien tienen recuerdos sobre este hecho, en la gran mayoría de casos no dependió de ellos tomar la decisión de salir de Argentina. Muchos contaban con familiares militantes perseguidos por la dictadura o, bien, ellos mismos eran buscados por su militancia en las escuelas secundarias. Ya en el exilio debieron atravesar una etapa fundamental de sus vidas: el descubrimiento del mundo asociado a la formación juvenil y la entrada a la edad adulta. Lo anterior queda reflejado en sus textos, los cuales se distinguen por una evocación de los recuerdos de adolescencia, reflexiones propias de la formación de una identidad en el exilio y algunos cuestionamientos sobre el regreso, o no, a la Argentina. Mientras que, en términos narrativos, comparten con la generación de Hijos e Hijas el empleo naturalizado de una lengua híbrida (argenmex).³ Algunos de los nombres que integran esta generación Intermedia son: Sergio Schmucler (1959-2019), Sandra Lorenzano (1960), Guillermo Lescano (c. 1960), Nicolás Gadano (1966) y Federico Bonasso (1967).

En tercer término, la generación de Hijos e Hijas exiliados está conformada por aquellas personas que llegaron siendo muy pequeñas a México, sin tener recuerdos de este momento, o quienes nacieron en el país de acogida de sus padres. Por tanto, para algunos, México fue su país de nacimiento y, para otros, el lugar en el que vivieron su primera infancia, introyectando múltiples rasgos de la cultura mexicana. En términos literarios, esta generación aborda ciertas temáticas particulares respecto a la vivencia de sus padres, pues las condiciones en las que se han enfrentado al exilio son distintas a las de la Primera generación y, como ya hemos dicho, tiene algunos puntos en común con la generación Intermedia. Por un lado, se vuelve problemático hablar de México como un país de exilio, pues para quienes nacieron en este lugar, ir por

³ Para ahondar en el carácter de la lengua híbrida de la generación Intermedia y la generación de Hijos e Hijas se puede consultar: Eugenia Argañaraz y Ulises Valderrama. (2024). "Ser hijo/a argenmex: un recorrido por dos novelas del exilio argentino en México". En Teresa Basile y Cecilia González (coords.), *Los trabajos del exilio en las hijas. Narrativas argentinas extraterritoriales*. Córdoba, Argentina: EDUVIM (Editorial Universitaria de Villa María).

primera vez a Argentina no podía significar un regreso, sino una especie de exilio en sí mismo. Por otro lado, las y los hijos tendrán incorporada la consciencia de un habla híbrida argenmex, palabras y frases que se cruzan con el espacio que ocupan, debiendo recurrir constantemente a expresiones del tipo: “como se dice en Argentina”; “como se dice en México”. Y llegando al punto de inventar palabras para intentar expresar sus ideas a cabalidad, siempre en un intersticio entre dos lugares.⁴ Finalmente, en este grupo generacional es en donde encontramos mayor recurrencia a un cuestionamiento directo no sólo a la dictadura militar, sino también a la pesada carga política, simbólica e histórica que significa el exilio “heredado” de sus padres. Algunos de los nombres que podemos incluir en esta generación son: Cecilia Ferreiroa (1972), Rolando Diez Laurini (1974), Nicolás Cabral (1975), Inés Ulanovsky (1977), Verónica Gerber Bicecci (1981) y Ana Negri (1983).

Ahora bien, centrándonos en la temática de los archivos, en la mayoría de las novelas, cuentos y crónicas publicadas por las y los escritores mencionados encontramos una característica persistente que los atraviesa, me refiero al valor simbólico que se le otorga a los objetos como parte de la experiencia del exilio. Desde las pertenencias que se deben elegir para llevar al destierro (en caso de haber tenido tiempo de hacerlo), pasando por los objetos que se adquieren en el país de recepción y los elementos transitorios que viajan de un punto a otro (como las cartas, casetes, fotografías, etc.), hasta las posesiones que se conservan después del regreso o permanencia en la tierra de adopción. Todos ellos, en mayor o menor medida, cobran un valor afectivo para hablar del pasado, como huellas del exilio en el presente que se vuelven parte de un rompecabezas imposible de rearmar por completo. Los objetos del exilio mantienen vivos los ecos y resonancias de la memoria sobre el pasado.

⁴ Un ejemplo muy claro de ello lo encontramos en la novela *Los Eufemismos* (2022), de Ana Negri, en donde Clara, la protagonista, está todo el tiempo haciendo una distinción entre el aquí (México) y el allá (Argentina), al punto de señalar que no es capaz de expresarse cabalmente ni en uno ni en otro dialecto del español. Lo cual la lleva a inventar sus propias palabras y sintaxis (“calornoso”, “extravolar”, “estoy un tanto circunspecta” o “no brindo porque me bebo”), un ejemplo de lo que podríamos denominar: la lengua argenmex. En palabras de Clara, un “suicidio gramatical” en el que se siente cómoda.

Así, podemos preguntarnos si un archivo puede guardar afectos, ¿a partir de qué elementos se conforman los afectos de dichos archivos literarios en y sobre el exilio? Para plantear una guía de abordaje debemos referir, en primer lugar, a Ann Cvetkovich (2003) quien propone la noción de “archivo de sentimientos”, reconociendo que algunos textos “culturales” pueden ser depósitos de sentimientos y emociones, por tanto, también son capaces de evocarlos. Pero dichas características no surgen únicamente del contenido de los textos, en abstracto, sino también de las prácticas que giran alrededor de su producción y recepción. A su vez, Sara Ahmed (2015) nos dirá que los archivos, en sí mismos, no son depositarios de sentimientos, pero sí generan efectos a partir de las palabras que nombran los sentimientos. Es decir, para ella los objetos de los archivos reflejan los sentimientos que surgen al nombrarlos con la palabra, por tanto, existe una “zona de contacto” importante entre quien observa, toca y/o lee los objetos y el archivo:

Un archivo es efecto de múltiples formas de contacto, incluyendo las institucionales (con bibliotecas, libros, sitios de Internet), así como formas cotidianas de contacto (con amigos, familias, otros). Algunas formas de contacto se presentan y autorizan a través de la escritura (y están enlistadas en las referencias), mientras que otras formas de contacto no van a estar, serán borradas, aunque pueden dejar su huella [...] Así que no es que mis "sentimientos" estén en la escritura, aunque por toda mi escritura están regadas historias de cómo mi contacto con los demás me da forma. (Ahmed, 2005: 42)

Esa zona de contacto es lo que le dará “forma” al archivo, lo que lo define y a partir de donde surgirán los sentimientos y emociones, aunque es necesario reconocer que las zonas de contacto con el archivo no siempre serán iguales ni conseguirán los mismos resultados afectivos. Lucas G. Saporosi se suma a la discusión añadiendo un elemento que resulta fundamental para este trabajo: “un archivo de este tipo opera otorgando inteligibilidad a las diferentes formas y estrategias de supervivencia que desarrollan y han desarrollado grupos desplazados,

minoritarios o violentados de la esfera pública.” (Saporosi, 2020). Por tanto, el archivo también se inserta en la dimensión hermenéutica del exilio, teniendo a las y los exiliados como un grupo “desplazado” y “violento”. Este abordaje archivístico de la literatura tiene la singularidad de partir desde los márgenes de lo no estructurado, de lo diseminados por distintas geografías y, sobre todo, de la memoria que es necesario rearmar a partir de distintas piezas que integran el conjunto-archivo.

Así pues, los archivos íntimos, familiares y sentimentales surgidos de las obras literarias que analizaré, principalmente novelas y crónicas, cumplen la función doble de evocar e interpretar la experiencia de exilio, a partir de una serie de elementos heterogéneos que cobran especial relevancia dentro de los textos. Al punto de llegar a convertirse en el eje principal de algunas obras. Los documentos, papeles y objetos evocados construyen en su conjunto un archivo íntimo del y sobre el exilio argentino en México, a veces itinerante, otras veces clandestino, pero siempre en consonancia con los valores colectivos de la experiencia referida. Por tanto, cabría preguntarnos ¿en qué momento se constituyen estos archivos del exilio? ¿Qué objetos son los que lo integran? ¿Qué significado cobran con el paso del tiempo? Estas interrogantes serán de gran utilidad para guiar el desarrollo del presente trabajo.

El archivo impreso y escrito: los papeles del exilio

Vale la pena comenzar esta reflexión analizando los objetos prototípicos dentro de los propios archivos, me refiero a los papeles impresos o escritos a mano, cada una de estas vertientes plantea situaciones distintas. Por un lado, los papeles impresos, suelen sustentar un discurso razonado o legitimador en la esfera pública, dando como resultado libros, revistas y periódicos o, bien, documentos oficiales como actas de nacimiento, pasaportes y credenciales de identificación. Si bien estos papeles pueden parecer documentos meramente utilitarios, también contienen información contextual de gran importancia para la reconstrucción del pasado. Por otro lado, tenemos los papeles escritos a mano, los cuales apelan a un discurso más personal. Documentos como cartas, poemas, notas y diarios guardan una historia íntima del exilio, pues muchas veces

estos papeles fueron depositarios de los momentos más difíciles del destierro y de los más dichosos, siendo capaces de evocar sentimientos y emociones vertidas en momentos y situaciones singulares.

En la literatura del exilio suelen aparecer con especial recurrencia tanto los documentos impresos como los escritos a mano, llegando a formar parte fundamental de la estructura de las obras. Este es el caso de *Detrás del vidrio* (2000), de Sergio Schmucler, en donde el protagonista, Abel, un joven adolescente que milita en la Unión de Estudiantes Secundarios (UES), y posteriormente en Montoneros, parte al exilio con un portafolios negro en el cual lleva los papeles de identidad que le permitirán salir del aeropuerto de Ezeiza: “el pasaporte, la visa de turista mexicana, el documento nacional de identidad, la cédula federal, [...] un acta de nacimiento certificada por el cónsul mexicano en Buenos Aires” (Schmucler, 2000: 13). Anteriormente, ese portafolios le servía en la clandestinidad para transportar documentos y panfletos de su organización guerrillera en un doble fondo oculto. Sin embargo, al llegar a México, el portafolios se convierte en el contenedor de los papeles más íntimos del protagonista, los que van conformando su personalidad en el destierro y en donde se da cuenta de los cambios que atraviesa en la adolescencia: “Todavía guardo en ese portafolios negro todo lo que considero absolutamente íntimo. Se volvió mi caja fuerte, el espacio minucioso de mis secretos” (Schmucler, 2000: 14).

Este archivo personal de Abel alberga cartas, listas de pendientes por realizar, poemas, canciones, itinerarios de viaje, apuntes sobre sueños y un diario personal. En todos estos papeles se recupera no sólo la historia de Abel en el exilio, sino la de sus padres divorciados, su hermano desaparecido en Córdoba, sus amigos exiliados en distintas geografías del mundo, sus compañeros de militancia torturados y, en cierta forma, la de toda una generación que tuvo que marcharse de Argentina para salvar sus vidas. En gran medida, el portafolios negro se convertirá en un archivo clandestino e itinerante, pero también exiliado, como su dueño, con la capacidad de evocar momentos de tristeza y alegría.

En este aspecto, se vuelve esencial pensar en la importancia de estos contenedores de documentos como detonadores de la memoria, pues conservan las huellas tangibles del exilio en su interior. Al abrirlos, organizarlos y leerlos creamos esa “zona de contacto” a la que refiere

Sara Ahmed, además de convertimos en los usuarios del archivo con múltiples posibilidades de interpretación. Otro ejemplo, sumado al de Abel, lo tenemos en la novela de Nicolás Gadano, *La caja Topper* (2019). En esta obra el narrador habla de su exilio y el de su familia en México a través de documentos, los cuales le son entregados por la expareja de su madre, recién fallecida, en una caja de zapatos marca Topper. Desde el inicio es evidente que la caja tiene una significación especial, por encima de otros objetos de la vida cotidiana con los que convive, puesto que pueden ocupar el mismo espacio, pero no referir al mismo tiempo ni evocar los mismos recuerdos. El protagonista hará una clara distinción entre el valor de la caja y el de los objetos descartables:

Esa tarde volví a casa con la caja Topper pero no la pude abrir. La dejé en un rincón del escritorio del living y se quedó en ese mismo lugar durante semanas. A su alrededor, una gran cantidad de objetos llegaron y salieron del escritorio: lapiceras, cuadernos, libros, vasos, platos, botellas, controles remotos de la tele, de la play, del aire acondicionado, teléfonos móviles, mis llaves, las de Gaby, las de los chicos, billeteras, tarjetas SUBE, remedios, flores, iPads y iPods.

Ajena a todo ese movimiento, la caja repleta de cartas y palabras siguió ahí en el mismo lugar, cerrada e inmóvil. Hasta que un día la abrí y empecé a leer (Gadano, 2019: 19-20).

El protagonista comenzará una labor de archivista en la que irá fichando en su computadora cada carta, postal y foto contenida, pero habrá un grupo reducido de papeles que serán integrados en una sección llamada “Otros, heterogénea, residual” en donde conviven un grupo diverso de objetos como: tarjetas de presentación, un panfleto con el himno sandinista, una invitación a una exposición de pintura, un carnet gubernamental y un casete marca Ampex enviado de México a Argentina con la inscripción “Tuti (Méjico)”. Este último objeto será muy importante, pues a la par de ir descubriendo otras cosas del archivo familiar, el protagonista experimenta el duelo por la muerte de su madre, a quien fantasea con poder llamarla por teléfono: “Por un

momento me pongo feliz pensando en las cosas que le voy a contar [...] Son unos segundos de inconsciencia en los que me olvido de que ya no está” (Gadano, 2019: 9-10).

Retomando el concepto de “trabajos de la memoria” de Elizabeth Jelin (2012), identificamos que este personaje emprende un “trabajo” de archivo que lo pondrá en un lugar “activo” respecto al contenido heredado, una caja que antes de llegar a sus manos guardaba la semilla del pasado, pero en un estado inactivo. Es por ello que tras recibir la caja, el protagonista pasará mucho tiempo haciendo este trabajo de archivo, hasta encontrar un casete con la voz de su madre joven, traída de los años setenta al presente por este archivo transtemporal: “Hace días que leo sus cartas, la miro en las fotos de su vida, **la recupero de a ratos**. Ahora con el cassette la escucho **hablar, reír** con ingenuidad [...], **emocionarse**” (Gadano, 2019: 109. Resaltado mío). Este ejemplo de archivo en *La caja Topper* resulta sumamente interesante, pues los documentos contenidos tienen la capacidad no sólo de evocar el pasado, sino también de re-corporizar a las personas ausentes, por medio de la palabra escrita, la imagen y los sonidos.

Ahora bien, ¿qué pasa cuando el propio trauma del exilio no permite realizar el trabajo de archivo? En su ya clásico texto, *Mal de archivo* (1997), Derridá señala que el archivo requiere mucho de nuestro tiempo, atención y cuidado, pues naturalmente tiende al olvido. Sin embargo, la repetición y la consulta constante será lo que lo mantenga vivo. De cierta forma, en este ciclo repetitivo perpetuo reside el “mal de archivo”. En la novela *Limbo* (1989), de Noé Jitrik, encontramos a Matías, un traductor exiliado en México, sumido en la depresión. Incapaz de procesar el trauma del destierro, lo cual le provoca una serie de alucinaciones, disociaciones de la realidad y ataques de ansiedad que lo mantienen en aislamiento permanente dentro de su casa.

En medio de este encierro, el protagonista vive rodeado de papeles, libros, notas y diccionarios relacionados a su labor de traducción, sin embargo, tiene una tendencia a guardar los periódicos compulsivamente sin darse el tiempo de leerlos, clasificarlos o depurarlos, es decir, sin realizar el trabajo de archivo requerido:

Lo primero que ve, desde la escalera, son las pilas de periódicos no leídos [...] las pilas forman verdaderas columnas que dificultan la circulación, un símil de elemental laberinto. En el modo de mirar la columnata se puede advertir que quizás piense que ha llegado por fin la ocasión de revisarlos pero súbitamente se desanima: leer diarios atrasados sólo tiene sentido si se sabe qué se está buscando; el hombre no sabe qué podría querer buscar (Jitrik, 2017:13).

Esa indecisión respecto al archivo que lo lleva a acumular periódicos, es la misma que lo mantiene aislado del exterior, por tanto, el archivo significa más allá del pasado, también es un medidor del presente. Los diarios de Matías van tomando poco a poco su casa y la ecuación exilio-archivo se vuelve problemática para el personaje, pues entre más pasan los días, su espacio de movilidad se reduce. El personaje es un ser descolocado, viviendo en un mundo de fantasmas, sin contacto con otras personas y sin “saber qué buscar” en la vida.

En Matías son muy claras las consecuencias de una relación conflictiva con los archivos que se guardan en el exilio sin realizar una depuración, pues el archivo también requiere del desapego, no sólo de objetos, sino de ciertas emociones. En *Limbo*, podemos observar las consecuencias de un “mal de archivo” que atrapa y asfixia, pues por más que Matías intente aprehender el tiempo pasado en forma de diarios (no la memoria), mientras no sea capaz de procesar su propia experiencia, este personaje tenderá a un doble exilio permanente.

Si bien contrastando el caso de *Limbo*, con el de *Detrás del vidrio* y *La caja Topper*, vemos que Matías tiene una relación conflictiva con la lógica archivística de la acumulación, en los tres casos podemos darnos cuenta de la presencia permanente de los documentos escritos/impressos en la literatura sobre el exilio. Un cúmulo de papeles que guardan reminiscencias y ecos del pasado, dando cuenta de momentos íntimos y privados de los personajes, lo que los lleva a atesorar estos archivos con recelo. Su lectura es una forma de traer al presente a quienes los escribieron o poseyeron, pero a la vez, se convierten en parte medular de las obras literarias en las que aparecen.

Otros objetos, otras formas de archivar

Al hablar de archivos íntimos e itinerantes debemos contemplar que no sólo se trata de objetos con información escrita o audible, palabra impresa o sonora, sino que muchos de los elementos que han pasado a formar parte de los archivos del exilio son pertenencias cotidianas, prendas de vestir, trastes de cocina, juguetes, fotografías, videos caseros, artesanías e incluso empaques de golosinas y regalos. Baste mencionar someramente la instalación *El Objeto del Exilio* (2013), curada por Liza Casullo y Federico Joselevich Puiggrós, en donde fueron colocados dentro de cajas algunos “objetos-recuerdo” que las y los exiliados en México llevaron consigo de regreso a Argentina tras su destierro. Algunas de estas pertenencias fueron: una máquina para hacer tortillas, un plato de barro, una caja de chocolates con un manifiesto dentro, algunos platos pequeños de talavera poblana, un chile seco y un dulce de tamarindo muy popular entre los niños mexicanos llamado “Pulparindo”.⁵ Estos objetos crean una relación archivística emocional que no surge de la información contenida (como en la palabra escrita), sino que se construye a partir del plano de los afectos y la memoria que se conserva de ellos. Así pues, dependiendo del grado de estima que una persona tenga con el objeto, será su importancia dentro del archivo sentimental, íntimo y exiliado al que pertenece.

En la literatura ocurre lo mismo, encontramos diversos objetos que adquieren un significado concreto dentro del mundo diegético y, si bien pueden llegar a crear algunas tensiones con las y los protagonistas, siempre referirán al plano de los afectos, la memoria y el exilio. Este es el caso de las prendas personales en la novela *En estado de memoria* (1990) de Tununa Mercado, una de las obras más importantes sobre el exilio argentino en México. En esta novela la protagonista tiene una relación conflictiva con la ropa, pues desde joven ha sentido que nada le queda “bien”, especialmente las prendas regaladas. Sin embargo, cuando éstas han pertenecido a amigos fallecidos cobran especial relevancia, pues usarlas en el exilio era una forma de recordarles y llevarles consigo.

⁵ La memoria visual de la exposición *El Objeto del Exilio* se encuentra disponible en el sitio web de Federico Joselevich Puiggrós, <https://www.ludic.cc/el-objeto-del-exilio/>

En una aseveración melancólica la protagonista recordará el abrigo que conserva de una amiga muerta: “lo usé mucho, era muy de mi gusto llevar a Silvia puesta” (Mercado, 2013: 60). Evidentemente, hay un afecto que se expresa no sólo a las prendas, sino también a quienes fueron sus dueños antes de heredarlas. La ropa no guarda en sí misma el afecto, sino que éste surge de la “zona de contacto” que se crea mediante el uso. Por tanto, tirar la ropa, deshacerse de ella, equivaldría al olvido de quienes ya no están, pero continúan entre nosotros por la resistencia de la memoria:

He vivido pendiente de mis ropas, de las ropas ajenas que llegaron a ser mías, de las ropas de mis amigas y amigos muertos, de las ropas que otros me cedieron para no condenarlas a la desaparición [...] y ese destino [...] ser una misma y sola cosa con la ropa y al mismo tiempo sentir a cada instante el horror de esa relación, es una de las fatalidades cuyo sentido tendría que desbrozar (Mercado, 2013: 60).

En este caso, las prendas dejan de ser personales y se convierten en parte importante de un archivo colectivo, simbólico, no por la información que aportan en sí mismas, sino por la memoria que despiertan respecto a sus dueños pasados y a los poseedores actuales.

En este mismo sentido, la novela de Ana Negri, *Los eufemismos* (2022), aporta otro ejemplo respecto a los objetos personales que se heredan en el exilio. Clara, la protagonista, pertenece a la generación de Hijos e Hijas exiliados. Esta generación creció con una patria imaginaria reconstruida a la distancia por las memorias de sus mayores y por algunos objetos traídos del Cono Sur, muchos de los cuales heredaron con el tiempo, convirtiéndose en las y los encargados de resguardar el archivo familiar.

En la novela de Negri, Clara recibe como regalo el reloj de su madre, una pertenencia que la había acompañado durante muchos años. De la misma forma que las prendas en la novela de Mercado, este objeto será valioso no sólo por la persona anterior que la poseía, sino también por la memoria que despierta: “Gira apenas la muñeca izquierda para ver mejor el reloj negro y dorado que acaba de regalarle su madre. ‘Es un buen reloj, es Chanel. Es viejo, pero [...] siempre será elegante’” (Negri,

2022: 12). Además de recordarle a su madre, este reloj en posesión de la protagonista terminará por cobrar una importancia simbólica que nos remite a la concepción del tiempo en el exilio: “Vuelve a mirar el reloj. No tiene números ni marcas para indicar las horas, sólo dos manecillas que trazan un mismo círculo a distinta velocidad. ‘Es tan elegante’, piensa, ‘que sólo sugiere la hora’” (Negri, 2022: 13). Se trata de un reloj sin números en el que nunca se sabe la hora exacta; alegoría certera del exilio, un lugar fuera del tiempo.

Este regalo que recibe la protagonista terminará por ser una posesión preciada cuando se manifiesten los problemas mentales de su madre. El reloj que “apenas sugiere la hora”, con manecillas girando permanentemente en un círculo sin números, sin horas, en un espacio indefinido, como la vida de su madre, será una referencia directa no sólo al pasado violento de la dictadura en Argentina, sino también al presente del narcotráfico en México. Este objeto cargado de afectos nos muestra las consecuencias del exilio heredado de una madre a su hija.

Por otro lado, hay objetos que se han vuelto icónicos en la actualidad para la comunidad del exilio argentino, podemos asegurar que uno de ellos es la artesanía mexicana que le da nombre a una de las crónicas más entrañables sobre esta experiencia, me refiero al libro *Seamos felices mientras estamos aquí* (1983), de Carlos Ulanovsky. La artesanía contiene la imagen de un girasol sonriente sobre la que el autor explica:

Un día le compré a un artesano mexicano que hablaba con dificultad el español una de sus creaciones, simple y bella. Es lo que en Argentina se llama un mirasol [...] Lo llevé a casa muy entusiasmado, pensando que esa frase llena de candidez y profundidad era lo que nos iba a ayudar a sentirnos mejor, integrados, más adentro que afuera [...] mientras estuviéramos lejos de nuestro país, era la propuesta que con más frecuencia, seriedad y preocupación nos veníamos haciendo en estos años (Ulanovsky, 1983: 9).

La frase estampada en el objeto se convertiría en una especie de mantra para la familia del autor y, en cierta forma, para la comunidad del exilio. Una especie de *carpe diem* mexicano que servía de invitación

a vivir el ahora, a llevar el destierro de la mejor manera posible en medio del dolor y de las heridas que había causado la dictadura. “Seamos felices mientras estamos aquí” invitación directa a ver el lado solar del exilio (Guillén, 1998), es decir, el lado positivo de la experiencia de destierro, pues, sin menospreciar las dificultades vividas, para Ulanovsky México también significaba una oportunidad de aprender nuevas cosas, encontrar amigos que se sumaran a los ya conocidos, iniciar una carrera universitaria o desarrollarse profesionalmente (como efectivamente lo hicieron muchas personas).

Finalmente, en este recorrido de obras argenmex Inés Ulanovsky también reflexionará sobre los archivos del exilio y los objetos que éstos contienen, su planteamiento tiene dos grandes aciertos. El primero, al escribir una de las únicas crónicas en donde vemos lo que era importante para las y los hijos exiliados al momento de volver a Argentina, en 1983, esto en contraposición con sus mayores. Cada cual debía elegir algunas pertenencias que viajarían en barco dentro de *containers*, alquilados colectivamente entre varias familias. A diferencia de la salida al exilio, en la mayoría de regresos existió la oportunidad de escoger algunos objetos para llevarlos a Argentina, por lo que cada pertenencia elegida debía tener un valor especial. La autora relata en su crónica lo siguiente:

Literalmente cada rincón de nuestra casa se llenó de cajas. Un par de semanas antes empezamos a desprendernos de nuestros objetos. Cada uno debía elegir unas pocas cosas [...] Yo elegí traerme mi colección de “libros animados”, una enciclopedia llamada *El Quillet de los niños*, dos casitas de plástico marca Fisher Price, un par de Barbies y mis discos de Parchís y Timbiriche (mis bandas sonoras de ese momento). El resto de cosas como muebles, ropa, juguetes, libros y demás que había en mi casa tuvimos que regalarlas o venderlas (Ulanovsky, 2018).

Libros, juguetes y discos son las pocas pertenencias que elige la autora durante su niñez y, de la misma forma que la muestra artística mencionada al inicio de este texto, podrían formar parte de una exposición o de un archivo sobre el exilio. A su vez, el segundo gran acierto

de Inés Ulanovsky lo tiene al realizar un trabajo sumamente interesante en donde conjunta archivo fotográfico analógico y crónica, es decir, objetos de la vida cotidiana y palabras manuscritas o impresas, las dos categorías a las que nos hemos referido aquí.

El primer libro de Inés Ulanovsky se titula *Fotos tuyas* (2006) en donde recupera imágenes de archivos familiares sobre personas asesinadas o desaparecidas durante la dictadura y las acompaña tanto con dedicatorias de los propios familiares como con textos escritos por su padre (Carlos Ulanovsky). En su segundo libro, *Las fotos* (2020), desarrolla una tónica parecida, pues de igual forma tiende un diálogo entre imágenes tanto de su propio archivo familiar, como de algunas instituciones, y crónicas sobre la historia que interactúa con las fotografías. En este último libro afirmará lo siguiente: “Las fotos no tienen el fin de ilustrar los textos y los textos no están ahí para explicar las fotos. Me interesa especialmente lo que ocurre en el encuentro de esos dos lenguajes tan diferentes y opuestos pero, de algún modo, complementarios” (Ulanovsky, 2020: 13). Esta idea resume el trabajo de la autora con la fotografía y la crónica, en donde crea una simbiosis que reactualiza y revitaliza los archivos.

Consideraciones finales

Una vez planteado el panorama literario anterior, resulta necesario hacer algunas consideraciones finales. Lo primero es resaltar la presencia permanente de documentos y objetos en la literatura de las tres generaciones del exilio argentino en México, lo cual podemos observar desde las primeras obras escritas en la década de 1980. Si bien el objetivo de este trabajo no fue realizar un recorrido cronológico, nos damos cuenta de que en todas las obras analizadas los documentos y objetos son de suma importancia. No como objetos accesorios o cosas vacías de sentido, sino como elementos con un valor simbólico dentro de las tramas, hasta el punto de volverse parte medular de los textos. Podemos mencionar especialmente a *Detrás del vidrio*; *La caja Topper*; *Fotos tuyas* y *Las Fotos*, en donde archivo y obra van de la mano. No existe una sin el otro.

Asimismo, en el corpus elegido para este trabajo, abordamos dos formas de archivo en las obras literarias: los documentos con texto

escrito a mano o impreso (como cartas, diarios, pasaportes, manifiestos, etc.); y otros objetos de la vida cotidiana cargados de significado (ropa, relojes, discos, casetes, fotos, etc.). Sin embargo, estas dos vertientes tampoco están separadas la una de la otra y, de hecho, constantemente se complementan mutuamente para evocar ecos del pasado desde lugares más íntimos y personales. Lo que nos lleva a confirmar que existe una dimensión política de los archivos del exilio, la cual es capaz de detonar la memoria sobre el pasado y proponer nuevos relatos en la esfera pública que parten desde los márgenes, es decir, desde aspectos como los afectos, el trauma, la violencia, el cuestionamiento a las fronteras nacionales y al chauvinismo, etc.; una serie de aristas que tradicionalmente han quedado fuera de los grandes relatos históricos.

Finalmente, hemos de reconocer distintas capacidades contenidas en los archivos íntimos, como la de evocar una memoria sobre las personas ausentes; gente que ha muerto o desaparecido, pero que al interactuar con objetos que les pertenecían, como vestir una prenda personal o escuchar sus voces grabadas, los personajes son capaces de traerlas de vuelta al presente. Este es el caso de *En estado de memoria* o *La caja Topper*, en donde las diferentes zonas de contacto que se crean al interactuar con los archivos familiares no sólo evocan recuerdos y afectos, sino también a las personas que poseyeron los objetos. Además, en los archivos es posible encontrar la guía para atravesar situaciones difíciles en el presente, como es el caso de la artesanía mexicana adquirida por la familia Ulanovsky en *Seamos felices mientras estamos aquí*, una pieza que los acompañó durante su exilio y que, de cierta manera, funcionó como un mantra de vida. Por otro lado, los archivos también son capaces de reflejar nuestros estados de ánimo y emociones, como en *Limbo*, en donde la acumulación archivística se vuelve un “mal” que refleja el trauma del protagonista; el trabajo de la memoria y del archivo, serán necesarios para destruir la relación destructiva del protagonista con las montañas de periódico que lo rodean. Todas estas capacidades de evocación y ecos del pasado que surgen de los archivos del exilio son una huella del tiempo latente, capaz de resistir al olvido mientras existan personas dispuestas a consultarlos, trabajarlos y reflexionar sobre ellos.

Bibliografía

- Ahmed, Sara. (2015). *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: PUEG-UNAM.
- Bernetti, Jorge Luis y Giardinelli, Mempo. (2014). *México: el exilio que hemos vivido. Memoria del exilio argentino en México durante la dictadura, 1976-1983*. Argentina: Editorial Octubre.
- Casullo, Lisa y Joselevich Puiggrós, Federico. (2013). *El objeto del deseo*. Recuperado el 15 de octubre de 2022 de <https://www.ludic.cc/el-objeto-del-exilio/>
- Cvetkovich, Ann. (2003). *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham: Duke University Press Books.
- Derrida, Jacques. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Traducción de Paco Vidarte. Edición digital de Derrida en castellano. Recuperado el 03 de octubre de 2022 de <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/maldearchivo.pdf>
- Gadano, Nicolás. (2019). *La caja Topper*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Guillén, Claudio. (1998). “El sol de los desterrados: literatura y exilio”. En *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada* (pp. 29-97). Barcelona: Tusquets.
- Jitrik, Noé. (1989). *Limbo*. Buenos Aires: Final Abierto.
- Mercado, Tununa. (2013). *En estado de memoria*. Buenos Aires: Booket.
- Negri, Ana. (2022). *Los eufemismos*. Ciudad de México: Antílope.
- Rubin Suleiman, Susan. (2022, Fall). “The 1.5 Generation: Thinking About Child Survivors and the Holocaust”. *American Imago*, Vol. 59, No. 3, Postmemories of the Holocaust , 277-295.
- Saporosi, Lucas Gerardo. (2020, diciembre). “Los (des)bordes del archivo. Afectos, ética y representación histórica en las poéticas testimoniales de Albertina Carri”. *Aisthesis*, no. 68, [sin pp.]. doi: 10.7764/68.7
- Schmucler, Sergio. (2000). *Detrás del vidrio*. Ciudad de México: Era.
- Ulanovsky, Carlos. (1983). *Seamos felices mientras estamos aquí*. Buenos Aires: Ediciones de la Pluma.
- Ulanovsky, Inés. (2006). *Fotos tuyas*. Buenos Aires: Latingráfica.
- . (2018, 23 de enero). “Que tengan buen viaje”. *Anfibia*.

Recuperado el 02 de noviembre de 2022 de <https://www.revistaanfibia.com/que-tengan-buen-viaje/>

———. (2020). *Las fotos*. Buenos Aires: Paisanita editora.

DESEXILIOS Y ANDAMIOS. LOS ¿REGRESOS? DE LES ARGENMEX

TERESA BASILE
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

A partir de dos textos referidos al exilio hacia México producido en torno a la última dictadura militar argentina (1976-1983) intentaremos acercarnos a dilucidar el concepto de *desexilio* que forma parte del registro de la lengua exiliar. En principio, este término focaliza en el proceso de *reinserción* y *reconexión* con el país de origen, con la patria, de la cual el sujeto fue desterrado, en nuestro caso es la Argentina, y al cual regresa tiempo después. Asimismo conlleva un proceso de *desafiliación* del país del exilio (o *rea filiación* para tejer otro vínculo). Ello supone una serie de consideraciones, muchas de las cuales tomaremos de las perspectivas de Mario Benedetti quien acuñó esta palabra y reflexionó sobre ella tanto en artículos teóricos como en su obra literaria:

1. Como señala Benedetti (2019) en “Andamio preliminar” que oficia como un prólogo de presentación de su novela *Andamios* (1996), lo que está en juego es el *país personal*, ese que cada uno “lleva dentro de sí” (12). Es decir, aquel en el cual hemos transitado las calles del barrio, hecho amigos, ido a la escuela, festejado los cumpleaños y tantas otras vivencias que fraguan esa ligatura de pertenencia de un modo entrañable, una pertenencia afectiva que también atañe al cuerpo y a sus sentidos que, como la magdalena de Marcel Proust, quedan fijados de un modo indeleble en nuestra memoria. Ese país personal se fue construyendo desde la infancia pero también modificándose en el exilio, lo que da lugar a un imaginario atravesado por lo vivido en un país y lo percibido desde el otro país.
2. La reinserción en la Argentina implica cotejar ese imaginario tejido en la interioridad de cada uno/una, y que en buena parte

se ancla en el pasado, con el país —también personal— del presente. Ello conduce a, lo que podemos llamar, un *ritual de reconocimiento* que tiende a iniciarse con el retorno y a través del cual el/la recién llegado/a comienza a recorrer el barrio, a ingresar en las casas en las que vivió o visitó a sus abuelos, a andar por los lugares de reunión con los amigos o compañeros, por las escuelas a las que asistió, entre otros espacios que fueron importantes en su vida. “Va comprobando la validez o invalidez de sus añoranzas” — dice Benedetti (2019: 12). Es, además, un momento de revisión identitaria, de inspección en el interior de la subjetividad, de gran redefinición de los deseos y objetivos que se persiguen. También implica un “ponerse al día” con las transformaciones que encuentra en el retorno. Ni el país es el mismo ni el sujeto es el mismo. Lo que halla a su arribo, el modo en que se lo recibe, la posibilidad de volver a conectarse con familiares, amigos, compañeros, trabajos y proyectos, las condenas o celebraciones sociales sobre el regreso de los exiliados, suelen ser factores decisivos en el logro o fracaso del desexilio.

3. En ese cotejo también entra en juego el *país personal del exilio* (o los países) en el que se ha tejido parte de una vida, se ha aprendido una lengua o un dialecto del español, se ha ido a la escuela o a la universidad, se ha formado una familia, nuevas amistades, se han emprendido proyectos, etc. Uno de los aportes del exilio está dado por la apertura hacia un nuevo universo, el aprendizaje de una nueva cultura, de nuevas costumbres, usos, hábitos, ideas, concepciones, prácticas que se han ido introyectando y que pueden intervenir e incluso obturar la readaptación al país de llegada. Como veremos más adelante esta perspectiva se encuentra en *Diario negro de Buenos Aires* (2019), de Federico Bonasso. Esto puede generar una *contranostalgia* (Benedetti, 1985: 41) que viene ahora a recubrir el lugar del exilio con nuevas afecciones y a ocupar el lugar dejado vacante por la *nostalgia* a la Argentina. O, el retornado puede iniciar un *proceso de desafiliación* a veces muy doloroso en el cual se asumen las rupturas y pérdidas con el lugar del exilio, pero también se procura reubicarlo en otro lugar

instaurando nuevos modos de comunicación e intercambio (*reafiliación*). Hay una constante renegociación entre ambos países.

4. Este intento de re inserción y reconexión puede ser exitoso y convertirse en una práctica restauradora (aun cuando subsistan las pérdidas y duelos) desde la cual gestionar un presente y proyectar un futuro. O puede conducir a una frustración e incluso a un re exilio y regreso al país que los recibió. Benedetti (2019) recurre a la imagen de los *andamios* (12-13) como puntos de sostén que ayudan a tender puentes con el pasado o constituyen nuevas apoyaturas capaces de conectar al recién llegado con nuevas oportunidades.

5. Finalmente queremos preguntarnos si el desexilio fue diferente para la primera y la segunda generación y, en ese sentido procuraremos averiguar las particularidades de cada caso, así como los puntos en común. La primera generación ha tenido una experiencia densa de su vida en la Argentina ya que en varios casos se trató de exiliados militantes políticos que vivieron en una época histórica intensa de ideas revolucionarias y enfrentamientos políticos en la que la adrenalina y peligro eran constantes y marcaron a fuego esos años. Desde un imaginario sobre Argentina teñido de aprecio y nostalgia por esos años de lucha “por un mundo mejor”, o cubierto de distancia e incluso de rechazo por la expulsión a la que fueron sometidos, el desexilio implica enfrentar una realidad absolutamente diferente en el presente: muchos compañeros han desaparecido, el impulso revolucionario ya no está vigente, y el exiliado no siempre suele ser bien recibido ni por la sociedad, ni por “los que se quedaron”. Sin embargo, uno de los “andamios” para muchos de los que regresaron estuvo dado por el reconocimiento del valor de sus testimonios ya sea para la recolección que la CONADEP hizo de los mismos, luego publicados en el volumen *Nunca Más* (1984) o por el aporte para el Juicio a las Juntas militares (1985).

En la segunda generación también podemos encontrar estos trazados, solo que *el país personal* si bien puede estar constituido por vivencias propias bajo la militancia de los progenitores y las persecuciones del

terrorismo de Estado, en muchos casos está configurado (también) a partir de los relatos transmitidos en el interior de la familia. Dada la fuerte pregnancia de estos relatos, el proceso del desexilio fue notoriamente difícil y doloroso: estos hijos también activaron al llegar a la Argentina un ritual de reconocimiento con ese imaginario de país heredado. Veamos un ejemplo. El film *La guardería* (2015) dirigido por Virginia Croatto describe el proyecto de la guardería montonera instalada en Cuba a donde fueron llevados los hijos de los militantes antes de que sus padres regresaran a Argentina para luchar en la Contraofensiva. Allí recibieron una educación y formación en los valores del socialismo que los colocaba a ellos como los herederos de la Revolución por la que sus progenitores estaban combatiendo.¹ Pero en el desexilio fueron descubriendo, con gran decepción, que ese imaginario transmitido y legado por sus padres y madres de un “mundo mejor” estaba ausente en el presente de la coyuntura argentina.

Otra de las diferencias con la primera generación (más notable en los/las hijos/as que nacieron en el extranjero o llegaron siendo pequeños) está dada por el sentimiento de pérdida (más profundo que en sus padres/madres) al abandonar el país de residencia en el que tal vez nacieron o llegaron tempranamente pero se asimilaron, se escolarizaron o fueron a la universidad, formaron amigos, tuvieron noviazgos, aprendieron nuevas lenguas o dialectos del castellano, asimilándose a un país que sintieron como el propio. Para muchos de ellos, el regreso constituyó un primer exilio y por ello el proceso de *desafiliación* fue muy traumático.

En *Diario negro de Buenos Aires* (2019), Federico Bonasso (nacido en Argentina en 1967 y exiliado con su familia a México a los doce años) vuelca su experiencia de desexilio a través de esta autoficción. Eugenia Argañaraz y Ulises Valderrama Abad en “Ser hijo/a argenmex: un recorrido por dos novelas del exilio argentino en México” (2024) aclaran que Bonasso pasa sus años de adolescencia en México hasta entrados sus 30 años y luego intenta mudar su residencia a Buenos Aires, hecho que resulta fallido: “Previo a cumplir 30 años, Bonasso optó por ‘regresar’ a la Argentina y vivió una experiencia de decepción similar a lo que le ocurre al joven de la novela escrita por él” (223). En esta línea, asistimos

¹ En *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS* desarrollo con mayor detenimiento esta perspectiva (Basile, 2019)

a un desexilio frustrado, que no logra encontrar andamios que lo conecten con el presente argentino. Resulta interesante explorar las causas de este desencuentro porque iluminan la situación de un miembro de la segunda generación.

El narrador protagonista, un hijo exiliado perteneciente al grupo argenmex de *los que se quedaron*,² pone a prueba, en este viaje al país que lo vio nacer, las memorias de su niñez y preadolescencia vividas en Argentina. En este retorno, cuyo impulso parece que estuvo dado por las palabras de su tío y sus amigos argentinos quienes “insisten en que soy de aquí” (11), se pone a prueba su identidad argenmex: en qué medida sigue siendo argentino. La reiterada aparición fantasmal de la silueta de un niño que lo mira por la ventana parece interrogarlo sobre el valor y la vigencia de su infancia argentina. Asimismo, su partida de México estuvo impulsada por cierta clausura en cuanto a las expectativas y proyectos: “Pienso en México, con sus caminos que ya han concluido [...] El mundo y yo ya no nos pedíamos nada. Entonces, desde allá sentía que este viaje me llamaba” (67).

En el intento por desexiliarse y reconectarse con Buenos Aires surgen tres escenarios. En primer lugar, no encuentra ese *país personal* del pasado cuando realiza el *recorrido de reconocimiento* de los espacios y amigos del pasado. El desencuentro con quienes siendo niño él compartió su vida es uno de los golpes que recibe al enterarse de que su mejor amigo de infancia, Alejandro, ha muerto recientemente. A eso se suma la pérdida de los lugares y caricias de la infancia: “No podré topármelos en algún almacén, no están en la quinta esperándome con el chocolate helado y las galletitas; el pasto ya se pudrió en la estela del tiempo, no hay escondites, pinos de olor picante, libros que nos abracen por la noche, manos que corran las sábanas para cubrirnos el pecho” (151). El vínculo amoroso que establece con Celeste a quien conoce en esta estancia termina también en un fracaso y una definitiva despedida por

² En la Introducción a *Los trabajos del exilio en los hijos. Narrativas argentinas extraterritoriales* (2024), Teresa Basile y Cecilia González (eds.), elegimos el sintagma “hijos en el exilio” para referirnos al conjunto de los hijos e hijas que sufrieron el exilio, y en su interior distinguimos entre los *hijos exiliados* (aquellos que nacieron en Argentina y luego se desterraron) y los *hijos del exilio* (aquellos que nacieron en el país de llegada).

parte de ella. El pasado no lo esperó y el presente está lleno de tropiezos.

Uno de los motivos del viaje fue poner en práctica ciertos “experimentos” a través de los cuales intentaría comunicarse con los muertos, lo que lo conduce a varias visitas al cementerio de la Chacarita, a contactarse con una suerte de secta comandada por Luis quien termina llevándolo a ver un cadáver y a tener ciertos sueños donde muertos y espectros se hacen presentes. Lo cierto es que la muerte se hace presente y es uno de los condimentos de este “diario negro” de Buenos Aires. En este segundo escenario, los muertos y las sombras que deambulan por el Río de la Plata y pueblan sus sueños parecen remitirnos al pasado de la dictadura, en especial a los “vuelos de la muerte” que forman otra de las capas negras del diario.³ Quizás también este impulso obedezca al deseo de hablar con el pasado, a encontrar el hiato temporal de “la espera”: un “cuartito en el pasillo del tiempo” según Arráenz (38), pero este deseo no se logra, no lo conduce a vincularse al pasado, no resulta un *andamio*.

En tercer lugar, él no es el mismo, ya no se reconoce como argentino, sino como argenmex, debido a que ha asimilado costumbres, modismos, hábitos, tratamientos, marcas culturales de México que ahora chocan con la idiosincrasia de un porteño. A partir de una serie de hechos nimios, cotidianos, sin demasiada importancia, da cuenta de una serie de desencuentros con la tierra natal: el quiosquero que no quiere cambiarle un billete chico, la burla del mesero porque desconoce los diversos tipos de panes, su frustrante intento de pagar el boleto de un colectivo, las intrincadas complicaciones burocráticas para obtener su pasaporte, entre otros ejemplos. Algunas de estas escenas dan un toque disparatado al relato, transitando del drama a la comedia. El maltrato, la burla, la soberbia y la brusquedad en las respuestas de los ciudadanos de Buenos

³ Las referencias a ese pasado dictatorial abundan: en determinado momento se siente perseguido por dos tipos de los cuales escapa hasta perderlos (23); también tiene un encuentro con la organización CHICOS — que correspondería a H.I.J.O.S.— donde recuerdan sus falsos nombre de la clandestinidad (39) y luego le contará a Celeste las tareas de diversión pero también de entrenamiento que llevaban a cabo durante el encierro clandestino (49); la obra de teatro sobre la memoria compuesta por el tío (129); las visitas al Río de La Plata, los sueños (145) y la canción sobre la ciudad sumergida bajo el río (125) también parecen vincularse a los vuelos de la muerte, e incluso ciertas prácticas de la secta que comanda Luis.

Aires contrastan con la cortesía que caracteriza el trato mexicano al que este argentino terminó por acostumbrarse.

Por todas estas frustraciones, finalmente asistimos a un progresivo desmoronamiento del narrador que culmina con la culpabilización de la que es víctima por parte de los vecinos del edificio en el que se aloja al dejar abierta su puerta y facilitar el ingreso de ladrones. Su primo Ricardo y su esposa Meg (con quien ha tenido una serie de malentendidos y encontronazos) le piden, entonces, que deje la habitación que le ofrecieron para su estancia en ese mismo edificio. La fiesta, el espectáculo, la función musical a la que esperaba asistir en este viaje, como una metáfora celebratoria, no tiene lugar, él no logra escuchar nada o acaso los músicos ya se han marchado. Termina afirmando “Estoy lejos de todo aquello que amé alguna vez” (150).

Casi no hay nostalgia en este *Diario negro*... sino la desilusión de un desencantado ante un “tesoro” perdido, y el rencor de un despechado que solo se puede desatar ante algo que ha sido muy amado como lo fue Buenos Aires para el protagonista (“Yo te amé”). La ciudad que vivió en su infancia lo olvidó mientras la actual sólo parece ofrecerle obstáculos y desencuentros. Pero el texto da un paso más allá y es también una carta de despedida, un ritual a su modo de desexilio, un acto de desanudarse de este lazo irremediable con los muertos de la dictadura arrojados al Río de La Plata que presiona con sus deudas y demandas, un deseo de desprenderse para iniciar otras travesías: “te dejo atrás, uso tu río para recuperar el agua clara del océano, le devuelvo a ellos la libertad que perdieron tan jóvenes” (155). Un desexilio diferente e inusual ya que no implica el hallazgo de andamios ni vías de reinserción al país de nacimiento, sino una liberación de ese pasado trágico bajo la dictadura para navegar por otras aguas tanto argentinas como mexicanas. En este sentido coincide con la posición del autor, Federico Bonasso, cuando se reconoce como un argenmex de “aquí y de allá” (Bonasso, 2019).

En *Detrás del vidrio* (2000) de Sergio Schmucler, el protagonista de esta autoficción llamado Abel, que a los diecisiete años viaja a México escapando de las persecuciones del terrorismo de Estado y luego regresa ni bien se inicia la democracia, también enfrentará un proceso de desexilio en el que no termina de anclarse en la Argentina como único espacio de pertenencia, aun cuando allí encuentre algunos *andamios*.

Una de las posibles preguntas que surge es dónde colocamos a Abel: ¿en la primera o en la segunda generación? ¿Como militante o como hijo de militantes? Ni una ni otra alternativa permiten explicar su condición ya que *Detrás del vidrio* traza el trayecto que va de la infancia a la adolescencia-juventud, del principiante al militante, del lugar del hijo al del hermano. Con lucidez, Ulises Valderrama Abad advierte que se trata de un *exilio adolescente*, uno de los menos estudiados por la crítica (2019: 2). En este *relato de aprendizaje del militante*⁴ Abel procura dejar su condición de niño, su minoridad que lo desplaza y deja afuera de las reuniones de amigos —“Yo no podía bailar con ellos porque todos eran más grandes, como siempre, porque siempre estaba con los amigos de mi hermano, dos o tres años más grandes que yo” (Schmucler, 2000: 14)— y de las prácticas políticas de su hermano Pablo —“Para poder hacer todo eso tenía que ser grande como Pablo, y ser grande y ser como Pablo era escuchar a Deep Purple [...] y sobre todo era ser militante” (26)—. Este lugar inestable entre ambas generaciones también se advierte en su filiación con la militancia del padre que lo coloca en el sitio de hijo —“iba a luchar para que los sueños de mis padres se hicieran realidad” (26)—, y su adhesión a la militancia de su hermano Pablo que lo proyecta en el lugar del compañero “conductor” (97), del guía

⁴ Si bien, en cierta medida, este libro (en especial la primera parte) sigue el modelo de una novela de aprendizaje, cercano a la forma de un *Bildungsroman*, no obstante este trayecto de Abel está surcado por inestabilidades, dudas, idas y vueltas, avances y retrocesos que iluminan la lenta adquisición de una perspectiva propia y autónoma, diferente a la de su hermano, junto a la fragua de su mirada crítica sobre la militancia de Montoneros. Dice Abel: “No sé si fue que nunca me tomé con total seriedad la militancia o era que había ideas con las que cada vez estaba más en desacuerdo, pero siempre me sentí como caminando en la cuerda floja” (42). Por su parte, Valderrama Abad (2019) sostiene que este libro está compuesto como un *collage* “pues su entramado es fragmentario y multiforme. Está conformado de fragmentos escritos por Abel, cartas tomadas ‘del portafolio negro’ (el lugar donde el protagonista guarda sus papeles más íntimos) y entradas de un diario de viaje que van de 1976 a 1983. En medio también se hallan poemas; listas de cosas por hacer, objetivos por cumplir y lugares que visitar; el *curriculum vitae* de ‘un revolucionario secundario, argentino montonero’; pensamientos vagos y, en general, un cúmulo de memorias interrelacionadas que intentan dar cuenta de las preocupaciones y vivencias de un adolescente lejos de casa que reflexiona sobre su pasado y, al mismo tiempo, de un adolescente que pondera su presente y su futuro” (4).

que lo apoya en los pasos que va dando hasta formar parte de la Unión de Estudiantes Secundarios (UES) —constituía una agrupación de superficie dentro de Montoneros—. Esta oscilación también se percibe en la toma de decisión de irse a México que no terminamos de saber si fue suya o impuesta por su madre. Mientras para ella Abel se opuso al exilio—“Estás loca, ¿adónde me mandás?” (17)—, en cambio él fue: “construyendo la idea de que había decidido solo irme del país” (17).

Uno de los puntos clave de este texto reside en la condición de *hermano* del narrador, una figura poco investigada frente a la atención que en los estudios sobre memoria han recibido la primera generación y los “hijos de”. En este caso cobra importancia ya que atraviesa toda la obra y la estructura: en la primera parte asistimos al deseo y al derrotero de Abel por integrarse a la militancia siguiendo el modelo de su hermano mayor Pablo, en la segunda parte se describe el exilio en México de Abel, la consiguiente distancia y ruptura con su hermano ocasionada por esta decisión de irse y separarse de la militancia, la tercera parte se centra en la desaparición de Pablo (la falta de noticias sobre su destino, la búsqueda de su madre y la extorsión de un policía, etc.) y la cuarta parte se teje en torno a dos cuestiones: la progresiva integración de Abel a México y el viaje a Córdoba en 1983, a comienzos de la democracia donde se despliega el ritual de reconocimiento y ciertas estrategias de desexilio. De este modo el hermano se constituye en un vector que atraviesa todo el texto: como guía y mentor de la militancia de su hermano menor, como militante que decide quedarse en oposición al exilio de Abel dando lugar a una ruptura entre ambos, pero también exhibiendo la libertad de elección del hermano menor, como desaparecido que impulsa la búsqueda de su familia por conocer su paradero y, en especial, la de su hermano por averiguar el destino de sus últimos días.

Como adelantamos, esta hermandad se constituye en eje del relato y sus significados se tensan en dos acepciones. Por un lado, se refiere al lazo de sangre que Abel prioriza y que se vincula a los afectos de hermanos, y por el otro remite a la hermandad política del revolucionario que Pablo pone en primer lugar y celebra cuando su hermano se acerca a la militancia. Hugo Vezzetti describe el significado de esta hermandad entre pares que los grupos guerrilleros formaban. Explora una serie de imaginarios sobre la violencia de la izquierda armada

desde el cruce entre la política, la erótica y la religión que produce un poderoso lazo fraternal y da lugar a una “confraternidad del peligro”, a una “comunidad de guerreros” en la que se fundan valores como los de la “vida plena”, la épica, el relato idealista, juvenelista del militante y combatiente, el “heroísmo sobrehumano”, la apología de los fierros, o el “arte de morir”, la muerte bella, la sublimación en el sacrificio, entre otros (Vezzetti, 2009). Como sabemos, en la concepción sobre la *familia revolucionaria* también se priorizaban los vínculos políticos a los lazos de sangre: muchos militantes pedían a sus compañeros (y no a sus parientes) que se hagan cargo de sus hijos en caso de que ellos murieran, en la certeza de que así ellos continuarían con la lucha libertaria de sus padres y no serían cooptados por “ideologías burguesas”. Son estas dos concepciones las que entran en colisión ya que mientras Abel enarbola el afecto, Pablo le responde con el quiebre provocado en la hermandad militante por el exilio político de su hermano.⁵ Sin embargo ambos modos de esta hermandad van a operar finalmente como *andamios* en el proceso de *desexilio* de Abel cuando arriba a Córdoba.

En el mes de mayo de 1983 comienza el recorrido de reconocimiento de su “país personal” cuando llega a Córdoba siguiendo las huellas de su hermano, de los compañeros de militancia, de los lugares que fueron importantes para él, de la casa de Villa Warcalde donde habitó, de sus abuelos, entre otros. Todo lo encuentra cambiado (“donde estaba el café Zía ahora hay una lavandería”), se siente dentro de un laberinto “enredado en una telaraña de objetos e imágenes que no existen” (157-158). Se lamenta por medio de un *ubi sunt* a través del cual va preguntando por los seres, lugares, objetos y sentimientos perdidos.⁶ Pero no es solo que no encuentra a su hermano desaparecido, a sus amigos y espacios (“Cada recuerdo es una imagen nítida, obsesiva, en medio de un de-

⁵ Es a través de las cartas que ambos hermanos se envían donde aparece la grieta “política” que los separa y las dos concepciones sobre la hermandad, que Pablo señala: “Nuestras experiencias en común se sintetizaban en función de una cosa, de un compromiso y de una práctica, y nuestro cariño de hermanos quedaba chico al lado del calor y la integración como compañeros” (94).

⁶ Abel se pregunta: “Dónde quedan las miles de palabras y los recuerdos y las miradas dónde quedan. Dónde quedan los ruidos de la infancia y las humillaciones. Dónde se quedan cada una de las mentiras y los amores y las malditas promesas y la sangre y el miedo” (159).

sierto”, 159), lo que además está ausente es el universo simbólico que fundamentó la lucha armada, los “ideales revolucionarios”, el “pueblo y el socialismo, patria o muerte, liberación o dependencia”, es decir “todas las palabras y las frases y las consignas que fueron tan importantes” ya que “el mundo es otro” (162). A pesar de estos cambios y ausencias, Abel siente la presencia afantasmada de Pablo y de sus compañeros ante quienes surge la necesidad de recordarlos junto a la culpa por no haber logrado salvarlos.

De este modo el *desexilio* encuentra en ese pasado desaparecido y caduco puentes de anclaje. Y la actividad que lo reinserta en el presente del *país personal* es la búsqueda de su hermano que se inicia con algunos datos aportados por una mujer en una ronda de familiares que resultan infructuosos y luego se continúa con el relato de un hombre sobre el modo en que Pablo fue muerto en la ciudad de La Plata (160-161). La mamá de Eduardo, uno de los compañeros de Abel desaparecido le advierte en una carta “Has sido preservado para dar testimonio” (156). Este es el *andamio* que conecta al protagonista con la Argentina y a Sergio Schmucler con las políticas de la memoria, visible tanto en este libro como en su documental *Exilios* (1996) o en su segunda novela *El guardián de la calle Ámsterdam* (2014). Finalmente el mismo Abel, en tanto alter ego de Sergio Schmucler, parece conseguir dejar ese espacio de “detrás del vidrio” que no le permitía encontrar su propia conexión con la realidad. Aun cuando no tengamos certeza de si ese vidrio separador remite al exilio como distancia, a la turbulenta y compleja militancia como una imposición que no termina de asumir o a la desaparición del hermano o a todos estos motivos juntos, el texto parece invitar, siguiendo las palabras de la canción homónima de Vox Dei,⁷ “Detrás del vidrio”, a traspasarlo: “Dos inviernos largos ya han pasado/ Y el vidrio aún está empañado/ ¿Qué es lo que espero para empezar?/ Ya no puedo esperar más, quiero ver que hay detrás”.⁸

⁷ La música forma parte importante del universo juvenil de Abel y de su vínculo con Pablo, así entre otros ejemplos, a la salida de Ezeiza lleva junto a su maleta una guitarra (13).

⁸ Valderrama Abad (2019) interpreta el título del siguiente modo “Finalmente, se puede afirmar que el título del libro refleja directamente la situación que vive Abel durante su exilio. Desde el inicio el protagonista se encuentra en la sala de espera del aeropuerto de Ezeiza observando cómo sus padres lo despiden, él parece ser ajeno a la

Esta apoyatura que se inicia con la búsqueda de su hermano sin embargo no termina por resolver cabalmente el desexilio ya que no le impide volver a México. En gran medida Abel ha desarrollado su vida en Argentina hasta su adolescencia, y aun cuando está en México su lugar de enunciación es el país de origen. El intercambio de cartas con sus compañeros en Argentina, con exiliados en otros países y con Pablo, así como las reuniones y conversaciones en México con militantes exiliados se refieren a diversos aspectos del decurso de la lucha revolucionaria: las tensiones entre los que se quedaron y los que se fueron, los errores de Montoneros y los intentos por encontrar soluciones, las percepciones sobre la derrota y la victoria final, el trabajo de denuncia desde el exterior, los valores del revolucionario, los estereotipos, las acusaciones y las culpas de los exiliados, el deseo y la conveniencia del regreso, etc.

Por otro lado, su acercamiento a México es lento: al comienzo aparece como un país de tránsito y además desconocido –“México era solamente un lugar vacío, hueco, anónimo, indiferente, ajeno, en donde me decían que iba a poder esperar las condiciones para regresar a la Argentina” (78)– y recién en la cuarta parte apenas se menciona su ingreso a la Universidad para estudiar antropología y su noviazgo con Graciela (154). Entre estas dos instancias se encuentra el decálogo de usos y costumbres que le da Fabián para que pueda entender el “quilombo” de “este país” (83), tan diferente a la idiosincrasia argentina. A pesar de la vigorosa presencia de la Argentina y de la lenta inserción en México, el libro finaliza con el regreso a México, lo que nos indica que allá fue construyendo una vida y mexicanizándose.

Pablo Yankelevich en *Ráfagas de un exilio: argentinos en México, 1974-1983* (2009) da cuenta de la potencia que tuvo la cultura mexicana en la formación de los jóvenes argentinos exiliados, en gran medida debido al notable contraste y la radical diferencia en las costumbres, la

situación, observa todo *Detrás del vidrio*. Es ahí donde se quedará buena parte de la historia, detrás de un artefacto transparente que refleja imágenes borrosas y sugerentes (sus recuerdos). Al estar *detrás del vidrio* (en el exilio), el tiempo transcurre de forma dislocada y fragmentaria entre el presente, el pasado y el futuro; entre la supervivencia, la memoria y los planes para su nueva vida. El vidrio permite ver lo que hay al otro lado, pero es un obstáculo físico que evita interactuar con ello; puede ser una protección, como el exilio que le salva la vida, pero también es una barrera de contención y una cárcel de cristal” (4).

densidad de la historia y el peso de la conquista española, las tradiciones idiosincráticas, la composición étnica, la gestualidad, las maneras en el trato, los códigos y rituales, la presencia de abundantes y diversos colores, el arte y las artesanías, que presentan la cultura argentina y la mexicana lo que ha dado nacimiento a la identidad *argenmex* que procura ensamblar ambos universos. Yankelevich recorre una infinidad de testimonios de exiliados argentinos que dan cuenta de una primera extrañeza, choque cultural e incluso rechazo ante una cultura tan diferente, para luego procurar acercarse a la misma y finalmente aprehender su riqueza y valorar positivamente la experiencia de apertura identitaria que significó este acercamiento a una alteridad latinoamericana desconocida en Argentina. Esa es la clave del exilio mexicano comparado con otros desplazamientos.

Los hijos e hijas fueron centrales en la tarea de reconectar el interior del “gueto” argentino con el exterior de la sociedad mexicana y si bien la identidad *argenmex* remite tanto a la primera como a la segunda generación, resulta más adecuada para les hijes que experimentaron una profunda mexicanización.⁹ El protagonismo de las artesanías mexicanas y de la gastronomía se hace evidente, por ejemplo, en el documental *Argenmex* (2007) de Analía Miller y Violeta Burkart Noë, donde estos/as hijos/as se reúnen en una casa argentina para comer y hablar de platos mexicanos como las tortillas, los tacos, los nachos, el guacamole, los frijoles, el chile jalapeño, el mole poblano, el dulce *Pulparindo*, el tequila mientras la cámara recorre el ambiente abarrotado de alebrijes, artesanías de barro cocido, retablos ayacuchanos, un árbol de la vida, vajilla de talavera y de barro, textiles en almohadones, en la mesa o que cuelgan de la pared. Un segundo encuentro se hace, por el contrario, en torno a un asado de sello argentino, sellando de este modo la doble pertenencia de estos jóvenes.¹⁰

Esta notable mexicanización que permeó a los exiliados argentinos y en especial a los más jóvenes, tal como explica Yankelevich y expone el documental de Analía Miller y Violeta Burkart Noë (2007), nos permite

⁹ Dice Yankelevich (2019): “Los hijos resultaron fundamentales en la incorporación de México a la vida de sus padres: ‘gracias a ellas, escribe el periodista Carlos Ulansky refiriéndose a sus hijas, entendí la esencia de eso que nos modificó para siempre, la cultura que cruzó y sumó lo argentino y lo mexicano’” (332).

¹⁰ Yankelevich (2009) describe el origen y la circulación del término “argenmex” así como repasa algunas de sus características (337-341). Véase también para los recorridos del término *argenmex*: Argañaraz y Valderrama Abad (2024).

explicar el regreso de Abel y su condición de argenmex. El espacio de Ezeiza (con sus viajes de salida y regreso) se convierte en un símbolo de ese cruce y conexión entre dos países, de esa doble pertenencia, de un ritual de desexilio que no atañe solo al país de origen sino también al de recepción, de un particular desexilio a dos puntas, que precisa las dos apoyaturas territoriales a través de las cuales el proceso de desafiliación de México es sustituido por una nueva afiliación: “cada vez que vuelvo a Córdoba siento que es como si fuera la primera vez. Cuando regreso a México, cada vez siento una gran melancolía, que a la vez me acuna. Algo allá me abisma, me despierta. Algo aquí me serena, me cobija. Y a veces es al revés. Quizás, como a veces he soñado, nunca salí de Ezeiza” (Schmucler, 2000:164).

A partir de estos ejemplos, los procesos de desexilio de ciertos argenmex (requeridos de una doble reconexión) parecen escapar al modelo trazado por Mario Benedetti ya que éste focaliza en las estrategias de reinserción al país de origen al cual se retorna y traza un trayecto unidireccional.¹¹ Mientras el vínculo con la Argentina (vivido o transmitido) suele ser potente y ofrecer apoyaturas para la reinserción, la experiencia de la cultura mexicana, la participación en grupos de exiliados, la profunda asimilación al carácter de ese país, entorpecen la posibilidad de una desafiliación y reclaman sus propios *andamios*. El desexilio argenmex articula dos raíces y diseña un itinerario de ida y vuelta. Tal como supo mostrarlo Mercedes Fianza en su *Árbol del desexilio* realizado en la Plaza Congreso (Basso, 2019: 153-160) donde eligió dos árboles que estaban unidos por sus ramas y los señaló en el suelo con dos círculos blancos concéntricos superpuestos, generando un espacio intermedio en donde “se dirimía sobre la tierra el conflicto de la doble identidad: la pertenencia a dos lugares, a dos nacionalidades –como *argenmex*–, simbolizada por dos árboles que hunden sus raíces en la tierra y cuyas ramas abrazan en la copa, como refugios que gestan un nuevo ámbito de protección” (Pérez Rocca, en Basso, 2019: 155).

¹¹ En este sentido coincidimos con la lectura de Basso cuando afirma: “Consideramos problemático el uso de este término dado que no creemos que se pueda lograr, especialmente para la segunda generación, un ‘desexilio’ como tal” (2019: 160).

Bibliografía

- Argañaraz, Eugenia; y Valderrama Abad, Ulises. (2024). “Ser hijo/a argenmex: un recorrido por dos novelas del exilio argentino en México”. En Teresa Basile y Cecilia González (coords.), *Los trabajos del exilio en les hijes. Narrativas argentinas extraterritoriales*. Córdoba, Argentina: EDUVIM (Editorial Universitaria de Villa María).
- Basile, Teresa y González, Cecilia (coords.). (2024). *Los trabajos del exilio en les hijes. Narrativas argentinas extraterritoriales*. Córdoba, Argentina: EDUVIM (Editorial Universitaria de Villa María).
- Basile, Teresa. (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Villa María: Editorial EDUVIM.
- Basso, Florencia. (2019). *Volver a entrar saltando: Memoria y arte en la segunda generación de argentinos exiliados en México* (2019). La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Universidad Nacional de Misiones y Universidad de General Sarmiento. Recuperado el 1 de noviembre de 2022 de <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/134>
- Benedetti, Mario. (1985). *El desexilio y otras conjeturas*. Buenos Aires: Editorial Nueva Imagen.
- . (2019). *Andamios*. Buenos Aires: Planeta Bocket.
- Bonasso, Federico. (2019). *Diario negro de Buenos Aires*. México: Penguin Random House Grupo Editorial.
- . (2019, 1 de octubre). Entrevista “Federico Bonasso presenta su libro ‘Diario negro de Buenos Aires’ / Primera Emisión” [Archivo de video]. Recuperado el 1 de noviembre de 2022 de <https://youtu.be/IvqalR4wvlc>
- Schmucler, Sergio. (2000). *Detrás del vidrio*. México: Editorial Era.
- Valderrama Abad, Ulises. (2019). “Con cada canción un compañero desaparece: *Detrás del vidrio, de Sergio Schmucler*”. Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea-SENALC. Recuperado el 1 de noviembre de 2022 de <https://www.senalc.com/2019/02/01/con-cada-cancion-un-companero->

desaparece-detras-del-vidrio-de-sergio-schmucler/

Vezzetti, Hugo. (2009). *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Yankelevich, Pablo. (2009). *Ráfagas de un exilio: argentinos en México, 1974-1983*. México: El Colegio de México.

Películas

Croatto, Virginia. (2015). Film *La guardería*. Argentina: Cepa / INCAA.

Burkart Noë, Violeta y Miller, Analía. (2007). Documental *Argenmex, exiliados hijos* (tesina de licenciatura). Argentina: Universidad de Buenos Aires.

FEMINISMO EN EL EXILIO. LAS DISTINTAS ESCRITURAS DE TUNUNA MERCADO EN *FEM*.

GEMMA ARGÜELLO MANRESA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

Este ensayo arranca con una pregunta, quizás ingenua: ¿cómo es posible ser feminista y estar en el exilio? El trauma de tener que salir del país de origen por razones políticas puede parecer que está acompañado de una situación en la que la sujeto es incapaz de sumarse a otras luchas, porque resulta abrumadora la que tiene por el doloroso recuerdo constante de otra vida y la pesadez que implica la batalla diaria por adaptarse y arrancar de nuevo en otro lugar. Sin embargo, México es un lugar que permite entender cómo los distintos exilios, español, chileno, argentino o centroamericano, cruzan distintas luchas en los periodos históricos en los que sucedieron, porque muchas de las personas que llegaron a este país no sólo resistieron a regímenes totalitarios, sino que tenían compromisos y convicciones políticas que rebasaban su lucha contra la coyuntura histórica que les llevó a exiliarse.

Aquí, el trabajo de la escritora argentina Tununa Mercado y sus colaboraciones en la revista *fem*. son fundamentales para comprender cómo la agenda de la Segunda Ola del feminismo en México se cruza con su experiencia exiliar, trabajando como escritora y dejando ver en sus textos un compromiso con las luchas feministas desde una perspectiva que cuestiona la creencia de que existe una esencia o naturaleza de ser mujer. Por ello, contra una aproximación en la que se contrasta lo masculino versus lo femenino en el análisis de los textos, en este ensayo se apostará por un análisis del trabajo de Tununa Mercado siguiendo la perspectiva de Rita Felski, quien defiende que el valor de los textos literarios desde el punto de vista feminista radica “en una investigación de sus funciones sociales y efectos en relación a los intereses de las mujeres en un contexto histórico específico” (Felski, 1989: 2). Concretamente,

las colaboraciones de Tununa en la revista *fem*. no sólo permiten un acercamiento a la literatura y periodismo feminista del exilio argentino en México, sino también a la que, siguiendo a Rita Felski, caracteriza a la literatura feminista, es decir, el fomento de un tipo de lectura feminista de los textos durante un periodo determinado.

La revista *fem*. es fundamental para comprender las estrategias textuales que presenta la literatura y el periodismo de mujeres para promover una lectura de la agenda feminista. Esta se funda dos años después de la llegada de Tununa a México, exiliada por las amenazas de la dictadura argentina, y un año después de la Conferencia de la Mujer de Naciones Unidas realizada en México en 1975, luego de varias reuniones en casa de la poeta y activista guatemalteca, también exiliada, Alaíde Foppa en la calle de Hortensias en la Ciudad de México a las que asistían Elena Poniatowska, Carmen Lugo, Lourdes Arizpe, Alba Guzmán, Elena Urrutia, Margarita Peña, Beth Miller y Margarita García Flores, con quien Alaíde dirigió la revista en sus inicios por un año (Lamas, 1996). En el primer número de *fem*., publicado en octubre-diciembre de 1976, se señalan los objetivos y la agenda feminista que la revista promoverá a lo largo de su existencia:

- Se propone señalar desde diferentes ángulos lo que puede y debe cambiar en la condición social de las mujeres; invita al análisis y la reflexión.
- Pretende ir reconstruyendo una historia del feminismo, para muchos desconocida, e informar sobre lo que en este campo sucede hoy en el mundo, y particularmente, sobre lo que pasa en México y en América Latina.
- No publica sólo información y ensayo; da cabida a la creación literaria de las mujeres que escriben en sentido feminista y que contribuyen con su obra al reconocimiento de este nuevo ser, libre, independiente, productivo, tal como empieza a manifestarse la mujer de hoy y será sin duda la mujer de mañana. Y no excluimos la colaboración de algunos hombres que comparten nuestras ideas.
- No es el órgano de ningún grupo; por lo tanto, está abierta a todos aquellos que persigan sus mismos objetivos.

- Considera que la lucha de las mujeres no puede concebirse como un hecho desvinculado de la lucha de los oprimidos por un mundo mejor (3).

Una de las primeras contribuciones de Tununa en *fem.* data de 1977 con el texto titulado “Huelga de hambre en Bolivia” (Vol. 2, No. 5: 64) en la cual se arriesga a ofrecer una lectura sobre la importancia del papel de las mujeres en la resistencia a los regímenes totalitarios, señalando lo siguiente:

¿Acaso por ser el punto más débil de un sistema represivo las mujeres y los niños pueden convertirse en la mayor fuerza para combatirlo? La debilidad, rasgo con que se pretendió alguna vez definir a la mujer, devino en Bolivia poder aglutinante de sectores diversos que están librando un combate histórico contra la dictadura y por el retorno de la democracia. (64).

Tununa Mercado ya había escrito previamente en Argentina en el diario *La Opinión* en las secciones “Vida cotidiana”, “Vida libre” y “La Mujer” dirigida por Felisa Pino. Según Tununa ella empezó “a crear un sector de notas donde entrevistaba a psicólogas, sociólogas, pedagogas” y de pronto entraba en ese sesgo que querían “marcar como feministas” (La caja feminista. Testimonios, 2011). A veces firmaba como Tununa Mercado, a veces como Ana María Fuertes y otras como Micaela Bastida (La caja feminista. Testimonios, 2011). En entrevista para Eugenia Argañaraz, relata que fue a través de Felisa Pinto que pudo “entrar de lleno en el tema del feminismo, todo lo que concernía a los grupos feministas en Buenos Aires, y a la información que venía tanto de Estados Unidos como de Europa” (Argañaraz, 2018: 119). En *fem.* firmó siempre como Tununa Mercado y en el artículo sobre Bolivia, una especie de crónica realizada a la distancia, ahonda sutilmente en una discusión importante de la época, que cuestionaba el papel del feminismo en la lucha de clases y el rol de las mujeres en los movimientos de liberación y resistencia. Pero no sólo eso, también el papel de escritura feminista en la visibilización de esos procesos, a partir de marcos interpretativos

que permitan cuestionar las narraciones canónicas sobre las revoluciones y la resistencia política en las que se parte de un sujeto abstracto, no sexuado, y en el que el agenciamiento de las mujeres es removido del discurso. Por ejemplo, en el texto “Argentina: elogio de la locura” de 1980 (Vol. 2, No. 12: 21-24), Tununa también habla de esa resistencia de las mujeres, a la distancia, en Argentina, en concreto de las Mujeres de la Plaza de Mayo, y analiza el carácter político de la acción de las madres, ya que para Tununa: “ellas no hacen otra cosa que expresar su aflicción, su mutilación afectiva y, en última instancia, frente a la estolidez de la represión y contumacia de todo un sistema, que reclamar por el último derecho, el derecho ‘límite’: que aparezcan sus hijos, compañeros, hermanos o que se les entreguen sus cadáveres” (22).

También aborda la importancia de la ronda como “una de las formas más imaginativas de protesta que se hayan creado en Argentina” (22) y de la resistencia de las presas, quienes, para ella: “si mediante el rechazo, la presión y todas las formas que el ingenio ponga al alcance consiguen mejorar las condiciones internas o acercarse a la libertad: si en cada acción, en cada gesto, en cada palabra intercambiada con las compañeras logran acumular la cohesión y fuerza, vencen” (23).

La revista *fem.* entró en la discusión del papel del patriarcado y la diferencia sexual en los procesos de exclusión e invisibilización de las mujeres, así como la promoción de la lucha feminista de la Segunda Ola en torno a la agenda de la legalización del aborto, los derechos reproductivos y sexuales, los derechos civiles de las mujeres, el reconocimiento del trabajo doméstico, la violencia de género (específicamente en la denuncia contra la violación), el nacimiento de un enfoque interseccional y en el caso Latinoamericano una perspectiva anticolonialista. Tenía una aproximación lejana del feminismo radical separatista, la cual queda plasmada en la no exclusión de los hombres en su contribución textual y su apoyo a la lucha feminista, así como en muchos de sus textos en donde se cuestiona la feminidad como una categoría que ha permeado la exclusión de las mujeres en la producción material y cultural enfatizando la diferencia. El trabajo de Tununa está en sintonía con esta agenda y, por ejemplo, ya de regreso a Argentina después del exilio, siguió colaborando con textos como “La filosofía en clave feminista, sostenida y mayor” (Año 12, No. 64: 7-9), en el que

hace un análisis del trabajo de Celia Amorós o en el texto “Ser mujer y ser feminista en América Latina” de 1989 (Año 13, No. 73: 26-27), el cual está ilustrado con fotografías tomadas por Ana Victoria Jiménez del performance realizado el 10 de mayo de 1979 por el Movimiento Nacional de Mujeres en el Monumento a la Madre, Ciudad de México, a favor del aborto libre y gratuito en el que las mujeres en protesta cargaron una corona que llevaba instrumentos utilizados para abortos clandestinos en lugar de flores. En ese texto Tununa intenta dar una respuesta a la pregunta hecha al inicio de este ensayo y al respecto señala:

Podrá alguien preguntarse cuál es el vínculo de las feministas con estas luchas (las latinoamericanas). Es cierto que hay reticencias: si de una manera muy amplia y esquemática el feminismo descalifica y cuestiona la sumisión a los famosos roles o papeles establecidos femeninos, mal podría aceptar que precisamente esos roles puedan convertirse en armas contra el terror de Estado en muchos países latinoamericanos; la también famosa conciencia de la opresión puede ser ciega y sorda y no ver ni oír la impresionante transgresión que significa luchar como madres, estrictamente como madres, contra sistemas que “glorifican” la maternidad al mismo tiempo que el dan muerte en su sitio más sagrado, los hijos (27).

En sus contribuciones durante su exilio en México Tununa Mercado también escribe textos comprometidos con la agenda feminista del momento como los trabajos “La adolescente y el ginecólogo” (1985, Año 8, No. 7: 17-18), en el que Tununa habla sobre la píldora anticonceptiva y los derechos sexuales y reproductivos de las adolescentes; además el texto titulado “Silvia Marcos: Águilas, mujeres de la tierra y el crepúsculo, las curanderas” (1987, Año 11, No. 51: 14) en el que aborda el trabajo de Sylvia Marcos sobre las curanderas; y “Me llamo Rigoberta Menchú” (1985, Año 8, No. 41: 63), en el que escribe sobre el libro *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1985), poniendo especial énfasis en el etnocidio maya en Guatemala y resaltando la dedicatoria a Alaíde Foppa:

A Alaíde Foppa, que amaba la pintura y era poeta. Desapareció en Ciudad de Guatemala en diciembre de 1980. Un dato resulta significativo: el último programa que Alaíde Foppa dejó grabado para el Foro de la Mujer de Radio Universidad que dirigía, antes del viaje en que sería secuestrada por militares de su país, fue precisamente a mujeres militantes del Quiché, entre las que estaba por lo menos una hermana de Rigoberta Menchú (63).

Tununa Mercado muestra en sus contribuciones que no sólo estaba comprometida con la agenda feminista, sino también con la resistencia Latinoamericana, así como el exilio argentino. De hecho, en 1978, Tununa relata en una de sus contribuciones para *fem*. la experiencia de los encuentros entre personas exiliadas, en especial el que fue resultado de su amistad con el poeta argentino Ulises Guiñazú, quien tradujo la *Historia de la Sexualidad* de Michel Foucault en la Editorial Siglo XXI (en su edición de 1977-1987) y que falleció en ese año. En el texto “Algunas de mis imágenes de Ulises” (Vol. 2, No. 8: 36-37), que está antecedido en la primera página con el último poema de Guiñazú escrito dos días antes de morir, Tununa escribe desde la subjetividad, una característica que señala Felski en mucha de la literatura feminista, pero que en este texto se cruza con la memoria, que apela a la intersubjetividad detrás de la complicidad de la experiencia del duelo y el trauma del exilio al relatar los últimos meses de vida de Ulises:

Mi mejor imagen de estos últimos meses es una conversación larguísima en la que los tres (él, su compañera Marta y yo) volvimos sobre viejas preocupaciones. Ulises estaba ese día espléndido, encendido; sus ojos, siempre sus ojos, preguntaban, acompañaban la vehemencia de sus palabras, el entusiasmo por dirimir, una vez más, el estricto sentido de la libertad en la creación, en la pareja, en la relación con los hijos, en la acción política. Momentos así fueron cada vez más esporádicos: la búsqueda de Ulises, su interrogación permanente, se había teñido de un profundo desconsuelo (37).

La inclusión del trabajo de los hombres no es extraña en los textos de Tununa en *fem*. Por ejemplo, en su reseña “Dos miradas sobre Messidor” (1980, Vol. 3, No. 12: 103-104) de la película de Alain Tanner señala que “no hay, en efecto, hombre sensible a lo femenino - a veces los hay y suelen ser inteligentes- que no haya experimentado un desconcierto, inicialmente sin nombre, ante las evoluciones, movimientos o meros desplazamientos de una mujer o de las mujeres en términos generales” (103). Por otro lado, la experiencia subjetiva de la memoria también queda plasmada en su texto literario “El Fiat” (1980, Vol. 4, No. 13: 75-77), en el que utiliza estrategia discursiva distinta al texto escrito *in memoriam* a Ulises Guñazú, porque desplaza la escritura del *yo* y en su lugar alterna la primera y la tercera persona, un juego que, retomando a Felski, implica una tensión, presente en varios textos de la literatura feminista, entre la necesidad del descentramiento del sujeto frente al impulso de su enunciación, como un *yo* que se asume como sujeto femenino. Un ejemplo de esta estrategia se encuentra cuando escribe:

Estoy tomando un vaso de agua, sí, estoy tomando un vaso de agua y qué. Dejo correr el dedo por los bordes de los objetos y tiene filo, resisten la presión de la mano. Hago el recorrido cada vez más lento, como si los describiera y consiguiera inscribirme yo misma en esa materialidad. Mujeres alzando los brazos frente a los espejos, investigando las axilas, entrando en la civilización: el pleito mil veces arrancado del mismo sitio pero tenaz como las conversaciones, como los aprendizajes de jergas inútiles (76).

Como señala Rita Felski, “la emergencia de la subjetividad como una categoría del discurso feminista tiene que ser entendida dentro del desarrollo del movimiento feminista como un todo” (1989: 71). Por ello, si bien es posible clasificar la producción de Tununa en *fem*. a partir de distintas categorías o temáticas, es necesario destacar que todas están transversalmente cruzadas por la agenda feminista del momento y las estrategias de enunciación dependen del género textual que utilice. Es decir, aunque la reseña, la crónica y la crítica de arte, teatral y cinematográfica

sean una constante en sus contribuciones, de la misma forma que en los textos literarios, hay un uso de distintos recursos lingüísticos y retóricos que le permiten siempre incluirse como sujeto feminista o como sujeto mujer que se enuncia desde su identidad como mujer y exiliada, más allá del narrador impersonal que utilice, es decir, esa tercera persona que aparentemente es asexual y ajena a cualquier lugar. Sin embargo, esta inclusión como sujeto, es completamente ajena a lo que Tununa señala como “exhibicionismo” en su reseña del Congreso Interamericano de Escritoras Mexicanas en 1981 (Vol. 5, No. 19: 96-97), ese tono que ella define “piola” o “chingonísimo diríase en México” con el cual se escribe con “una letra femenina” cargada de metáforas y analogías que hacen alusión al cuerpo. Por el contrario, como señala en el texto “Escribir poesía en un mundo antipoético” (1983, Vol. 8, No. 30: 63) sobre los poemas de la mexicana Elvia De Angelis, la escritura femenina se caracteriza por un estilo particular de subjetivación que apela a las y los lectores desde la complicidad y no desde la imposición narrativa:

[...] no está mal ni la primera persona ni la cuasi confesión, rasgos ambos que sin ser privilegio de nadie parecen bastante propios de una escritura femenina. Acaso porque esa primera persona intenta ser de “adentro”, no una pura y exclusiva necesidad gramatical, acaso, igualmente, porque la materia de la cuasi confesión es tenue, matizada, no gritona ni impositiva, aureolada de una delicadeza que persigue menos instalarse en una escena que tratar de obtener una suave complicidad de diálogo. Es una particularidad de esta poesía, no un rasgo femenino depositado en ella (63).

De hecho, por ello, su aproximación a la escritura permite un análisis desde lo que Rita Felski señala como “una teoría feminista textual” que es “capaz de dar cuenta de los niveles de mediación entre el dominio literario y el dominio textual, en particular de la diversidad y las fuerzas culturales e ideológicas frecuentemente contradictorias que dan forma a los procesos de producción literaria y recepción” (1989: 8). Específicamente en el caso de Tununa Mercado ambos dominios se traducen en la tensión de lo que ella denomina cuasi confesión, a propósito de

Elvia De Angelis, un estilo en el que no sólo juega alternadamente con el femenino singular enunciado como *yo* y el femenino plural en el que no necesariamente se incluye, sino también en la tensión que existe entre lo masculino y la androginia en la escritura que elude el sujeto femenino de la enunciación. Por ejemplo, en “Robar el Texto” en *La letra de lo mínimo* (1994) escribe sobre esta sujeto:

Algunos dicen, con palabras prestigiosas, que el sujeto de la escritura es andrógino; yo creo que es así pero prefiero imaginar ese andrógino como alguien cuyos caracteres femeninos permanentemente lo traicionan; como andrógino quiere vendar sus pechos pero éstos delatan su volumen a través de la ropa, se sujeta los cabellos pero éstos se sueltan irredentos. En otras palabras, ese andrógino que escribe es una mujer, o vuelve a ser mujer, plenamente, cuando ha transgredido el cuerpo de su propio género, cuando ningún carácter secundario la delata, la oprime o la obliga a ocultarlo, sólo cuando reside en la escritura y, por consecuencia, cuando la escritura es (Mercado, 1994: 42).

Ahora bien, en el dominio de producción de *fem.*, que permite entender las contribuciones de Tununa Mercado, es importante analizar no sólo su escritura, sino también tomar en cuenta cómo su papel de colaboradora mujer y exiliada se transforma de tal forma que se involucra cada vez más en los contenidos globales de la revista. En el número 5 de la revista *fem.* se integró una dirección colectiva conformada por Alaíde Foppa, Marta Lamas, Carmen Lugo, Elena Poniatowska y Elena Urrutia, y al consejo de la revista se incluyeron a Lourdes Arizpe, Flora Botton Beja, Sara Sefchovich, Beth Miller, Margarita Peña y Alba Guzmán. Según Marta Lamas, en el número 12 de enero-febrero de 1980, el mismo año de la desaparición de Alaíde: “apareció una dirección ampliada con las integrantes del Consejo y entraron, además Marta Acevedo, Teresita de Barbieri, Isabel Fraire y Tununa Mercado” (1996: 6). En palabras de Tununa *fem.* era: “para mí como exilada política, fue un grupo solidario, un grupo atento a las luchas de América Latina, fue un grupo muy politizado en el que, con matices, nunca se

separó el feminismo de un concepto socialista y revolucionario (La caja feminista. Testimonios, 1991). En concordancia, según Carmen Lugo, Alaíde Foppa “consideraba que *fem.* era un espacio para todas las mujeres que no tenían posibilidades de expresarse. Para ella *fem.* era una revista contestataria, de oposición y de crítica” (1990: 28).

Durante ese periodo sus contribuciones son más comunes y el compromiso de Tununa Mercado con la agenda del movimiento feminista de la época está presente en distintos textos, como “Las sirvientas peruanas. Sindicato y Clase”, una reseña sobre los testimonios de las trabajadoras domésticas de Perú de Ana Gutiérrez con un prólogo de Elena Poniatowska (1981, Vol. 4, No. 16: 79-81) o el ensayo “Feminismo, cultura y política en América Latina” (1981, Vol. 4, No. 17: 5-6) en donde hace una reseña del ciclo “Feminismo, cultura y política en América Latina” organizado en junio de 1980 por el Centro de Estudios Argentino Mexicano de la Comisión Argentina de Solidaridad y la revista *fem.*, aquí relata la participación de Alaíde Foppa, quien fue desaparecida en Guatemala poco tiempo después, y cuya contribución para ese número de la revista, según Tununa, ya no pudo ser entregada, pero que “analizaba filosófica e históricamente —con rigor y mucha información— las vinculaciones entre el feminismo y las organizaciones o partidos políticos de izquierda a lo largo del tiempo, y tomando como ejes los grandes movimientos revolucionarios de la humanidad” (5). De hecho, el impacto de la desaparición de Alaíde también es descrito por Tununa en la *Letra de lo Mínimo* en la sección “Diario de Viajes” del 8 de noviembre 1990, en México, en donde el recuerdo de una mujer en el exilio que vuelve al país de adopción es mediado por el recuerdo que tiene con una mexicana de una amiga en común que también estuvo en el exilio, y que fue referente para ambas en su compromiso con la agenda feminista. En casa de la socióloga, editora y activista Carmen Lugo, Tununa relata que hablaron de Alaíde Foppa y cuenta que Alaíde se le apareció a Carmen “en sueños, con un vestido floreado, muy bella; quería hablarle, decirle dónde estaba, pero no lograba articular palabra” (1994: 117). También cuenta que: “Carmen estuvo en Guatemala tras sus huellas y supo por fuente de Derechos Humanos el lugar donde la tuvieron; alguien que dice haberla visto dijo que estaba cubierta de canas y que ‘le cortaron la lengua’. La evocamos” (117).

Además del movimiento feminista del periodo, Tununa también estuvo interesada por el movimiento Lésbico-Gay, ya que 1980 escribe la crónica “Apuntes sobre la marcha del orgullo gay” sobre la Segunda Marcha del Orgullo Gay en la Ciudad de México (Vol. 4, No. 14: 79-80) y una reseña de la película “La consecuencia” de Wolfgang Petersen de 1977 sobre la homosexualidad (Vol. 4, No. 15: 104-105). Específicamente el lesbianismo lo aborda en su texto literario “Oír” (1983, Vol. 8, No. 30: 29) que, desde una mirada omnisciente, pero cómplice de la subjetividad de dos amantes, retrata el acto de oír el encuentro entre dos mujeres:

Ella estaría mirándose ahora, con esos ojos, en los ojos de la otra, extrayendo con intensidad el secreto mensaje que había comenzado a adivinar desde horas antes, cuando entrelazarse era aún ese gesto de amigas desprevenidas, y no ese abrazo que, poco a poco, las obligaba a desvestirse y a tocarse sin límites. Una de las dos (¿o ella misma, pegada a la puerta para no dejar escapar ni el más mínimo suspiro?), casi seguramente una de las dos, en puntas de pie para no hacer ruido, se acercó a la puerta y la entreabrió. La oyente alcanzó apenas a colocarse fuera de la vista de las otras; su habitación estaba a oscuras y un haz de luz entró por la puerta, obligándola incluso a meterse en la cama (29).

La crítica literaria es importante en sus contribuciones, por ejemplo, con el texto “Corramos Libres Ahora” dedicado a la poesía de Rosamaría Roffiel (1987, No. 49: 60), autora de la primera novel lésbica mexicana, “Ahora” (1989), y quien también formó parte del consejo editorial de la Revista *fem.*, y el texto “Una mujer que escribe” (1985, No. 39: 60) dedicado a “En breve cárcel” de la escritora argentina Sylvia Molloy, en el que Tununa señala una característica clave que no sólo aborda en otros textos, como se señaló con anterioridad, sino que también analiza Felski en relación a la literatura feminista y escrita por mujeres: un estilo cercano a la auto confesión. Asimismo, vuelve a ahondar en esa compleja relación con la primera persona que está presente en buena parte de la literatura escrita por mujeres: “quien escribe que escribe,

una mujer, no habla en primera persona; en vez del *yo* opta por el *ella*, pero sin dejar de ser *yo*, como si al ocultarse en la máscara de un personaje relatado intentara atenuar el absoluto narcisismo de escribirse —y vale la pena la reiteración: escribirse a sí misma” (60).

La crítica teatral también forma parte de su corpus escrito, por ejemplo, con los textos “Liliana en el Cuervo” (1985, No. 40: 61), “Como una escultura que se talla” (1985, No. 42: 48) sobre la ópera “Donna Giovanni” de Jesusa Rodríguez y “Noches de humor en Coyoacán” (1983, No. 25: 75-76), una reseña crítica de la obra de teatro musical “El Fracaso” de Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe y Horacio Acosta, en la que están presentes los ecos de las remembranzas de la Argentina en el exilio que se rehúsa a escaparse del discurso, señalando:

Una última acotación que quizás sólo pueda ser verificada por unos pocos, pero que no deja de tener interés en señalarla: el humor en su variante corrosiva -veta que Jesusa explota con gran éxito- es característico también de una lejana provincia argentina, Córdoba, donde nacieron y vivieron Liliana y Horacio. Fatalista, serenamente escéptico, ese humor cuestiona la solemnidad y la pactaría de los encumbrados, se goza en revelar el costado mediocre de lo “grandioso”, celebra el efecto humano extrayendo de él el mote justo que le corresponde, hace de la malignidad virtud de la sagacidad inteligencia; mordaz con el cursi y el impostor, suele ser tierno con el humillado (74).

En cuanto a la crítica musical, escribe la nota “Los bosques abandonados de Marcela Rodríguez” (1985, No. 42: 46-47) sobre la producción de la compositora Marcela, hermana de Jesusa Rodríguez. La contribución de Tununa en la crítica de arte se encuentra en textos como “Mujeres más Mujeres” (1981, No. 18: 103) en el que describe la exposición de Julia Giménez Cacho en el Museo Carrillo Gil de la Ciudad de México y señala que en su trabajo pictórico y sus dibujos “la mujer es rescatada en su belleza, en su momento más prodigado, pero también en su soledad” (103). Otros textos son “Los relatos prodigiosos de dos libros de fotografía” sobre el trabajo de Graciela Iturbide y

Mariana Yampolsky (1987, No. 52: 40-41); “Un espíritu atado al cabo de la lana” (1982, No. 21: 99-100) sobre el trabajo textil de la artista Leticia Arroyo, y en el que considera que el tapiz “se mimetiza con la naturaleza a lo largo de los días, de las distintas horas del día y de la noche” (100); y “Testimonio y Poesía” (1982, No. 21: 99-100), quizás el único texto sobre la producción artística Internacionalista y en el que escribe que: “las mujeres que fotografía Margaret Randall parecen totalizar una vocación de cambio que se manifiesta en la pura presencia o, si se prefiere, en el cuerpo, desde el gesto mínimo de comunicación con los demás en las tareas domésticas, al impuso gregario más amplio cuya expresión máxima es la guerra” (99).

En esta producción también se encuentra el artículo dedicado al trabajo de Ofelia Márquez Huitzil (1982, No. 23: 76), cuyos dibujos de figuras femeninas describe como “procaces o suficientes, terribles como madres o como amantes”; el texto “Manzanas, muñecas, mujeres” (1985, No. 37: 58-59) dedicado a una exposición de Martha Chapa y en el que describe las muñecas representadas como reflejo de opresión, pero también como “un modelo de construcción de la sexualidad, erigido con un material perverso” (59); el titulado “La incesante producción de la pintura” (1986, No. 44: 56-57) en el que enfatiza su compromiso con “registrar y comentar lo que hacen las artistas en México” (56) y que versa sobre la obra de Manuela Generali y Herlinda Sánchez Laurel en el Museo de Arte Carrillo Gil bajo el periodo en que la historiadora y crítica de arte Teresa del Conde era Directora de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; el texto sobre la obra plástica de Carolina Paniagua y sobre el que apunta a los elementos de lo que considera una iconografía feminista como “espacios íntimos, interiores cargados de subjetividad femenina que marcan un estado, una carencia o una pérdida, cajas de fotografías, imágenes que evocan una cárcel (la de la pareja, la de la condición femenina)” (1987, No. 50: 46-47); y el texto “Más la ternura que el predominio” (1983, No. 26: 63-64) dedicado al trabajo de Oscar Urrutia y en el que se acerca al tema del amor señalando:

Las mujeres y el amor de las mujeres no son en la obra de Urrutia preámbulo a la aparición del hombre o de lo

masculino, sino condición de un concepto de lo erótico en el que nadie triunfa sobre el otro y que aparece unido a una concepción plástica que se abandona a la vocación del cuerpo y del brazo, segura de encontrar la forma, pero ignorando los pasos que llevarán a ella. Como en el arte amatorio (64).

El amor y la sexualidad serán dos temas que no sólo están presentes en su literatura, sino que también forman parte de sus contribuciones en *fem*. Además del texto sobre Oscar Urrutia, escribe lo siguiente sobre el amor en la presentación al número 16, 1983, de *fem*. desde lo que ella define como una perspectiva feminista:

La mujer y el amor, juntos, es una hipótesis de trabajo feminista: transformar la relación amorosa en un sentido femenino, es decir, habiendo cobrado conciencia de una opresión, la cual debe ser la única manera de ver al otro –más “amo” de amor que “amo” de dominación, para usar el juego de palabras de Beatriz Aguad–; ofrecer un lenguaje en el que lo estentóreo de la posesión sea reemplazado por un silencio desecante, sin término ni acotamiento, sin divisorias de anatomía ni de género, materia inagotable (4).

El número 33, 1984, de *fem*. se titula y se dedica a “La mujer en el arte”. Este número fue coordinado por Elena Urrutia y Mónica Mayer, y cuenta con textos de las historiadoras del arte Rita Eder, Teresa del Conde, Raquel Tibol y Elena Urrutia, las artistas Leticia Ocharán, Mónica Mayer, Nunik Sauret, el grupo Tlacuilas y Retrateras (Ruth Albores, Consuelo Almeda, Karen Cordero, Ana Victoria Jiménez, Lorena Loaiza, Nicola Coleby, Marcela Ramírez, Isabel Restrepo, Patricia Torres y Elizabeth Valenzuela), el grupo Polvo de Gallina Negra (Mónica Mayer y Maris Bustamante), las escritoras María Luisa Puga, Ana Clavel, la poeta Patricia Vega, la cronista Ángeles Toledo, la dramaturga Berta Hiriart, la teórica feminista Marilyn Frye, una relación de la bibliografía de la época hecha por la fotógrafa, activista y editora Ana Victoria Jiménez, un texto de María Brumm del Colectivo feminista La Revuelta y la

pintora Ilse Gradwohl, y Tununa Mercado. En ese número la dirección colectiva estaba a cargo de Mariclaire Acosta, Flora Botton Beja, Anilú Elias, Marta Lamas, Carmen Lugo, Elena Urrutia y Tununa Mercado. Después de una nota editorial en la que se denuncia el incremento del precio de los productos de primera necesidad, los servicios básicos, colegiaturas, libros y útiles escolares, la presentación al número está a cargo de Tununa Mercado (junto a un dibujo de Julia Giménez Cacho), quien recordando a Alaíde Foppa y su intención de hacer un número sobre la mujer en el arte mexicano, lo resume así:

Se habla de las productoras, de su incorporación a movimientos de vanguardia que marcan una cultura o de su marginación de tales flujos y reflujos; se habla de arte feminista, con iconografía propia y valores específicos; de lo femenino en el arte, de las imágenes de la mujer en el arte; pero apenas se empieza a decir, aunque el arranque sea bueno y promisorio. De esta reflexión, que habrá de cobrar perfiles cada vez más críticos y convincentes, probablemente surja otro número, al que se abre la puerta (3).

Desafortunadamente el segundo número nunca salió, pero al menos éste se volvió una referencia a las reflexiones sobre el arte feminista y el arte hecho por mujeres durante los primeros años de la década de los 80. En su texto “Rowena y Magali, dos narradoras visuales” en este número, Tununa Mercado analiza la exposición de Rowena Morales *Cartas a esa monja*, en el Museo de Arte Carrillo Gil, y describe que en esa serie, en las acciones plásticas con otras artistas, en el marco de dicha exposición, el discurso que “Rowena define como ‘discurso femenino’ — tal vez una voz de mujer que no hable sólo a las mujeres sino de las mujeres — se distribuye en el espacio con distintos códigos” y la caracteriza como una artista “acopiadora” (51). Por otro lado, para Tununa, Magali Lara “echa a andar los objetos” y en su obra “la historia— cuando es de amor, con sus figuras: la espera, el encuentro, la distancia, lo imposible— está abierta a muchas interpretaciones: el texto que cada espectador podría aplicarle podría variar sin término” (51). De Magali escribe posteriormente el texto “El ritual de los obje-

tos” (1986, No. 46: 58) y señala que su obra “proporciona claves que establecen una biografía personal —pero que en última instancia es colectiva— que nos permite historiarnos diariamente en términos de la expresión inmediata” (58). Años después también aborda en el texto “Mitologías para una reflexión sobre la mujer” (1987, No. 51: 42-43), acompañado de un dibujo de Magali, la obra tanto de Magali como de Ana Checchi y Yani Pecanins en la Galería Pecanins sobre los tópicos de bautizos, fiestas de quince años, bodas y divorcios y en el que, según Mercado “ese mundo mitológico, controvertido, supuestamente enajenante es expuesto y rescatado, valorizado en su escándalo y en su ocultamiento” (43).

Cabe destacar que parece que tanto Rowena Morales, como Magali Lara son dos de las artistas predilectas de Tununa Mercado para ilustrar sus textos sobre el amor y la sexualidad. El texto literario “Amor combatiente” (1985, No. 37: 37) está escrito entre el dibujo de una mariposa de Rowena, y en él habla de lo efímero que puede ser el amor y del papel que juega el tiempo en las relaciones amorosas. Por otro lado, el ensayo “La superficie pulida” (Mercado, 1991) está antecedido con un dibujo de Magali Lara de 1990 y en él aborda su aproximación a la sexualidad y el erotismo desde una perspectiva no binaria, quizás andrógina, que tal vez anticipa varias de las perspectivas que se defienden desde la teoría *Queer*. Al respecto señala:

Siempre me inquietó que el bosque de la sexualidad, abusando de las clasificaciones, se dividiera en compartimientos estancos... La combinatoria es de una riqueza impresionante y debería, por su propio peso, invitar a pensar en una sexualidad polimorfa, multiforme, en beneficio de una mayor amplitud e intensidad de las opciones. Pero, abroquelados cada cual en su distinción, creemos poder defendernos mejor de las represiones que nos modelan desde adentro y desde afuera. Sin edad, sin género, sin especialización, el Eros, sería, en esta nueva hipótesis, un fluido que circula, una forma que busca su deseo y que el deseo mismo modela (Mercado, 1991: 149).

En 1987, el año que regresa a Argentina, Tununa Mercado anunció en *fem.* que Berta Hiriart entró como directora de la revista y que ella se quedaría como colaboradora, anunciando una serie de deseos para la revista entre los cuales está: “que colaborar en *fem.* sea un compromiso intelectual pleno para lograr la transformación de la vida de las mujeres y no un acto curricular, o peor aún, un instrumento para legitimar pertenencias, cualesquiera que sean” (diciembre 1986-enero 1987, No. 49: 35). Un año antes realiza la reseña crítica “Mujeres en espejo” (1986, No. 46: 55) sobre la compilación de Sara Sefchovich “Mujeres en espejo. Narradoras latinoamericanas” en dos tomos. En ella anuncia su preocupación sobre el futuro de la literatura escrita por mujeres y, más allá de su trascendencia, sobre el impacto que tendrán los procesos de producción literaria femenina y su recepción por encima del acto de lectura señalando una serie de preguntas: “¿Cambiará la vida de las mujeres? ¿Las imágenes que se reflejarán en el espejo serán otras? ¿La literatura femenina habrá sido superada en el siglo XXI y este libro se leerá como documento arqueológico” (55). Su última contribución data de 1991 y se titula “El hombre pródigo” y, a manera de continuación de esas preguntas, abre una serie de cuestionamientos sobre cómo afectaran los procesos de recepción de toda la literatura crítica feminista en la vida de las mujeres, haciendo a las lectoras del texto y a quienes han seguido la revista una serie de preguntas que hasta la fecha siguen sin respuesta:

¿Cómo hacer para que el hombre vuelva a ingresar en esa esfera modelada por una mujer en la que ya no puede admitirse el predominio ni el silenciamiento del otro porque, de hecho, el silencio se ha producido como un modo de decir de otro modo las relaciones? [...] ¿Qué quiere un hombre? ¿Quién es esa criatura que hemos perdido y al que en cierta medida estamos viendo nacer? ¿Vuelve pródigo? ¿Acaso siente que nos hemos apropiado de su enigma ignorando que el hecho de haber puesto en descubierto sus torpes mañas sustrae del cataclismo y pone a salvo precisamente ese enigma que lo deferencia en polo de atracción? ¿Se dejará penetrar por una sustancia femenina en cuya química “la seducción del padre” ha sido objetivada para dejar que se

precipite, o se condense, decantada, la materia mujer plena y su contraparte materia hombre pleno? ¿Estaremos ellos y nosotras todavía más solos y solas en el 2006? (1991, No. 105: 15, 42).

Bordados mexicanos

Una acotación. En “Tejedoras Nuevas Visiones” escrito en la revista *fem.*, Tununa Mercado se aproxima al tema del tejido y el bordado al escribir sobre la exposición “Ambientación textil experimental” del Grupo Asociación Mexicana de Arte Textil (AMAT) (1986: No. 45: 56). Sin embargo, ese interés por los hilos está relacionado con lo que sucedió los días 16, 17 y 18 de noviembre de 1983, cuando se llevó a cabo el Coloquio “Bordando sobre la escritura y la cocina”, en el Museo Nacional de Arte, Ciudad de México, organizado por la escritora Margo Glantz, amiga de Tununa, y quien en ese momento era directora de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes. Tununa Mercado participó en la mesa “El hilo se rompe por lo más delgado” en la que también estuvieron Rosalba Garza, Cecilia Durán, Nelly Sigaut, Rosamaría Roffiel, Miriam Moscona y Anne de Waele. En el prólogo al libro publicado alrededor de este Coloquio Margo Glantz señala que “la actividad culinaria o la actividad de la rueca son tan importantes en la historia como el descubrimiento del bronce o del hierro: tejer o bordar son actos definitivos, mucho más definitivos que producir una atómica” (Glantz, 1984: 8). Por su parte, en el texto “El primer punto” escrito por Tununa, la escritora argentina trata el bordado a partir de dos ejes. En el primero, habla del reconocimiento de la labor intelectual del bordado:

Pero por el ojo no sólo pasa el hilo sino también la idea. En el hilo, la idea se adelgaza hasta casi desaparecer, pero no desaparece. La táctica de la puntada, si se puede usar esta metáfora, muchas veces oblitera la estrategia más general, el proyecto más amplio. Sin embargo, como en todo, en la pequeña señal imperceptible que es el punto, hay una constelación de señales, una vasta construcción: el todo, la labor proyectada y terminada. El nudo, que bloquea la

hebra cuando la aguja pasa, marca, deteniéndolo, para que no se zafe, el origen de un desarrollo. Otras argucias del cosido pueden reemplazar el nudo, pero siempre con la misma función, no dejar que se escape la idea, el proyecto, y hasta, por qué no, la vida que siempre pende en ese breve pero intenso vértigo de avanzar con la aguja (1984: 36).

El uso de la metáfora es constante en el texto. De ahí que el segundo eje esté vinculado con el primero, esto es, la metáfora de la escritura como bordado y que como labor no necesita sólo ser justificada intelectualmente, sino también realizada como un oficio que requiere mucha precisión, ya que:

Es tentador, aunque ocioso, establecer, en un puro ejercicio especulativo, la analogía entre bordar y escribir; poder realizar, mediante argumentaciones, la metáfora: la escritura es *como* un bordado, la labor es *como* el texto. De izquierda a derecha, al menos en nuestra lengua, la letra va mordiendo el blanco, paulatinamente se clava en él como garrapatas a la piel, en secuencias absolutamente regulares a medida que la pluma deja sus huellas como patas de gallina, que no de gallo, ni de punto pata de gallo, en el renglón imaginario sobre papel. El efecto que se logra es de ojo de perdiz o de ojalillos que se alinean y que, si perforaran la superficie sobre la que se inscriben, harían encaje. Especialización buscada tanto como cuando se hace texto lineal como cuando se hace texto poético buscando formar figuras mediante la disposición de los versos, las codas y las estrofas (1984: 37).

En 1992 Tununa vuelve a escribir del bordado en “El arte de lo mínimo en México” publicado en *La Letra de lo Mínimo* (1994). En ese texto, más que abordarlo como un oficio que se asemeja a la escritura, habla de lo femenino de esta labor, pero desde una perspectiva histórica y feminista que recupera su valor social:

El tiempo de estas labores es específicamente femenino, de mujeres que han adquirido, por obra de la reclusión en el convento o en el hogar —impuesta unas veces y, otras, elegidas voluntariamente—, la capacidad de velar también por lo pequeño, de buscar también la perfección del alfajor y el mazapán, para no hablar más que de los placeres del gusto, e incorporarse a partir de ese quehacer, al curso económico de la sociedad, en todas las latitudes y a lo largo de los siglos (1994: 74).

Pero, sobre todo, Tununa Mercado utiliza el bordado como una práctica que, al igual que la escritura, le recuerda y la regresa a sus años en el exilio en México:

Una salvedad: lo pequeño no es fragmentario. Una mujer condensa en su bordado un universo, y no se ve muy bien por qué no se podría desafiar a la lengua y poner en diminutivo palabra tan enorme. Pues en México todavía se puede. En algún recóndito pero no inhallable rincón de provincia, una mujer borda con su cabello en un pañuelo un mensaje amoroso, que a simple vista no se ve, o que apenas se deja ver a través de un lente de aumento. Engaño, *trompe l'oeil*, ilusión óptica, bordar de ilusión, es hacer pasar una realidad, el pañuelo, por otra, el pañuelo inscrito con una señal íntima, apenas susurrada, como se dicen las palabras de amor, a media voz (1994: 77).

La escritura de Tununa durante su estancia en México, tanto en la revista *fem*. como en el Coloquio y el ensayo que se coloca en un lugar confuso con la crónica, entreteje los distintos intereses que emergen desde la subjetividad y la experiencia del estar “afuera”, como exiliada frente a un régimen dictatorial y como mujer en un régimen patriarcal. La escritura desde el *yo*, o en la que se revela sutilmente el *yo* a través de la crónica o crítica de una práctica o una resistencia, es una forma de enunciarse en la historia, como mujer, exiliada y escritora, permitiendo encontrar la dimensión subjetiva de la experiencia del

exilio y la escritura. Entre todas las colaboraciones que se abordan en este texto, esta dimensión puede derivar en distintas líneas de análisis, desde lo *Queer*, la crítica de arte del periodo, la crónica feminista, el reconocimiento de ciertas prácticas en la historia del arte, así como los usos metafóricos del lenguaje que presenta la escritura feminista, por mencionar algunas. Pero, cabe destacar que, a pesar del contexto histórico de la enunciación, cada una de ellas tienen mucha vigencia, pues cruzan discusiones contemporáneas y formas de escritura que en la actualidad son cada vez más importantes.

Bibliografía

- Argañaraz, Eugenia. (2018, mayo-agosto). “‘La escritura es erótica, es el trazo que dispara el deseo’. Entrevista a Tununa Mercado”. *Anclajes*, vol. XXII, n° 2, 115-127. DOI: 10.19137/anclajes-2018-2228
- Felski, Rita. (1989). *Beyond Feminist Aesthetics*. Estados Unidos: Harvard University Press.
- Glantz, Margo. (1984). “La modernidad empieza con la aguja”. En *Coloquio Bordando sobre la escritura y la cocina* (pp. 7-9). México: SEP/Cultura.
- Lamas, Marta. (1996, noviembre). “Algunas historias de mi relación con la ‘hija’ de Alaíde”. *fem.*, No. 164, 4-10.
- Lugo, Carmen. (1990, diciembre). “Semblanza de Alaíde Foppa”. *fem.*, No. 96, 26-29.
- Mercado, Tununa. (1984). “El primer punto”. En *Coloquio Bordando sobre la escritura y la cocina* (pp. 35-40). México: SEP/Cultura.
- . (1991, marzo). “La superficie pulida”. *Debate feminista*, No. 3, 149-155.
- . (1994). *La letra de lo mínimo*. Argentina: Beatriz Viterbo Editorial.
- “La caja feminista. Testimonios”. (2011). *Mora* (Buenos Aires), 17 (1). Recuperado el 4 de marzo de 2024 de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2011000100010&lng=es&nrm=iso&tlng=es

Archivo con los textos recuperados de Tununa Mercado:

- Fem.* (1976-1991). Archivos Históricos del Feminismo, Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperados de <https://archivos-feministas.cieg.unam.mx/publicaciones/fem.html>

EL EXILIO COMO LUGAR DE MEMORIA Y
LENGUAJE DE DESAMOR EN *SAUDADES* Y *EL DÍA
QUE NO FUE* DE SANDRA LORENZANO

EUGENIA ARGANÁRAZ
CIS-CONICET/IDES-UNTREF

“Mi madre me recitaba los poemas de Lorca. La nostalgia y el miedo se mezclan: soy una tortuga que no puede regresar.”

—*El día que no fue*—, Sandra Lorenzano

Se podría comenzar este abordaje con varios interrogantes, pero decidimos centrarnos en el siguiente: ¿Qué posibilidades enunciativas brinda la infelicidad como afecto? Tal pregunta consideramos es problematizada en dos obras de la escritora *argenmex*¹ Sandra Lorenzano. Aludimos, en esta oportunidad a *Saudades* (2007) y a *El día que no fue* (2019). Nos topamos con un lenguaje que al hablarse/leerse muestra las huellas de un dolor, el del exilio que produce, transcurridos los años, el desamor expresado en el lenguaje.

Sandra Lorenzano es narradora, poeta y crítica literaria de origen argentino. Vive en México desde 1976. Estudió Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; se doctoró y se especializó en arte y literatura latinoamericana. Además de haberse formado en la UNAM

¹ Lorenzano en numerosas entrevistas se presenta como escritora y ensayista *argenmex*.

se desempeña como docente de dicha casa de estudios. Le agrada ser presentada como escritora *argenmex*² porque para ella tanto Argentina como México han conformado a lo largo de su vida una lengua a partir de la cual comunica.

En primera instancia, distinguimos un “trabajo con la memoria” que la narradora de ambas obras encuentra para cohabitar una marca territorial a través de la escritura, lo cual la convierte, siguiendo las nociones de Elizabeth Jelin, en una “emprededora de la memoria” (Jelin, 2021). Algunos de los matices que en este abordaje buscamos contemplar son; por un lado, el lenguaje que se escribe y literaturiza como lugar de memoria para habilitar un espacio de marca territorial como son los textos. Allí nace la pregunta: ¿Es la infelicidad una posibilidad de enunciación? De ser así: ¿De qué modo se vincula dicha enunciación con la lengua materna durante y después del exilio? Los interrogantes se ocupan de una cuestión prioritaria para observar que esa misma lengua incide en la identidad de quien ha sido y es una exiliada. En otra línea, involucramos los pasajes de patria a patria. De modo tal que la voz narradora de *Saudades* y de *El día que no fue* se exilia de una patria y es recibida en un país junto a su familia que se convierte rápidamente en patria. Lorenzano como hija adolescente transita la experiencia dolorosa y traumática de exiliarse de esa patria argentina que en pleno terrorismo estatal es equiparable a un patriarcado sostenido por la violencia militar y parapolicial.

Al llegar a México, país en que pasará los días del exilio y en el que decidirá residir, se encontrará con una patria que se convierte para ella en una manera distinta de hacer política. México se vuelve patria para la escritora y narradora; no por el hecho de pensar al país como aquel lugar libre de violencia patriarcal; será patria por haber logrado sobrevivir y escapar de la patria violenta. En un artículo titulado “¡Viva la Patria!” en la revista *Sinembargo* (2020), Lorenzano sostiene que el término

² Mempo Giardinelli afirma que él acuñó por primera vez en México, durante el exilio, el término *argenmex*. Dicha palabra alude a la identidad argentina y lo que se conserva de mexicano, incluso luego del exilio. Desarrolla la palabra *argenmex* como categoría en el libro que escribieron junto a Jorge Luis Bernetti; *México: el exilio que hemos vivido. Memoria del exilio argentino en México durante la dictadura 1976-1983* (2003). También menciona el término previamente en su novela *El cielo con las manos* (1981).

matria se vive como cobijo, como hogar, frente a una patria violenta y excluyente. Reclama una patria capaz de ser matria, que acompañe y abraza. Por ello, una vez que México se configure como el país del exilio, su pasaje de patria a matria será claro. En dicho artículo, la autora se pregunta: “¿Qué significa para nosotras la palabra matria? ¿Qué es para ustedes la matria?” (Lorenzano, 2020). La matria en México, como se observa en las obras a las que nos referimos, implica la reivindicación de una cultura basada en la no violencia, en los cuidados, en los lazos solidarios y amorosos, en el respeto a la tierra y a los cuerpos. El lugar que hoy ocupa México en relación a continuar siendo matria se encuentra en alerta y la misma autora lo visibiliza en *El día que no fue*. Cuestiona el alejamiento de esa matria, dado que en la actualidad México es uno de los países latinoamericanos con un alto índice de feminicidios con relación a otros países, incluso, de Medio Oriente.

A partir de la llegada a México, la narradora visibiliza el miedo que se inmiscuye en su vida y en su cuerpo. Transitar el pasaje de patria a matria no solo se relaciona con una memoria que la ha acompañado en la infancia. La matria, en el país del exilio, se volverá memoria y tomará distancia de lo netamente patriarcal acontecido en el país del desarraigo, Argentina. Asimismo, tenemos en cuenta que Lorenzano no omite que en medio de una patria represiva militar argentina, emerge una matria que resiste. Nos referimos a la matria conformada por Abuelas y Madres de Plaza de Mayo. Ellas con su militancia, resistencias y reclamos de justicia han proporcionado lo afectivo, lo memorial y han dado lugar a un trabajo colectivo indestructible.

En otra línea, los militares, quienes dijeron ser representantes de la patria, continuaron reprimiendo mujeres, torturándolas, quitándoles a sus hijos e hijas y desapareciéndolas. En este sentido, Jelin apelará a que la represión sí tiene género, incluso al haber tomado a hombres como rehenes y volverlos víctimas de un sistema represivo afectó indudablemente a mujeres, dado que al desaparecer sus compañeros se convirtieron en las principales y (en muchos casos) únicas sostenedoras del hogar (Jelin, 2021: 122), también en el exilio.

El panorama presentado en ambas novelas permite habilitar la serie: exilio-memoria-miedo que conforma un archivo de imágenes narrativas donde la memoria es fundamental y llega a emerger además la figura

de la “infelicidad” (Ahmed, 2019). La narradora no sólo “recuerda” o “rememora” sino que construye un archivo de las experiencias vividas que abarcan una memoria íntima y una memoria colectiva atravesada por la “infelicidad”. El término infelicidad opera en el futuro (presente actual de la narración) de la hija exiliada. *Saudades* y *El día que no fue* se conforman inevitablemente por un lenguaje del desamor. Nada es lo mismo en medio de una línea temporal en la que se encuentra la narradora y las experiencias que la atraviesan; las cuales se comprenden como prácticas en donde el lenguaje del desamor ha sido destructivo, pero también se ha constituido como la posibilidad de una oportunidad para observar los rasgos de otro lenguaje, el de la memoria y el exilio.

Los textos manifiestan en la lengua escrita la memoria del exilio, del trauma y del dolor social encubiertos por una consecuencia de desamor. El desamor es tomado en dos niveles diferentes tanto en *Saudades* como en *El día que no fue*. En la primera, se vincula con el sentimiento de desagrado, de rechazo y herida cortante hacia las consecuencias del terrorismo de Estado que la narradora y su familia vivencian. Las Saudades son las extrañezas, lo alejado, añorado, aquello a lo que no se volverá jamás. Sabemos que lo distante son las consecuencias de una dictadura argentina atroz que no solo expulsó, también desapareció. La narradora dirá: “Memorias para volver a mí misma después de cada naufragio” (Lorenzano, 2007: 63). Mientras que en *El día que no fue* el desamor se relaciona con el cuerpo que se amó y que, en el presente de la narración, no es parte de la vida amorosa de la narradora-protagonista.

Hay saudades en *El día que no fue* que acaparan los cuerpos, lo territorial, el miedo y una memoria corporalizada. La muerte y la desaparición forzada rondan la vida de la narradora y su pasado. En este sentido, proponemos recorrer ambas novelas a partir de los tópicos enunciados para desde allí repensar qué ocurre con la lengua escrita luego del exilio, cómo se transita el dolor e incluso cómo se engloba la memoria en medio del desamor como afecto que determina las acciones por medio de la infelicidad como posibilidad de enunciación.

Saudades fue publicada en 2007 por el Fondo de Cultura Económica en México. Se presenta como una novela coral que reflexiona sobre los pasados y es a la vez, como lo expuso Molloy, “puro presente”

(Molloy, 2007: 95). Infancia, cuerpo desaparecido, cuerpo erótico son evocados en fragmentos, en notas. Es una obra que no contiene cierto hilo argumentativo y convierte a la palabra en “fractura”. Molloy dirá que desacomoda e interpela al lector y nos traslada a un recuerdo, aunque sea ajeno. Hay una lengua que se ha vuelto extranjera, pero a la vez es la única que hace posible la narración. *Saudades* intenta decir lo que no se puede decir y entonces los relatos son apresados, ajenos a un ‘aquí y ahora’. El regreso es imposible y eso genera dolor, desamor en medio de una historia que narra y habilita otras múltiples historias.

La trama específica lo que siente la hija protagonista, la familia, la madre. “Me he quedado huérfana de lengua madre” (2007: 79) transmite la narradora. Averigua de dónde provienen los recuerdos que ahora la inundan, ¿cómo acciona la memoria ante ello? Y afirma que escribe porque es el “último” vestigio al cual aferrarse después de un naufragio” (21). El desorden despliega preguntas constantes, como si quien narra nos estuviese interpelando y como si sintiese una enorme necesidad de plasmar un relato que no es relato. Llega a demostrar una sobrevivencia que culmina con la *historia* (esa que no vemos, pero que entendemos y conocemos) de forma abrupta y genera un texto suspendido en un naufragio duradero.

El día que no fue se publicó en 2019 por Alfaguara-México. Varios son los temas que se conjugan para advertir que se quiere mostrar la forma en que la lengua guarda la memoria del desamor. La ruptura amorosa entre dos mujeres es el disparador del miedo, de la infelicidad nuevamente y se llega a activar la memoria colectiva. Se narra también la historia familiar de la madre de la narradora que perdió una hija apenas nacida; así como el camino de regreso hacia otro miedo, el que se tiene a los 16 años viviendo en un país dictatorial cuando no se podía salir sin el documento nacional de identidad porque detenían colectivos, bajaban a todos y los controlaban. La memoria del miedo se refleja en la lengua escrita al contar que no todos los jóvenes regresaban para continuar su camino. Por otra parte, la trama alberga el miedo a la enfermedad genética y hereditaria. El pavor a un diagnóstico puede resultar una sentencia de muerte. Lo familiar, lo amoroso y lo íntimo confluyen en *El día que no fue* para exponer otra vez lo múltiple, lo que se puede tejer e hilvanar en medio del dolor y de una memoria que solo

le posibilita enunciar(se), escribir(se) como *argenmex*, como una hija que narra lo vivido a raíz de la distancia que la separa ahora (presente de la narración) del cuerpo de la mujer amada.

Una hija *argenmex*

La autora se posiciona como una hija que mapea y diagrama no solo la vida de una narradora sino principalmente la vida de un contexto socio-histórico en el Cono Sur durante los años setenta. El enunciarse como hija no puntualiza únicamente un lugar desde el cual decir, no es limitante ni definitorio; lo que se construye a partir de su narración es la experiencia del dolor manifestada por una mujer con un cuerpo al que le afecta el trauma y ese cuerpo se inmiscuye en la historia a través del pasaje patria-matria. La narradora reconocerá posteriormente que la patria contemporánea, el México que ahora habita contiene características aniquiladoras semejantes a las de aquella patria del pasado, suelo argentino. El contexto profundiza una narrativa militante que conduce a la hija narradora hacia el testimonio propio de una sobreviviente (Jelin, 2021: 101).

En esta línea, las obras conforman un archivo de voces e identidades donde la memoria se desempeña como práctica cotidiana desde la que surge la escritura y la vida. La práctica escritural permite observar no solo el trabajo de una hija. Se suma su recorrido, y llegamos a conocer el destino de la adolescente de 16 años que junto a su familia se exilió de Argentina en 1976 a pocos meses de ocurrir el golpe del 24 de marzo.³

Por otro lado, resulta pertinente aludir al trabajo de Teresa Basile quien en su libro *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS* (2019) comparte la idea de que los escritors hijxs⁴ nacidos en los setenta refieren en sus textos a “la emergencia de una particular entonación” con carácter disruptivo (Basile a través de Drucaroff, 2019: 43), así

³ Lorenzano señala en más de una entrevista y conferencia que el 9 de julio de 1976 partió junto a su familia rumbo a México, lugar de acogida para muchísimos argentinos y argentinas. Ver en: <https://youtu.be/t8LbkD1eHCU>

⁴ Usaremos la x para incluir a todos los géneros posibles, dado que apoyamos el uso del lenguaje inclusivo sobre todo en sus variables “e”, “x”, así como el uso de la duplicación.

como a un modo de narrar la violencia de la historia reciente. Los relatos de estos hijxs muestran un trabajo de reconstrucción de sentidos que no es un mero armado retórico ni ideológico de clisés de aquella generación (2019: 48).

No se puede omitir que, en cuanto a la narrativa de Lorenzano, nos encontramos ante una hija exiliada en plena adolescencia. Una hija que rescata la experiencia porque la recuerda y se reapropia de significados desde un contexto político vivido. Lorenzano regresa de algún modo al pasado no solo para “volver a narrarlo” sino principalmente para interrogarlo o desmenuzarlo.

Si bien Basile contempla a hijxs que han vivido diversas infancias como la infancia clandestina, la infancia huérfana, la infancia apropiada y las infancias violentas no incluye en dicha serie a las infancias exiliadas y a lxs adolescentes exiliadx. Alude con honestidad intelectual que requiere de una matriz de estudio categórica y primordial como es el exilio y deja la puerta abierta para el tratamiento a las infancias y adolescencias exiliadas.

Asimismo, es operativo en este abordaje la línea investigativa de Susan Rubin Suleiman acerca de la generación 1.5 para referir a aquellos niñxs que padecieron los acontecimientos traumáticos del Holocausto sin comprender del todo debido a la corta edad que tenían. El factor de la edad se torna crucial para resaltar diferencias. El concepto de “Generación 1.5” (que también destaca Basile) es necesario en esta instancia para ubicar a Lorenzano dentro de lo que llamamos *generación intermedia*,⁵ dado que si bien es una hija no se distancia de la vivencia de sus padres (primera generación de exiliadx) y llega a comprender la experiencia de otrxs hijxs menores que sí son parte de la segunda generación, ya sea por haberse exiliado cuando tenían una edad muy temprana o por haber nacido en el exilio.

La generación intermedia a la que aludimos desde luego dista muchísimo de esa generación 1.5 que Rubin Suleiman menciona. Es necesario

⁵ Junto al colega Ulises Valderra Abad venimos abordando y trabajando juntxs, a raíz de una estancia de investigación postdoctoral, la generación intermedia y la segunda generación o generación de exiliadx hijxs. Hemos abordado estas terminologías, teniendo en cuenta lo ya planteado por Teresa Basile, en un artículo en coautoría titulado: “Ser hijo/a argenmex: un recorrido por dos novelas del exilio argentino en México”. Artículo en prensa que será publicado en: Basile, Teresa y Cecilia González (eds.). *El exilio argentino de les hijes en sus narrativas* (en prensa).

reforzarlo, dado que estamos ante una hija exiliada que atravesó otras circunstancias entre las que predomina el exilio. Su corta edad de 16 años al momento de salir del país es el puntapié para no olvidar el temor plasmado en el cuerpo, ni a los familiares desaparecidxs víctimas del terrorismo de Estado y mucho menos poder quitar de su esfera la oscuridad de una época. En este sentido, la hija adolescente exiliada es lo suficientemente “grande” para recordar, para entender, pero sumamente joven para dar espacio a la sensación exiliar en el cuerpo. Los 16 años la sitúan en un lugar intermedio, en la generación de aquellxs hijxs que recuerdan de modo directo con imágenes más presentes en su memoria y que llegan a constituir tramas que desbordan porque a pesar del presente del recuerdo, la transmisión se desdobra de otras formas, forma de *Saudades*.

Dice la narradora de *Saudades*: "¿De quién son los recuerdos que ahora me golpean? La memoria devora imágenes; las mías, las que he vivido, las que han vivido otros. Soy contrabandista de historias propias y ajenas" (Lorenzano, 2007: 16). La cita abre la reflexión acerca del orden de los recuerdos, de la estructura de una trama disruptiva que nos acerca hacia el lenguaje desamoroso del exilio.

Una trama, muchas tramas

Al inicio de este trabajo mencionamos la serie exilio-memoria-miedo. Observamos que acciona como una conjunción de categorías visibles en *Saudades* a modo de tríada inseparable. El exilio es la trama que se desprende en forma disruptiva y que habilita un lenguaje poético, donde no hay personajes con nombres o acciones que sigan un hilo conductor.

Leemos un vacío que en la narración se completa a través de una escritura que no deja de interpelarnos. Se da lugar a las preguntas acerca de por qué y para qué escribir. Lo hace incluso en tiempos diferentes, no cronológicos, desordenados. En tal escritura dicha narradora va constituyéndose como una “empresadora de la memoria” con una lengua adquirida tanto de la patria como de la patria. Sin olvidar ese tránsito en el que la patria se constituye de manera diferente, menos violenta, vivida como un cobijo, como un hogar frente a lo excluyente. Lorenzano referirá más adelante que una vez dado el lenguaje del desamor plas-

mado en los modos de enunciación, su patria corre peligro porque hay mujeres, jóvenes a las que la patria mexicana las está desapareciendo; por tal razón requieren y necesitan una patria basada en los cuidados, en los lazos solidarios y amorosos, en el respeto a la tierra y a los cuerpos como lo mencionamos anteriormente (Lorenzano, 2020).

Saudades muestra aquello que es problematizado por Jelin en *Los trabajos de la memoria*, una represión que ha tenido género y que distinguimos en una narradora que ha sufrido el desarraigo al igual que su familia. La patria que habitó en su infancia y parte de la adolescencia la lleva a intentar “comprender” qué sucedió:

Escribir porque no hay otro modo de alcanzar la orilla... Escribir para borrar el dolor. Escribir para grabarlo a fuego en la mirada. *Un tren que parte*. Unos brazos que se extienden. Una historia recomienza sin lengua materna, sin abrazo de los tíos, cualquier domingo en el campo... Escribir porque no hay otro espejo [...] La memoria es también pincelada, violenta sobre el cuerpo, palabras que se escurren como sueños. Escribir para fundar una vida para volver a recitar todos los nombres... Mi cuerpo cobijado finalmente. Una imagen que flota en la distancia. Poder nombrarlos a todos. Arrullos en una lengua nueva. La voz... (Lorenzano, 2007: 21-22. El resaltado es mío).

La cita nos ubica frente a palabras que resuenan en el exilio, cuerpo, imagen, escritura y memoria. Sobresale el miedo en la explicación de lo que se escribe para no perder la memoria. La narradora destaca una diferencia; no es la misma escritura con la que contaba al momento de abandonar el país natal. Esta es la escritura del exilio y, por ende, la del desamor e infelicidad y, principalmente una escritura que le nace mientras habita la patria.

En el acto de escribir se construyen los sentidos del pasado y se da cuenta de una memoria activa de la hija envuelta en la necesidad de plasmar la palabra. Las líneas son de desamor, pero se puntualiza un accionar de amor, de nostalgia en medio de esa escritura y de las experiencias que la habitan. Se hace pública la memoria del exilio argentino y de otros exilios, de los antepasados, por ejemplo, el desarraigo de una abuela

migrante rusa (*bobe*). Se encuentra, de esta manera, una intencionalidad de transformación de las memorias, restos o huellas del pasado (Jelin, 2021: 148). Esto surge porque la acción de escribir se vuelve lenguaje que arrastra el exilio:

La hora violeta era plateada tras las ventanas del salón de clase. ¿Qué pueden decir las palabras sobre el horror? ¿Pueden realmente decir algo? ... “Ella es A”, dijo alguien. Tus ojos me llevaron en un instante al vértigo. Encontrarlos fue como encontrarme después de siglos... Vestigios de un pasado presente en cada una de las telas, las veladuras revelan aquello que pretenden ocultar... (Lorenzano, 2007: 102).

Saudades nos sitúa frente a un trabajo con el lenguaje que impone una forma a la experiencia (Arfuch, 2013: 73). ¿Cuál es esa forma? Quizás allí resurge el *espacio biográfico* al que ya Leonor Arfuch ha referido. No hay una expresión pura de lo vivido, sino de dar cuenta de aquello que el lenguaje puede generar. Se involucran estrategias que determinan al “yo de la narración”. Al punto que el lenguaje trae consigo una inexorable carga de afectación (2013: 89).

La vida en el lugar de exilio que luego se convierte en *matria* provoca la lengua del *desamor*. Da lugar también a la exposición de la subjetividad vulnerada, herida que se pregunta al mismo tiempo: ¿para quién se escribe?, ¿quién es el destinatario al que se intenta responder y de cual discurso se hace cargo? Estos ejes cuestionadores pueden visibilizarse además en una novela publicada veinte años antes que *Saudades*; nos referimos a *La rompiente* de Reina Roffé (1987) donde el lenguaje se adueña de la experiencia y no al revés. Ambas novelas implican una comparación que no se puede obviar porque el exilio no solo es tópico, es incluso personaje trascendental en las líneas de la trama y las tramas. Especificamos “las tramas”, porque la serie exilio-memoria-miedo genera la desestructura, la coherencia inexistente, una puesta en intriga y hasta un orden tal vez provisorio.⁶

⁶ *La rompiente* (1987) escrita por Reina Roffé es una de las referencias para aludir al lenguaje del desamor que mencionamos previamente. La novela de Roffé se conforma como una de las primeras novelas de Posdictadura que da cuenta de un lenguaje desestructurado, caótico, sin rumbo. Un lenguaje que se homologa al exilio padecido por

Una de estas tramas se continúa en *El día que no fue*, en el amor que luego se esfuma. Nace primero en *Saudades* la mirada hacia la mujer amada; la narradora sabe que cuando le presentan a “A” tendrá que dejar atrás el silencio: “había entonces que hablar, que decir, que nombrar, había que hacer que el lenguaje hablara, dijera, nombrara. Había que rodear el vértigo del espanto... volver a las palabras, no cubrir el silencio” (2007: 147).

En este lenguaje del exilio los afectos cumplen un rol. Sara Ahmed en *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría* (2019) plantea que la felicidad está asociada a determinadas formas de vida y no otras (199). Lorenzano habilita el giro afectivo, no porque no exista la felicidad, dado que existe la consecuencia del desarraigo, el vivir en otro lugar y cobijar la patria sin olvidar los afectos de la patria, lo otro; lo que no destruyó. En tal sentido, emerge un desamor, puesto que la escritura funciona como un archivo de infelicidad que nace como dice Ahmed de la lucha contra la felicidad.

A medida que avanzamos en la trama de *Saudades* experimentamos sensaciones y nos volvemos testigxs de cómo se constituye la escritura como objeto, como un archivo y práctica de memoria que genera sentidos. El lenguaje adopta una forma y sabemos que la “infelicidad” no es el punto de llegada. La narradora haciendo uso de múltiples estrategias escriturales afirma: “No hay trama. No hay argumento. No hay personajes. Solamente el lenguaje que no va a ninguna parte” (2007: 111). Veremos entonces cómo en *El día que no fue* el lenguaje sí conoce el camino, se acomoda junto a las grietas que son incluso modos escriturales. Todo lo que se dice ausente, se encuentra presente como si fuesen capas que despejamos para des-andar esa lengua y su forma.

El cuerpo y la afectividad del lenguaje

A lo largo del análisis nos ha interesado aludir al lenguaje conformado por una lengua afectada por el exilio, por el miedo, por una memoria de

la protagonista, alter-ego de su autora, también exiliada en pleno contexto dictatorial argentino. Ver en: Argañaraz, Eugenia. Tesis de doctorado (2018) titulada: *Escritura, identidad y exilios: El descentramiento de subjetividades en las obras de Reina Roffé, Tununa Mercado y María Teresa Andruetto*. Tesis inédita.

temor más que de dolor que la narradora señala línea a línea. Resalta al comienzo de la novela: “Yo que iba a hablar de mujeres, de violencias, de amores y desamores, me convertí en mi propio personaje. Como para recordarme que no vale la pura bibliografía de apoyo cuando una va a escribir una historia. Tiene que pasar por la propia piel” (Lorenzano, 2019: 7).

Patricia Rotger en su artículo “Tristeza infinita: dolor, precariedad y resistencia en la literatura contemporánea” (2018) expone que algunas obras literarias visibilizan los sujetos precarios con sus cuerpos afectados y sus inscripciones afectivas. Por ello, en *El día que no fue* coincidimos con Sara Ahmed, ya que se trata de ver cómo el lenguaje funciona de maneras específicas para producir diferencias entre los cuerpos (Ahmed, 2015: 51).

Asimismo, el *desamor* que advertimos aflora en esta novela a través de las palabras, de los mensajes escritos en un simple WhatsApp que afirma lo que no puede continuar. Tal hecho dispara una memoria vinculada con el miedo transitado en la infancia, en la adolescencia y en el pasado familiar. Teniendo en cuenta tal acción, Rotger en su análisis (de otras obras) puntualiza que se trata de pensar qué hace el dolor y de observar el alcance de las palabras, porque justamente será esa “afectividad del dolor” lo que dé lugar al cuerpo sufriente donde la memoria queda impregnada.

En *Saudades* el cuerpo de la narradora incide en la trama, en la herida abierta, en la cicatriz del destierro presente en un cuerpo a partir del cual se albergaban los recuerdos, las saudades. Se distingue lo que Ahmed refiere como textos con subjetividades vulneradas, narrativas de sujetos precarios dirá Rotger. No hay solamente un cuerpo afectado por el desamor, por la ruptura, hay un lenguaje con huellas del día que no fue que enmarca al exilio, la partida de Argentina, el dolor de una madre que perdió a una hija recién nacida, la abuela migrante rusa y el terrorismo de Estado en el Sur de todos los sures. Un “día que no fue” que en realidad es aquello que desde los contornos habilita el llamado “giro afectivo” (Ahmed, 2015). Dicho giro afectivo da cuenta de una perspectiva en la que visibilizamos la emocionalidad de los textos (Arfuch a través de Rotger, 2016: 251).

Se articula, de tal modo, el eje planteado memoria-exilio-miedo que involucra inevitablemente a los cuerpos precarizados por el desamor.

Ahmed afirma que los discursos al igual que esos cuerpos son afectados, ya que las emociones no se convierten en estados psicológicos, sino prácticas, sociales y culturales (Ahmed, 2015: 9).

No se puede omitir cómo el cuerpo que padece se hace presente a través de las mujeres que son cercanas a la narradora. El cuerpo puede convertirse en vulnerable y generar un miedo atroz en quien escribe. De allí que la escritura sea también cuerpo con emociones que no pasan inadvertidas, entonces se acapara el miedo (una vez más) en medio de la trama:

Nosotros –es decir: las mujeres de nuestra estirpe– cargamos con esa maldita mutación genética [...] A veces la herencia es difícil de sobrellevar. La memoria de la sangre. No hay dolor. Sólo una sombra [...] El miedo siempre y la cadena es larga: una más de las mujeres de la familia. La culpa es del gen [...] ¿Y antes? También antes el miedo, el corte, los quirófanos, los médicos. ¿Desde cuándo? [...] No es necesario rastrear más la memoria: venimos todos del mismo desierto (Lorenzano, 2019: 17).

El miedo expresado conforma, de alguna manera, un tipo especial de archivo en efecto con múltiples formas de contacto, una de esas formas es el *desamor* que incluye lo cotidiano, lo familiar (Ahmed, 2015: 42). Ahmed sostiene que el miedo involucra el encogimiento del cuerpo, restringe su movilidad desde el momento en que parece preparar ese mismo cuerpo para la huida (115). En *El día que no fue* prevalece un cuerpo que decide irse de otro, de un amor y previo a ello no se olvida de quien se exilió tempranamente de la Argentina. Patria y matría funcionan como corporalizaciones que hospedan una memoria.

¿Qué estrategias de autorrepresentación de la narradora se ponen en juego? ¿De qué manera se constituyen las posiciones enunciativas? En *El día que no fue* existe un amplio despliegue de una subjetividad con la herida del desamor. Aparece, en línea con lo especificado por Arfuch en *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites* (2013), la insistencia por contar lo que excede lo íntimo, ya que la memoria de

un país con Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo está presente. A ello se suma la prueba testimonial de la narradora y de su familia y el espacio biográfico de una patria herida por la violencia que el terrorismo de Estado ha propiciado. En este sentido, no debemos olvidar que la memoria de la narradora configura ese “espacio biográfico” en el cual intervienen patria y patria más allá de fronteras y distancias.

Exilio-memoria-miedo son transversales a todos los temas que la trama suscita: “Pero ¿qué me queda de esa etapa si voy más allá de las anécdotas, de las clásicas y simpáticas historias de encuentros y desencuentros de todos los exiliados? Trato de reconstruir las sensaciones, los sentimientos” (Lorenzano, 2019: 22). En dicha reconstrucción el lenguaje es trazado más allá de la geografía argentina, llega a la patria, a ese México que en la actualidad de la narración desaparece y mata mujeres. El miedo es hilo conductor revivido luego del fin de la historia de amor; es el que hará preguntarse cuál es la historia que quiere contar “¿la mía?, ¿la nuestra?, ¿la del amor y el desamor convertida en una herida que no deja de doler?” (37).

El día que no fue concluye un ciclo iniciado en *Saudades*. Las historias nos llevan a afirmar que patria y patria establecen un nuevo adjetivo gentilicio; el de ser una argenmex⁷ hija de una generación intermedia que reconstruye con lo vivido y puede determinar que el miedo continúa agenciando no solo sus quehaceres rutinarios sino su escritura como práctica con la cual reflexiona acerca de la emocionalidad de los textos; así como la memoria que guardan y hasta la forma en que llegan a generar afectos (Ahmed, 2015: 39).

A modo de cierre

Las dos novelas destacan la infelicidad como una forma de acción política de acuerdo a lo planteado por Ahmed en *La promesa de la felicidad*. Por otra parte, Mariela Peller (2020) sostiene que los discursos de las hijas sobresalen porque vienen a decir algo nuevo, algo no dicho hasta el momento (101). En este punto, coincidimos con Peller, ya que

⁷ Identidad argenmex que involucra patria y patria, pero, en este caso, teniendo en cuenta no la patria dictatorial en manos de los represores, sino la patria construida por medio de los afectos, las costumbres y la identidad argentina.

Lorenzano y la narradora exponen que el lenguaje transmitido cuenta con la memoria del trauma exiliario, lo que lleva a abrir paso al siguiente interrogante: ¿puede el exilio ser un lugar de memoria? Al intentar dar una respuesta se podría señalar que cuesta salir de un exilio y que lo que deriva de ello es situado en un lenguaje al que se le agrega una carga afectiva disponible al momento de escribir, dado que la infelicidad permite mostrar otras cuestiones como las aquí expuestas.

Peller argumenta que las hijas llegan para perturbar los discursos establecidos. En este punto, Lorenzano se constituye como una de estas primeras hijas capaz de conjugar miedo, memoria, desamor como tópicos en los que el exilio incide. Por otro lado, Ahmed reforzará el rastreo de las figuras políticas de “mujer problemática” y “feminista aguafiestas”. Ambas adjetivaciones dan paso a la historia de la felicidad alternativa o a una historia de la infelicidad. “Heredar la familia supone heredar la demanda de reproducir su forma” (2019: 97) sostiene Ahmed.

La “infelicidad” entonces es la categoría desmarañada en el corpus lorenzaniano seleccionado, ya que la ruptura amorosa, por ejemplo, hará renacer el dolor, el miedo de un exilio que continúa en la piel de la hija: “Nunca me han pesado más los diez mil kilómetros que en el asiento 7, fila C, de ese Boeing 747 o 707 que además de todo hacía una escala, volviendo a la cordillera un muro de desaparición” (Lorenzano, 2019: 88). El lenguaje del desamor llega a ubicar a la narradora en el recuerdo por la pérdida de una familiar desaparecida, Rina, prima de su madre, a quien secuestraron en Córdoba un 12 de mayo de 1977. A partir de tal desolación, la hija narradora repiensa los cuerpos de las desaparecidas en el México contemporáneo: “¿Cuántas veces puede gritar una mujer antes de ser asesinada?” (108) se preguntará en torno a una víctima de feminicidio en México como lo fue Mara Castilla.⁸

Lorenzano como narradora/alter ego en varias instancias de las novelas indaga sobre nuevas relaciones entre parentesco, memoria y política. Elabora un discurso novedoso que nace cuando el miedo empieza a inundar nuevamente en presencia del desamor. Se logran tramas

⁸ Mara Castilla era una joven de 19 años. Fue víctima de feminicidio en Puebla. Cuesta hablar de una joven en pasado. El hecho ocurrió en el año 2017. Ver en: <https://www.eluniversal.com.mx/estados/proceso-chofer-acusado-de-feminicidio-de-mara-fernanda>

disruptivas sobre el pasado reciente, capaz de cuestionar legados para producir nuevas inscripciones escriturales que nacen en la patria herida y resquebrajada y se trasladan hacia la patria que cobija.

Finalmente, la hija *argenmex* –parte de la generación intermedia– ubica en espacio y tiempo la memoria para aludir al “espacio de la experiencia” en el presente. Desempeña un trabajo con lo memorial, a modo de emprendedora, que la posiciona en un lugar activo. La práctica que lleva a cabo implica reelaborar la memoria del exilio, así como reavivar los recuerdos para dar paso a la escritura del desamor. Es justamente este lenguaje el que no debe omitirse en las referencias a la historia del exilio argentino; puesto que la lengua luego del exilio se vuelve inevitablemente otra.

Bibliografía

- Ahmed, Sara. (2015). *La política cultural de las emociones. Traducción de Cecilia Olivares Mansuy*. México: Ediciones UNAM. Programa Universitario de Estudios de Género.
- . (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Arfuch, Leonor. (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Argañaraz, Eugenia; y Valderrama Abad, Ulises. (2024). “Ser hijo/a argenmex: un recorrido por dos novelas del exilio argentino en México”. En Teresa Basile y Cecilia González (coords.), *Los trabajos del exilio en les hijes. Narrativas argentinas extraterritoriales*. Córdoba-Argentina: EDUVIM (Editorial Universitaria de Villa María).
- Argañaraz, Eugenia. (2018). *Escritura, identidad, exilios: Descenramientos de subjetividades en las obras literarias de Reina Roffé, Tununa Mercado y María Teresa Andruetto*. Tesis inédita. Córdoba. Defendida y aprobada en la FFyH de la Universidad Nacional de Córdoba.
- Basile, Teresa. (2019). *Infancias. La narrativa de HIJOS*. Córdoba-Argentina: EDUVIM (Editorial Universitaria de Villa María).
- Bernetti, Jorge Luis y Giardinelli, Mempo. (2003). *México: el exilio que hemos vivido. Memoria del exilio argentino en México durante la dictadura 1976-1983*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes.
- Jelin, Elizabeth y Langland, Victoria. (Comps.). (2003). *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.
- Jelin, Elizabeth. (2021). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lorenzano, Sandra. (2020). “¡Viva la patria!”. La patria sería entonces una manera distinta de hacer política. *Sinembargo*. Recuperado el 25 de octubre de 2022 de <https://www.sinembargo.mx/20-09-2020/3862675>

- . (2007). *Saudades*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- . (2019). *El día que no fue*. Ciudad de México: Alfaguara.
- Molloy, Sylvia. (2008, abril). “Sobre *Saudades* de Sandra Lorenzano. México”. *Revista de la Universidad Autónoma de México*, 94-95.
- Peller, Mariela. (2020). “Hijas aguafiestas. Memorias y experiencias de la segunda generación en Argentina”. En: Basile, T y González, C. (Editoras). *Las posmemorias. Perspectivas Latinoamericanas y Europeas* (pp. 101-122). La Plata. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- Roffé, Reina. (2005). *La rompiente*. Córdoba: Alción Editora.
- Rotger, Patricia. (2008). “Tristeza infinita: dolor, precariedad y resistencia en la literatura contemporánea”. *Heterotopías, Área de Estudios del Discurso de la FFyH*. Volumen 1, N° 2. Córdoba.
- Rubin Suleiman, Susan. (2002). “The 1.5 Generation: Thinking about Child Survivors and the Holocaust”. *American Imago*. No. 59.3, 277-295.

“EL FRÍO QUE NO LLEGA” DE TUNUNA
MERCADO Y *EL AZUL DE LAS ABEJAS* DE
LAURA ALCOBA. LA EXPERIENCIA SIMULTÁNEA
DEL EXILIO EN LA VOZ DE DOS GENERACIONES

ANDREA CANDIA GAJÁ
UNAM-UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

La historia de América Latina se muestra como un proceso de cuerpos en disputa. Comunidades oprimidas y sociedades desplazadas han resistido los embates de un mundo que pretende homogeneizar la diversidad de un territorio que atraviesa la rudeza del desierto, la luminosidad del trópico, la húmeda densidad de la selva y el punzante viento austral. Ese heterogéneo espacio de mestizaje cultural, migraciones y reconstrucciones identitarias ha sido testigo de cruentos momentos de opresión que se extienden desde el tiempo de conquista hasta nuestros días.

Como es sabido, uno de los momentos de mayor enfrentamiento político en el continente ocurrió durante el desarrollo de la Guerra Fría y la instauración de los regímenes dictatoriales.

En medio de aquella dinámica que daba forma a un mundo polarizado se llevaron a cabo, en suelo latinoamericano, violentos golpes de Estado que hundieron a la región en un largo periodo de represión y crímenes de lesa humanidad. La década del setenta representó para la región el periodo más cruel y complejo del siglo XX.

La neblina autoritaria que avanzaba por Latinoamérica se condensó en Argentina el 24 de marzo de 1976 cuando las fuerzas armadas destituyeron del poder al gobierno de Isabel Martínez y dieron inicio al autodenominado Proceso de Reorganización Nacional liderado por el general Jorge Rafael Videla, comandante del Ejército. Dicho periodo se extendería hasta el 10 de diciembre de 1983 y terminaría con la victoria

democrática de Raúl Alfonsín como candidato a la presidencia de la república por la Unión Cívica Radical.

Como resultado del ambiente de censura que imperaba, se produjo una fuga masiva de gente de la cultura, militantes y líderes sociales que se establecieron, sobre todo, en algunos países de Europa y América del norte siendo México una de las naciones que recibió a un gran número de exiliados.

La dinámica exiliar brindó para los contingentes de desterrados la posibilidad de utilizar los espacios culturales como lugar de denuncia. Fue así que la literatura, testimonial o de ficción, se convirtió en una de las formas de expresión más utilizadas.

A pesar de todos los retos y desafíos que representó el destierro para los exiliados, también se abrieron importantes espacios de producción cultural que en Argentina se encontraban mermados por la censura. Si en su país muchos vieron coartada su libertad de expresión, en el exilio encontraron la manera de decir abiertamente lo que pensaban, fortalecieron su postura en contra del régimen y levantaron la voz dando a conocer el verdadero rostro de la dictadura.

Hay algunos temas dominantes en la literatura del exilio como la reconstrucción de la identidad del exiliado y su experiencia en el destierro; sus percepciones sobre el nuevo lugar de residencia, los conflictos y simpatías con una nueva sociedad, así como los sentimientos de constante *extranjerismo* que más adelante también experimentaron en su vuelta al país de origen: “Un elemento que se repite en los textos literarios escritos en el exilio es la oposición entre un espacio de pertenencia y otro de ajenidad, en íntima relación con un quiebre en la temporalidad que marca el antes y el después del exilio” (Lorenzano, 2002: 335).

Dentro de este grupo de escritores que consolidaron su carrera en el mundo de las letras y que se convirtieron en referentes de lo que se conoce como literatura del exilio se encuentran, entre otros, los historiadores Rodolfo Puiggrós y Osvaldo Bayer; el periodista y político Miguel Bonasso; los escritores de novela, ensayo y relato corto Tununa Mercado, Mempo Giardinelli, Cristina Feijóo, Pedro Orgambide, Luisa Valenzuela, Humberto Costantini y Noé Jitrik; los poetas y ensayistas —algunos novelistas también— Juan Gelman, Tamara Kamenszain, Jorge Boccanera y Alicia Partnoy. Cada uno acudió a la ficción o bien, a una descripción más

puntual de la realidad como una forma de plasmar reflexiones acerca de una experiencia que daría un nuevo significado a sus vidas y a la literatura.

Tununa Mercado, mencionada previamente, quien con una escritura prolífica ha logrado compartir lo que representó su exilio en México en compañía de su esposo Noé Jitrik y sus hijos, publicó, como resultado de esta experiencia, la novela *En estado de Memoria*, una serie de relatos que dibujan su destierro como un viaje cargado de distintas tonalidades y la complejidad de la vuelta al país de origen. La experiencia, que queda manifestada a través de momentos que dejan ver la nostalgia por Argentina, el asombro por México y el proceso de reconstrucción identitaria en ese lugar que constituye el espacio del exilio han formado parte imprescindible de la comprensión de lo argenmex, esa compleja unión entre el norte y sur de América Latina que llegó a construir una identidad particular para los exiliados en dicho país.

Como se ha referido previamente, la experiencia exiliar no es un fenómeno que ha quedado vinculado únicamente a la generación que tuvo que vivirlo como consecuencia inmediata de su militancia política. Tiempo después los *hijos de los 70*, como refieren las investigadoras Carolina Arenes y Astrid Pikielny en el libro que titulan de esa manera, se replantearían el destino que vivieron sus infancias, así como su partida, siendo muy pequeños, al exilio de sus padres; o bien, su nacimiento en un país que, bajo otras circunstancias, nunca hubiera sido el suyo. Son, como afirman las investigadoras, “hijos e hijas de hombres y mujeres que estuvieron relacionados de algún modo con la violencia política de los años 70[...] Hijos que defienden lo actuado por sus padres. Hijos que los cuestionan y toman distancia” (Arenes y Pikielny, 2016: 9).¹

Conforme se consolidó la democracia y las demandas políticas se ajustaron a los reclamos populares, la cultura, condicionada por su propio espacio de producción y exposición, también se modificó y reorganizó. Es así, como dentro del universo literario argentino de la primera mitad del siglo XXI surge una corriente a la que se le conoce

¹ La generación de hijos de la década del setenta no se encuentra únicamente marcada por quienes vivieron con sus padres el exilio o la desaparición de éstos, sino también por los hijos de los perpetradores, algunos de los cuales hoy, de igual manera, se enfrentan a procesos de asimilación y reconciliación con sus progenitores. Aunque no es el tema que se trata en este trabajo, es recomendable revisar algunos testimonios del mencionado trabajo de Carolina Arenes y Astrid Pikielny.

como la *narrativa de hijos* —hijos de exiliados, desaparecidos y asesinados por el régimen militar— que se nutre de ficciones que ofrecen nuevas miradas en torno a problemáticas trabajadas previamente y que mantienen vigencia.

Dicha generación ha crecido en medio de la necesidad del recuerdo y el deseo del olvido; entre fluctuaciones de reivindicación y enojo, de compromiso militante; de ruptura y resistencia con el legado de sus padres y con el presente que les toca vivir. Algunos representantes de dicho grupo son: Félix Bruzzone, Mariana Eva Pérez, Laura Alcoba, Raquel Robles, Verónica Gerber Bicecci, Ana Negri, Federico Bonasso, Victoria Montenegro, Analfá Sivak y Marco Fajardo, entre otros.

Entre estas nuevas figuras del mundo de las letras destacan algunos autores que presentan, como resultado de su propia experiencia, textos que hacen uso de la ficción para mostrar el impacto de la mecánica represiva de la dictadura en la sociedad actual y, de manera particular, sobre la vida de los hijos de la generación de la década del setenta.

Es así que el desenlace de los años de dictadura resultó en el desarrollo de una generación de *hijos* que conformaron su identidad a partir de la clandestinidad y el exilio al que debieron acompañar a sus padres o bien, desde la permanente ausencia de éstos.

De dicha manera, nos acercamos al tema que convoca este texto y que pone a dialogar a ambas generaciones en torno a una misma experiencia, vivida de distinta manera y, por lo tanto, representada bajo formas diferentes.

Como lo dice el título del presente ensayo, el objetivo de este trabajo es mostrar la experiencia del exilio en la representación literaria a través de dos voces femeninas: Tununa Mercado como representante de la primera generación con su relato “El frío que no llega” que forma parte del libro *En estado de memoria* y Laura Alcoba, como representante de la segunda generación con su novela *El azul de las abejas* en el que narra, desde un recuerdo infantil, su llegada a Francia como consecuencia del exilio de su madre.

Como punto de partida, es posible pensar en un asunto que convoca a ambas narradoras y que consiste en la clandestinidad, la persecución y la intimidación que sufren cada una de ellas. A pesar de que en el caso de Laura Alcoba hablamos de una niña de no más de diez años, la

novela nos permite conocer la vida militante que la pequeña experimentaba como parte de la vinculación con la organización Montoneros que tenían sus padres. Aún siendo una niña, Laura desarrolla un alto nivel de conciencia que le permite distinguir casi en cualquier circunstancia sobre lo que puede y no puede decir o hacer.

Sin embargo, no es la clandestinidad o la persecución lo que consolida en ellas su reconstrucción, sino la experiencia exiliar a la que, a su manera, cada una se ve obligada a marchar. Es en dicha experiencia que se presenta uno de los factores que funcionan como eje transversal de la reconstrucción identitaria: la lengua. Tanto una como la otra, ven su vida quebrada en distintos momentos: el golpe de Estado, la persecución y finalmente el exilio en el que la lengua se fractura y reestructura.

Judith Filc (2004) se refiere a la lengua como la patria del ser humano, el lugar de la infancia; es decir, lo que configura la psique y la identidad de una persona. Al recordar la abrupta salida que Tununa y Laura hacen de Argentina, es inevitable pensar en el proceso de fractura que sufre dicha lengua. En el caso de Laura de manera evidente al encontrarse frente a un idioma completamente nuevo, pero en el caso de Tununa también, a pesar de asentarse en un lugar de habla hispana, ya que se encuentra con modismos y códigos culturales que la obligan a repensarse lingüística y culturalmente.

Resulta interesante observar que dicho quiebre no está necesariamente vinculado a connotaciones negativas, sino que presenta la posibilidad de adaptación y reconstrucción del individuo ante un nuevo entorno. Existían inevitables incomprendiones lingüísticas que obligaron a los exiliados a incorporar a su lenguaje palabras, significados y concepciones nuevas del idioma que les facilitara la convivencia y el entendimiento con la nueva sociedad de la cual, poco a poco, iban formando parte. Sobre este proceso, Gerardo Mario Goloboff (en Kohut y Pagni, 1993) compartió:

Las lenguas del exilio fueron imponiéndonos esa disciplina, ese destino. Frente a ellas, debimos vencer innumerables resistencias, nombrar de otra manera las cosas y a nosotros mismos, traducirnos. Aceptar otra historia nominal, y dejar

que también ese lenguaje nos ocupara y nos colonizara. Comenzamos por el ‘¿cómo se dice aquí?’ y al tiempo nos encontramos pensando ‘¿cómo se decía allá?’ (137).

Mercado en “El frío que no llega” presenta dos posturas adquiridas por los exiliados frente al uso de la lengua y los modismos culturales mexicanos, que transitaron, por un lado, hacia un persistente trabajo de adaptación y asimilación, y por el otro, hacia una fuerte resistencia a mimetizarse con el entorno. La escritora lo manifiesta de esta manera: “Tenían que aprenderlo todo, es decir, aprender a saludar al vecino, a dejarle el paso, a no pasar por entremedio de dos personas que están hablando, a no pasar los platos por delante de las personas en la mesa; a decir ‘por favor’ cuando pedían algo, y las correlativas fórmulas ‘permiso’ y ‘propio’” (Mercado, 2008: 39).

Por su parte, Laura Alcoba en *El azul de las abejas* deja ver un fuerte deseo por borrar su acento argentino e intentar no pensar en castellano, camino que es acompañado por un previo y largo periodo de silencio en el que prefiere no hablar para no delatar su origen y evitar dar explicaciones, es decir, busca pasar desapercibida. Lo expresa así: “[...] no me gusta mostrar mi acento. Me da vergüenza... Eso es lo que me pone tan nerviosa y a veces también me enfurece tanto. Quisiera borrarlo, hacerlo desaparecer, arrancarlo de mí a este acento argentino” (Alcoba, 2014: 34).

A pesar de éstas diferencias, ambas presentan al espacio escritural como puente de conexión hacia el lugar de origen. Para Tununa, una mujer que logra hacer un proceso de adaptación bastante fructífero y que se vincula de una manera muy positiva con la cultura mexicana, la escritura no deja de ser la manera en la que se mantiene en contacto con su lugar de origen. Vive *en mexicano*, pero escribe *en argentino*; y es esa escritura la que le permite establecer un vínculo inmediato con su patria.²

Por otro lado, Laura Alcoba, en la representación que hace de su propia infancia durante su llegada a Francia, hace uso del intercambio

² Es oportuno señalar la referencia al trabajo que en su momento desarrolló Jean Amery (2001) en torno a la relevancia de la presencia de la lengua como concepto de patria en la construcción identitaria del ser humano. Una cierta asimilación de la patria con la madre. Idea rescatada posteriormente por la ya mencionada Judith Filc (2004).

epistolar con su padre para mantener, quizá de forma inconsciente, el contacto con el país al que muchas veces quiere olvidar.

Así como previamente el texto de Tununa permite observar la ambigüedad en torno a la adaptación o resistencia a una nueva forma del lenguaje, en este caso la confusión se presenta en el ejercicio que *El azul de las abejas* muestra sobre la escritura de esa Laura pequeña que a pesar de querer pasar desapercibida, escondiéndose detrás del silencio, vuelve forzosamente a estar de alguna forma en Argentina cuando se escribe con su padre, al no tener otra forma para hacerlo más que en la lengua que ambos hablan; la lengua de su infancia.

En ese ejercicio escritural se observa también una de las características más particulares de ambos textos y que refiere directamente a la experiencia exiliar de cada una de las narradoras. Mientras Tununa Mercado imprime una mirada melancólica, Laura Alcoba muestra una clara resistencia a vivir en el pasado aunque no pueda huir de éste.

Mercado reconoce destellos de alegría en el exilio pero también señala y critica una imperante necesidad de hablar sobre Argentina, como si al dejar de hacerlo fuera a borrarse todo vínculo con el origen. Para explicarlo mejor, lo deja ver así en su texto:

Es también espantoso lo que provoca la evocación del modo en que ese tiempo era ocupado en setenta por cierto por el tema propio de la circunstancia, a saber, Argentina, ese país poca madre que nos había expulsado y sobre cuya situación se hablaba sin parar [...] llenando, por así decir, con la materia argentina todo hueco de la realidad, saturando con la pasta argentina todos los agujeros, atiborrando el cuerpo y el alma con esa sustancia que no producía placer, ni buenos recuerdos, y que sólo depositaba su cuota de muerte al entrar y salir de la conciencia (Mercado, 2008: 35).

La melancolía que ocasiona el hecho de querer ‘importar’ el lugar de donde se partió al nuevo sitio de residencia, crea en las primeras experiencias del exiliado una cierta imposibilidad de construir un lugar propio y un sentido de pertenencia dentro del espacio que lo recibe. Esta imposibilidad es fuertemente señalada por las vivencias de un pasado

que lo persigue en el presente y que de acuerdo con la interpretación de Jean Amery (2001), le impide de manera tajante la elaboración de ‘nuevas patrias’, comprendiendo a la *patria* como todo aquello que llevamos con nosotros desde la infancia y que crece y se modifica de manera paulatina y sutil. Según este sentido, el exiliado pierde su patria porque abandona todo aquello que acontece y que evoluciona con la lógica del tiempo. El desterrado despierta en un espacio que ya estaba construido anteriormente sin él, del que no tiene registro y al cual el individuo debe adaptarse para comenzar a crear un contexto que lo resigne dentro de ese nuevo entorno social. El autor lo describe de la siguiente manera: “No existen nuevas patrias. La patria es la tierra de la infancia y de la juventud. Quien la ha perdido, se convierte en un errabundo, por más que en el extranjero haya aprendido a no tambalearse como un borracho y a hollar en el suelo sin temor” (Amery, 2001:120).

Por su parte, Judith Filc afirma que esta pérdida de la patria puede desarrollar en algunos exiliados un sentimiento de resentimiento hacia su país, al país que no los supo contener, y que por el contrario los lanzó a un abismo en el que no se veía un final.

Este proceso de búsqueda o negación de la patria es perceptible en los textos mencionados de las escritoras en cuestión. En “El frío que no llega”, Mercado permite observar la necesidad de elaboración de algo parecido a la patria a través de los –a veces– sobreesfuerzos lingüísticos por encajar en la sociedad mexicana y las obsesivas conversaciones en torno a Argentina. Alcoba, sin embargo, deja ver cierta negación a la que se refiere Filc cuando rechaza su acento y prefiere callar hasta haber pulido el francés para lograr evitar cualquier pregunta que la lleve a dar explicaciones sobre su origen.

El recuerdo de esa niña exiliada presenta como su gran victoria el momento final de la novela en el que logra hablar de forma automática en francés y lo muestra de la siguiente manera: “*¡Hablaste en francés!* Mi madre se había asombrado en castellano: *¡Hablaste en francés!*, repitió. Y de verdad era raro [...] por primera vez no había traducido” (Alcoba, 2014: 119).

Esta diferencia radica, quizá, en el momento y las circunstancias en las que parten de manera individual. Tununa, al ser una mujer adulta,

sale de Argentina con plena conciencia de lo que implica el exilio y la posibilidad de que no pueda volver a pisar su patria. Esta conciencia genera los aspectos melancólicos plasmados en su literatura vinculados al lugar de origen, a la lucha y a la militancia. Por otro lado, la Laura que se encuentra plasmada en la novela, es una niña que busca recuperar la infancia que su militancia indirecta le hizo perder y que no muestra signos evidentes de melancolía debido a que su proceso está enfocado en lograr una total inmersión a la nueva sociedad a la que pertenece.

Independientemente del punto desde donde se observe la escritura de ambas, es evidente el vínculo constante que tanto Laura como Tununa, de manera inconsciente o consciente, establecen con su lugar de origen, es decir, con lo que Saer llamaría el lugar de la infancia. En sus propias palabras, Saer (en Kohut y Pagni: 1993) afirma que “dondequiera que esté, el escritor escribe siempre desde ese lugar que lo impregna y que es el lugar de la infancia” (108). Ya sea a través de la búsqueda o de la negación, ambas escriben desde y sobre su infancia.

El proceso de creación de una *nueva identidad* en el caso de estas dos escritoras y las representaciones literarias analizadas en este texto, se lleva a cabo a partir de la resignificación que hacen, a través del lenguaje, de lo que fue su patria, la cual al momento de ser abandonada de manera abrupta como lo ocasiona el exilio, es imposible de recuperar.

En esa fractura de la cotidianidad que, a su vez, quiebra también al lenguaje, se reinterpreta el exiliado, que encuentra en las distintas manifestaciones lingüísticas la posibilidad de resurgir y de aprehender nuevos entornos y códigos culturales.

La escritura de Tununa Mercado es un referente imprescindible de la generación que padeció de primera mano la experiencia exiliar con conciencia de ésta y lo que implicó como fenómeno migratorio, mientras en Argentina continuaba el poder la Junta Militar. La voz que imprime en sus textos transmite la nostalgia, el dolor de la pérdida, el impacto de las desapariciones y el proceso de adaptación a nuevos espacios que, por supuesto, también brindaron alegría.

De igual forma, la voz de Laura Alcoba, desde ese recuerdo de la infancia, se presenta hoy como un referente de la segunda generación que cuestiona las propias vivencias como consecuencia de la militancia de sus padres, reivindica y debate la lucha de los setenta y busca contar

su experiencia con nuevas formas para nombrar lo que las palabras conocidas ya no pueden abarcar.³

El diálogo entre estos dos textos permite observar la representación que la experiencia exiliar tuvo, de manera simultánea en dos generaciones y cómo el lenguaje, es un eje conductor de la experiencia y un elemento imprescindible para la reconstrucción identitaria de los sujetos en cuestión.

³ Para profundizar en torno a esto se recomienda consultar el trabajo literario de Mariana Eva Pérez con su novela *Diario de una Princesa montonera -110% verdad-* y el texto de Verónica Gerber *Conjunto Vacío*. Ambas escritoras experimentan con la posibilidad de crear nuevas formas de lenguaje para nombrar lo innombrable. Por ejemplo: la desaparición forzada.

Bibliografía

- Alcoba, Laura. (2014). *El azul de las abejas*. Argentina: Edhasa.
- Amery, Jean. (2001) “¿Cuánta patria necesita un ser humano?” en *Más allá de la culpa y la expiación*. España: Editorial Pre-textos.
- Arenes, Carolina; y Pikielny, Astrid (compiladoras). (2016). *Hijos de los 70. Historias de la generación que heredó la tragedia argentina*. Argentina: Sudamericana.
- Filc, Judith. (2004). “Desafiliación, extranjería y relato biográfico”. En Ana Amado y Nora Domínguez (coords). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Goloboff, Gerardo Mario. (1993). “Las lenguas del exilio”. En Kohut, Karl; y Pagni, Andrea (compiladores). *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. Alemania: Editorial Vervuert.
- Lorenzano, Sandra. (2001). *Escrituras de sobrevivencia*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Mercado, Tununa. (2008). *En estado de memoria*. Argentina: Biblioteca Breve.
- Saer, Juan José. (1993). “Literatura y crisis argentina”, en Kohut, Karl; y Pagni, Andrea (compiladores). *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. Alemania: Editorial Vervuert.

DE ARCHIVOS FAMILIARES, HOGARES
'TRANSPORTABLES' Y 'CASAS LEVES'. EL
EXILIO DE NIÑAS Y NIÑOS EN LAS NARRATIVAS
DE *EXILIADAS HIJAS* ARGENTINAS EN MÉXICO

EVA ALBERIONE
CIFFYH-UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

Una historia –muchas historias– que no se cuenta por hitos cronológicos, datos precisos, recuerdos nítidos, que no se desenvuelve en una dirección, sino que se deja atisbar, imperfecta a través de los fragmentos, colecciones, rastros, inventarios: justamente en la tensión perpetua entre el vacío de la memoria y el archivo.

—Leonor Arfuch, “Arte, memoria y archivo” —

En este artículo compartiremos algunas conclusiones que se desprenden del análisis de una serie de narrativas contemporáneas –en su mayoría de corte autobiográfico o autoficcional– producidas por *exiliadas hijas*¹ argentinas y niñas nacidas en el exilio mexicano. El abordaje que

¹ La categoría de *exilidxs hijxs* (Alberione, 2018) hace referencia a las niñas y niños nacidos en el país y forzados al exilio junto a sus familias. Optamos por utilizar este término en lugar de otros más extendidos como “segunda generación” de exiliados, con el propósito de enfatizar la primeridad y singularidad de esta experiencia, distinta en muchos sentidos a la de los padres.

proponemos es transdisciplinar, ya que retoma aportes provenientes de distintos campos: la teoría de las narrativas, la crítica cultural, la semiología, el análisis del discurso, los estudios sobre exilio y los estudios sobre memoria.

En las obras que analizamos esas niñas –hoy adultas– narran, y al hacerlo *recrean*, experiencias de exilio vividas en la infancia. Muchas hacen referencia a México, país de asilo que las recibió y albergó. Asimismo, en ellas es frecuente el uso de objetos cotidianos –provenientes de archivos íntimos y familiares–. Resulta interesante pues indagar aquí acerca de este singular cruce entre memorias del exilio, infancias, objetos y archivos.²

Para ello recuperaremos elementos recurrentes en distintas obras, entre las que se cuentan el documental *Argenmex* (2006) de Violeta Burkart Noé y Analía Miller, las muestras e intervenciones *Árbol del Desexilio* (2006-2010) y *Travesías. Siete historias* (2010) de Mercedes Fianza y las performances *Correspondencia* (2010-2011a) y *Marca y exilio, pequeñas reconstrucciones de la memoria* (2010-2011b) de Soledad Sánchez Goldar.

El exilio argentino de los setenta

Sin embargo, antes de avanzar en estas cuestiones consideramos necesario recuperar algunas particularidades del exilio político argentino de los años setenta. En primer lugar, es preciso señalar que –a diferencia de otros exilios que tuvieron lugar en distintos momentos históricos– se trata aquí de un fenómeno no sólo masivo, sino también familiar e *intergeneracional* (Jensen, 2004; Jensen y Lastra, 2014; Alberione, 2018).

Si bien no existen cifras concluyentes, se estima que fueron entre 300.000 (Franco, 2008) y 500.000 (Bertoncello y Lattes, 1986; citado en Yankelevich, 2010) los argentinos que tuvieron abandonar el país entre 1976 y 1983.³ Según los registros, México fue uno de los principales

² No podemos dejar de mencionar dos textos que actuaron como disparadores de gran parte de estas reflexiones: *Mal de archivo* (1997) de Jacques Derrida y “Arte, memoria y archivo” (2008) de Leonor Arfuch.

³ Tomamos este período para dar cuenta de lo ocurrido durante la dictadura militar, pero existe una ola exiliar previa a partir de 1974, debida a la escalada represiva y de violencia política desatada durante el gobierno de María Estela Martínez de Perón.

destinos de asilo en América Latina, junto a Brasil, Venezuela y Cuba. Los exiliados eran en general adultos jóvenes –hombres y mujeres de entre 20 y 39 años de edad– en plena edad reproductiva, en su mayoría provenientes de sectores medios (Lastra, 2014); aunque también existió un exilio obrero conformado por delegados y líderes sindicales y gremiales (Basualdo, 2007).

Las mujeres tuvieron una alta participación en el exilio argentino de los setenta, representando casi el 50% de la población exiliada (Yankelevich, 2010; Franco, 2008; Jensen, 2004). Algunas partieron acompañadas por sus parejas y muchas otras salieron del país solas, llevando a los hijos consigo. El porcentaje de niños y jóvenes también resulta significativo. Según documenta Yankelevich (2010), en México –uno de los pocos países donde se dispone de este tipo de datos– los niños de entre 0 y 9 años representaban el 18% de los exiliados argentinos entre 1974 y 1983; mientras aquellos de entre 10 y 19 años, eran el 7%. Estos datos dan cuenta de un exilio político singular –producto del accionar de un Estado terrorista capaz de desplegar numerosas estrategias represivas sobre su población– compuesto en muchos casos por familias completas y por cientos de niñas y niños.⁴

Al iniciarse el proceso democrático en Argentina –a partir de la asunción de Raúl Alfonsín como presidente, en diciembre de 1983–, muchos de esos niños regresaron al país junto a sus familias. Otros en cambio, pidieron a sus padres continuar su vida en los países de asilo u optaron por formas fluidas de transitar entre ‘aquí’ y ‘allí’. Sin embargo, múltiples factores hicieron que estas experiencias quedaran invisibilizadas o silenciadas en los primeros relatos del exilio e incluso en gran parte de las investigaciones académicas.

Sin embargo, hacia mediados de los años 2000 comienzan a emerger una serie de narrativas donde estas hijas e hijos –que ya estaban transitando la adultez– vuelven sobre sus experiencias de exilio infantil.⁵ Se

⁴ En este sentido, vale recordar que a los niños que llegaron al exilio junto a sus padres, se sumaron luego aquellos nacidos en los países de acogida, lo que engrosó la participación de las infancias en esta experiencia.

⁵ Si bien existen obras anteriores, en general las mismas fueron producidas por quienes llegaron al exilio siendo adolescentes o jóvenes. Nos referiremos en cambio aquí a aquellas producidas por niñas y niños que arribaron al exilio con menos de 12 años de edad o que nacieron en el país de asilo.

trata de obras de géneros híbridos, en su mayoría de corte autobiográfico o autoficcional, que prestan especial atención al trabajo ‘con’ o ‘desde’ la forma: documentales subjetivos, novelas, muestras de artes plásticas, intervenciones en espacios públicos, *performances*, etc.

La presencia de ciertos objetos de los tiempos de exilio –fotos, cartas, juguetes, ropa, elementos cotidianos, álbumes familiares– resulta central en muchas de ellas. Los mismos provienen, en general, de colecciones o archivos íntimos que las familias conservaron a través de los años y que de este modo salen a la luz cobrando una dimensión pública –y política– gracias a la mediación artística. Objetos que ayudan a recordar, que funcionan como lugares de reconocimiento, que resguardan o esconden secretos.

Narrativas exiliarias, infancia y archivo

Podemos preguntarnos entonces cómo se relaciona el exilio de la infancia y estas narrativas contemporáneas particulares –producidas, además, en su mayoría por mujeres–, con la problemática del archivo –en este caso, archivos íntimos– y los objetos que lo componen. Ello demarca un área de interés específico sobre el cual trabajar: aquella tallada por la relación entre memorias del exilio, archivos e infancias. Nos referiremos a lo que el archivo hace ‘con’ y ‘por’ las memorias de infancia, a lo que la necesidad de memoria es capaz de hacer a su vez con el archivo. A lo que el tiempo hace con uno y otra, a cómo se desarrollan estas sutiles articulaciones cuando la experiencia que se busca recordar –y narrar– fue acuñada a edades muy tempranas.

Un primer aspecto sobre el cual detenernos es la singular tensión o contrapunto que se presenta entre la ausencia de archivos oficiales del terrorismo de Estado –esos “archivos del mal”⁶ en palabras de Derrida (1997)– y estos otros archivos ‘frágiles’, que emergen en las prácticas artísticas de estas hijas. Los primeros tienen que ver de algún modo con el orden de la (i)legalidad, el poder, lo público, lo normativo, con

⁶ Nos referimos a la ausencia de archivos oficiales acerca de las prácticas represivas llevadas adelante por el Estado terrorista durante la última dictadura cívico-militar, que dieran cuenta por ejemplo del paradero de los cuerpos de los miles de muertos y detenidos desaparecidos, o del destino de las niñas y niños apropiados.

la ‘autoridad’, y tendrían –intuimos, en caso de existir– un domicilio o emplazamiento físico centralizado. En tanto los segundos, son más del orden de lo privado, lo íntimo, lo sutil, lo polifónico, lo descentralizado, lo móvil e itinerante.

Mientras la ausencia de unos tiene por objetivo perpetuar el olvido y borrar las huellas de lo ocurrido para evitar cualquier tipo de condena, la emergencia pública de los otros plantea en cambio, la insistencia de la necesidad de recordar y ‘hacer recordar’ –quizás porque el recuerdo está efectivamente amenazado–. Su presencia da cuenta de un deseo de memoria que conlleva una responsabilidad ética no sólo con el pasado, sino con las futuras generaciones y lo por venir.

Una segunda cuestión es la de la conformación y conservación de estos archivos íntimos y familiares del tiempo del exilio, y el sentido de su uso en las narrativas actuales. ¿Qué tipo de objetos integran estos ‘archivos del exilio’? ¿Qué se preservó y quién lo hizo? ¿Qué nuevos valores o sentidos han adquirido esos objetos con el paso del tiempo?

En las narrativas con que trabajamos es frecuente la utilización de ciertos elementos que resultan emblemáticos: *cartas* y *casetes* con grabaciones de audio –que remiten en general a la voz de padres y madres o a familiares que quedaron en Argentina–, *juguetes* de la época –que dan cuenta de la infancia, los amigos y que también refieren a veces al recuerdo de padres ausentes–, *fotos* y *álbumes* –que recuperan celebraciones familiares, momentos felices, vacaciones, personas queridas, y que funcionan incluso como vestigios de un tiempo y un “yo” que quedaron indefectiblemente atrás–, *documentos* –que refieren a la situación legal en que se transitó el exilio y actúan también como ‘marca’ de una diferencia, de ese ‘ser extranjero’–, y *ropa* –que suele funcionar como un recordatorio tangible de personas, tiempos y afectos, como si la misma fuese capaz de conservar en sí cierta memoria material de los cuerpos que la portaron–.

Existen también referencias que recuperan registros sensoriales asociados a objetos o lugares. Los mismos suelen ser una fuente importante de identificación y reconocimiento entre quienes vivieron la experiencia del exilio siendo niños: el *sabor* de algunas golosinas o comidas –muchas veces asociadas al país de asilo–, ciertos *colores* que han quedado fuertemente grabados en la memoria –los adornos

mexicanos, las flores o el gris de la ciudad que los recibió al regreso—, los *aromas* —que transportan instantáneamente a un lugar o se asocian a una persona o momento específico—, o la *música* —con sus inflexiones y acentos de ‘aquí’ o ‘allí’, y sus juegos de palabras que remiten también a lo fantástico de la niñez—.

En relación a los procesos de construcción y preservación de los archivos, resulta interesante preguntarse quiénes eligieron, atesoraron u organizaron estos objetos, y quiénes actúan de algún modo como ‘guardianes’ —o arcontes en términos derrideanos— de los mismos. Quizá podamos esbozar aquí una hipótesis asociada al género, ya que, como hemos mencionado, en muchos casos esta tarea recayó en las mujeres de la familia: abuelas, madres, tías, e incluso en las propias hijas que son en este caso quienes los recuperan para construir sus obras. La intervención de estas últimas resulta significativa, ya que en su hacer artístico seleccionan, reorganizan y ponen en valor distintos objetos del acervo familiar para indagar sobre el pasado, intervenir sobre el presente y dejar un legado al futuro, construyendo en estas narrativas su propia versión de la historia.

Por último, también podemos dar cuenta de dónde o cómo se guardaron esos objetos—recuerdos del exilio. ‘Pequeñas cosas’ tan preciadas como para conservarse por más de 30 o 40 años, sobreviviendo no sólo al paso del tiempo sino a los múltiples tránsitos y mudanzas familiares. Encontramos entonces cajones y cajas, altillos y valijas olvidadas, espacios poco frecuentados que habilitan pequeños ‘descubrimientos’, que esconden algo a descifrar e invitan a develar una incógnita.

Los archivos actúan, pues, como una suerte de ‘resto’, como eso que se quiso o se pudo conservar del pasado. En este sentido, operan sobre las memorias, ya que hacen una selección del pasado al remitir a determinados momentos —y no a otros—. Momentos que —por elecciones conscientes o azarosas— se separan así del continuo devenir de la vida y la experiencia destacándose sobre lo demás.

Contar el exilio de la infancia a partir de objetos

Del análisis de las narrativas producidas por exiliadas hijas y niñas nacidas en el exilio argentino en México, se desprenden también

preguntas en torno al rol que cumplen los objetos en las obras, y acerca de la articulación que en ellas se propone entre lo privado, lo íntimo y lo público. ¿Cuándo y por qué estos conjuntos de objetos familiares son llevados a la escena pública? ¿Con qué propósito? ¿Cómo interviene allí la mediación artística? ¿De qué modo los mismos ayudan a contar la experiencia del exilio infantil y a configurar un “nosotros” generacional?

Un primer aspecto a señalar es que en las obras los objetos se asocian fuertemente a lo afectivo y parecieran cumplir distintas funciones. En general, actúan como ‘testigos’ silenciosos de los desplazamientos, como esas cosas que acompañaron a las niñas en sus tránsitos físicos y subjetivos, y a las que las une un *apego* singular –quizás indicio del doloroso *despojo* que el exilio supuso–. Objetos tesoro –preservados, escondidos, atesorados con recelo durante décadas–, objetos talismán –que brindaron seguridad y protegieron en las intemperies de la vida–, objetos resto –a veces lo único que quedó de un padre o madre que ya no está con vida–.

A veces los mismos funcionan como ‘vestigios’ o recuerdos del tiempo previo al exilio –del país añorado, la familia o los amigos que debieron abandonar–; otras, como ‘testimonio’ de la propia experiencia exiliar –de los primeros cumpleaños afuera, de los nuevos lugares con sus tradiciones y su cultura– y las vicisitudes del retorno. Tematizan de este modo el *desacople* espacial y temporal –de un país a otro, de un tiempo a otro–, así como eso que a las artistas les falta o las distingue en uno u otro lado, lo que las hace sentir diferentes o dificulta su pertenencia.

Por otro lado, la presencia de lo objetual da cuenta también de cierto *extrañamiento* que supone la experiencia exiliar vivida a edades tempranas. En las narrativas la inexorable materialidad de las cosas da lugar a múltiples interrogaciones en torno a la identidad, a lo propio y lo ajeno que se pone en juego ‘aquí o ‘allí’, un sino del que las artistas no logran escapar. ¿Qué es este objeto que no conozco, o no es de aquí? ¿De dónde proviene y por qué lo conservamos? ¿Qué rol cumple en la historia familiar? ¿A qué remite? ¿Qué sentidos adopta según el lugar donde se encuentre?

En algunos casos como en las vestimentas y ropas, la fragilidad de los objetos –que al igual que el archivo, están siempre ‘amenazados’,

expuestos a perderse, romperse, desaparecer, arrastrando consigo recuerdos y memorias— pareciera remitir también a la *fragilidad* de los *cuerpos*. Piezas de vestir que pueden conservar rastros, marcas, olores de los cuerpos amados, dar cuenta de sus cambios físicos, incluso sobrevivir a ellos; que llevan impresas en su materialidad las marcas de un origen remoto, pero que son capaces de albergar también nuevas intervenciones —costuras, remiendos, bordados— y apropiaciones.

Finalmente, es importante recordar que más allá de la función que los objetos cumplan en cada caso, su presencia remite siempre de manera vívida a los afectos. Al afecto que en algún momento niñas o padres depositaron en ellos, a las emociones antiguas que evocan, a las nuevas que hoy suscitan. Pero también, a la afectación que los mismos provocan en nosotros al apreciar las obras, y que remite de algún modo a nuestras propias experiencias e infancias.

Un segundo aspecto a analizar son las articulaciones que se traman entre lo objetual y la temporalidad, entre objetos y tiempo. En nuestras narrativas los elementos del pasado funcionan como receptáculos de la memoria y materia de supervivencias. Un lugar donde, como diría Didi-Huberman (2006), “los tiempos se superponen, se encuentran, se bifurcan, se enredan...” (46). Nos referimos a cosas que conmueven y logran transportarnos en segundos a otro momento y lugar, que exponen los pliegues del tiempo y dislocan la pretendida linealidad entre pasado, presente y futuro. En su hacer narrativo, las mismas hablan tanto de un tiempo ‘detenido’ —esa voz que quedó fijada en cartas y grabaciones, por ejemplo— como del paso del tiempo, que se evidencia en su propia superficie ajada, desteñida, a veces rota.

Por otro lado, en algunos casos el anacronismo de ciertos objetos, como las cartas y casetes —que fueron durante los años de exilio el único modo de comunicación posible con el país dejado atrás—, remite a un pasado que difiere necesariamente del presente. De este modo ayuda a comprender algo del carácter excepcional de una experiencia vivida en tiempos y circunstancias que hoy parecen distantes y casi inverosímiles.

Por último, otro rasgo importante a considerar es la polisemia de los mismos y su relación con el tiempo y el contexto en que se los utiliza. Es decir, los distintos sentidos que un mismo objeto puede adoptar a lo largo del tiempo, así como de acuerdo al modo y lugar en que se lo

incorpora dentro de una narrativa, sea esta individual o colectiva. En algunos casos –como en *Argenmex* o en *Árbol del desexilio*– se produce así una suerte de ‘diálogo’ entre tiempos y objetos yuxtapuestos –a veces de distinta procedencia–, que habilita una trama polifónica y construye nuevos sentidos colectivos. Estas estrategias enunciativas, basadas en la superposición y el montaje, parecieran ser el modo que encuentran las artistas para dar cuenta de la multiplicidad y riqueza de experiencias que conforman el exilio.

A modo de cierre

Hechas estas consideraciones es posible retomar la inquietud con que iniciamos este texto: ¿por qué contar el exilio de la infancia a partir de objetos? O, dicho en otras palabras, qué le aporta el trabajo con lo objetual a la reconstrucción de memorias traumáticas y a su puesta en forma narrativa.

Ante todo, es preciso señalar que este recurso no es ajeno al contexto social, histórico, cultural de producción de las obras. En este sentido, nuestras narrativas comparten con otras expresiones del arte contemporáneo este gesto, dialogando con producciones emblemáticas de la época como las de Christian Boltanski. En ellas, la utilización y acumulación de objetos y ropas pareciera ser un intento por detener el paso del tiempo, o conjurar de algún modo a la muerte. Al menos este es el sentido que le otorga el artista francés, para quien “El arte es una forma de evitar la muerte, la fuga del tiempo” (Boltanski y Grenier, 2011; citado en Arfuch, 2013: 41).

Más allá de ello, en nuestras obras los objetos cumplen un rol central en la puesta en forma narrativa de las experiencias de esta generación, articulando un modo singular de ‘contar’ su historia. Aparecen así piezas de uso cotidiano que ayudan a recordar tiempos, lugares, personas, emociones, pensamientos de infancia. A veces las mismas convocan recuerdos sensoriales –aromas, texturas, colores– que provocan la conmoción de los cuerpos. Las artistas van construyendo así un punto de vista o lugar ‘extrañado’ de enunciación desde el cual contar su exilio, uno que remite indefectiblemente a la niñez.

Los objetos las acompañan en esta tarea, dicen sin decir, brindan protección, ayudan a enfrentar los miedos, convocan imágenes y

metáforas sutiles proponiendo una poética: fotos llevadas por el viento, hogares móviles que entran en una valija, árboles que florecen y dan frutos, vestidos antiguos que cobijan nuevas luchas, palabras del pasado que se encaraman en camisas y ropas desgastadas por el uso. Dan cuenta de aspectos cotidianos e íntimos del exilio, poniendo foco en el afecto, y funcionan también como ‘garantes’ o reaseguros de un “valor biográfico” (Bajtin, 1982) puesto en juego en las obras, ya que de alguna manera corroboran que lo que allí se expresa –al menos parte de ello– efectivamente ocurrió.

En algunos casos –como en el relato de la alcancía de una de las protagonistas de *Argenmex*–, la ‘vida’ de los objetos permite reconstruir las trayectorias vitales y afectivas de esas niñas y niños. El cerdito de arcilla roto y reconstruido que se exhibe en el documental, retrata así las expectativas y juegos infantiles del exilio, pero también el posterior sacrificio para colaborar con el retorno, el apego que la niña le tiene –que hace que conserve sus partes rotas en una bolsa por años–, la reconstrucción que realiza siendo ya adulta, el modo en que ese objeto la acompaña luego en cada nueva casa. Esta simple pieza condensa así, en su ajada e imperfecta materialidad, un abanico de experiencias que se extienden a lo largo de más de 30 años.

En relación a los sentidos que adquiere el uso de objetos en las obras, en el plano individual las múltiples intervenciones que las artistas realizan sobre ellos –selección, montaje, reparación, costura, bordado, fotografía, grabación en video, entre otras– actúan como modos de reappropriación y resignificación de los mismos y, de este modo, de la propia historia familiar. Estas acciones habilitan así corrimientos subjetivos y hacen posible la tramitación de ciertas marcas traumáticas.

Desde el punto de vista colectivo algunos elementos significativos como juguetes, álbumes de fotos, comidas o artesanías, se tornan puntos de identificación y reconocimiento –tanto dentro como fuera de las obras–, haciendo posible el encuentro entre quienes han transitado experiencias similares y articulando un colectivo de pertenencia. Otros objetos aparecen en cambio como piezas anacrónicas con fuerte carga simbólica, y ayudan de este modo a comprender la distancia no sólo temporal sino vivencial que nos separa de esa experiencia.

Por último, nos parece importante señalar la cualidad ‘transportable’ o ‘móvil’ de los objetos familiares recuperados en las obras, que se manifiesta también en las lógicas de montaje y circulación de las mismas, aspecto que pareciera remitir a la experiencia trashumante del exilio. Se trata, en general, de cosas pequeñas o plegables, capaces de entrar en una valija, y que conservan en su superficie marcas de los tránsitos y los desplazamientos. Sumatorias de piezas y fragmentos que parecieran configurar hogares ‘transportables’, casas ‘leves’ que al igual que en los tiempos de exilio, brindan a las artistas un lugar de afecto, cobijo y protección. Las muestras, intervenciones y performances, por su parte, también se conciben como algo itinerante e iterable, mutan y circulan –al igual que los cuerpos– tematizando los desplazamientos forzados de ayer y hoy.

¿Cómo opera entonces la mediación artística en esta articulación entre memorias, objetos e infancia? El arte resulta ser el modo en que estos ‘archivos del exilio’, conformados por objetos atesorados en cajones o altillos olvidados, salen a la luz, cobran dimensión política y se convierten en espacios de reconocimiento colectivo, permitiendo ‘contar’ estas historias silenciadas u ocluidas. Las narrativas recuperan así memorias y experiencias, ponen palabras donde aún no las había, abren horizontes de decibilidad. Las mismas funcionan también como umbrales donde lo individual y lo colectivo se encuentran, invitando no sólo a la rememoración del pasado y la tramitación individual de las marcas traumáticas, sino a la resignificación colectiva de dichas experiencias. Pareciera que –como señalaba Arfuch–, sólo así fuera posible abordar –bordear, atisbar, explorar– estas historias de infancia; recuperando archivos, afectos, fragmentos, pequeños objetos que logran de este modo eludir el silencio, el olvido y los vacíos de la memoria con su sutil poder de conmoción.

Bibliografía

- Alberione, Eva. (2018). “Narrativas contemporáneas de los *exiliadxs hijxs*: esa particular manera de contar-se”. En Lastra, Soledad (comp.). *Exilios: un campo de estudios en expansión* (pp. 197-209). Buenos Aires: CLACSO.
- Arfuch, Leonor. (2008 [2000]). “Arte, memoria y archivo”. En *Crítica cultural entre política y poética* (pp. 75-89). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- . (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijail. (1982 [1979]). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Basualdo, Victoria. (2007). “Una aproximación al exilio obrero y sindical”. En Yankelevich, Pablo y Jensen, Silvina (comps.). *Exilios. Destinos y experiencias bajo la dictadura militar* (pp. 187-208). Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Derrida, Jacques. (1997 [1995]). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.
- Didi-Huberman, Georges. (2006). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Franco, Marina. (2008). *El Exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Jensen, Silvina. (2004). *Suspendidos de la Historia/Exiliados de la Memoria. El caso de los argentinos desterrados en Cataluña (1976- ...)* (Tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona. Departament d’ Història Moderna i Contemporània, Facultat de Filosofia i Lletres, Barcelona, España. Recuperado el 20 de julio de 2022 de <https://ddd.uab.cat/record/36684>
- Jensen, Silvina; y Lastra, Soledad (comps.). (2014). *Exilios: militancia y represión. Nuevas fuentes y nuevos abordajes de los destierros de la Argentina de los años setenta*. La Plata: Editorial de la Universidad de La Plata.
- Lastra, Soledad. (2014). *Los retornos del exilio en Argentina y Uruguay: Una historia comparada de las políticas y tensiones en la recepción y asistencia en las posdictaduras (1983-1989)*. (Tesis

de doctorado). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, Argentina. Recuperado el 20 de julio 2022 de <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=tesis&d=Jte1002>

Yankelevich, Pablo. (2010 [2009]). *Ráfagas de un exilio. Argentinos en México, 1974-1983*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica; El Colegio de México.

Referencias de obras:

Burkart Noé, Violeta; y Miller, Analía. (2006). *Argenmex* [documental]. Buenos Aires, Argentina.

Fidanza, Mercedes. (2006-2010). *Árbol del Desexilio* [intervención en espacios públicos]. Plaza de los dos Congresos (2006), Plaza San Martín de Tours (2007) y Centro Cultural de la Cooperación (2010), Buenos Aires, Argentina; Universidad Nacional de Córdoba (2009), Córdoba, Argentina y Bosque Cuauhtémoc Medina (2008), Morelia, México. Recuperado el 20 de julio de 2022 de: www.mercedesfidanza.com.

—. *Travesías. Siete historias. (2010)* [muestra: textiles, fotografía e instalación]. Maison de la Culture Côte-des-Neiges, Montreal, Canadá y Casona de los Olivera, Buenos Aires, Argentina. Recuperado el 20 de julio de 2022 de: www.mercedesfidanza.com

Sánchez Goldar, Soledad. (2010-2011a). *Correspondencia [performance]*. Casa Vecina, Festival “Miradas Transversales: Políticas del Cuerpo”, Museo ex Teresa Arte Actual, Ciudad de México y Archivo Provincial de la Memoria, Córdoba, Argentina. Recuperado el 20 de julio de 2022 de: <https://www.youtube.com/watch?v=o2QKFCQLNjM&t=5s>

—. (2010-2011b). *Marca y Exilio, pequeñas reconstrucciones de la memoria* [serie de videos]. Recuperados el 20 de julio de 2022 de: <https://www.youtube.com/watch?v=H5YNP1SVY7c> y <https://www.youtube.com/watch?v=-nB3aF0-PZo>

EXILIO, LITERATURA MENOR E IMAGINARIO POPULAR COMO FRONTERA MÍTICA Y DIFUSA. LA POESÍA DE MIGUEL MARTÍNEZ NAÓN

EMILIANO TAVERNINI
IDIHCS-CONICET

Introducción

Hace ya varios años que en Argentina el corpus “poéticas de hijos/as” ha cobrado relevancia en los estudios culturales y en las investigaciones específicas de distintas disciplinas artísticas. Cuando se habla de hijos se refiere por lo general a aquellas personas que quedaron huérfanas como consecuencia del plan sistemático de secuestro, tortura y exterminio de militantes políticos, gremiales, profesionales o barriales, emprendido por grupos parapoliciales y militares antes y durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983). A lo largo de los años el concepto hijos, al igual que otros como madres o abuelas, importantes para comprender la base filiatoria de algunos de los organismos de Derechos Humanos con mayor capital simbólico, se ha ido resemantizando en la cultura argentina. En la actualidad, resulta frecuente aludir a la generación de hijos para dar cuenta no solo de los hijos de desaparecidos o asesinados, sino también los hijos de presos políticos (que en muchos casos lo fueron hasta fines de los 80, es decir todavía en democracia) o los exiliados hijos.¹ Por eso cuando hablamos de hijos de militantes per-

¹ Tomamos este concepto de Eva Alberione (2016) quien cuestiona la idea de segunda generación cuando es utilizada para referirse a los hijos de exiliados: “preferimos trabajar con la noción de exiliados hijos [...] ya que consideramos [...] que referirse a

seguidos antes y durante la última dictadura estamos dando cuenta de esa multiplicidad de orígenes.

Dentro de los estudios de las producciones artísticas realizadas por esta generación adquieren relevancia los abordajes del cine, la fotografía, la narrativa o el teatro, la poesía recién ahora está comenzando a ser percibida (Badagnani, 2014; Pino, 2018; Reati, 2017; Tavernini, 2022). Esta demora resulta extraña si tenemos en cuenta que las escrituras de la intimidad (poemas, diarios íntimos, cartas, etc.) permitieron a hijos e hijas decir aquello que no podía ser dicho fuera del ámbito familiar o de los organismos de Derechos Humanos, en ocasiones incluso al interior de los mismos, como consecuencia de la encriptación de las consecuencias del genocidio en la individualidad de los sobrevivientes en un contexto social de impunidad para los perpetradores y negación respecto de lo ocurrido en el pasado reciente.² Esta situación llevó generacionalmente a los hijos a conformar distintas comunidades afectivas ligadas a la escritura, con el objetivo de preservar las memorias de las

los hijos como “segunda generación” oculta e invisibiliza el hecho de que esos niños fueron víctimas en primera persona de la represión y el destierro. Creemos además que se trata de un trauma exiliar particular, diferente al de los padres, atravesado por cierta imposibilidad de comprender desde la mirada infantil la complejidad de lo que estaba ocurriendo” (5).

² Se conoce bajo el nombre de Leyes de impunidad a una serie de leyes y decretos que redundaron en la impunidad para los perpetradores. La Ley 23.492 de Punto Final, fue promulgada el 24 de diciembre de 1986 por el entonces presidente Raúl Alfonsín, y estableció la paralización de los procesos judiciales contra los imputados de ser autores penalmente responsables de haber cometido el delito de desaparición forzada de personas durante la dictadura. Meses después fue complementada con la Ley 23.521 de Obediencia Debida, también dictada por Alfonsín el 4 de junio de 1987, y estableció una presunción iuris et de iure (es decir, que no admitía prueba jurídica alguna en contrario) respecto de que los delitos cometidos por los miembros de las Fuerzas Armadas no eran punibles, por haber actuado en virtud del denominado concepto militar de “obediencia debida” que rige a los subordinados. Estas leyes fueron complementadas por “los indultos” del presidente Carlos Menem, una serie de diez decretos sancionados entre el 07 de octubre de 1989 y el 30 de diciembre de 1990 que indultaron a más de 1000 personas, entre ellos los miembros de las Juntas condenados en 1985, los civiles y militares que cometieron Crímenes de Lesa Humanidad durante la dictadura, pero también a algunos líderes o simpatizantes de las organizaciones guerrilleras que todavía se encontraban presos o exiliados por el decreto 157/83 del gobierno de Alfonsín o por la persecución del juez Pons bajo la figura de asociación ilícita.

que eran portadores y que eran rechazadas, condenadas y perseguidas por distintas políticas de Estado.

Dentro del corpus de la poesía, en constante expansión de producciones e investigaciones, destaca la vacancia de abordajes de la zona escrita por exiliados hijos. Las mismas suelen ser producciones que pasan desapercibidas al interior del país, porque sus autores no se reconocen en un colectivo más amplio de manera directa más allá de que sus versos trabajen con la experiencia del exilio, podemos mencionar a modo de ejemplo *Cactus* (2004) de Ignacio Fidanza³ o *Los conciertos del año* (2006) de Eva Lamborghini,⁴ pero también son producciones sobre las que se tiene un gran desconocimiento, porque se han producido y circulado por fuera del país, en otros idiomas como *The strange house testifies: Poems* (2009) de Ruth Irupé Sanabria,⁵ y cuando logran publicar en Argentina pasan desapercibidas porque sus autores no suelen tener contacto con los circuitos más legitimantes del campo o ni siquiera tienen tiempo de realizar una presentación, tal como ha ocurrido con *Las grises* (2013) de Tania García Olmedo.⁶

Estos poemarios en tanto configuración emergente e históricamente determinada dan cuenta de la pertenencia de sus productores a una misma generación, con circunstancias biográficas cercanas vinculadas al acontecimiento histórico del genocidio, que encuentran en la escri-

³ La familia Fidanza se exilió en México; Amílcar Fidanza, padre de Ignacio, fue un periodista militante de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) y posteriormente de Montoneros. Entre 1991 y 1992 fue jefe de prensa de la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE). Falleció en 2001

⁴ Hija del poeta Leónidas Lamborghini, exiliado en México desde 1977 hasta 1990.

⁵ Hija de la escritora Alicia Partnoy y Carlos Sanabria. En 1979 estando los dos presos se les dio la opción de partir al exilio en Estados Unidos. Ruth actualmente reside en Perth Amboy, Nueva Jersey. En un dossier coordinado con la profesora Samantha Rodríguez para la revista *Aletheia* n° 21 hemos publicado poemas de Sanabria traducidos por su madre. Disponible en: <https://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/article/view/ALEe081/13662>

⁶ Tania vivió en el exilio (Brasil, Suecia y México) con su madre Ximena Olmedo y el compañero de ella, Hugo Lambertucci, ambos militaban en el Partido Revolucionario de los Trabajadores. El padre biológico, Nelson García, militaba junto con su madre en la Juventud del Partido Socialista chileno y debieron exiliarse en la Argentina luego del golpe de 1973. En la actualidad la poeta reside en Malmö, Suecia.

tura y el arte un modo específico de elaboración. Por este motivo sus producciones se constituyen en registro de una experiencia individual, condensación de una experiencia social (Williams, 2009) o trabajo de memoria (Jelin, 2002), pero también en vectores de memoria (Rouso, 2012) porque ofrecen representaciones singulares claramente fechables en tiempo y espacio.

En el presente trabajo nos proponemos reflexionar sobre la obra poética de Miguel Martínez Naón, escritor y editor que nació en el exilio de sus padres en Palo Alto, California, en 1976 y vivió en Cuernavaca, México, hasta los siete años de edad. La familia militaba en el peronismo revolucionario y tuvo que exiliarse en 1975 debido a las amenazas reiteradas del grupo de extrema derecha Alianza Anticomunista Argentina [AAA]. Humberto “Coco” Martínez, padre de Miguel, era un reconocido director de teatro, y su madre, Noemí Naón, una artista plástica que en México aprendió con el tejedor español Antonio de la Serna el arte del tapiz y el diseño de muñecas.

Hasta el momento Miguel, que ha fundado Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio [H.I.J.O.S.] Alto Valle en 1995,⁷ ha publicado dos poemarios: *Estación de servicio* (2012) y *Tumbita* (2017). Mientras que en el primer libro de 25 poemas,

⁷ H.I.J.O.S. surge en 1995, en un contexto de retorno del pasado dictatorial a la escena pública y de una profunda reelaboración de la memoria histórica, motivados por una serie de síntomas que funcionaron como la punta de un iceberg de lo negado por las Leyes de Impunidad. En marzo de 1995 se realiza un encuentro en la ciudad de Río Ceballos en la Provincia de Córdoba que logra reunir a algunos de los hijos que habían participado el 03 de noviembre de 1994 del homenaje realizado en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UNLP a los estudiantes de esa Casa desaparecidos; y a otros hijos que participaban del Taller Julio Cortázar en la ciudad de Córdoba, que al igual que el Taller de la Amistad de La Plata, buscaban contener a jóvenes y adolescentes que tenían más preguntas que respuestas sobre su origen y la vida de sus padres. El 20 de abril del mismo año, en la antigua sede de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP un grupo de ex compañeros e hijos realizaron una Jornada de Memoria, Recuerdo y Compromiso que dio origen a la regional La Plata. En octubre se organizó el primer encuentro de la Red Nacional de H.I.J.O.S., nuevamente en la provincia de Córdoba, en Cabalango, donde se reunieron más de 300 hijos de militantes asesinados con el objetivo de compartir experiencias, conocerse y organizarse para luchar contra la impunidad. La acción que más visibilidad le dio a este colectivo emergente de jóvenes fue la creación del escrache como método de reclamo y de condena popular en un contexto de total impunidad.

divididos en tres partes “El tiempo y la casa”, “Mujeres” y “Estación de Servicio” destaca la problematización de la imposibilidad de encontrar un hogar para una persona de “dos infancias”, duda existencial que se torna metafísica; en el segundo que divide 34 poemas en dos partes, “Padre” y “Muerto y despeinado”, presenciamos un diálogo elegíaco imposible con la figura del padre, fallecido en 2012 en un contexto de distanciamiento de su hijo.

Teniendo en cuenta lo expuesto, analizaremos brevemente tres ejes que atraviesan la escritura poética de Miguel Martínez Naón, en primer lugar constatamos que su producción forma parte de lo que Deleuze y Guattari conceptualizan como una literatura menor, en segundo lugar leemos como un tópico recurrente las figuraciones de una cultura popular híbrida que contribuye a la creación de un nuevo espacio mítico que disgrega las fronteras nacionales y por último la recurrencia en la conformación de archivos afectivos que permiten producir nuevas memorias sobre las consecuencias del terrorismo de Estado.

Una literatura menor

A partir de una febril y exquisita entrada del diario de Franz Kafka del 25 de diciembre de 1911, Gilles Deleuze y Félix Guattari reflexionan en *Kafka, por una literatura menor* (1978) sobre la importancia de las literaturas menores al interior de las tradiciones nacionales. Leyendo los diarios kafkianos no podemos menos que constatar el fenómeno al percibir la importancia que adquieren para la obra del autor checo las representaciones teatrales de las compañías de los Ostjuden de Varsovia que entonces recorrían toda la Mitteleuropa llevando sus obras.

Consideramos que la poesía de Martínez Naón articula los tres nudos problemáticos descriptos por Deleuze y Guattari para caracterizar una literatura como menor. En primer lugar produce una desterritorialización de la lengua, “es la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (Deleuze y Guattari, 1978: 28). Una anécdota puede ayudarnos a ilustrar la diferencia que pervive y constituye la selección léxica de una persona que atravesó la experiencia del exilio. Un poeta hijo de padres desaparecidos, Julián Axat, que no vivió el exilio, tituló uno de sus poemarios con unos versos de *De epigramas* (1961) de Ernesto Cardenal *Cuando las*

gasolineras sean ruinas románticas (2019), consideraba que gasolinera, tal como se utiliza en Centroamérica es más sintética, mientras que nuestro sinónimo estación de servicio “queda mal, es una palabra demasiado larga y compuesta” (Katunarc, 2019). En 1999, otro poeta argentino, Darío Rojo, había titulado *Jimmi el gasolinero*, a su segundo poemario. El libro proponía producir un efecto estético a partir de la utilización de un léxico que jugaba con el imaginario anglosajón y el castellano neutro, de amplia circulación en los doblajes de la industria cinematográfica. La intención de Rojo consistía en reflexionar sobre las políticas de la lengua en los Noventa, década en la que Argentina sucumbe a las políticas neoliberales que había introducido la última dictadura cívico-militar, esta vez implementadas por un gobierno elegido democráticamente. El texto planteaba que en ese contexto “lo real” devenía espectáculo televisivo, mientras que el pueblo, innominado, irrepresentado, debía hablar ese lenguaje ficticio para no ser expulsado por el sistema.

Ahora bien, para comprender la importancia de las lenguas desterritorializadas dentro de nuestra variedad rioplatense, no podemos pasar por alto que Miguel Martínez Naón al titular a su primer poemario *Estación de servicio* (2012) no solo extraña lo más cotidiano, sino que le asigna un valor estético que los rioplatenses no percibimos. La conciencia de esta marca lingüística es formulada en el poema “Pavura”: Cuántas mujeres caben en el olvido. / Vuelvo a reír y se pronuncian los rasgos de mi viejo en la vidriera. // Salud, le digo, / despeñadero, jaula cosechera, lucidez, espanto. / Ya parece que muerdo cien años sobre mis botas, / doy tarascones sin amabilidad, hablo huesoso” (10). El hablar huesoso sintetiza la percepción de la diferencia, influida por un fuerte coeficiente de desterritorialización.

La lengua desterritorializada no solo hace alusión a la diferencia que instauran en la apropiación del idioma las personas que atravesaron por la experiencia del exilio, sino que se manifiesta en las interrupciones de un léxico anacrónico que remite a las capas sublevadas de la lengua revolucionaria, en este sentido la literatura menor no es tanto la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor que se ve compensada por su reterritorialización en el sentido:

Me pide que lo vista / no puedo embocarle la camisa en el

brazo / su espalda viene por la mitad / Quisiera que descanse
 un poco / que se vuelque en el piso / que el piso le llegue a
 los pies / odia los recuerdos / los borrachos / odia su corazón
 / En el olvido truena: / Yo no soy un progresista! / soy un
 revolucionario! / Limpia su revólver por si las serpientes
 / (Siempre quiso cantar un blues / y le salía un tango) /
 Revólver en mano ve / mi oración en el cuaderno / canta /
 llorando por lo bajo (2017: 19).

Esta lengua, extraña y mina desde adentro, la lengua hegemónica del Estado que se ve también desterritorializada en la tradición poética alternativa en la que se incorpora el propio poeta:

Yo tengo un registro más que de los hijos del exilio de la poesía de los exiliados, eso lo tengo grabadísimo siempre. Aparte cuando era chico estaba rodeado de ellos porque venían a mi casa Jorge Boccanera, Tejada Gómez, Alfredo Zitarrosa, Leónidas Lamborghini, tipos que eran amigos de mis viejos y que yo crecí con ellos. Ahora los tengo en mi biblioteca, entonces sí llevo presente todo el tiempo la poesía del exilio (Tavernini, 2022: 668).

En segundo lugar, las literaturas menores articulan lo individual en lo inmediato colectivo, en ellas todo es político a diferencia de las grandes literaturas que dejan el ambiente social como trasfondo. Retomando a Kafka, los autores señalan que entre los fines de una literatura menor se encuentra que “el ennoblecimiento y la posibilidad de debates entre padres e hijos, no se trata de un fantasma edípico sino de un programa político” (29). *Tumbita* es el libro que pone en escena de manera directa los conflictos intergeneracionales con la figura del padre fallecido, el mismo se abre con los versos finales de una obra escrita por Coco Martínez a su regreso del exilio que pone de manifiesto el desgarrador testimonio de la derrota y del lugar de los que vuelven: “Hemos muerto, / podemos empezar a vivir / sin trampas ni sueños”.

En un poema del mismo libro, la figura del padre orinando semeja

a un personaje de *El llano en llamas*:

Mi padre usaba un balde para mear / por dolores meaba /
por pesadillas meaba / por discusiones meaba / Decía que
la próstata lo jodía / con el balde en la mano decía / que era
un artista / un exiliado / un desocupado // En la habitación
con él dormíamos / mi madre mi hermana yo / con su dedo
gordo en el aire / bajaba el elástico del calzoncillo / hablaba
de los montoneros / era un montonero que meaba toda la
noche / mientras lo escuchábamos / lo calmábamos a veces
/ le prestábamos atención // Decía que dormía con un fierro
bajo la almohada (2017: 15).

En tercera instancia las literaturas menores actúan como un dispositivo colectivo de enunciación, en este sentido “todo adquiere un valor colectivo [...] lo que el escritor dice totalmente solo se vuelve una acción colectiva, y lo que dice o hace es necesariamente político, incluso si los otros no están de acuerdo. El campo político ha contaminado cualquier enunciado” (30). En “Hijos del exilio” leemos la asunción de este enunciador colectivo:

Los hijos del exilio somos huesos rodantes / Nadie pregunte
lo que soñábamos / Siempre / estábamos lejos y ahora / todo
/ nos queda lejos / Fuimos dulces bajo las palmeras / y la
nieve nos hirió el idioma / Fuimos cassettes que cuentan
ahora / lo que jugábamos / o lo que comíamos / y siempre
estábamos divinos en la foto / y cerrábamos los sobres / para
los abuelos / con ganas de meternos adentro / como enanos
/ manuscritos (2017: 50).

Una lectura superficial de “Hijos del exilio” señalaría el problema que manifiestan los hijos que se exiliaron junto con sus padres para construir su identidad en un espacio inestable, siempre provisorio e inseguro y se centrarían en el trauma del sujeto portador de ese idioma herido. No rechazamos esta lectura como incorrecta, sino que nos preguntamos ¿qué lugar ocupan en nuestra sociedad estas lenguas

desterritorializadas? ¿Cómo contribuyen a transformar desde la poesía ese idioma siniestro que legó la dictadura? ¿Cuáles son los problemas que condensa al friccionar diferentes imaginarios culturales? Por otro lado, nos interesa señalar que se perdería de vista el segundo verso del poema, que es el que interviene con más fuerza en el presente de su publicación, porque da cuenta de la lucha al interior de movimiento de Derechos Humanos del colectivo de exiliados hijos para ser reconocidos también como afectados directos de la dictadura. En noviembre de 2006 el colectivo de Hij@s del exilio se presentaba a la sociedad con una carta pública que finalizaba diciendo:

El regreso a la Argentina, después de instaurada la democracia, ha sido muy difícil. Fue muy duro tratar de encajar en una sociedad llena de prejuicios e indiferente a la peor pesadilla de nuestra historia. Fue decepcionante adaptarse a una sociedad que no podía, no quería o no sabía contenernos y que, incluso, muchas veces nos acusaba de habernos ido. Llegamos a una Argentina que no nos esperaba [...] Necesitamos contar nuestra historia y esperamos que el exilio, se trate como lo que es, un problema de toda la sociedad (2006).

La frontera íntima y difusa

En Martínez Naón, al igual que en otros poetas “exiliados hijos” como Pablo Ohde⁸ o Martín Gambarotta,⁹ se produce un extrañamiento del castellano rioplatense, sus escrituras visibilizan un idioma herido, descentrado. En *Tumbita* convive el léxico y el imaginario cultural relacionado con los muertos propio de Centroamérica, junto con una

⁸ Pablo Ohde vivió con su familia en el exilio entre 1976 y 1985. Dos tíos maternos de Ohde que militaban en Montoneros fueron secuestrados el 29 de septiembre de 1976 y vistos en el Centro Clandestino La Cacha y en la ESMA: María Magdalena Mainer de 27 años y Pablo Joaquín “Pecos” Mainer de 23 años. Su abuela y otros dos tíos también pasaron por Centros Clandestinos de Detención pero lograron sobrevivir.

⁹ Martín Gambarotta es hijo de Héctor Gambarotta, economista y militante de Montoneros. La familia se exilia en Inglaterra en 1976, tras la publicación de un pedido de captura del padre por parte del gobierno dictatorial. Retornaron al país en 1984.

economía expresiva sintética que remite al criollismo del interior argentino. Esta poética dialoga con la tradición de la “poesía lárca” del chileno Jorge Teillier, es un retorno a la infancia, a las tradiciones, a los paisajes de provincia, a los paraísos perdidos, sólo que esa patria va a encontrarse dividida en espacios distantes, Cuernavaca y Patagones: “Yo soy de dos infancias. / En el jardín de Cuernavaca vive una. / Al sur del sur, / río, mar, y desierto la segunda. / Las dos me hacen equilibrio / en un puerto de nube. / Una celebra el día de los muertos, / la otra cumplió su finitud / en el abrazo del abuelo”. Encontramos que esta imagen pendular aparece con frecuencia en escritos poéticos de otras personas que vivieron experiencias semejantes, lo cual nos permite pensar en una constelación de la no coincidencia o en una instancia de creación colectiva de un territorio mítico, heterogéneo, en el que podrían reunirse los dos espacios que tensionan la subjetividad exiliada. En el caso de Miguel Martínez Naón, resulta frecuente la aparición de zopilotes, calaveras de azúcar, mezcal, rancheras, sombreros de charro que desacomodan el anclaje referencial de poemas ambientados en el sur de la provincia de Buenos Aires: “Hombres con los ojos heridos de mezcal / Calaveras de azúcar y fronteras / la ranchera / el coyote bueno el coyote malo / Cruces al costado de la carretera / sombreritos al rodar / del viento / Los extraños / esos que pelean en casa / que no vuelven / que sí que no / que la guerra / sí / que no / cantan un tango / los muy tristes” (2017: 51).

A propósito de estas escrituras que conservan la marca de la experiencia exiliar podríamos parafrasear una de las definiciones que del viajero ensaya Claudio Magris en *El Danubio* y decir que la voz poética de las personas que atravesaron la experiencia del exilio es semejante al enfermo terminal, está en equilibrio entre dos mundos. Miguel Martínez Naón sugiere que entre los dos espacios hay una “distancia que nos resta piel y hueso” o “yo vivo de las despedidas / soy el gran adiós” (25). En ese territorio los interlocutores adquieren la fisonomía de fantasmas borrosos: “vine a conversar, / con alguien / le dije / con alguien que vive muy lejos de aquí. / Alguien imposible”. Sin embargo, en esta fractura mítica no todo es distancia. Los objetos, vestigios de un pasado que lucha contra el olvido, permiten, en ocasiones, habitar la contradicción. Son oportunidades para provocar nuevos relatos, para

problematizar el retorno.

La particularidad del retorno argentino, tal como señala Lastra (2016), consistió en que el gobierno de Raúl Alfonsín tomó la decisión política de no promoverlos por múltiples motivos. En primer lugar, no podía garantizar la reinserción laboral en un contexto de crisis económica. En ese momento, la prensa fogoneaba con el dato de que había alrededor de dos millones de argentinos que volverían del exilio, según Marina Franco (2006) la investigación más fiable contabiliza aproximadamente 300,000 personas. En segundo lugar, la matriz conceptual de la teoría de los dos demonios para explicar el pasado reciente no desalentaba las representaciones amenazantes de los “subversivos”, por el contrario las promovía mediante la adopción de las barreras legales de la dictadura que judicializaban la militancia y el exilio a partir de nuevas detenciones en aeropuertos y pasos fronterizos. En tercer lugar, todavía había conflictos no saldados dentro de la militancia y dentro del movimiento de Derechos Humanos, para los primeros resultaba dificultoso desactivar las representaciones de “los que se fueron” y “los que se quedaron”, mientras que los segundos no lograron articular sentidos en torno al exilio como una de las consecuencias de la represión, la prioridad era la revisión inmediata de los crímenes de Estado. Por último, estas experiencias adquirieron la forma de memorias silentes debido a que muchos de los retornados no se consideraban víctimas de la represión o evitaban aludir a sus experiencias como consecuencia de las estigmatizaciones que se extendieron al menos hasta entrados los 2,000. La conformación de la agrupación Hijos e Hijas del exilio fue un síntoma de esta nueva etapa.

Las resistencias que expresaba la sociedad de la posdictadura respecto de la figura de los exiliados, tuvo como consecuencia a corto plazo la desorganización de los regresos, realizados por lo general de manera individual. Fue el caso de los Martínez, que decidieron el retorno de manera precipitada luego de conocerse los resultados de las elecciones del 30 de octubre de 1983. Como señala Miguel este retorno “fue hasta peor que el exilio porque (Coco) llegó y fue marginado. Nunca pudo tener un laburo más o menos estable [...] a muchos de sus compañeros que volvieron les pasó algo parecido” (Heinrich, 2018). Una imagen poética sintetiza la derrota de la militancia paterna y el vacío que en-

cuentra a su regreso, los sobrevivientes cargaban no sólo con la culpa por los compañeros asesinados sino también recaía sobre ellos la sospecha de cómo lograron salvarse: “por debajo de su locura / es un muerto a caballo / que mancha” (2017: 16). La metáfora del contagio también fue muy utilizada por los sobrevivientes de los Centros Clandestinos, para referirse al vacío que encontraban en el trato con sus antiguos compañeros una vez liberados, por ejemplo Víctor Basterra o Mario Villani los denominan en sus testimonios, los leprosos. La utilización de la prosopopeya para recuperar la voz del padre muerto también vuelve sobre esta pregunta sin respuesta: “Corazón hermano mío / para / qué volví / para qué senté cabeza” (2017: 47).

En los poemarios, la infancia mexicana se constituye en un paraíso perdido que en la adultez reemplaza a la Argentina imaginada en la niñez, descrita como “el recuerdo es otro país con la sangre entre los huesos” (46). La memoria es una realidad tangible, concreta, que brinda paz y equilibrio al yo lírico: “tengo que hacer un alto en mi dolor / hacerme niño” (48). Un vehículo para transitar ese espacio mítico serán los objetos como los cassettes o cartas mencionados en “Hijos del exilio”, o la tierrita que recuerda viejas huellas en “Insisto...”: “Desarmaría / si pudiera / esta mecánica / averiada. / Me sentaría en el cordón / a recordarme en los zapatos. / La tierrita que les quedó luego del viaje” (2012: 30).

Este valor agregado que transportan los objetos se relaciona con la idea de pegajosidad de las emociones que señala Sara Ahmed. La autora considera que las emociones no radican en los objetos sino que recaen sobre ellos a partir de una producción social relacional: “los sentimientos no residen en los sujetos ni en los objetos, sino que son producidos como efectos de la circulación” (Ahmed, 2015: 31), por lo tanto las emociones contribuyen a darles forma pero también van a ir moldeándose por el contacto con ellos: “ninguno de estos acercamientos a un objeto supone que el objeto tiene una existencia material; los objetos en que estoy involucrada también pueden ser imaginados” (28).¹⁰ En

¹⁰ Héctor Germán Oesterheld trabajó en 1962 una idea semejante en su obra *Mort Cinder*, dibujada por Alberto Breccia. En esta historieta, Ezra Winston es un viejo anticuario de Chelsea que junto con un misterioso personaje inmortal llamado Mort Cinder articula narraciones en torno a algún objeto antiguo que llega a la tienda: la

“Quiero” el acto de escribir asume esa potencialidad infinita: “Quiero una copa / de mi ausencia // Quiero el olvido / dentro de mi corazón // a los muertos el sol / les pone sombra // tengan a mano alguna canción / para aliviar mi viaje // Este poema es el fin de los ejércitos” (2017: 43).

Finalmente, en estos poemas encontramos una fuerte marca oral que dota de musicalidad los versos, de hecho allí radica para el autor su génesis en el oficio, escuchando cómo su padre recitaba poemas en obras de teatro o reuniones políticas:

mi viejo tenía un método teatral que era el de trabajar con la poesía en el teatro. Él recitaba poesía, actuaba la poesía de diversos autores: Tuñón, Tejada Gómez, Borges, Gelman, etc., todo de memoria obviamente. Armaba espectáculos basados en esos textos poéticos y a veces actuaba solo también, iba a recitar un poema en alguna peña, en algún acto político, siempre. Me llevaba y yo empezaba a aprender los poemas que decía, al escucharlos los memorizaba. Tendría nueve, diez años y ya sabía los poemas de memoria que recitaba mi viejo. Empecé a ejercitar la memoria de muy chico y entonces la gente no podía creer que yo hiciera eso, porque iba a la escuela y recitaba poemas y era de lo más extraño del mundo, porque con mi acento mexicano recitaba Borges, o un poema lunfa con acento mexicano. Imagínate, era un tipo muy extraño, un niño de diez años que por ahí te decía: “Dónde estarán pregunta la elegía de quienes ya no

figura de un dios egipcio, un ladrillo de Babel, un grillete de una goleta esclavista, etc. El anticuario recibe no sólo objetos que cumplen o cumplieron una determinada función social, sino que también hereda retazos de las vidas que hicieron uso de esos objetos; es como si éstos fueran testigos que piden que alguien los interprete, que cuente su historia: “siempre los objetos me dicen ‘algo’, entre ellos y yo se entabla enseguida ese diálogo mudo que hace tan apasionante el trato con las cosas salidas de la mano del hombre; en todo objeto queda tanto de quien lo fabricó como de quienes lo poseyeron...” (Oesterheld, 2007: 24). En el capítulo “La batalla de las Termópilas”, Mort Cinder alerta a Ezra Winston acerca de una mala compra, la copia de un jarrón griego inverosímil. El anticuario igualmente lo adquiere: “ya sé que hice mal negocio, mal...pero si lo piensas bien tiene tanto o más valor que el original. Una copia, cuando no es falsificación, es una obra de amor, aparte de lo que representa, la copia atesora el amor del copista. La copia, desde luego es arte más amor” (223).

son, como si hubiera una región en que el ayer pudiera ser el hoy, el aún y el todavía”. Ese poema del tango de Borges que además es larguísimo y me lo sabía todo hasta el final, lo sé, me quedó grabado para siempre. Después actuaba con mi viejo, por ejemplo hacíamos poemas de Tuñón y decíamos: “quién no conoció el peinado que usaba Misia Felisa” de “Tarjeta de cartón”, entonces mi viejo decía unos versos, una estrofa y yo salía de atrás y decía ‘con tarjeta de cartón’ (Tavernini, 2022: 662).

A modo de cierre

Muchas veces da la impresión en algunos trabajos científicos que señalando la fecha de la creación de H.I.J.O.S. se diera cuenta de un proceso cerrado, circunscripto a un año específico en el que un sector de la sociedad logró articular una voz propia con el objetivo de visibilizar una serie de demandas al Estado. Pues bien, el año 1995 apenas es el origen de un proceso todavía abierto, inconcluso. Resulta imprescindible, en este sentido, mencionar dos libros que recopilan testimonios de hijos e hijas ampliando o fracturando las narrativas más frecuentes y cristalizadas del organismo. Por un lado *Hijos del Sur* (2014) de Noemí Ciollaro, donde distintos hijos e hijas de desaparecidos o asesinados por el terrorismo de Estado cuentan que tomaron conciencia de los vínculos entre su historia familiar y la historia de la Argentina recién cuando fueron convocados a testimoniar en el marco de los Juicios por Crímenes de Lesa Humanidad. En las barriadas populares, la violencia genocida fue interpretada dentro de un *continuum* de violencias ejercidas por el Estado o el crimen organizado en democracia. Varios de esos testimonios planteaban que sabían de la existencia de H.I.J.O.S. pero consideraban que la suya era otra historia. Para el caso de los exiliados es muy interesante el trabajo de Analía Sivak, *Hijos de la Argentina donde quiera que estén* (2014) porque visibiliza las consecuencias en la vida adulta de los desarraigados en la infancia, allí por ejemplo Alexis Banylis testimoniaba: “tengo el síndrome de que no me puedo establecer. No encuentro un lugar, Madrid me gusta pero no. Buenos Aires no me gusta. Aunque me gusta la pizza de ahí. Supongo que también me afecta

que no tengo una casa. Que nunca tuve. Añoro eso. Tener una casa y decir ‘vivo acá, acá me quedaré››› (Sivak, 2015: 44).

Sin embargo, antes de la articulación testimonial, estas voces circularon a media voz entre los silencios de los poemas. Martínez Naón también testimonia desde la poesía sobre los desplazamientos que apuntalados por el deseo salen a la búsqueda de una casa que resulta muy difícil de encontrar alguna vez, porque no existió: “He querido decir: / lo peor ya pasó, lo peor ya sucedió // y creo que pasaron los años” (2012: 34). Para finalizar, consideramos que resulta necesario seguir recopilando materiales de este corpus poético disperso, dado que reflexiones semejantes o en abierto conflicto con las expresadas por Martínez Naón se encontraron durante muchos años encriptadas en una serie de escritos que no necesariamente se proponían intervenir en el campo literario.

Bibliografía

- Ahmed, Sara. (2015). *La política cultural de las emociones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Alberione, Eva. (2016). “Narrativas contemporáneas de los *exiliados hijos*: Esa particular manera de contar-*se*”. IX Seminario Políticas de la memoria. Seminario celebrado en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.
- Badagnani, Adriana. (2014). “Los detectives jacobinos y la poética de los hijos de desaparecidos”. *Estudios de Teoría Literaria*, 6, 43-55.
- “Carta abierta a hij@s de militantes argentinos exiliados”. (2006). Recuperado el 31 de julio de 2022 de https://www.nodo50.org/exilioargentino/cambio2013CEAM/2006/2006_Diciembre/carta_abierta_a_hij.htm
- Ciollaro, Noemí. (2014). *Hijos del sur. Testimonios de hijos de detenidos-desaparecidos de Quilmes*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Deleuze, Gilles; y Guattari, Félix. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- Franco, Marina. (2006). “Narrarse en pasado. Reflexiones sobre las tensiones de algunos relatos actuales del exilio”. *Sociedad*, 25, 1-15.
- Heinrich, Milena. (2018). “Sobre las cenizas del padre”. *Haroldo*. Recuperado el 31 de julio de 2022 de <https://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=275>
- Jelin, Elizabeth. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Kafka, Franz. (1978). *Diarios (1910-1913)*. Buenos Aires: Marymar Ediciones.
- Katunarić, Boris. (2019). “Julián Axat: ‘La poesía no viene del pasado, viene del futuro’”. Agencia Paco Urondo, 28 de julio. Recuperado de: <https://www.agenciapacourondo.com.ar/fractura/julian-axat-la-poesia-no-viene-del-pasado-viene-del-futuro>
- Lastra, Soledad. (2016). *Volver del exilio. Historia comparada de las políticas de recepción en las posdictaduras de la Argentina y Uruguay (1983-1989)*. Los polvorines: Entre los libros de la buena memoria.
- Martínez Naón, Miguel. (2012). *Estación de servicio*. Buenos Aires: Edición de autor.

- . (2017). *Tumbita*. Buenos Aires: Ediciones Lamás médula.
- Oesterheld, Héctor Germán y Breccia, Alberto. (2007). *Mort Cinder*. Buenos Aires: Colihue.
- Pino, Mirian. (2018). “Memoria de los padres, memoria de los hijos: Musulmán o biopoética (2013), de Julián Axat”. En María Semilla Durán, María Rosier y Sandra Hernández (coords.), *Memoria de la ficción, ficción de la memoria: entre el ritual y la crítica* (pp. 431-446). Recuperado el 31 de julio de 2022 de <https://alternativas.osu.edu/assets/files/ebooks/MEMORIA%20DE%20LA%20FICCION-final.pdf>
- Reati, Fernando. (2017). “De los desaparecidos en los 70 a los menores marginados hoy: Julián Axat y la poesía como defensa de la *nuda vida*”. II Congreso Internacional de Literatura y Derechos Humanos. Congreso celebrado en la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rouso, Henry. (2012). “Para una historia de la memoria colectiva: el post-Vichy”. *Aletheia*, 3(5), 1-14.
- Sivak, Analía. (2015). *Hijos de la Argentina (dondequiera que estén)*. Buenos Aires: Eudeba.
- Tavernini, Emiliano. (2022). *Escritura, edición y memoria en la Argentina reciente (1990-2015). La poesía editada por hijos e hijas de militantes políticos/as perseguidos/as antes y durante la última dictadura militar*. (Doctorado en Letras, UNLP). Recuperada el 31 de julio de 2022 de <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.2108/te.2108.pdf>
- Williams, Raymond. (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.

UN PANORAMA SOBRE EL TEATRO "AUTOBIOGRÁFICO" DE LOS HIJOS Y LAS HIJAS DEL EXILIO

RODRIGO MARCÓ DEL PONT
DRAMATURGO E INVESTIGADOR INDEPENDIENTE

Introducción

En este trabajo se presenta un panorama sobre el teatro autobiográfico de los *hijos e hijas del exilio*, a partir del análisis de cinco obras estrenadas entre 2013 y 2019 en Argentina y México respectivamente. Se acompaña este texto de entrevistas realizadas a autores/as que en algunos casos también interpretan sus obras escritas.¹ El panorama no tiene por objetivo volverse exhaustivo ni abarcar la totalidad de producciones existentes sobre la temática, sino que se busca dar cuenta de un fenómeno artístico, sociopolítico, cultural e histórico a partir de las semejanzas y diferencias de los procesos creativos abordados en estos cinco espectáculos en contextos diferentes y en un lapso de tiempo específico. Se encontrarán algunos rasgos comunes de las obras y de las reflexiones de sus creadorxs a partir de sus propias experiencias en relación al exilio, ya sea como "exiliadxs hijxs" (Alberione, 2018) o como "hijxs de exiliadxs".²

¹ El trabajo se desprende de la investigación realizada durante la escritura de la Tesis de Maestría en Dramaturgia de la Universidad Nacional de las Artes, bajo la dirección de la Dra. Liliana López cuyo título es "Teatro, exilio y autobiografía. Dramaturgias desde y sobre el exilio en teatristas de dos generaciones". Se agradece particularmente a la Dra. Liliana López por todo su apoyo en esa investigación y a todxs lxs entrevistadxs por el tiempo compartido y por su confianza y generosidad. Las entrevistas son inéditas, se realizaron de manera virtual entre el 18 de enero y el 28 de mayo de 2021. Se citan fragmentos de ellas en la tesis. En este trabajo se alude a estas entrevistas, sin incorporar citas textuales. Al final del trabajo se indican los nombres de lxs entrevistadxs y las fechas de realización de las mismas. Se utiliza en este trabajo la x del lenguaje inclusivo para evitar duplicar la información y ralentizar la lectura del texto.

² *Exiliadxs hijxs* es una noción que resalta Eva Alberione (2018) y otrxs especialistas para referirse a quienes vivieron el exilio en la infancia, pero nacieron en los

Las obras referidas son *Lectura* (2013-2019), de Tania Solomonoff; *Cosas pequeñas y extraordinarias* (2016-2022), de Micaela Gramajo y Daniela Arroio; *Te mataré, derrota* (2016-2017), de Micaela Gramajo; *En estado de memoria. Diarios de un exilio* (2019-2022), de Guillermo Riegelhaupt, Gustavo Bendersky y Sebastián Vázquez; y *Turistas y exiliadas* (2019-2022), de Mariano Rapetti. Las tres primeras fueron estrenadas en la Ciudad de México y las dos últimas en Argentina, en las ciudades de Viedma y Buenos Aires.

A partir del análisis de los textos dramáticos, de las puestas en escena y de las entrevistas a lxs artistas responsables de los proyectos dramáticos (en un sentido amplio que incluye la dramaturgia del texto, la dramaturgia escénica y la dramaturgia del actor y la actriz) se plantean algunos puntos que llamaron la atención al comparar las obras y los procesos creativos en vínculo a los contextos históricos en que se realizaron, a las estrategias dramáticas empleadas para abordar una temática que atraviesa la vida misma de lxs creadorxs y la importancia de los diálogos intergeneracionales para la reconstrucción de la historia familiar. Interesan además las posibilidades *reparatorias* que puede tener el teatro en cuanto a esas memorias conjugadas con experiencias traumáticas (individual y socialmente hablando).

Las obras que constituyen el corpus de este trabajo despliegan la temática del exilio familiar y han tomado distintos elementos de las historias de lxs artistas como materiales (textuales y escénicos) para la elaboración de las diversas dramaturgias.

Lectura es una obra de Tania Solomonoff, artista que se define como *argemex* y que reside en México. Empezó a gestar la idea de escritura en 2013, luego de un viaje a Argentina donde encontró planos de casas y muebles diseñados por su padre, así como bocetos de un cuento africano traducido y adaptado por su madre. Es una performance que siempre cambia a partir de un núcleo que la estructura. En las distintas presentaciones, la artista invita a miembros de su familia para reconstruir colectivamente y en escena las memorias familiares sobre el exilio en Francia, Mozambique

lugares de origen de sus progenitores y vivieron en forma directa la experiencia de la represión política y la persecución de sus familias. La noción *hijx de exiliadxs* se utiliza para aludir a aquellxs niñxs nacidxs en el exilio o al “regreso” de sus padres y/o madres al país de origen.

y México. Frente a un dispositivo escénico que se va construyendo en el momento, inspirado en los planos del padre y el cuento retrabajado por la madre, se suman audios de cassettes enviados desde los lugares de exilio, videos familiares, lectura de fragmentos del cuento y diálogos entre lxs participantes sobre los aspectos de esa historia familiar.

Cosas pequeñas y extraordinarias trata la historia de Emma, una niña de ocho años, que vive el exilio familiar junto a sus padres y que, con la ayuda de un gato muy particular, que habla varios idiomas, va adaptándose poco a poco al nuevo lugar a partir de sensaciones de desconcierto, confusión, tristeza, desarraigo y enojo provocados por el exilio. En ese proceso el encuentro con una nueva amiga, una nueva situación escolar y la adquisición paulatina de una lengua desconocida son fundamentales. La protagonista verbaliza y comprende poco a poco la situación traumática que les toca atravesar como familia.

Te mataré, derrota parte de un proyecto de teatro documental de la actriz y dramaturga Micaela Gramajo. Gramajo a partir de un diálogo con su sobrino, y en las primeras funciones con la presencia de su padre en escena, va reconstruyendo un presente de la enunciación en el cual es mencionada la problemática de la desaparición de los estudiantes de Ayotzinapa, en 2016, e inmiscuido aquí emergen distintos aspectos de la historia familiar de Gramajo. Esos aspectos aluden a la militancia de su padre, las persecuciones a los abuelos judíos en Europa, el antisemitismo en el México contemporáneo y sobre todo, la historia del exilio familiar. Los saltos entre el pasado y el presente son continuos. Finalmente, se invita al público a participar en una acción colectiva sobre la memoria de los desaparecidos.

En estado de memoria aborda el exilio familiar de Guillermo Riegehlaupt, de sus padres y hermanos, y también se vincula con las historias de sus abuelos y bisabuelos perseguidos en Europa por ser judíos. El protagonista interactúa con la voz grabada de su padre, quien escribió parte del texto, retoma escenas de su propia niñez en distintos países, interpela al público sobre la historia, comenta como actor aquello vivido en su niñez, se pone en la piel del padre y de sus abuelos. En pocas palabras, va cartografiando el exilio.

Turistas y exiliades (con "e") es un collage en el que coexisten un VHS grabado por el protagonista cuando tenía diez años. Graba a su

hermano italiano, se hace preguntas sobre la política actual argentina y el sentido de vivir del arte o de ser artista y "maricón". Se interroga sobre los géneros y su relación con las ideologías y las prácticas del presente y realiza invitaciones al público para participar de acciones performativas en escena y sobre todo, no deja de generar preguntas que son lanzadas desde el escenario para interpelar a lxs espectadorxs.

Se pueden pensar estas obras y los procesos creativos que lxs autores realizan en términos de lo que Elizabeth Jelin (2002) estudia e indaga como *trabajos de la memoria*, en contextos de luchas por el sentido del pasado reciente. Las representaciones sobre el pasado reciente no son una construcción unívoca o intemporal. Entran en disputa en distintos periodos históricos dependiendo de las agendas que los actores sociales tienen y pretenden instalar con respecto a ese pasado. Las obras se insertan en determinados marcos sociales de la memoria (Halbwachs, 2004) que entran en relación o en conflicto con otros discursos y representaciones sociales en torno al pasado reciente, como los discursos de distintas agrupaciones vinculadas a las luchas por los Derechos Humanos, los discursos negacionistas de las derechas, los discursos asociados a políticas de olvido e impunidad, los discursos reivindicatorios del Terrorismo de Estado de ciertos grupos, los discursos que provienen de prácticas artísticas como el cine o las artes visuales o los discursos que se asocian a prácticas jurídicas concretas como las políticas de Memoria, Verdad y Justicia como políticas de Estado implementadas por gobiernos específicos.

Cinco pistas para armar un rompecabezas o cinco pinceladas para pintar un cuadro de época

El tiempo de las preguntas

Una característica particular de estas obras es la incorporación de preguntas en los textos que son respondidas por los personajes en escena a miembros de la familia que interactúan con el público. No es casual que estas preguntas, tanto las que se pronuncian en las obras como las que sirven como disparadores de lxs artistas en el proceso creativo, lleguen en un momento determinado de sus vidas, entre los 30 y los 40 años, aproximadamente. En las entrevistas comentaron que fue importante,

a nivel personal, comenzar a hacer estas preguntas sobre la propia historia familiar. Entrevistaron a sus padres, a tías y abuelxs e indagaron en materiales documentales para intentar reconstruir el rompecabezas del exilio y del desexilio.

Los contextos de creación de los espectáculos marcaron completamente esta posibilidad o necesidad de interrogar el pasado y el presente. En el caso de *Lectura*, Tania Solomonoff contó en la entrevista que le llegaron hasta México los procesos desencadenados en Argentina, en relación a la historia reciente, llevados a cabo durante los gobiernos de Néstor y Cristina Kirchner. En el caso de Micaela Gramajo y de su trabajo junto a Daniela Arroio, a la necesidad del decir de la propia historia en relación a los exilios de los 70, se sumó la urgencia de hablar sobre lxs desaparecidxs del México actual, cuyas historias recuerdan a las de tantxs en Argentina, Brasil y de toda América Latina.

En cuanto a los trabajos de Guillermo Riegelhaupt y su equipo y de Mariano Rapetti, ambos se instalan y posicionan en un contexto de *cambio de época* en relación a las políticas públicas de Memoria, Verdad y Justicia durante el macrismo. Como resistencia a los discursos negacionistas del Terrorismo de Estado o hasta reivindicatorios del accionar dictatorial que resurgieron con fuerza durante ese período (Palmas Zaldúa *et al*, 2017).

En *Cosas pequeñas y extraordinarias*, la protagonista increpa a sus padres en varias oportunidades y exige saber cuestiones cruciales sobre la situación de peligro en el país de origen, sobre la desaparición de su tío, sobre cómo es posible que la gente "desaparezca" y sobre por qué no están con su abuela que vive lejos. En *Lectura*, la performer pide a su padre que le cuente cómo vivió el exilio y sobre otros aspectos de la vida familiar. En *Turistas y exiliades* el performer invita al público a reflexionar sobre distintos temas vinculados a su historia personal y familiar, pero también a la historia social, política y cultural de la Argentina. Mientras que el protagonista de *En estado de memoria*, luego de "transformarse" en sus antepasados migrantes, o exiliados, se cuestiona sobre su propia identidad, desea saber en quién debe convertirse para ser él mismo. Continuamente plantea también la pregunta sobre el sentido de lo que acaba de decir, como la palabra "elegir", por ejemplo, cuando se habla de exilio y de destierro.

Maximiliano de la Puente (2017) utiliza el término de “hijos críticos” para referirse al teatro realizado por la generación de hijos e hijas que cuestionan las visiones del mundo compartidas por las personas de la generación de sus padres. Preguntarse, preguntar a otrxs, preguntar a lxs espectadorxs implica asumir una postura crítica, reflexiva, activa, frente a las propias experiencias y la de lxs demás. Se indaga sobre lo que no se conoce bien, sobre procesos personales, familiares y sociales que no están cerrados sino que continúan revisitándose a la luz de los interrogantes del presente y de las nuevas situaciones que se van experimentando. En los casos de las obras abiertamente autorreferenciales es interesante pensar cómo opera la fórmula clásica de la “doble enunciación” (Ubersfeld, 2004) a partir de estos interrogantes. ¿Son preguntas que los personajes se hacen a sí mismos u otros, o que los intérpretes hacen al público o a otros intérpretes? ¿Son también las preguntas que los mismos autores y autoras han formulado antes para sí mismos y que ahora se dirigen a los espectadores a través de voces más o menos ficcionalizadas? ¿Cómo resuenan estos cuestionamientos en quien las escucha siendo espectador/a de acuerdo a sus experiencias previas en relación a exilios o migraciones propias o de personas conocidas? En muchas de las obras las preguntas son metateatrales, ya que incluyen la indagación sobre la obra misma y su proceso de creación en los textos que se dicen en escena. Se rompe así con formas tradicionales del teatro y se establecen maneras más dinámicas en relación con las y los espectadores.

De lo ficcional a lo documental y autorreferencial

De las cinco obras que se comentan la única que se presenta como "ficcional" es *Cosas pequeñas y extraordinarias*. Emma y sus padres, el Gato, su amiga Maia, lxs violentxs y burlonxs heladerxs, los niños que juegan en la calle, la Abuela evocada en las cartas y en las preguntas de Emma son personajes que entran en conflicto entre sí o consigo mismos y el entorno. Esto último le pasa sobre todo a Emma en la obra.

La acción dramática se desarrolla a través de estos conflictos. Hay una progresión desde la situación inicial de cotidianidad y alegría de las primeras escenas en el lugar de origen, un quiebre que pone en crisis esa situación de equilibrio preexistente, que se da con la decisión de los

padres de partir, sabiendo ya que el tío de Emma está desaparecido, la llegada al nuevo país y toda su lenta adaptación, pasando por estados anímicos vinculados a la tristeza, la nostalgia y el enojo producidos por la experiencia de desarraigo familiar.

Emma es un personaje de ficción, pero sus sentimientos y sensaciones durante la obra tienen mucho que ver con las experiencias reales de Micaela Gramajo y Daniela Arroio (ambas autoras suelen alternar este papel, pues es muy significativo para las dos). Micaela nació en Argentina unos meses antes del golpe militar de 1976 y Daniela nació en México, de padre brasilero —exiliado a los dieciocho años— y madre mexicana. El hecho de percibirse diferentes, de haber vivido infancias tan particulares, respecto de otras familias mexicanas, de tener, en un punto el "corazón partido", como comenta Micaela en su entrevista, o de sentirse parte de dos culturas, sin poder comprender del todo lo que implica esa continua traducción, son elementos que las autoras han trabajado en la ficción a partir de sus propias experiencias.

En las otras cuatro obras quienes hablan en escena se presentan con sus propios nombres y apellidos, se refieren a sus familiares, a quienes también llaman por sus nombres verdaderos. Cuentan anécdotas e historias ocurridas en los distintos países de exilio o en los países de origen, muestran documentos: fotos, grabaciones en video, audios de cassettes que establecen una convención de veracidad con quien escucha o ve esos materiales, en una especie de "pacto autobiográfico", adaptando al teatro el concepto de Lejeune (1991).³

Sin embargo, al ser mostrados en escena y frente a un público, ¿no se transforman en algún punto en elementos ficcionales, al servicio de

³ Lejeune, en *El pacto autobiográfico y otros estudios* (1991) retoma su investigación sobre el género de la autobiografía literaria, distinguiéndolo de otros géneros ficcionales, como la novela y no ficcionales, como la biografía. Para que haya autobiografía, dice Lejeune, debe haber una identidad entre el autor, el narrador y el personaje. La idea del *pacto* invita a pensar en una especie de *contrato* (implícito generalmente) de lectura en la que el referente extratextual (la vida misma del narrador-autor que dice "yo" en el texto) es una clave misma de la lectura. Lejeune indica que el pacto autobiográfico implica de algún modo un *pacto de veracidad* (relativa, dentro del terreno de lo posible que acepta posibilidades de errores, olvidos o tergiversaciones por el tiempo transcurrido y por el punto de vista parcial del autor) con el lector del texto. (Lejeune, 1991: 57).

una historia que se cuenta en el teatro? O, para decirlo de otra manera, en el teatro autobiográfico o autorreferencial, ¿quién es el "yo"? ¿La intérprete que coincide en estos casos con la (co)dramaturga? ¿Un "personaje" que evoca y duplica a una persona real? ¿Una entidad nueva, híbrida que unifica a las otras dos y que problematiza sus identidades fluctuantes en el transcurso de la representación?

Beatriz Trastoy, en su libro *La escena posdramática* (2018), señala que la autorreferencialidad es un rasgo central de muchas obras argentinas contemporáneas, y se podría ampliar esta referencia a obras del teatro latinoamericano y europeo de las últimas décadas. Las modalidades de lo autorreferencial son variadas en esas propuestas y van desde el *biodrama* y otras formas del teatro documental hasta el trabajo con la *mitología (trans)personal del/de la performer* en la construcción de performances y la *autoficción*.⁴ En las cuatro obras analizadas donde lo autorreferencial o autobiográfico es manifiesto, las herramientas del teatro documental y en particular del biodrama permiten indagar sobre sus procesos de construcción, aunque lxs autorxs no se referencien particularmente en esa categoría.

Indagaciones escénicas multimediales e híbridas

En todas las propuestas escénicas y en algunos pasajes junto a directores invitados, se combinan elementos audiovisuales (a partir del uso de distintas técnicas) con las acciones de lxs intérpretes y con un trabajo de puesta complejo y rico que combina, en muchos de los casos momentos de *presentación* de materiales con momentos de *representación*.

En *Cosas pequeñas y extraordinarias* se usan recursos como el teatro de sombras, la retroproyección que crea distintas imágenes de fondo y que es intervenida directamente en la escena por los actores y actrices,

⁴ Para profundizar en estas formas autorreferenciales en el teatro argentino puede verse el libro de Trastoy (2018). Sobre el *Biodrama* pueden consultarse Tellas (2017) y Cornago (2005). Sobre la *mitología (trans)personal*, trabajo desarrollado por la compañía Taanteatro de Brasil puede verse Baiocchi y Pannek (2011). Sobre la autoficción en el teatro el referente fundamental es Blanco (2018). Las obras analizadas aquí no se asemejan a las autoficciones de Blanco, en las que, como dice él, "yo" es claramente un "otro". (Blanco, 2016).

los juegos con luz negra, como en la escena del mar y las ballenas que cuenta con una poderosa carga visual que conmueve.

En *Lectura* el dispositivo que se va armando en el piso se combina con la acción de la performer que lo va construyendo, como “una araña” (López Jiménez, 2018), con su cuerpo, interactuando con el de su padre y su hermana, con los videos proyectados, con los audios que reproducen los cassettes enviados a los familiares y con la voz del padre, con o sin micrófono, evocando distintas historias o leyendo fragmentos del cuento africano. En algunas de las versiones se proyectan animaciones hechas por su hermano a partir del cuento de la madre y de elementos de la performance que él resignifica.⁵ La presencia de una mesa con álbumes familiares, libros, cuadernos, que el público puede consultar antes o después de la performance agregan otra capa al trabajo con lo documental «curado» por Tania Solomonoff y su familia. Luego se invita al público a asomarse en su mundo íntimo difícilmente accesible fuera del momento único de la performance.

En *Turistas y exiliades* lxs espectadores son invitados a leer palabras y frases, ya sea en el cartel de “Víctima” o proyectadas en la pantalla, como “Milagro Sala”, “Verdad” o la pregunta “¿Se puede vivir del arte?”. La utilización del micrófono para amplificar la voz del performer por momentos y la música crean atmósferas sonoras particulares. Las imágenes de otras épocas van creando distintas atmósferas con las intervenciones que el performer hace en relación a ellas. En las últimas versiones de la puesta se observa una escritura de grafitis en vivo con aerosoles.

Asimismo, en algunas versiones de *Te mataré, derrota* conviven la acción de quienes están en escena con grabaciones en video del padre, proyectadas en un televisor. Algunas de las funciones se realizaron en una casa en parte destruida que cargaba con un sentido particular la historia contada en escena. En varias oportunidades se creó una instalación con cajas que contenían imágenes e información sobre la última dictadura argentina, sobre la situación de los judíos y judías en Europa en tiempos del nazismo y la segunda guerra mundial. Hacia el final, Micaela Gramajo solicita a los espectadores y espectadoras que

⁵ En la entrevista con Tania Solomonoff ella habla de una “curaduría colectiva” de la obra realizada familiarmente.

coloquen fotos de su tío político y su hermano, ambos desaparecidos, en una de estas cajas, invitándoles a sumarse a la reconstrucción colectiva de las memorias familiares a partir del trabajo sobre estos “soportes materiales de la memoria” en términos de Jelin (2002).

En la obra *En estado de memoria* coexisten las acciones del intérprete con audios en los que se escucha al padre leer un texto testimonial que él mismo escribió para la obra. El vestuario marca diferencias entre los personajes que se representan, el narrador y el intérprete, que llega con ropa de calle contemporánea y desde el público, como si fuera uno de ellos. Finalmente, sale del escenario vestido como sus antepasados inmigrantes.

Es interesante rescatar el hecho de que en todas las obras se trabajó al mismo tiempo el texto dramático y el texto espectacular o dramaturgia escénica.⁶ Además, se prueban materiales, objetos, acciones, músicas, luces, accesorios, en simultáneo con los textos que se terminan de escribir. Esta posibilidad de experimentar durante los ensayos con los distintos elementos de la obra genera dinámicas particulares en las que los equipos tienen una participación activa. Son todas obras creadas colectivamente, por más que la dramaturgia esté firmada por una o varias personas en particular. Esta creación dramática *en un tiempo* (Danan, 2019) permitió que la exploración escénica influyera en la creación del texto dramático y viceversa.⁷

⁶Eugenio Barba en *El arte secreto del actor* (1990) habla de texto para referirse a la dramaturgia de un espectáculo. Retomando la etimología de la palabra *texto* la vincula a la palabra *tejido* y explica que en el caso del teatro se puede pensar en distintos hilos que se van entrecruzando para formar la dramaturgia (entre ellos estarían las acciones físicas y vocales de los actores y actrices, lo que se escucha (palabras de los parlamentos de los personajes, músicas, sonidos), los trajes, las luces, etc. Danan (2017), en *¿Qué es la Dramaturgia?* Se distingue entre una *Dramaturgia I* (que tiene que ver con el texto dramático) y una *Dramaturgia II* que se ocupa de todo lo relacionado con el paso del texto dramático a la escena. En este sentido, se habla de dramaturgia escénica. Es una escritura que se hace en el espacio escénico, con lxs intérpretes y todos los elementos que forman parte de la escena.

⁷Danan utiliza el concepto *dramaturgia en dos tiempos* para hablar de los procesos creativos en los que primero hay un texto dramático que luego alguien (puede ser la misma persona que escribió el texto u otra) pone en escena. La *dramaturgia en un tiempo* para él se da cuando la escritura del texto dramático se va haciendo junto

Objetos, símbolos, metáforas

En este corpus se utilizan objetos de procedencias distintas que tienen una potencial significación para quien asiste. En algunas obras los objetos vienen directamente del archivo familiar, son documentos que se conservan y que se muestran o presentan en escena o fuera de ella. También se identifican objetos que reproducen esos documentos de la historia familiar, como una reconstrucción de una carta como si fuera la original.

En otros casos, son objetos creados especialmente, como en los museos de *Cosas pequeñas y extraordinarias*, en donde una artista visual realiza la curaduría y los llena de objetos pequeños con una gran carga afectiva, a las que se van sumando pertenencias preciadas y significativas que añaden niños y niñas a la colección. Aludimos por ejemplo a un ticket de metro, algo regalado por una persona querida, un dibujo, una tapita especial por algo, etc. Los museos son una metáfora en sí mismos en la obra, y lo que pasa con ellos y los espectadores se convierte en una interacción que participa de la construcción colectiva de las memorias y las identidades.

En la obra *En estado de memoria* los objetos y materiales que se utilizan funcionan como símbolos que pueden tener distintas significaciones para los espectadores. Guillermo Riegelhaupt comenta en la entrevista que el papel se relaciona con lo frágil, con las cartas de ida y la vuelta del exilio, con un elemento donde se puede escribir o inscribir la propia historia.

Los papeles representan países, uno se identifica con Argentina, otros con Israel y Nicaragua, son todos iguales, sin inscripciones. El actor va de uno a otro, sintetizando el viaje en un paso, como quien cambia de continente. Dichos papeles son envoltorios, paquetes. El mismo intérprete cuenta la salida de su familia desde Argentina con él en brazos mientras sostiene un paquete. A medida que la representación avanza se conoce una historia familiar que acciona como si se fueran quitando velos hasta dar con un núcleo significativo.

En *Lectura* se constituye el espacio escénico a partir de elementos que provienen de “textualidades” que conjugan los mundos de su padre

a la dramaturgia escénica, en un mismo proceso creativo. En esos casos no se trataría de una puesta en escena de un texto previo sino de una construcción de dos tipos de dramaturgia (I y II en sus términos) que se elaboran juntas.

y su madre en uno nuevo, el de la hija artista. Eso que se recrea puede ser comprendido como una metáfora visual de la dinámica de las memorias familiares y de la construcción identitaria.

Te mataré derrota se presentó en una casa en ruinas con grietas visibles. En un pizarrón había árboles genealógicos que marcaron trayectorias familiares. Esos elementos permitieron evocaciones y asociaciones particulares en lo que Barba llama la *dramaturgia del espectador* (Barba, 2010).

En *Turistas y exiliades* el cartel de "Víctima", donde el performer se sienta al comienzo y que luego apaga y cambia de lugar para sacar de escena, las fotos y videos proyectados, la camisa del policía con quien tuvo un vínculo afectivo y que se pone en escena, sobre su propio cuerpo, el micrófono y los zapatos de taco alto que utiliza en el discurso político final que pronuncia desnudo, son elementos significativos de la puesta, tanto en términos visuales como en relación al contenido conceptual que transmiten. En *Turistas y exiliades* acontece el acto de la desnudez del performer, un gesto que interpela a lxs espectadorxs y lxs confronta con el problema de las convenciones teatrales conocidas o más novedosas y con su propia reacción frente al gesto de la desnudez.

En todas las obras se apela a la necesidad de contar con espectadorxs activxs que acompañen la (re)presentación poniendo en juego sus propios bagajes personales, familiares, socioculturales.

La familia en escena y los diálogos intergeneracionales

Muchas veces la idea de hacer una obra sobre la historia familiar en relación al exilio es una excusa para poder hablar de temas que no se hablaban frecuentemente en la familia. En algunos casos, comenzar a hablar desencadenó un diálogo que se siguió profundizando casi como un torrente que ya no podía parar.

En algunos procesos creativos, los diálogos sirvieron como material de investigación para la construcción de escenas ficticias. En otros, los padres y madres fueron invitados a participar en la dramaturgia como "actores ocasionales" (Tellas, 2017) de las obras de sus hijxs.

En *En estado de memoria* el padre de Guillermo Riegelhaupt colaboró con la escritura del texto y llegó a generar una dinámica particular en

la construcción dramaturgica, ya que el equipo esperaba las «entregas» del texto para combinar con los otros elementos escénicos que se iban investigando. En escena se superponen las dos voces, una grabada, del padre y otra en vivo, del hijo, que lee los mismos textos del padre. El relato del padre llega hasta un punto, narra la salida de Argentina y el tiempo vivido en Israel. En el periodo vivido en Nicaragua el relato se detiene y allí el hijo continúa aportando su propia voz.

El protagonista argumenta sobreponiendo su voz a la voz grabada del padre: "Ahora yo" y continúa el relato desde su propia perspectiva.

En el caso de la versión argentina de *Lectura* el padre fue el portavoz de la historia sobre el exilio, ayudado por las preguntas e intervenciones de las hijas. En una de sus versiones mexicanas fue la madre la invitada a leer el cuento mozambicano en vivo e intervenir durante la performance.

En las primeras versiones de *Te mataré, derrota*, el padre de Micaela Gramajo participó en escena junto al sobrino y a su propia hija. Luego, se mostró un video con sus intervenciones.

Se plantea con contundencia la transmisión intergeneracional de determinados saberes y memorias. El padre enseñando a armar la caja para distribuir los volantes a su hija. Luego la hija y el sobrino de dicha hija establecen diálogos acerca de la genealogía de los ancestros migrantes desde Europa. Dicho diálogo con el sobrino, representante de otra generación, enmarca la obra en una problemática que excede el tema del exilio, que se vincula con ideas y prácticas de otras épocas (como el antisemitismo y la persecución a lxs judíxs durante el nazismo o la xenofobia contra lxs migrantes durante las guerras del s.XX), pero cuyas huellas están vivas en el presente.

La carta que lxs espectadorxs leen al final, enviada por él a su profesor antisemita, vinculan varios tiempos históricos: el del nazismo, el de la dictadura argentina de los años 70 y el México del presente. Micaela pidió a su abuelo Jaime que grabara audios sobre su experiencia al llegar a Argentina desde Polonia, y en un momento superpone su voz con la de él, y también, como Guillermo, luego continúa ella el relato.

Una de las preguntas clave de este análisis fue si se inició algún proceso vinculado a la *reparación* en el hecho de escribir y representar las obras. Otro interrogante tuvo que ver con querer conocer cómo se

fue generando la necesidad familiar de volver sobre el pasado doloroso, e incluso de producir en conjunto dramaturgia.⁸

Lo interesante de estas obras, lo que aquí convoca, es cómo lxs hijxs involucraron e hicieron parte de la puesta en escena de modo directo a sus padres y madres que no son actores o actrices; pero que pese a eso aceptaron reconstruir la historia familiar junto a sus hijxs escénicamente. En esos casos, pero también en otros en los que lxs padres no participaron en escena pero sí brindaron materiales para la dramaturgia o como espectadorxs se remarca la conmoción afectiva que implicó la experiencia. Hubo, al parecer, una necesidad familiar de volver a abordar estos temas, de conversar, de preguntar y escuchar, de ver juntxs qué forma teatral podría salir de esta indagación, y también, de parte de lxs hijxs, la conciencia de que el tema era delicado y que si bien ellxs necesitaban saber, conocer y comprender muchas cosas, también era necesario respetar los tiempos de sus padres, y los límites y las ganas o posibilidades de hablar o no de ciertos temas.

Conclusiones

Para concluir se rescata un elemento que ha permitido trazar un recorrido por estas obras y que es la emergencia de una voz propia, singular, distinta a las voces de dramaturgos de otras generaciones y también distinta a las voces de los padres y madres en relación a la experiencia exiliar en sí misma, al retorno hacia los lugares de origen de la familia. El tema de la voz propia apareció frecuentemente en las entrevistas con lxs teatristas. La posibilidad de hablar, como adultos y adultas de experiencias complejas y difíciles vividas en la infancia implicó, de alguna manera, dar voz a aquellos niños y niñas del pasado.

8 En las entrevistas los artistas hablaron de “formas colectivas de reparación”, de la necesidad de “apapacharse” entre quienes vivieron experiencias similares, de “abrazar las heridas” para permitir que algo de esa experiencia vaya “sanando” o “cicatrizando”, de un “acto restaurador” de las experiencias dolorosas o traumáticas vividas durante la infancia a partir de los diálogos con sus padres y también de la experiencia creativa en relación con el teatro. Algunos padres y madres consultados por correo electrónico durante esta investigación sobre la experiencia de participar en las obras de sus hijxs manifestaron que había resultado importante esta colaboración, tanto a nivel personal, como familiar y social. En todos los casos los diálogos intergeneracionales implicaron una comprensión mayor sobre las experiencias de los involucrados.

Las preguntas de los personajes se vinculan con la posibilidad de recuperar esas voces infantiles en el presente. Estas voces adultas sobre el exilio infantil, como se decía al comienzo, tardaron muchos años en emerger y en tener un lugar donde ser emitidas y escuchadas. Treinta o cuarenta años en algunos casos.

El teatro no se considera un *reflejo* de lo que ocurre en el mundo social, sino una práctica capaz de modificarlo y de incidir sobre él permanentemente. Las voces de lxs teatristas de la generación de los hijxs viene a sumarse a otras voces vinculadas a los movimientos históricos en relación a la defensa de los Derechos Humanos, y a las de otrxs teatristas que se han preguntado por la relación entre lo político, lo histórico y lo poético en sus creaciones. Bienvenidas estas voces emergentes, plurales, particulares, singulares, eclécticas, críticas y profundamente creativas y transformadoras.

Bibliografía

Entrevistas del autor con lxs teatristas, realizadas por videoconferencia:

Entrevista inédita a Tania Solomonoff, realizada el 9 de febrero de 2021.

Entrevista inédita a Micaela Gramajo, realizada el 7 de marzo de 2021.

Entrevista inédita a Guillermo Riegelhaupt, realizada el 2 de abril de 2021.

Entrevista inédita a Daniela Arroio, realizada el 28 de mayo de 2021.

Entrevistas inéditas a Mariano Rapetti, realizadas el 18 de enero de 2021 y el 20 de enero de 2021.

Textos dramáticos:

Arroio, Daniela; y Gramajo, Micaela. (2020). *Cosas pequeñas y extraordinarias*. Dramática iberoamericana para la infancia y la juventud No. 12. Buenos Aires-Ciudad de México: CELCIT-ASSITEJ. Recuperado el 12 de marzo de 2021 de: <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/dramatica-infantil-juvenil/?q=cosas&f=&m=&e=&g=>

Gramajo, Micaela. (2019). *Te mataré, derrota*. Mimeo. Material proporcionado por la autora.

Rapetti, Mariano. (2019). *Turistas y exiliades*. Mimeo. Material proporcionado por el autor.

Riegelhaupt, Guillermo; Vázquez, Sebastián; y Bendersky, Gustavo. (2019). *En estado de memoria. Diarios de un exilio*. Mimeo. Material cedido por Guillermo Riegelhaupt.

Videos de las obras:

Video de una función de la obra *En Estado de memoria. Diarios de un exilio*. Sin indicación de fecha y lugar de grabación. Recuperado el 10 de mayo de 2021 de: <https://www.youtube.com/watch?v=vwfaYJwmov0&t=93s>

Video de la performance *Lectura*, grabada en Ciudad de México, en el Centro Cultural El Chopo, en 2018. Recuperado el 13 de febrero de 2021 de: <https://vimeo.com/316214081>

Videos de los tres días de la performance *Lectura*, presentada en el Teatro Cervantes, grabados los días 23 al 25 de agosto de 2019.

Recuperados el 15 de febrero de 2021 de: Día 1 <https://vimeo.com/367643347>; Día 2: <https://vimeo.com/367667644>; Día 3: <https://vimeo.com/367654050>

Video de una función de la obra *Cosas pequeñas y extraordinarias*, realizado el 14 de febrero de 2016 en el Teatro El Galeón. Recuperado el 18 de abril de 2021 de: <https://www.youtube.com/watch?v=py9t5eTvu8U>

Video de una función de *Te mataré, derrota*. Sin indicación de fecha y lugar de grabación. Recuperado el 4 de junio de 2021 de: <https://vimeo.com/227849941>

Video de una presentación de *Turistas y exiliades*, de Mariano Rapetti, grabada en el Centro Cultural Matienzo en 2019, proporcionado por el performer.

Espectáculos vistos de manera presencial citados:

Lectura, de Tania Solomonoff. Teatro Cervantes. 2019; *Turistas y exiliades*, de Mariano Rapetti. Centro Cultural Matienzo. 2019.

Bibliografía crítica:

Alberione, Eva. (2018). “Narrativas contemporáneas de los exiliadxs hijxs. Esa particular manera de contar-se”. En Soledad Lastra (Comp.) *Exilios: un campo de estudios en expansión* (pp. 197-210). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO. Recuperado el 16 de octubre de 2022 de: https://www.academia.edu/37226633/Narrativas_contemporáneas_de_los_exiliadxs_hijxs_Esa_particular_manera_de_contar_se

Baiocchi, Maura; y Pannek, Wolfgang. (2011). *Taanteatro. Teatro coreográfico de tensiones*. Córdoba: UNC-El Apuntador.

Barba, Eugenio; y Savarese, Nicola. (1990). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Ciudad de México: Pórtico de la Ciudad de México.

Barba, Eugenio. (2010). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Buenos Aires: Catálogos.

Blanco, Sergio. (2016, marzo). “La autoficción: una ingeniería del yo”.

- Revista digital Temporales*. Recuperado el 16 de octubre de 2022 de <https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/la-autoficcion-una-ingenieria-del-yo/>
- Cornago, Oscar. (2005). "Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro", *Latin American Theater Review*. No. 39. Kansas: Kansas University, 5-27. Recuperado el 16 de octubre de 2022 de: <https://journals.ku.edu/latr/article/view/1515/1490>
- Danan, Josep. (2017). *Qu'est-ce que c'est la dramaturgie?* Arles: Actes Sud-Papiers.
- . (2019, septiembre). "La dramaturgia en tiempos de lo "pos-dramático". *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, no. 9. Facultad de Arte. Tandil: UNICEN, 8-18. Recuperado el 16 de octubre de 2022 de: <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/703>
- Dubatti, Jorge. (2007). *Filosofía del Teatro I: Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Halbwachs, Maurice. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Caracas: Anthropos/ Universidad Central de Venezuela.
- Jelin, Elizabeth. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Lejeune, Philippe. (1991, diciembre). "El pacto autobiográfico" (pp. 47-61). *Suplementos Anthropos*. Barcelona: Anthropos.
- López Jiménez, Carolina. (2018, junio). "Así Tania en Lectura, 2018". *Blog Letra y palabra*. 15 de junio de 2018. Recuperado el 16 de octubre de 2022 de <https://letraypalabra.wordpress.com/2018/06/15/asi-tania-en-lectura-2018/>
- Palmás Zaldúa, Luz; Torras, Verónica; Hourcade, Sol; y Blanchard, Sebastián. (2017). "Memoria, verdad y justicia. Rasgos de un cambio de época en el discurso, las sentencias y las políticas". *Derechos humanos en la Argentina. Informe 2017*. Buenos Aires: CELS, 145-179. Recuperado el 16 de octubre de 2022 de: https://www.cels.org.ar/web/wp-content/uploads/2017/12/Capitulo5_IA17.pdf
- Puente, Maximiliano de la. (2017, junio). "El teatro argentino contemporáneo aborda el pasado reciente. Apuntes y reflexiones sobre una tesis". En: *AVATARES de la comunicación y la cultura* No 13. Recuperado el 16 de octubre de 2022 de: <https://publicaciones.>

sociales.uba.ar/index.php/avatares/article/view/4869

- Tellas, Vivi. (2017). *Biodrama. Proyecto archivos. Seis documentales escénicos*. Compilación y coordinación: Bronwell, Pamela y Hernández, Paola. Córdoba: Ed. Filosofía y Humanidades, UNC.
- Trastoy, Beatriz. (2018). “En los rieles de lo posdramático, lo autobiográfico es un viaje de ida y vuelta” y “La memoria institucionalizada”. En: *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad*. Buenos Aires: Libretto.13-23 y 211-285.
- Ubersfeld, Anne. (2004). *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna.

LA EXPERIENCIA LITERARIA
DE LA ESCRITURA ARGENMEX

MEMORIA Y EXILIOS. UN FRANKENSTEIN BALBUCEANTE

SANDRA LORENZANO

La memoria es también –y tal vez sobre todo– desestructuración. La memoria viva, palpitante, escapa del archivo, rompe la sistematización y nos conecta invariablemente con lo incomprensible, con lo incómodo. Hay que recuperar una y otra vez la incomodidad de la memoria.

—Pilar Calveiro¹

“Sobre mí y sobre muchos de mis contemporáneos pesa el tartamudeo desde el nacimiento. Aprendimos no a hablar sino a balbucear...”, escribió Osip Mandelstam. Me reconozco en ese tartamudeo, en el balbuceo que no puede (¿no quiere?) ocultar sus cicatrices. Esto es para mí el exilio: la lengua quebrada.

¿Cómo se habla desde este lugar? ¿Cómo se habla desde la sutura imposible de la memoria? Me engancha a una frase de Diana Bellessi: “La inestabilidad de un yo amenazado, con pertenencias precarias que no habían logrado aún unir bien las costuras de la criatura de Frankenstein”.

Soy este Frankenstein que hace de la precariedad su rostro. Las costuras no ocultan el desconcierto. Lengua Frankenstein. Lengua cubierta de cenizas amadas. ¿Existe acaso otro modo de hacer de la intimidad palabra?

¹ Pilar Calveiro, *Desapariciones. Memoria y desmemoria de los campos de concentración argentinos*, México, Taurus, 2002 (Col. La huella del otro), p.22.

1.

Escribir para “intentar saber qué escribiríamos si escribiésemos”, escribió Marguerite Duras. O escribir para no morir, quizás. O para no ser más que palabras. Escribir porque no podemos hacer otra cosa; porque no queremos hacer nada más. Escribir para conjurar a los fantasmas. Escribir para no tener que ir a una oficina. Escribir por los que no están. Escribir al ritmo de la respiración. Escribir escondidos en el ático como Emily Dickinson. O escribir a voz en cuello. Escribir para abrazar otras huellas. Escribir en idiomas perdidos. Escribir para volver a casa.

Como todas las historias, la mía en relación con la escritura tiene una infinidad de comienzos posibles. Elijo uno de ellos, elijo una oración que siempre me ha conmovido; es una oración que está en el preámbulo de la constitución argentina. Tengo en una de las paredes de mi estudio una fotocopia con la frase subrayada:

Nos, los representantes del pueblo... con el objeto de constituir la unión nacional, afianzar la justicia, consolidar la paz interior, proveer a la defensa común, promover el bienestar general, y asegurar los beneficios de la libertad para nosotros, para nuestra posteridad y para todos los hombres del mundo que quieran habitar en el suelo argentino... ordenamos, decretamos y establecemos esta Constitución...

... “para nosotros, para nuestra posteridad y para todos los hombres del mundo...”. Esta frase y lo que esta frase implicó para la historia del país, pero fundamentalmente para mi historia, es uno de los comienzos posibles de mi escritura. Esa frase representa la quimera que persiguieron mis abuelos y bisabuelos al subirse a los barcos que los alejaban de la pobreza y la violencia que enfrentaban en Europa (“Y fue por este río de sueñera y de barro que los barcos vinieron a fundarme la patria”, escribió Borges en uno de sus poemas más bellos); abuelos y bisabuelos, unos del norte y otros del sur, unos rubios y de ojos claros, otros morenos como buenos hijos del Mediterráneo. Unos hablaban ruso, hablaban yiddish, tocaban música, encendían velas los viernes por la noche y se sabían herederos de la cultura europea y de un libro que da

raíces, los otros hablaban con los mil colores del italiano y habían visto pasar a fenicios y cartagineses, a griegos y romanos sin inmutarse. Pero la tierra estaba seca para unos y teñida de sangre para otros, y del otro lado del océano llegaban cartas del primo Salvatore, del tío Abraham que habían aprendido a recitar el preámbulo: “para todos los hombres del mundo que quieran habitar en el suelo argentino...”. Y se subieron a los barcos. Los más jóvenes mirando hacia ese nuevo mundo que tantas promesas encerraba; los mayores, mirando hacia la propia tierra, con el temor de la despedida definitiva.

¿Qué llevaban en los baúles? ¿Qué habían elegido traer consigo? ¿Qué es lo que elegimos guardar en las maletas al abandonar nuestro hogar? Yo llevo conmigo –de país en país, de casa en casa, de vida en vida– una copia del preámbulo de la constitución de una patria que ya no existe. Como otros cargan con las fotos de sus antepasados (“Un retrato de un mi abuelo que ganara una batalla”, escribió León Felipe).

2.

Aquello fue un naufragio. Todavía puedo sentir el frío cortante de ese invierno que calaba por igual en el cuerpo y en el ánimo. Todavía puedo escuchar las conversaciones en voz baja, casi en un susurro, de mis padres. “Echaron a Fulanito”, decía papá. “Hoy vinieron a buscar a Menganito”. El hospital de Tigre, pequeño, pobre, era el lugar en el que mi padre pasaba todas las mañanas de su vida; lo hizo durante veinte años, sin cobrar un peso, claro, como la mayor parte de los médicos argentinos. Ése era su compromiso con el país que los había formado. Allí, a la orilla del río, en el delta que forma la desembocadura del Paraná, estaba mi termómetro de la situación. Allí fui con papá una noche a tirar un par de valijas cargadas de libros que la ignorancia, la prepotencia y la intolerancia de los distintos gobiernos militares habían prohibido. Mientras se hundían la *Breve historia de la Revolución Mexicana*, de Jesús Silva Herzog y *El extranjero* de Albert Camus, con los libros de Scalabrini Ortiz y los poemas de García Lorca, entre muchos otros, papá lloraba, yo lloraba, y los dos sabíamos que aquello era un naufragio.²

² En este texto vuelvo a pensar y trabajar algunos fragmentos que han aparecido en otros artículos, en especial en “Sobrevivir al naufragio: felizmente divididos y viceversa”, México, *Revista de la Universidad*, UNAM, marzo de 2016 y en las me-

El 24 de marzo de 1976 es una herida en la historia argentina. Y es una herida en la historia íntima y personal de cada uno de nosotros. Pero la represión había empezado antes. Había empezado con la masacre de Ezeiza, el 20 de junio de 1973, el día en que Perón volvía al país después de casi dieciocho años de destierro y proscripción; había empezado con la siniestra presencia de José López Rega en el gobierno y la creación de la Alianza Anticomunista Argentina, la temible triple A; había empezado con el ejército en las calles; había empezado con el miedo que causaban las persecuciones, las desapariciones, las prohibiciones que llegaron después de la corta y libertaria primavera de Héctor Cámpora. Pero también podría decir que empezó con la represión en la Patagonia en 1921, con el golpe de Estado al presidente Yrigoyen en 1930, o con el derrocamiento de Perón y el bombardeo a la Plaza de Mayo en 1955, o con la “noche de los bastones largos” en 1966, o con la matanza de Trelew en 1972... ¿O debería irme más lejos aún en nuestra historia y hablar de la “conquista del desierto” con la que se fundó la república liberal y oligárquica? Los indios son nuestros primeros “desaparecidos”; aniquilados, o explotados y marginados en la realidad –en la de antes y en la de ahora–, borrados de los relatos fundacionales.

Las heridas son muchas y antiguas en nuestra historia. Y ese 24 de marzo las concentró todas, en términos simbólicos. Ese día dio inicio oficial –con marcha militar en la radio y comunicado de la primera junta de gobierno: Videla, Massera, Agosti– la más cruel de nuestras dictaduras militares, la de los 30 mil desaparecidos, la de los miles de exiliados, dentro y fuera de las fronteras del país, la de las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo, la de las torturas inimaginables, la de los bebés nacidos en cautiverio, la de los vuelos de la muerte, la de los HIJOS... ese día nos volvimos náufragos.

3.

E pur si muove... tuvimos poco más de una semana para despedirnos de todos: los amigos, la escuela, los abuelos, la casa, el paisaje, ¡nuestro perro! Quienes me conocen saben que desde esa primera vez siempre

lloro en las despedidas como si nunca más volviera a ver a quienes quiero. Los aeropuertos son para mí desde hace cuarenta años mi propio “santuário das lágrimas”.

Una noche nos subimos a un avión con lo poco que pudimos meter en las maletas, y horas después estábamos aterrizando en el aeropuerto de la hoy entrañable Ciudad de México. México fue la balsa a la que nos aferramos en el océano de la violencia y el dolor en que se había convertido nuestra vida.

Y aquí tengo que hacer un alto en la historia...

Tengo que hacer un alto para explicar que a partir de ese momento he vivido felizmente dividida, o viceversa, entre mis dos países, mis dos patrias, mis dos hogares. Dije que México fue la balsa que evitó que nos ahogáramos, pero lo cierto es que este país fue mucho más que eso. Y ha seguido siéndolo durante más de cuarenta años. Pienso “cuarenta años” y me da vértigo. Recuerdo a los refugiados españoles que conocí al llegar, y recuerdo también mi mirada de conmiseración adolescente cuando los oía hablar de las décadas y décadas que llevaban viviendo lejos de su tierra. Yo pensaba “A mí no me va a pasar algo así. Envejeceré allá, al sur de todos los sures”. Quién me iba a decir entonces que no querría irme nunca más de la otrora región más transparente. Quién me iba a decir que elegiría quedarme aquí para ver crecer a mi hija, para ir sintiendo cómo se me aja la piel y me lleno de canas. Quién me iba a decir entonces que algún día defendería mi derecho a ostentar la nacionalidad “argenmex” como uno de mis más preciados tesoros.

He contado ya otras veces que México me descubrió la libertad; a mí y a mis dieciséis años. A la tristeza del exilio que quedó siempre ahí, como un rastro en lo más profundo de mí, sumé el deslumbramiento que me provocó esta ciudad “deshecha, gris, monstruosa...”. Una ciudad en la que nos cruzábamos con cientos de personas aquellos primeros domingos en Chapultepec, en el Museo de Antropología, o en el de Arte Moderno, o en el Auditorio cuando íbamos a escuchar a Luis Herrera de la Fuente dirigiendo la Filarmónica de las Américas. Con poco más de un par de monedas nuestros fines de semana eran un festín de colores, sonidos, olores, sabores. Aún hoy me sigue maravillando el modo en

que los mexicanos se sienten cómodos en su cultura, *con* su cultura (culturas, debería decir: en plural). Aquí las calles se llamaban Patriotismo y Revolución, Marx nos miraba desde los murales de Palacio Nacional, y Frida había sido enterrada con la bandera roja con la hoz y el martillo. Yo que venía de una patria de libros escondidos, de palabras nunca pronunciadas más que en susurros, donde tener una abuela rusa, judía y comunista fue uno de los secretos que mejor guardé en mi infancia (¿acaso no eran los rusos comunistas los peores enemigos en todas las series de televisión?), que sabía que “Liberté”, el poema de Paul Éluard que mis jovencísimos padres tenían como afiche colgado en casa, era una declaración de principios irrenunciable pero clandestina, me vi una tarde bajo el sol del Zócalo (antes de que tuviera el asta bandera gigante) agradeciéndole a la vida que ahí hubiera habido un nopal sobre el que se paró un águila devorando una serpiente, y que hubiera habido quienes leyeran en esa imagen la escena fundacional de un nuevo reino. Ese centro del universo, ese ombligo de la luna (“Metztli”: luna, “xictli”: ombligo), se convirtió también en mi nuevo e íntimo reino.

Aunque de a poco aprendí a matizar mi entusiasmo, a ver los claroscuros de los gobiernos que nos recibieron, a sentir en carne propia las atroces desigualdades de este país, a saber que había muertos y desaparecidos, y que el 68 era una herida abierta. Hoy me duele como ninguna otra cosa este México nuestro cubierto de sangre, cubierto de horror y muerte.

De a poco empecé a ir a las marchas, a leer a José Revueltas y a Rosario Castellanos, aprendí de memoria poemas de Octavio Paz y de Efraín Huerta, canté con Los Folkloristas, y descubrí gracias a este país que también era latinoamericana.

Y como todos los que están “desfamiliarados”, creé una familia alternativa, mi entrañable familia del exilio, en la que los múltiples acentos mexicanos y argentinos se mezclan con el chileno y el uruguayo, con el guatemalteco y el boliviano, con el salvadoreño y el peruano, el colombiano y el inglés de esos entrañables gringos que han elegido también esta patria.

Nunca me ha gustado el lado plañidero del exilio, porque sé que mi escritura, con sus silencios, con sus quiebres, no sería posible, o sería otra, sé que yo misma sería otra, sin mi vida en México, sin ese territorio de

libertad que aquí descubrí y que sigo descubriendo tantos años después: la posibilidad de conocer otros mundos, una historia cuyas raíces llegan tan hondo que da vértigo pensarlo, un mundo de sensaciones, de sensualidades, de solidaridades inquebrantables, de generosidad.

Juan Gelman tituló “Bajo la lluvia ajena” el largo texto que incluyó en el libro *Exilio*. De pronto pensé que me convertí en argenmex no el día de 1983 en que me llamaron de la Secretaría de Relaciones Exteriores para decirme que yo era “oficialmente” mexicana; tampoco cuando al poco tiempo me llamaron, ahora de la Embajada Argentina en México, para decirme que la nacionalidad argentina es irrenunciable, con lo cual ambas instituciones fomentaron y alimentaron lo que yo ya sentía como una esquizofrenia galopante. Decía que no me convertí en argenmex entonces, sino el día en que la lluvia que caía en la ciudad dejó de ser ajena y se volvió tan mía como aquéllas que nos regalaban una mañana completa sin escuela en el invierno porteño de mi infancia.

Ser argenmex es vivir cada día con el entusiasmo y el desasosiego que México nos depara, y a la vez sentir el compromiso de hablar de aquella historia que nos expulsó del territorio de nuestra adolescencia. Es tratar de entender los claroscuros de un periodo de muerte y violencia que se instaló allá, cambiándonos a todos la vida para siempre; es buscar que cada una de nuestras páginas sea también una caricia para los treinta mil desaparecidos. Pero ser argenmex es a la vez tratar de entender los claroscuros de este periodo de muerte y violencia que desangra a México hoy, y buscar que cada una de nuestras páginas sea también una caricia sobre esta piel desgarrada.

Ser argenmex es perderme en un laberinto de voces, de palabras propias y ajenas; es mirar con mirada “oblicua”, dicen algunos, es-trábica, quizás; una mirada que se mira mirar; mirada de adentro y de afuera. No es un asunto de lenguaje ni de pasaporte, es un asunto de que la lluvia que nos moja deja de ser ajena, allá y acá, acá y allá.

4.

Y desde esta que soy, y buscando tejer entre el yo y los otros, entre lo individual y lo social, entre la responsabilidad ética y el compromiso político, surge la pregunta por la memoria. ¿Cuál es la relación entre el pasado y el presente? ¿Cómo se construye un espacio que

dé cabida a las diferentes voces, a los diversos relatos que desde el hoy hacemos sobre el ayer? ¿Cómo se construye la memoria de una sociedad? ¿Cómo se recupera la “incomodidad” de esta memoria? ¿Cómo se transmite a las generaciones futuras la historia del horror? ¿Cuál es la relación entre memoria y justicia? ¿Qué historia es la que se busca transmitir? Éstas son algunas de las preguntas que están en el debate; ya sea que hablemos del Holocausto, de la última dictadura argentina, del genocidio en Ruanda, o del asesinato de migrantes en México. Las distintas respuestas o reflexiones que generan componen un tejido dominado por la diversidad y las tensiones. Hablo, entonces, de un espacio de conflicto, espacio heterogéneo, que procura una mirada no lineal sobre el pasado; hablo, entonces, de discontinuidades, de rupturas, de ambigüedades. Reflexionamos y creamos a partir de las fisuras, de los quiebres, del fragmento, de la movilidad que convierte a la memoria en resistencia.

Frente a su posible banalización, frente a su posible anquilosamiento, es preciso subrayar que el tema realmente no es *la* memoria sino *las* memorias. No se trata de una memoria sino de múltiples memorias, de memorias en conflicto. La ruptura que las distintas perspectivas implican para el discurso histórico que se pretende unívoco y homogéneo, es justamente parte de su capacidad de provocación. No se trata de hacer de la memoria un relato cómodo, que fije la historia en tanto discurso domesticado, sino de subrayar ese movimiento constante que impide que sea encasillada y silenciada. La memoria como instancia de reflexión y análisis, como instancia de creación, como forma de acercarse críticamente al presente, “deshabituando” y cuestionando el modo lineal y rígido de pensamiento.

Me interesa acercarme a una cierta memoria del trauma, a una cierta memoria del horror; a una memoria, por lo tanto, en duelo; se trata de una memoria cubierta de muerte pero que no por ello, o precisamente por ello, no deja de exigir justicia. “Será que el antónimo del olvido no es la memoria sino la justicia”, se preguntaba Yosef Yerushalmi.³

La memoria es así algo activo que se sitúa en el hoy y a través de la cual el pasado es permanentemente resignificado. Estamos hablando de

³ Yosef Yerushalmi, “Reflexiones sobre el olvido”, en VV.AA., *Usos del olvido*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1989.

ligar pasado, presente y futuro, no en un ejercicio de nostalgia sino en un trabajo en el que el dolor y la reflexión se conviertan en motor político.

Es en este contexto que surge la pregunta acerca de la posibilidad del arte. ¿Qué puede decir el arte en un momento en que la historia nos presenta su rostro más oscuro? ¿Realmente puede decir algo? ¿Son la violencia, la muerte, el espanto, irrepresentables? ¿Cuál es el riesgo de la “estetización”? Quizás el arte proporcione el mejor modo de ir tejiendo la trama sutil para rodear lo innumerable, quizás el arte permita llevar a cabo la ceremonia de bautizo y entierro, nacimiento y duelo, exigencia de justicia y análisis comprometido que los muertos y los vivos reclaman.

“Nadie / testimonia / por el testigo”, escribió Paul Celan. Pero ¿quiénes son esos testigos? ¿Quiénes tienen derecho a hablar? ¿Quiénes pueden hacerlo? ¿Desde dónde? ¿Con qué lengua?

Creo que el único testimonio posible –si es que hay un testimonio posible– desde la literatura, es aquel que surge de las fisuras de la aporía del arte y el horror. Fisuras, quiebres, que hablan desde la fragilidad, desde la inestabilidad. La palabra (poética) del testigo es entonces palabra desgarrada, dubitativa, balbuceante.

Cómo escribir un poema después de Auschwitz, se preguntaba Adorno. Y supo la respuesta, supo que la poesía podía no ser un acto de barbarie, al conocer la palabra en duelo de Paul Celan. Celan “habla de un “indecible horror a través del silencio”, escribió en su *Teoría estética*. La palabra de Paul Celan es palabra de silencio, palabra de la imposibilidad de la palabra, paisaje de ruinas. Palabra titubeante, tartamuda, y ésta es la única palabra posible:

Si viniera,
 si viniera un hombre,
 si viniera un hombre hoy al mundo
 con la barba de luz
 de los patriarcas:
 él podría,
 si hablase de este tiempo,
 él podría sólo
 balbucir, balbucir,

una y otra, una y otra
vez, vez.⁴

La lengua de toda la literatura no puede sino ser lengua dolida, lastimada, calcinada; una lengua en duelo, una lengua que ha pasado por el enmudecimiento, que ha pasado por la muerte, y que ha vuelto de ella con los ojos cargados de horror del Angelus Novus de Benjamin, con las cicatrices que no terminan de cerrar. No es otro el ejercicio literario que me interesa; lejos de cualquier intento de relato hegemónico, lejos de voces altisonantes, lejos de la prepotencia del recuerdo unívoco y el mercado de la memoria.

Desde el quiebre absoluto de la lengua, el poeta se queda sin certezas. El frágil tejido de incertidumbres apenas le permite vislumbrar un paisaje ceniciento. Ése será su paisaje, ése será el tono de su escritura. Ésa será su responsabilidad ética.

Creo en la responsabilidad ética de quien conoce el peso de la palabra poética en el entramado de voces individuales, de memorias íntimas y personales, que forman juntas la memoria -las memorias- de una sociedad. ¿O acaso no es de eticidad de lo que estamos hablando al hablar de memorias compartidas?

Por otra parte, sé que la palabra literaria no es jamás palabra individual. Las palabras tienen historia, cargan con las historias de sus comunidades; tienen dentro de sí múltiples tiempos y espacios, infinitas voces.

Es desde ese lugar, menos como testigo que como cuerpo atravesado por un flujo continuo de memorias, que escribo estas líneas.

A modo de (imposible) cierre:

Mirar, entonces, los rostros de los desaparecidos, de los asesinados en mis dos casas, de mis dos hogares, México y Argentina. Mirar los rostros de sus madres y padres es enfrentar nuestra responsabilidad en la transmisión del recuerdo, en el reclamo de justicia, es saber que cada jueves estaremos acompañando a las Madres de Plaza de Mayo en su ronda antigua y desgarrada, o cada día 26 con los padres de Ayotzinapa, o con Javier Sicilia, con los HIJOS y su entereza. Es clamar por el fin

⁴ Paul Celan, "Tubinga, enero", versión de José María Pérez Gay en "Paul Celan: una cicatriz que no se cierra" en *Nexos* virtual, www.nexos.com.mx

de la impunidad, es hojear los álbumes de la memoria, es intentar oír, desde las ruinas, los murmullos de las pequeñas voces de la historia. Es hacer que esos murmullos, que esos rostros, que esos quiebres estén presentes en nuestras palabras.

También el arte y la literatura, los sonidos quebrados de nuestra lengua, pueden ser las balsas en las que estos Frankenstein en que nos hemos convertido, se aferren en medio del naufragio.

INFANCIA, EXILIO Y ESCRITURA

CECILIA FERREIROA

Es paradójico tener que hablar del exilio en mi escritura, ya que he intentado que el exilio no sea un tema, o por lo menos que no sea algo que pueda ser separado de la manera en la que se desarrolla el relato. Las veces que lo he tratado en forma consciente, en especial en el cuento “Mudanzas” de mi segundo libro *La parte enferma* (2020), busqué hacerlo en forma indirecta, y no solo porque está narrado en tercera persona, sino porque el exilio sobrevuela o resuena en el relato; deja marcas. En ese cuento se narran aspectos de la vida de una niña, que se exilió con su familia, a partir de la descripción de las casas en las que vivieron, de los muebles y de algunas circunstancias de su vida allí. Se estructura como una enumeración de casas, situadas en diferentes países, instaladas en forma precaria, provisoria y dejadas de manera intempestiva, para escapar, para volver. Su forma está relacionada con la lógica del exilio, como una manera de hacer una exploración indirecta del modo en que el exilio anudó con la infancia la experiencia de la precariedad, la extranjería y el misterio. Hay, creo, allí cierto carácter despojada, vinculado con lo escaso del recuerdo.

En lo que estoy escribiendo ahora el exilio también aparece en forma indirecta, aludida, pero la escasez de recuerdos está trabajada de una manera diferente, como un motivo en el que el lenguaje se queda, y en ese juego se abre hacia otro lado. Walter Pater en “La escuela de Giorgione” (1982) establece una búsqueda estética que creo que es el ideal de todo escritor o escritora: la aspiración de que el tema no sea nada sin la forma, la manera de tratarlo, incluso hasta el punto de tender a una vaguedad del simple tema, que no pueda ser separado de la manera en la que está tratado sin pérdida. Esa vaguedad, esa manera de que el exilio esté anudado en el mismo lenguaje me interesa como principio de escritura.

En un sentido más preciso el exilio es un problema, lo ha sido y lo sigue siendo para mí. Es algo sobre lo que me pregunto, exploro, pienso, busco que se vuelva forma. El exilio está para mí anudado con la infancia, con haber pasado la infancia en un país extranjero, o, para ser más exacta, en dos, Venezuela y México. Y con cierta incomodidad—con no ser del todo parte, ser un poco extranjera también en Argentina— que eso ocasionó, y que todavía permanece en algunos aspectos.

En mi primer libro, *Señora Planta* (2016), no trabajé con la cuestión del exilio, decidí no incorporarla, no por falta de interés ni por considerarlo algo lateral en mi vida, sino creo que por un doble pudor, por un lado, por eludir tanto el encasillamiento como el riesgo de caer en un tono patético, que lleve a la compasión, pero también por una indecisión sobre cómo tratarlo, por una dificultad, por no saber cómo inscribirlo en la escritura. Pero con el tiempo me di cuenta de que en ese libro el exilio estaba presente. Estaba presente en la lengua, de manera tenue o diluida por el paso del tiempo, pero presente en algunas palabras usadas y en tiempos verbales, como el pretérito perfecto compuesto, que era muy común cuando vivía en México y muy poco común en Buenos Aires, hasta el punto de que casi no se usa y se considera “literario”, afectado. Y estaba presente también en una posición de escritura, en una manera de estar situada afuera, en cierto estado de incomodidad que aparecía en los diferentes relatos, en cierto sentido de no pertenecer. Quizás esta sea una vía a continuar, no hablar del exilio para seguir hablando en silencio de él, como habla en silencio la forma, en su capacidad de aludir, de decir sin decir.

En gran medida el exilio es un problema de lenguaje, y ese es un punto que he trabajado en algunos escritos y que me interesa seguir explorando. Aún ahora, en algunos casos la primera palabra que viene a mi mente es una palabra que usaba de chica en México. Eso perturba la continuidad naturalizada de la lengua, de la lengua rioplatense, o porteña para ser más exacta. Hay una continuidad que se quiebra. Siempre pienso en “agujetas”, en vez de “cordones”, y en “cajuela” antes que en “baúl”. El camino es primero que nada la “carretera”, “alberca” está en la punta de mi lengua antes que “pileta”. Son palabras que aparecen y que inmediatamente freno. Mi consciencia de la lengua porteña las frena y quedan en la boca de mi mente, al tiempo que busco las equi-

valentes argentinas. Es tenue, no son tantas las palabras que irrumpen, pero ahí están, tan naturales como las de mi presente incorporadas. Y me desacomodan porque yo sé que la persona a la que le tengo que decir esa palabra que está en mí atascada –previamente atorada– no va a entender o le va a resultar extraña. Entonces, estoy obligada a hacer un acto de traducción.

Ese acto de traducción persiste como efecto de mi infancia en México. A mi pareja le puedo decir esas palabras, da la casualidad de que siempre se le desatan las agujetas. Pero en el momento en que le digo: Tenés las agujetas desatadas, en esa lengua cocoliche, mitad argentina, mitad mexicana, me siento extraña. Me siento en cierto sentido una farsante, llevando a cabo una impostura. Porque si bien “agujetas” aparece de manera natural, yo sé que esta lengua es íntima, privada, en el contexto de la de Buenos Aires. Y decirla en voz alta es un acto consciente, se vuelve una decisión, que abarca también la consciencia de estar usando una palabra que pertenece a otro lugar y que marca mi lenguaje y me señala. Decir en voz alta esa palabra ante alguien, aunque sea mi pareja, me deja expuesta, me vuelve extranjera en la lengua.

Hay otras palabras que con el tiempo descubrí que eran mexicanas y que, sin embargo, sigo usando normalmente porque no las pienso como tan disruptivas: “sala” y “estudio” son algunas de ellas. Aunque “estudio” ya está en un límite. La reacción de algunas personas al decirlo, fatalmente me llevó a reconocerla como extraña. Y si bien las sigo usando, ya no es lo mismo, algo cambió. Y esos descubrimientos me molestan, porque automáticamente producen un doblez en la lengua, una oscilación entre algo que me es natural, pero que desde ese momento se vuelve también extraño. En cierto sentido me extirpan esas palabras que son tan mías, que lo eran hasta el momento en que alguien me las señaló. Y cierto miedo sobrevuela en mi uso de la lengua, el miedo de que me señalen otras palabras que desconozco, y que a partir de ahí las pierda en su inocencia. Esta incomodidad en mi lengua, que persiste en mí como algo que me constituye, en la escritura puede volverse otra cosa. La escritura es el uso no inocente del lenguaje, es enfrentarse al problema de la lengua y al uso no naturalizado: construir una lengua otra.

Pero también interviene la infancia para mí en esta cuestión, lo que es central. Porque mi infancia está anudada con México, no por completo,

ya que mi infancia transcurrió en otros lugares y en otras cuestiones, claro, pero en un sentido muy fuerte, transcurrió en México. ¿Pero dónde está ese México de mi infancia? Proust al final del primer libro de *En busca del tiempo perdido* (1952) escribe: “Los sitios que hemos conocido no pertenecen tampoco a ese mundo del espacio donde los situamos para mayor facilidad” (423). El México de mi infancia no está en México. Y eso me hace pensar que el hecho de que yo quiera conservar estas palabras como un tesoro –que en el mismo momento en el que me entero de su existencia, las pierdo–, puede estar vinculado con que son una zona de mí en la que mi infancia y México permanecen vivos. En esas pocas y escasas palabras o giros está mi infancia, está México, no como un recuerdo, sino que vienen a mí como algo que está vivo y es presente, más allá del tiempo.

Después de muchos años, casi treinta años de no haber vuelto, de no poder volver a México, fuimos con mi pareja. Y no reconocí sus lugares. Ninguna calle me resultó familiar. La plaza de Coyoacán fue una plaza que veía por primera vez, sombría, atiborrada de árboles, unos árboles escuálidos y muy cerca unos de otros –tan distinta a las plazas de Buenos Aires diseñadas por Carlos Thays–, llena de ardillas también, que no guardaba en la memoria, si es que estaban en mi época o no sé si son un fenómeno reciente. Nada volvió a mi recuerdo, lo que fue muy impactante. Y sin embargo tuve una sensación de familiaridad, de no estar en un mundo ajeno. Y creo que aquello que no era ajeno tiene que ver con el renovado interés. No fue la sensación de tener interés por algo que se conoce por primera vez, como un interés que nace, sino la de que saliera a la superficie un interés de siempre. Fue como si lo que pude recordar estando en el Zócalo, en Coyoacán hubiera sido el interés que me produjo siempre, la fascinación que me produjo ese mundo tan diferente a mi mundo conocido. Ese interés es lo que volvió a la vida en las calles del DF y trajo la euforia, la felicidad del reconocimiento. Esto me interesa, siempre me interesó, me interesará. Lo que atañe a México me toca, me tocará. Aquí yo soy, yo fui y seré. Y ese es el lugar más poderoso, el del deseo, que también está muy entrelazado con la escritura. A los dos años de ese viaje volví a México, a los mismos lugares y a otros que nunca había conocido. Y hubiera vuelto al año siguiente y al siguiente...

Y así, los tapetes bordados de flores o animales, los árboles de la vida, las máscaras de querubines con los cachetes inflados, entre otros muchos objetos que trajimos en el usual *container* a nuestro regreso del exilio –restos de una vida perdida, de un México extrapolado al que nos aferrábamos–, y que algunos se habían roto o descolorido luego de tantos años, pudieron ser sustituidos o acompañados por otros nuevos, vinculados con mis actuales intereses: tazas y cuencos de cerámica pintados de azul de Puebla, blusas y vestidos bordados. Y libros, porque leer también tiene mucho que ver con viajar, con conseguir libros que no se consiguen, autores que no se conocen, y con conocer los lugares en los que transcurren los libros.

No sé qué será de mi escritura en relación con el exilio, con México, con mi infancia en México, es algo que está vivo, que se está formando, renovando, y espero que sea una serie infinita que se cruce con otras series infinitas.

Bibliografía

- Ferreiroa, Cecilia. (2016). *Señora Planta*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.
- Ferreiroa, Cecilia; y Guerrieri, Marcelo. (2019, julio). “Epistolario”. *Revista Carapachay o la guerrilla del junco*, n° 10. Versión digital. Recuperado el 23 de julio de 2019: <https://revistacarapachay.com/2019/07/23/2594/>
- Ferreiroa, Cecilia. (2020). *La parte enferma*. Buenos Aires: Obloshka.
- Pater, Walter. (1982). *El renacimiento*. Barcelona: ICARIA.
- Proust, Marcel. (1952). *En busca del tiempo perdido. I. Por el camino de Swann* (Pedro Salinas, José M.^a Quiroga Pla, Trad.). Barcelona: José Janés Editor.

ESTE EXTRAÑO ORDEN DE COSAS

ANA NEGRI

Un fenómeno muy particular me sucede cuando trato de dar cuenta de la historia de mi familia (del tiempo que vivieron mis papás en Argentina durante la dictadura, de su llegada a México, del periodo que pasó en el tiempo hasta que nací yo), y es que soy incapaz de organizar los eventos en una temporalidad congruente. Las anécdotas las he escuchado cientos de veces desde que soy niña y, de un tiempo para acá, me he empeñado en conocerlas mejor, sin embargo —y a pesar de las preguntas más puntuales que he ido formulando y las, a veces, minuciosas respuestas obtenidas— luego de conversar con mis papás o con otras personas involucradas, soy incapaz de retener fechas, a veces se me confunde incluso la secuencia de los eventos y tengo que volver a atrás y reorganizar el relato de otra manera. Cuando identifiqué este fenómeno, me di cuenta de que la otra circunstancia en la que me pasa algo semejante es cuando trato de hablar del deterioro de mi mamá, deterioro fuertemente vinculado con el trauma de aquella experiencia en su juventud que estalló más de treinta años después, cuando el contexto de militarización en México —hoy oficializada— reconectó los cables del terror. En ese caso, pese a haber seguido de cerca y acompañado muy distintas situaciones, una vez más se me desarticulan las secuencias y las fechas se me traslapan. La imposibilidad de ordenar los eventos, arriesgo, tiene que ver con la falta de sentido, con una realidad enloquecida en la que cuesta trabajo distinguir entre lo que es verosímil y lo que no.

Hago esta introducción porque, cuando me invitaron a participar en las jornadas, me pidieron que hablara del proceso de escritura de *Los eufemismos* y de algunas otras cuestiones de la novela que yo considerara

pertinentes en relación con el exilio y si bien soy capaz de elaborar una secuencia más o menos sensata de la escritura de la novela, la cronología atrofiada que padezco, vinculada a esas experiencias específicas, fue determinante en ese proceso.

Con frecuencia me preguntan cuándo empecé a escribir *Los eufemismos*, cuánto tiempo me tomó, cuándo supe que iba a escribir una novela como esta. He encontrado maneras sintéticas de responder, incluso empecé a dar fechas que según yo coincidían con el periodo de tiempo aproximado a lo que probablemente sucedió para calmar la ansiedad por el dato duro, pero me doy cuenta de que en algunas entrevistas he respondido con fechas distintas, incluso contradictorias. Definitivamente prefiero no hablar de fechas exactas.

El punto de partida fueron los cuadernos, libretas y diarios que había escrito varios años atrás. En ellos, llevaba un registro íntimo, sin ningún tipo de intención literaria, en el que convivían inquietudes, dramas, reflexiones, pero también la lista del super, las cuentas del mes y los comentarios de libros leídos. Me resulta difícil, por lo tanto, saber cuándo empecé a escribir la novela y no me atrevo a sumergirme de nuevo en esa exploración del pasado que son mis cuadernos para determinar la fecha del más viejo. Sé que me acerqué a ellos en medio de una difícil crisis personal, con varios duelos que transitar y cuando mamá ya había dado señales de su deterioro. Estaba en medio de una nueva mudanza (digo nueva porque si algo es constante en mi vida, es cambiar de residencia) y, en algún punto, consideré un despropósito seguir llevando todos esos cuadernos de un lado a otro. Me molestaba el mucho espacio que ocupaban, el trabajo de empacarlos una vez más y me tentó la idea de tirarlos. Tenía la certeza de que no eran más que herramientas para tratar de organizarme —en sentido práctico, pero también íntimo— y que ya habían cumplido su función. Antes de deshacerme de ellos, me convencí de leerlos para evaluar qué tan descartables eran realmente. Lo que encontré fue, por un lado, que un montón de ideas, recuerdos y reflexiones en ocasiones eran más lúcidas que las que me rondaban en ese entonces; por otro, que ciertos temas persistían a pesar del paso del tiempo, del cambio de un cuaderno a otro: el desarraigo, el exilio, el miedo a la locura... Hacía tiempo que trabajaba para El Colegio de México en un proyecto que me exigía tareas editoriales,

supongo que fue un impulso ya habitual el que me llevó a identificar con señaladores o banderitas los fragmentos vinculados a esos asuntos e iniciar un archivo en la computadora (“Cachos”) para reunirlos.

En ese momento no tenía idea de la razón por la que estaba haciendo ese ejercicio, tal vez seguía pensando en rescatar lo importante antes de tirar los cuadernos a la basura. Lo que sí fue evidente es que llevaba muchos años tratando de explicarme la sensación de exilio que sentía, pese a haber crecido y vivido siempre, hasta entonces, en el país en el que nací. Me daba cuenta de que hacía tiempo que trataba de entender un asunto identitario y que no tenía claro dónde colocar mi experiencia en relación con la historia familiar vinculada al exilio de mis padres y la dictadura, en parte porque desde el discurso familiar —sostenido por mi documento de identidad— yo era única e incuestionablemente mexicana.

Los cachos quedaron archivados hasta que empecé a publicar ensayos, crónicas y relatos en revistas y conseguí trabajo formalmente como editora. Entonces volví a pensar en aquel archivo que tenía guardado y, al revisarlo, pensé que tal vez podía darle cuerpo a todo eso de alguna manera.

Lo primero que intenté fue completar el relato y escribir “lo que faltaba” para eliminar los cortes que había entre un fragmento y otro, para trazar una forma continua, una suerte de cronología lineal que los incluyera a todos. Pronto entendí que intentar, desde ese punto de partida, escribir una historia sin tropiezos, un cuerpo sin desgarros, era casi ridículo. Lo fragmentario, en cambio, habilitaba un ir y venir entre el pasado y el presente que daba cuenta tanto de la vigencia del pasado como de la persistente intervención de éste en el presente. Al mismo tiempo, esa forma implicaba una ruptura constante del relato, un quiebre en el que la organización de los fragmentos adquirió enorme relevancia, pues de ello dependía que los silencios atrapados en el medio se cargaran de significado. Resultó, además, que abandonar la pretensión de causalidad respondía más fielmente a la forma en que la historia se ordenó para mí, desde el desorden.

En esa nueva organización, entendí que había mucho aún sin escribir y que la constelación que estaba armando necesitaba todavía muchas piezas nuevas. Creo que ahí me di cuenta de que estaba escribiendo una

novela. El ejercicio que había empezado hacía años me exigía ahora hacer una intervención consciente en la historia que quería relatar y eso, inevitablemente, me llevó a cuestionar el punto de vista desde el que debía hacerlo.

Hasta entonces, todo estaba escrito en primera persona, como los cachos que había tomado de mis cuadernos. El problema era que esa voz narrativa me conducía de nuevo a la idea de una historia falsamente lineal, a la imposibilidad de contar la historia “tal cual fue” y en el camino, se perdía la sensación que quería transmitir de no tener un punto de apoyo. Me costó mucho darme cuenta de esto que ahora cuento en pocas líneas; me tomó mucho tiempo identificar que necesitaba la distancia de una narración en tercera persona para desprenderme de los relatos tantas veces escuchados y así sugerir, romper, disminuir, exagerar, reelaborar: en otras palabras, para poder crear con la libertad que ofrece la ficción. Recién ahí pude empezar no sólo a escribir las piezas restantes sino también a reescribir los fragmentos y a hacer con ellos un nuevo material para el proyecto que empezaba a tener un cuerpo más claro —de hecho, los residuos que quedaron de los cachos se concentran sólo en el primer capítulo de *Los eufemismos*—.

Creo que esos fueron los dos momentos cruciales del proceso de escritura de la novela, pues en ellos se jugaban no sólo las decisiones narrativas, creativas, propias de cualquier texto literario, sino que me obligó a revisar mi lugar en la historia, a ubicarme de cierta manera frente a la idea del exilio y a abrir el texto a la posibilidad de que los personajes exigieran sus propias necesidades. Escribir ese primer capítulo —aunque entonces no sabía si sería el primero o dónde lo colocaría— me tomó más años que el resto de la novela porque para poder hacerlo tuve que generar puntos de anclaje y diferenciar entre los eventos que sucedieron y la forma en la que yo elegía dar cuenta de ello, lo que me interesaba rescatar, lo que debía modificar. La premisa era que no se perdiera, en el camino, la sensación de vértigo.

Lo anterior no quiere decir que después de ese primer capítulo todo haya fluido sin contratiempos o sin tener que tomar decisiones difíciles. Me daba cuenta, por ejemplo, que mientras escribía sentía una suerte de obligación de darle un lugar predominante al personaje que vivió la persecución y el exilio de primera mano; parecía una insensatez priorizar

la mirada de la hija frente a la historia de la madre por una suerte de categoría de los daños en la que, incluso, la historia de la madre no tenía lugar frente a la de los miles de personas desaparecidas, asesinadas y torturadas durante la dictadura. Entendí que había un silencio impuesto desde los discursos oficiales, negados a reconocer cuán lejos llegan y cuán perdurables son los daños de los crímenes que cometieron, frente a todas esas historias de vidas que rompieron. Así entraron los rotos en la novela, esas vidas que de una u otra manera lograron salvarse, pero quedaron fracturadas, silenciadas y, muchas de las veces, en condiciones de poca dignidad. Tuve que eliminar y reescribir muchas secciones para que sólo lo esencial de la historia de la madre apareciera en la novela y que, en todo caso, fuera su circunstancia en el presente narrativo lo que destacara y no su pasado o, mejor dicho, que sólo lo que del pasado pervivía en ella se mantuviera en el texto. También tomé la determinación de aferrarme a la idea inicial de mantener a Clara como protagonista y así dar cuenta de los alcances generacionales de la dictadura.

Otra decisión que para mí fue tan esencial como complicada —y que ha sido tan elogiada como criticada— fue la de la oscilación de la protagonista entre el registro argentino y el mexicano. Quería dar cuenta de la sensación de estar siempre traduciendo el discurso para otros, de estar siempre modulando los tonos para responder a los códigos culturales y lo que ello implica: una atención constante del entorno que estorba a la formulación fluida de una voz propia. Me di cuenta de que ese rasgo tenía que formar parte de la historia cuando me encontré a mí misma revisando incontables veces cada avance que tenía de la novela, ya no para ubicar y reescribir pasajes confusos o para afinar cuestiones de musicalidad y ritmo, por ejemplo, sino para asegurarme de que, en la voz narrativa, no se me hubiera colado ningún modismo que eliminara la neutralidad de esa voz omnisciente y la colocara más cerca de alguno de los dos registros que aparecen en la voz de Clara. Nada me confirmó más la pertinencia de esa decisión tanto como el hecho de que, tras la publicación en ambos países, en México la relación entre Clara y la madre resultó, las más de las veces, chocante, generó rechazo; en Argentina, en cambio, por lo general mueve a la identificación. Imposible responder a ambos códigos, pero esta vez el texto exigía uno de ellos, sin importar quién fuera a leer el libro.

También el título fue difícil de encontrar. En un principio, cuando dejé de llamar cachos al Word en el que los reuní inicialmente y empecé a organizarlos, titulé el documento de manera provisional como “Cita textual”. Ese título permaneció sobre todas las versiones del manuscrito aun cuando ya había decidido marcar la distancia de la tercera persona y había asumido la responsabilidad de abordar la novela desde la ficción. Era un título que no sólo no me gustaba, sino que casi me molestaba. A pesar de eso, verlo constantemente en la parte superior de la pantalla me permitía conectar de nuevo con la sensación que tuve al revisar mis cuadernos. En esas sesiones, supongo que, por la distancia del tiempo, me daba la impresión de estar inmiscuyéndome en la intimidad de otra persona, de una persona a la que, sin embargo, me parecía conocer de alguna época. Cuando terminé el primer borrador, pasé mucho tiempo pensando en el título. Pensé en “Todo cae” — título del primer capítulo de la novela — o en “Juicio de reparación”, pero la primera opción no podía ser ya más que el título del primer capítulo y, la segunda, era muy árida y dejaba de lado el tema central que para mí tenía que ver con la dislocación del sentido y con la dificultad — si no imposibilidad — de nombrar ciertas vivencias. Busqué en mis lecturas y volví a Pizarnik, a quien leía una y otra vez en los años que, posiblemente, coinciden con la escritura de los primeros cachos. Me acordé de “Palabras”¹ y creí haber dado con el título perfecto: Este extraño orden de cosas. Sin embargo, con miras a la publicación del libro, un título así, según parece, hubiera generado el equívoco de ubicar la novela en el estante de las librerías destinado a la literatura fantástica o de ciencia ficción — creo que me habría gustado que eso sucediera. En fin, releí el texto muchas veces y, así, los eufemismos que había sembrado en distintos momentos de la novela aparecieron como una oportunidad para subrayar, desde el título, el peso de las palabras y el lenguaje como único territorio

¹ Texto en prosa, de los considerados “malditos” por la autora misma, publicado por primera vez en la sección “Otros textos”, de *El deseo de la palabra* (Antonio Beneyto, ed., Barcelona: Barral editores, 1975. Ocnos, 52). Curiosidad aparte: para recuperar esta información, revisé la tesis de maestría en la que trabajé esa antología de Pizarnik y me di cuenta (¿acordé?) de que en la tesis y en *Los eufemismos* usé las mismas líneas como epígrafe: “Un *no*, a causa de ese *no* todo se desencadena. He de contar en orden este desorden. Contar desordenadamente este extraño orden de cosas. A medida que *no* vaya sucediendo”. Insistencias de este tipo aparecían entre mis cuadernos.

que la protagonista, pese a la desconfianza que le genera —o tal vez precisamente por eso—, identifica como familiar. *Los eufemismos* estuvo terminada cuando tuvo título y, una vez publicada, de a poco va encontrando lectores.

LA VIEJA HERIDA

FEDERICO BONASSO

- *¿Y por qué viniste a Buenos Aires?*
- *¿Esto es Buenos Aires?*
- *Hay unas ruinas. ¿Querés bajar a verlas?*
- *¿Por dónde se baja?*
- *Hay un nicho abierto, en el Edificio B. Allí empiezan las escaleras.*
- *¿Y a dónde llevan las escaleras?*
- *A las bóvedas vacías. Pero lo interesante de las bóvedas son las fotos, los diarios, las ilusiones prensadas a ciertos objetos de la infancia. Es una colección de cosas que resisten al tiempo con más empeño que sus propietarios. Que se han caído al río.*
- *¿Y después de la bóveda?*
- *Empezarás a caminar por el laberinto subterráneo. Un lodo. Que se hace con el aporte de las cloacas también.*
- *¿Y después?*
- *Podrás subirte a un barco que hace un recorrido a través del gran surco, rozando sus riberas. Es... ¿cómo le dicen ustedes?, como un turibús. Pero en catamarán. No te preocupes: el catamarán está barnizado para resistir el embate de las aguas negras.*
- *¿De qué turismo me estás hablando?*
- *De un turismo para boludos. ¿Vos sos medio boludo, no? Y verás los nombres.*
- *¿Qué nombres?*
- *Después de un tiempo empezarás a ver carteles: trozos de madera podrida, algunos semi hundidos en el agua lodosa. No se sabe si alguien los puso ahí o si surgieron como pausas espontáneas del tiempo. Son carteles con nombres.*
- *¿Por qué dices lo de “boludo»?*
- *Porque seguro que te vas a tirar al río a intentar reparar los carteles.*

Uno podría preguntarle al personaje del diálogo anterior: ¿para qué queremos volver?; ¿todavía se puede volver? O, al revés: ¿se puede renunciar, honestamente, al deseo de volver?

El exilio no se elimina, ni del cuerpo ni del destino. Te acompañará siempre. Por periodos te hartas de él, porque es posesivo, insidioso. Fastidia mandándote memorias oscuras, poniendo espejos; da lata cuando andas ocupado en asuntos que a él no le interesan. Es insano por momentos, y sin embargo le tienes cariño. Le agradeces que te haya librado del chovinismo, del provincialismo. Que te haya hecho conocer México. En fin, al exilio siempre le estás agradecido. Es una forma de adquirir una noción reconfortante el exilio: aquellos que serán “los tuyos”, a lo largo de tu vida, no son necesariamente compatriotas. Hay banderas más profundas que abrazarás con gente de cualquier parte. “Que las alas arraiguen y las raíces vuelen”; ya lo había comprendido Juan Ramón.

Me propongo, de manera breve, comprender cómo puede cambiar en el tiempo la relación del exiliado con su exilio. Porque es una relación utilitarista a veces, sincera otras, patológica o noble. Lo único seguro es que se trata de una relación cambiante. Y quizás identificando alguno de los elementos que la componen podamos librarnos de un par de lastres.

“It is the old wound”, clamaba Lancelot agonizante en la batalla, abrazando a su amigo, el Rey Arturo, a quien le había roto el corazón, pero al que amaba y por quien entregó la vida. “Es la vieja herida”. Digo, en el caso de Lancelot por causas diferentes a la de uno. Pero me seduce invocar ese adagio como recordatorio de que uno no solo trae, sino que está hecho, de una vieja herida. Siempre que el exilio y sus deudas impagables me dan un sacudón, entono la dolorosa frase de Lancelot: “It is the old wound”.

Pero ¿cuál es, en realidad, esa vieja herida? Sí, es el origen perdido. Quizás, mejor dicho, es el origen interrumpido. Un origen que quedó en suspenso, pero que alcanzó a dejar sus huellas y por eso conserva un llamado. Una herida que puede abrirse una tarde que estiraste demasiado la memoria. Y no hay puntos que puedas coser sobre la herida para cerrarla del todo. Esta herida deriva, tal vez como un placebo, en la invención de un reino. La literatura clásica nos dio un nombre para este reino: Ítaca. En mi caso se llama Buenos Aires.

Igual que tantos amigos, durante la mayor parte de mi vida jugué el juego de embellecer el reino imaginario, aquella región perdida. Porque la región perdida, el origen suspendido, es una promesa. La promesa de que aquello que nos arrebataron puede ser recuperado. ¿Y cómo vas a serle infiel a semejante promesa, motor incluso de la propia identidad? ¿Cómo darle la espalda a su belleza?

Hay exiliados que construyen toda su vida la máquina del tiempo que pueda volver a Ítaca. Saben que la cosa no se soluciona tomando un avión. Que hace falta un vehículo que haga trayectos no solo en el espacio. En serio: conozco gente que, minuciosamente, y convencida a pesar de recibir bofetones de lógica o regaños de amigos sensatos que advierten que tal empresa es un delirio, se dan a la tarea de construir esa máquina del tiempo. Algunos guardan avances de la máquina en el garage. Otros en el clóset. Sobra decir que yo pertenezco a este grupo de necios. Otros más gastan sus días hablando y hablando de la máquina del tiempo y por alguna razón se resignan finalmente y desisten de construirla.

¿Qué es lo que pasa? ¿Por qué algunos queremos construir una máquina del tiempo? Porque Buenos Aires te habla. Reaparece. Recordemos que me refiero a la herida, no a la capital de un país. Imagino que cada uno le habrá puesto su propio nombre a la herida. Sí, Buenos Aires no ha dejado de llamar. Allí brota cuando crees haberla perdido, atorado en las batallas no siempre amables del presente. Caes dormido una noche cualquiera y despiertas en *aquella* Buenos Aires. De la que te expulsaron. ¿Cómo sabes que estás en *aquella* Buenos Aires? Porque tiene una luz distinta. Y si caminas con el mapa adecuado darás con la casa eterna. Y allí estará mamá; y te vas a tomar un Nesquick helado; los abuelos te cobijarán con sonrisas; estarás nuevamente en un escenario que te correspondía por ser niño, rodeado de porvenir. Jugando al infinito con tu mejor amigo.

Pero, hace poco, unos años atrás, comencé un juego. Me puse a desafiar a Buenos Aires. ¿Hablamos de curar la vieja herida? No, porque no se puede. Pero desafiarla, ponerla en duda. Burlarse de ella. Como no se deja curar, y eso es irritante, entonces piensas, por qué no, abrirla a fondo, a ver hasta dónde llega. Acaso estamos condenados a agredir aquello que amamos. Quizás porque lo que amamos siempre duele,

y ese dolor, que algo tiene también de mandato, llega a veces hasta el hastío. Ahora bien: ¿cómo increpar a Buenos Aires? ¿No hay acaso empresa más fútil? Por lo menos habrá que armarse de ironía si vamos a enfrentarnos a semejante dragón.

En mi caso, para decirle cuánto me molesta que me siga buscando y luego se haga la sorda, escribí un libro triste que lleva por título *Diario negro de Buenos Aires*. La historia se contó sola a pesar de mis reparos, y le empezaron a brotar personajes y cementerios y yo no pude detener aquella negrura. Acaso sólo pude consignarla en el título. Quizás por eso mismo, celebro distinguir los matices en las historias particulares de otros exiliados. El exilio está vivo y acaso eso sea algo bueno. No hay tarea que arroje más luz sobre mi propia historia que escuchar el relato de otros, donde me reconozco. Es lo que hemos hecho durante mucho tiempo. Algunos con ánimo académico. Otros intentando codificar los rasgos sociales de ese vendaval que fue el destierro. Y lo seguiremos haciendo. Incluso aunque el tema nos canse o nos obligue a ser algo que no queremos.

Percibo, y puedo equivocarme, que nuestra generación, la de los hijos del exilio, despojada de la épica que lucía la de nuestros padres, ha escogido no pocas veces un tono gris u oscuro para comunicar su experiencia. Está surgiendo una ficción y un arte que se ocupan de esta crónica, menos desde lo testimonial, como al principio, más desde lo subjetivo ahora. A mí me interesa este enfoque. Porque somos producto de una enorme confusión. Y me atrae lo que sucede cuando el arte se ocupa de lo confuso. Ya no llegan estos relatos u obras atados al mandato de vivir solo de la causa heredada, como parecía hace unos años. Es una generación que está produciendo notables talentos. Que se mira a sí misma, ya adulta, fuera de cualquier tutela. Dueña al fin de su propia nostalgia.

Al abordar cada quien su ficción, ¿se habrá exorcizado la vieja herida? ¿Se perdieron definitivamente los planos para ensamblar la máquina del tiempo? ¿Habremos cambiado la región que añoramos por la Ítaca personal de la que hablaba Margarite Yourcenar: “un Ulises cuya Ítaca es solo interior”?

A mí me sigue atrayendo el reino, lo confieso y su promesa postergada. Pero estoy ofendido con él. Y por eso se me ha antojado mostrar

su rostro tenebroso. Porque lo tiene. Las palabras que componen ese rostro son tan dolorosas que a veces cuesta decir las en voz alta, o escribirlas. Una de ellas es “derrota”. Palabra que estaba “exiliada” ella misma hasta hace muy poco. Creo que hemos empezado a cambiar el cuento autocomplaciente por uno menos fácil y que exige nuevas conclusiones. Animarse a la verdad, sin embargo, siempre ofrecerá una recompensa. La verdad es decente, aunque lastime. Y quizás sea, la verdad, el único bálsamo auténtico que encontrará cada uno en su odisea. De todas maneras, estamos salvados, porque, por suerte, nosotros no somos el final del camino.

Me gusta sentir que la segunda generación del exilio juega un rol. Es una generación puente. Tenemos una pierna apoyada de un lado de la ribera, y hacemos un arco sobre el cauce de los años. La otra pierna, que ha cruzado el cauce, se soporta enfrente. Junto al extremo del origen están nuestros padres, con su historia. Junto al extremo que se sostiene en la ribera del país de refugio, están nuestros hijos. Los hijos, como buenos traviesos, se nos han trepado por el torso y, agarrados de nuestra cabeza, se asoman hacia la ribera de los abuelos e intentan ver qué hay allí. Y comienzan a lanzar las mejores preguntas, como corresponde. Nosotros, los puentes que somos, salimos de nuestro ensimismamiento gracias a esas preguntas de los niños. En ambas orillas la identidad es más clara, sobre el río es más híbrida.

Hemos empezado a contarle a nuestros hijos la historia del viaje que los trajo hasta aquí. Ojalá algún día, es mi ilusión, ese relato pueda resultarles útil para entenderse a sí mismos. Y para practicar el bello juego de la memoria.

UNA INFANCIA EN MEXICANO PERFECTO

INÉS ULANOVSKY

El vínculo entre escritura y exilio existe desde siempre en mi registro porque en 1983 mi padre publicó *Seamos felices mientras estamos aquí*, un libro de crónicas sobre la vida cotidiana de nuestro exilio mexicano que tuvo dos etapas. Primero del 74 al 76 y después de mi nacimiento del 77 al 83.

La primera edición de ese libro –que también funciona como relato y archivo familiar– tenía una tapa amarilla con el dibujo seriado de una artesanía que mis padres habían comprado en un mercado mexicano: una flor de girasol de cerámica con cara sonriente que llevaba esa frase pintada que primero se convirtió en nombre de libro y después en una especie de mantra repetido e invocado como deseo por mi familia a través de los años.

Esa flor mexicana que resistió viajes y varias mudanzas, es tal vez el objeto más importante que tenemos. Podría decir, haciendo una asociación caprichosa que esa flor es para mí lo que es “Rosebud”, el trineo que simboliza la infancia feliz para el protagonista de la película *El ciudadano Kane*, de Orson Welles.

México es mi infancia y escribir sobre ese territorio adorado es todavía necesario. Treintaicinco años después de volver a la Argentina, en 2018 escribí una crónica sobre México y nuestra vuelta. Entrevisté a algunos de los pasajeros del vuelo que compartimos. Recupero aquí algunos fragmentos de esa crónica que fue publicada en 2018 por la *Revista Anfibia*:

El 23 de enero de 1983 mi familia y yo volvimos a Argentina en el vuelo número 385 de Aerolíneas Argentinas procedente de la Ciudad de México, lugar en el que habíamos vivido los últimos seis años de nuestras vidas.

La tapa del diario *Clarín* del día que aterrizamos en Buenos Aires tenía tres títulos principales: “Caerá hoy a Tierra el satélite nuclear”, “Legisladores de EE.UU. recibieron un informe sobre desaparecidos” y “Ganaron los punteros y goleó Racing”.

Ahí aprendí a caminar, a comer y a hablar (en mexicano perfecto). Vi por primera vez televisión, escuché música y tuve amigos. Fui educada por maestras mexicanas y cuidada por “muchachas” (así les llamaban a las empleadas de casas particulares) mexicanísimas. Los primeros años me cuidó Carmela. A ella le preocupaba mucho que yo no estuviera bautizada. Mi mamá le explicaba todos los días que nosotros no éramos creyentes, pero a Carmela eso le parecía inaceptable. Una mañana ella dijo que me llevaba a los juegos, una especie de plaza de mi barrio. Pasaron dos horas y como no volvíamos mi mamá salió a buscarnos por todos lados. Cuando estaban a punto de llamar a la policía, finalmente volvimos. Carmela tuvo que explicar que en realidad me había llevado a la iglesia de su barrio a bautizar, y que lo había hecho para que “nada malo le pase a la niña”. Yo era esa niña. Me animo a asegurar que fui la única argentina atea de origen judío, bautizada en la clandestinidad de la Ciudad de México. No se me ocurre una experiencia más mexicana que esa.

Pasé los primeros seis años de mi vida en México. En 1983 volvimos con mi familia a la Argentina. Yo extrañaba a mis amigos, a la comida, a mi escuela y a la televisión. Adaptarme me demandaba mucho esfuerzo. El primer año la pasé muy mal porque era la mexicana y en la escuela me decían “La chilindrina”. Para evitar esas burlas decidí dos cosas: llamarme al silencio –casi absoluto– durante todo primer grado y al mismo tiempo ver un promedio de ocho horas diarias de televisión hasta aprender a hablar un argentino perfecto.

Hace poco, mientras intentaba escribir sobre los objetos y la materialidad, irrumpieron los recuerdos de los objetos del exilio. Escribí:

La colección de libros animados, catorce tomos de una enciclopedia infantil, dos casitas de plástico marca Fisher Price y el disfraz de Yolanda, la ficha amarilla del grupo “Parchis” fueron los únicos objetos que traje desde México.

Durante seis meses pregunté todos los días cuánto faltaba para que viniera esa caja de cartón que tenía mi nombre escrito con marcador negro.

La colección de libros animados que aún conservo eran los clásicos de la literatura, como “Alicia en el país de las maravillas” o “El mago de Oz” pero hechos con la técnica del pop-up, esos que cuando se abren, de un modo mágico aparecen ilustraciones en tres dimensiones. Durante el armado de este texto descubrí en internet, de un modo absolutamente casual, el trabajo de Ivan Isidori, un diseñador visual argentino. A partir del texto que escribí “Que tengan buen viaje”, publicado en 2018 por la revista *Anfibia* él hizo un libro de Pop-up. En vez de castillos o reinos hay aviones, cassettes y cartas, todos elementos icónicos y representativos del exilio. Iván cuenta que decidió hacer un planteo lúdico porque la narradora cuenta su infancia y le pareció que de ese modo se mostraba mejor a nivel gráfico el relato escrito desde los ojos de una niña.

Para cerrar este breve texto recuerdo que en 2001 mi papá se preguntaba en la re-edición de *Seamos felices...* ¿Cómo es, qué contiene y cuánto pesa el equipaje con que volvimos de México? Está lleno de cosas concretas, pero sobre todo está integrado por un lote de intangibles. Hay una parte mía que se quedó en México, es por eso que necesito siempre volver.

Pensar en argenmex: literatura, archivo y memoria en torno al exilio argentino en México de Ulises Valderrama Abad, Eugenia Argañaraz y Gemma Argüello Manresa (Eds.), editado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de realizar en el mes de octubre de 2024. Se realizó con tipografía Times.

El diseño de forros e interiores fue realizado por Ximena Pérez Viveros. La formación y cuidado de la edición estuvo a cargo de Oficina de Proyectos Editoriales.

