

## LAS VALIJAS DEL 'DESEXILIO' DE MERCEDES FIDANZA

Claudio Ongaro Haelterman\*

Es obvio que, en ciertas ocasiones, el desexilio puede ser tan duro como el exilio y hasta aparecer como una nueva ruptura, pero la gran diferencia consiste en que mientras la decisión del exilio nos fue impuesta, la del desexilio en cambio es de nuestra exclusiva responsabilidad.

(Mario Benedetti)

Mujeres con la valija como tema incita a una amplia gama de reflexiones y metáforas que bien pueden remitir no solamente a lo femenino en circunstancias migratorias en todas sus acepciones, sino también a los trayectos, pasajes y recorridos de quien atesora o transporta en un relicario algo de lo propio, tras una búsqueda de lugar en donde poder depositar los contenidos resguardados.

Entre mediados y fines de los años ochenta, luego del largo proceso efectivizado por el golpe de estado del 1976 en la Argentina, se produce el regreso al país de parte de una generación de exiliados que, con el retorno a la democracia, reintentaron la inserción en la propia tierra.

Poco se ha hablado de la generación sucesiva, es decir de los hijos de los exiliados, que si bien nacidos en Argentina, fueron criados y crecieron como argentinos en el exterior debiendo asumir la propia patria entre la extranjería y la pertenencia.

Mercedes Fianza (Buenos Aires, 1974), artista visual, escritora y performer, funda en el año 2006 el grupo *Hijas e hijos del exilio* junto a otros de su misma generación, intentando expresar aquella paradójica y lacerante vivencia descrita por Mario Benedetti a partir de 1986.

---

\* Universidad Nacional de Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional de Arte, Universidad Nacional de Tres de Febrero, Ministerio de Relaciones Exteriores - Argentina.

## Memorias culturales: el arte y la representación del pasado reciente argentino

Desde hace unos años en Argentina se implementan políticas de memoria que persiguen evocar nuestro pasado reciente, cristalizadas en el emplazamiento de plazas, parques y museos. Cabe señalar las controversias interdisciplinarias que generó la expropiación de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) en marzo de 2004, donde funcionó el centro clandestino de detención más emblemático y se abrirá en octubre un Espacio de Memoria. La discusión giró en torno a cómo conferir visibilidad a la ESMA sin transformarla en un espacio reificado y cómo mantener viva la memoria de nuestro pasado reciente, ¿cómo contrarrestar la tendencia de museos y monumentos de automatizar la memoria? ¿cómo encontrar medios persuasivos de recuerdo público?

Estos interrogantes y dilemas están presentes en toda reflexión acerca de la posibilidad de representar un pasado límite como el terrorismo de Estado de nuestra última dictadura militar, manifestada en las controversias alrededor de los mecanismos requeridos para llevarla a cabo, que dan cuenta de las fricciones entre políticas de memoria y las estéticas de recuerdo utilizadas.

Sin embargo, este protagonismo conferido a la memoria que algunos han llamado 'obsesión conmemorativa' de las sociedades contemporáneas reflejado en la construcción de numerosos lugares de rememoración, provoca desconfianza hacia la eficacia de esta abundante cartografía presente en las ciudades<sup>1</sup>. Los monumentos tradicionales que se erigen en el espacio público con el objeto de 'inmortalizar' la memoria, han sido severamente atacados en tanto la conciben como una estructura hegemónica de sentido a partir de la cual el pasado es representado de un modo maniqueo. Es interesante la observación de Gérard Wajcman quien ironiza sobre la efectiva posibilidad de recordar que generan este tipo de monumentos, los cuales a semejanza de aquellos serenos que recorrían las calles de las ciudades repitiendo «¡dormid, buenos vecinos! todo monumento dijera a cada ciudadano: ¡olvida, yo me acuerdo!» (190). Esta cita exhibe la paradójica invisibilidad y apatía que pueden generar los memoriales impidiendo que el pasado pueda tener visibilidad en el presente.

Consideramos es necesario reparar en estos problemas que emergen al momento de pensar críticamente la posibilidad de representar pasados límites, procurando delimitar un tipo de memoria que afronte estas aporías. En tal sen-

<sup>1</sup> Como señala Enzo Traverso: «Institucionalizado, ordenado en los museos, transformado en espectáculo, ritualizado, reificado, el recuerdo se transforma en memoria colectiva una vez que ha sido seleccionado y reinterpretado según las sensibilidades culturales, las interrogaciones éticas y las conveniencias políticas del presente» (68).

tido, en el presente trabajo indagaremos en torno a la memoria entendida como experiencia del pasado signada por la subjetividad, por la evocación asistemática y diversa en la metáfora de las valijas.

Así, por un lado nos proponemos mostrar cómo este tratamiento de la memoria desafía la irrepresentabilidad de un acontecimiento considerado límite, y discute con las modalidades tradicionales de evocación que cosifican el pasado; por otro lado, analizaremos una serie de prácticas estéticas que a nuestro juicio, trabajan la memoria a través de mecanismos alternativos, no canónicos de representación, desde estrategias que persiguen intervenir artísticamente el presente y producir una acción cultural.

Entonces, ¿qué concepción de memoria opera en estas prácticas culturales a las que haremos alusión? La memoria que reivindica su carácter espontáneo y mediado, la memoria que es presente aunque su objeto de reflexión sea el pasado. Como observa el historiador Enzo Traverso:

la memoria entendida como las representaciones colectivas del pasado tal como se forjan en el presente, estructura las identidades sociales inscribiéndolas en una continuidad histórica otorgándoles un sentido, es decir, una significación y una dirección (69).

Trasladado al campo del arte, este tratamiento de la memoria que destaca su diversidad y permeabilidad, se opone a los monumentos tradicionales que materializan memorias hegemónicas u oficiales. Las prácticas estéticas que hoy tematizaremos a las que llamamos 'memorias culturales' se ubican en la periferia, son gestos efímeros, en algunos casos itinerantes que promueven una acción colectiva. En tal sentido, estas prácticas desafían categorías inherentes al arte como la idea de obra, de autor y de público, operando en cambio como memorias culturales, resultado de una acción colectiva que burla estas distinciones.

A nuestro juicio, estas 'memorias culturales' se inscriben al interior de colosales transformaciones en el arte contemporáneo iniciadas en el siglo XX con las vanguardias históricas, que se traducen en la aparición de nuevos paradigmas y de otros modos de enfoque y comprensión de los fenómenos artísticos. La ampliación de los márgenes de lo estético trae como correlato la insuficiencia de los criterios visuales para valorar un artefacto estético que demandan que la recepción deje de ser pasiva. Según ha expresado Hans-Georg Gadamer, a partir del cubismo se eliminó la idea de que un cuadro es una visión de algo, ya no se puede ver una obra desde una mirada que se limite a recibir pasivamente, para ver hay que llevar a cabo una actividad intelectual de síntesis (39). Así, frente a la objeción de si un gesto estético puede llegar a ser una obra de arte,

acordamos con el filósofo Arthur Danto en que «ahora no es posible decidir si algo es una obra de arte o no. Peor aún, algo puede ser una obra de arte y otra cosa idéntica a ésta no serlo, puesto que resulta imposible encontrar la diferencia mediante algún dato visible para el ojo» (53).

La intelectualización del fenómeno artístico incorpora el peso que la recepción de la obra tiene en su propia conformación, pues el espectador asume la función de co-autor, de allí que la estructura de la misma sea orgánica y permeable. En principio, esta situación conlleva la necesidad de un receptor experto que haga decir debidamente a la obra desde una ineludible contextualización, de allí que los soportes no convencionales provoquen intensas controversias referidas a sus estrategias artísticas, a los soportes efímeros muchas veces utilizados disponibles sólo el tiempo que dura la *performance*. Por otra parte al ser los artefactos artísticos ‘máquinas de interpretar’ promueven ejercicios hermenéuticos permanentes desplegando versiones del objeto inimaginables, que en algunos casos dan lugar a sentidos en conflicto. A propósito de las obras que se refieren a pasados traumáticos sostenemos que las discusiones que ciertas prácticas generan son parte del acontecimiento de memoria al que dan lugar.

En virtud de lo señalado, las ‘memorias culturales’ aquí escogidas indagan distintas dimensiones de la memoria y responden materialmente a problemáticas relativas al escenario estético contemporáneo. A este respecto Ana Longoni se refiere al trabajo de grupos de arte en Argentina y señala:

Los límites para definir si estas prácticas callejeras son o no arte, o en todo caso cuáles son, se vuelven nebulosos ¿depende de la definición que hagan los propios realizadores? De su condición de artistas? ¿de la lectura de críticos y curadores? ¿del juicio del medio artístico? Pienso más bien en un reservorio público, una serie de recursos socialmente disponibles para convertir la protesta en un acto creativo (234).

Poniendo en consideración lo observado por la autora a propósito de las estéticas de memoria sobre nuestro pasado reciente, seleccionamos dos acciones artísticas de resistencia en el espacio público que producen el gesto desde una intervención colectiva.

La primer acción que mencionamos por su trascendencia en el presente, ya que existen múltiples apropiaciones de aquel gesto, es el denominado “Siluetazo”, iniciativa de tres artistas plásticos argentinos: Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, quienes junto a organismos de derechos humanos llevaron a cabo una intervención urbana que acompañó la jornada de resistencia de 24 hs convocada el 21 de septiembre de 1983 en la Plaza de Mayo. El “Siluetazo” fue una acción estética colectiva que aludió literalmente a la di-

mención del horror y consistió en el trazado de la forma vacía de una silueta a escala natural sobre miles de papeles, realizados en aquella jornada y sus autores fueron la multitud allí congregada. Las siluetas fueron pegadas en distintos puntos de la ciudad de Buenos Aires: el Cabildo, la Catedral, la Avenida de Mayo, como forma de evocar la presencia de una ausencia: la de los treinta mil detenidos desaparecidos.

Destacamos el “Siluetazo”<sup>2</sup> porque se trató de una acción colectiva en tiempos de dictadura, que exigía respuestas y exhibía ausencias. El símbolo de ese cuerpo ausente pero presente irrumpió en marchas y conmemoraciones posteriores.

Más de veinte años después, la apropiación de aquel “Siluetazo” que queremos señalar es su reedición en la ESMA, organizada por artistas y organismos de derechos humanos que invitaron a realizar siluetas en materiales duraderos que fueron colocadas el 11 de diciembre de 2004 en la reja perimetral de la ESMA en una acción estética colectiva que exigía la restitución del predio y el traslado de las instituciones militares que allí funcionaban. Destacamos este gesto estético porque al igual que el primer “Siluetazo” ubica al espacio público como soporte para la denuncia y la conmemoración. A pesar de que la ESMA está situada en el entramado urbano, resulta invisible para muchos habitantes de la ciudad, de allí la necesidad de conferirle visibilidad colocando Siluetas que la hagan hablar e intercepten su cotidianeidad. De este modo, la memoria es suscitada imprevisiblemente en el trayecto cotidiano del peatón, pues éste no busca el sitio conmemorativo sino que es sorprendido por él (Schindel 61). A este respecto advertimos lo que Andrea Giunta observa cuando se detiene en la centralidad que las prácticas actuales le conceden al espacio público, a la ciudad como el marco de protesta y representación y señala:

Todas estas entradas al nudo urbano se inscriben en la necesidad de reencontrar sentidos que releven el sin sentido. La ciudad es interrogada, transitada y reinstalada en itinerarios que buscan volver a fundarla después del estallido que la dictadura provocó en su trama (278).

Subrayamos entonces que las acciones culturales consignadas en el presente trabajo exploran múltiples dimensiones de la memoria de nuestro pasado reciente desde diversas estrategias. Así los “Siluetazos” ponen de manifiesto el al-

<sup>2</sup> Si bien nos detendremos en el “Siluetazo”, advertimos que existió en tiempos de dictadura producción de artistas como Antonio Berni, Carlos Alonso, Edgardo Vigo, León Ferrari – entre muchos otros – que trabajaron la violencia política de manera solapada, e incluso podemos mencionar la intervención urbana que José Garófalo llevó a cabo en 1980 irrumpiendo en el espacio público con rostros que evocaban a los desaparecidos.

cance contestatario de estas prácticas, así como su modalidad colectiva y la forma de evocar lo que está en el modo del no estar: la ausencia presente de treinta mil desaparecidos, anclando estas acciones culturales en la ciudad, apropiándose del espacio público por un determinado tiempo. Otras prácticas estéticas en cambio, también reivindican lo colectivo pero desde la reflexión en torno a ‘pequeñas memorias’ que entretejen microrelatos sobre el pasado. Las siguientes ‘acciones’, a las que insistimos en denominar de ese modo, para destacar que el gesto estético consiste en el enaltecimiento de un proceso, de una actividad conjunta integrada por múltiples agentes, que trabajan la memoria como recuerdo en el presente.

A modo de ejemplo, el artista polaco radicado en Alemania Horst Hoheisel – quien posee mucha producción artística sobre la memoria del Holocausto – realizó junto a un equipo de trabajo, un proyecto que denominaron *La química de la memoria*, iniciado a partir de 2005 en Buenos Aires. Lanzaron la difusión en distintos medios e invitaron a traer un objeto personal, que les recordara la época de la dictadura militar e indicaron que anotaran la historia su objeto escogido en un papel. En noviembre de 2006 en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires fue inaugurada la *performance* que contenía en cubos transparentes los objetos elegidos y será montada en distintas ciudades del país, destacando el carácter abierto y en construcción de la memoria. Hoheisel reivindica las expresiones estéticas antimonumentales, y propone en cambio ‘marcas de memoria’, advirtiendo que como catalizador artístico intenta sólo incentivar procesos de recuerdo recuperados en forma colectiva: imágenes difusas bajo la neblina de la desaparición, del olvido, del pasado, en un proceso de memoria sobre el tiempo de la dictadura militar en la Argentina.

En esta misma dirección apuntan las intervenciones colectivas de la artista Mercedes Fidanza. En sus dos intervenciones de intento de reparación del exilio, realizadas en el año 2006 y 2007 en plazas de la ciudad de Buenos Aires envió una convocatoria abierta en forma electrónica en la que invitaba a ‘desexiliarse’ y llevar a la plaza un objeto propio que provenga del tiempo de exilio: podía tratarse de un elemento significativo del país de exilio o del país del exiliado, un juguete, una prenda, cualquier elemento que después de la intervención colectiva le era devuelto a los participantes. La artista expresa que su deseo de realizar estas intervenciones colectivas comenzó con una pregunta que se hizo sobre su propia identidad como ‘argenmex’ en relación con el desarraigo y la fragmentación vivida a raíz de su exilio en México durante la última dictadura militar y de la experiencia de volver a su país con la llegada de la democracia.

Destaca que la convocatoria pretendía estimular la búsqueda de objetos y vestimentas guardados o archivados en los rincones de las casas o de la memo-

ria, que al ser hallados comenzaron a expresar las historias que escondían.

La *performance* consistía en colgar del espacio aéreo de los árboles las vestimentas utilizadas durante el exilio, dispuestas en perchas pendían de tanzas que cruzaban enlazadas entre las ramas. La acción fijó su escenario de representación en dos árboles de la plaza unidos por sus ramas, cuyo sitio estaba señalado por dos círculos blancos concéntricos jugando con la intersección de los conjuntos en una posible unión entre ambos árboles.

Quienes estuvieron presentes – y aquí emerge otro de los tópicos que tratamos hoy aquí que se refiere al dilema que plantean ciertas prácticas respecto a la posibilidad/imposibilidad de reflexionar sobre una experiencia estética sin haberla 'vivido', dilemas que a nuestro juicio deben ser puestos en consideración, pero que no obturan la posibilidad de exégesis de la obra –. Como decíamos, para quienes estuvieron presentes fue verdaderamente emotivo ver los ponchos y vestidos multicolores de otras latitudes que fueron izados por cada uno de los participantes como banderas que flameaban sobre la espesura verde de la copa de los árboles<sup>3</sup>.

La invitación a 'desexiliarse' supone para la artista intervenir, accionar, relacionarse y reconstruir lazos culturales fragmentados. En tal sentido, el 'desexiliarse' no apunta al olvido sino a la elaboración de la experiencia del pasado.

Tanto en *La Química de la memoria* como en las intervenciones colectivas de Mercedes Fidanza está presente una exploración sobre el entrelazamiento de lo individual con lo colectivo, que reflexiona acerca de las metamorfosis de la identidad y la experiencia del pasado a través de un hacer memoria que tiene que ver con destacarla en su diversidad, en sus pliegues y contradicciones.

En el presente trabajo hemos reparado en estas 'memorias culturales' por tratarse de gestos que se acercan al pasado desde una acción en el presente y plantean el hacer memoria como algo en construcción. A su vez, hemos puesto en consideración la elocuencia de las estrategias de rememoración utilizadas para enaltecer este tipo de memorias donde la intención estética cede ante la necesidad de crear un espacio colectivo que exhibe las fricciones entre autor, obra y público para transformarse en una acción cultural que considera el carácter subjetivo del ejercicio rememorativo dejando manifiesto que «la memoria jamás está fijada; se asemeja más bien a una cantera abierta, en transformación permanente» (Traverso 73).

<sup>3</sup> Advertimos la riqueza de la interpretación de Juan Pablo Pérez Rocca, testigo y narrador de la intervención para quien la misma plantea la apropiación de un ícono del arte latinoamericano, *Las dos Fridas*, de Frida Kahlo (1939). Las vestimentas regionales colgadas en las pequeñas pinturas de Frida cobran otra dimensión en la imagen del vestido tehuano azul con flores de colores que acompañaba la frase de Fidanza ofrecida en la tarjeta de convocatoria: *volver a la tierra de uno no es salir del exilio; éste continúa.*

## El árbol del ‘desexilio’: revestir las identidades

Las fotografías de Mercedes Fidanza retoman las nociones de ‘desfragmentación’ y ‘desexilio’; consideraciones ambas que nos permiten enfrentar el inagotable debate sobre memorias y olvidos de la política en sociedades que, como la nuestra, vivieron procesos sociales traumáticos. Para los que se fueron, el ‘exilio’ queda convertido en un dolor en el cuerpo de la memoria, agudizado ante la ausencia de datos concretos, ante la distancia del lugar de origen, de esa tierrita de nacimiento y la consecuente falta de raíces que se siente ‘bajo la lluvia ajena’.

Detrás del significado de la acción *Árbol del desexilio* de Fidanza, acontece una praxis estético-política con las características de un ritual urbano, que año a año, intenta refundar la reflexión sobre las identidades que se van construyendo en base a las marcas de la dictadura, se elaboran en el juego entre los lugares propios y ajenos, y se expresan en una construcción que busca reanudar un nuevo tejido en la urdimbre del espacio público. Tal como señala la artista: «No me desexilio para olvidar sino para recordar y sumar mi propia historia al cuerpo social, pisando el suelo, besando la raíz en su latido».

La obra propone enfrentar y disputar la propia identidad, de tal modo que la operación artística asume un carácter netamente colectivo, donde es constituyente la idea de encuentro a través de los vestidos, objetos y pertenencias – como ofrendas –, compartidas por los padres e hijos del conjunto de exiliados políticos (en México, Nicaragua, Ecuador, Venezuela, etc.) que supieron acompañar a la artista en su intervención.

La performance consistió en colgar del espacio aéreo de los árboles las vestimentas utilizadas durante el exilio, dispuestas en perchas que pendían de tanzas cruzadas y enlazadas entre las ramas.

El exilio ha dejado sus huellas en el propio cuerpo, en el sujeto vivo: singularidades forjadas que intentan ser reactivadas a través de cada uno de los vestidos ofrecidos para la performance. Vestimentas de otros tiempos que son el resguardo de una memoria física y concreta; cuerpos rasgados y mutilados por el tiempo, que transformaron un horizonte de vivencias comunes vinculadas a la obligatoriedad de adaptación – sin elección – a nuevos territorios y realidades.

Los relatos y obras pertenecientes a la serie *Las valijas del desexilio* nacen inicialmente en el 2002 para generar a posteriori un recorrido que llega hasta nuestros días intentando dar sentido al futuro a partir de la recuperación de historias singulares y colectivas generando verdaderos lazos de pertenencia comunes.

## Los 'desexilios' de la escritura visual

Tienes siempre la sensación de no pertenecer. Y de hecho no perteneces. Porque no eres verdaderamente de aquí y otros dicen que el lugar del cual provienes no es tuyo sino suyo. Así hasta la idea del lugar de donde vienes está siempre puesta a prueba.

(Edward W. Said)

Los desexilios de Mercedes Fidanza conllevan un distanciamiento no sólo espacial sino también interior al acto mismo de escribir para dar testimonio visual y corporalmente de la significación de dicha distancia: vestirse y desvestirse como signo, como marca o trazo, como lo Otro de Sí, puede considerarse una experiencia de extrañamiento y también como una experiencia de escisión. La unidad de la identidad se pone en juego ante la multiplicidad y la constitución de un cuerpo común a partir del propio.

Una suerte de recomposición en tanto que 'pathos' con la utópica ilusión del reencuentro total de aquello que ha sido perdido o arrebatado para siempre. Un modo de asumir la distancia entre lo propio y el sí mismo que manifiesta una suerte de exilio aparentemente permanente y sin posibilidades de recomposición más que el vivir en el desgarramiento entre dos tierras, dos hábitat pero quizás un mismo 'ethos'.

Tal aporía conlleva quizás la asunción de la propia deconstitución originaria, como precaria portación de quien performatiza, escribe o visualiza la constante escisión como residualidad, donde lo pronunciado por la artista adviene entre lo vivido y lo dicho por otros, como diría Agamben (122) su consistencia será su propia falta y en la errancia por la misma.

'Pertenecer' es una de las claves de la identidad y el éxodo de ésta hace de la no-pertenencia una mirada en donde es siempre 'el otro' el único vínculo a partir del cual es posible encontrarse en un 'nosotros' a la manera de Rodolfo Kusch. Dispositivo, si los hay, de una madeja donde poder reflejarse para poder reconstruir el abismo entre quién se 'es' y dónde se 'está', retomando el concepto de 'dispositivo' en Deleuze.

El modo es, entre otros, a través del vestir los ropajes de otros, cual piel mutable y mutante que puede adquirir el hábito ajeno para hacerlo propio y restituirlo a una identidad común alternando con el propio cuerpo y el cuerpo del otro, sus ensimismamientos y sus extrañamientos, sus proximidades y sus distancias, intentando escribir la historia en el mismo instante en que ella se teje y se desteje, parafraseando a Clarice Lispector. Un discurso siempre en mutación, en devenir, sin control ni premeditación y que sin embargo se presenta como texto y tejido acabado para intentar exiliarse en el otro cual resguardo y protección, desapego y reencuentro, potencia de ser y aceptación.

Una suerte de ‘curaduría’ que auxilia a crecer y al mismo tiempo hace presente los vacíos habitados, las ausencias y los derechos a proclamar las voces de una memoria tangible, presente y vivida entre un pasado generacional, una historia y el propio presente que proyecta al porvenir.

### **Donar la historia**

Somos la memoria que tenemos y la responsabilidad que asumimos. Sin memoria no existimos y sin responsabilidad quizá no merezcamos existir.

(José Saramago)

Quien sabe sin tener razón, cargando un cuerpo muerto, siempre otro, creyendo nombrar las cosas impropriamente, se deja a la escucha de su convocatoria: esa es Mercedes Fidanza.

Hija del desconcierto y de la penumbra avanza a duras penas con su carga de construcciones y naufragios: vestidos-cariátides insensatas transportando sus mundos – submundos – a la manera de los dioses en la nube interior, perdiendo en cada caída su minúsculo yo como una piedra del gran friso, un íntimo fragmento de eternidad que rueda hasta los límites y se recoge a tientas en la necesidad de articular de otro modo la dicotomía que opone el individuo ‘moderno’ al individuo ‘posmoderno’, rompiendo el círculo autorreferencial del yo y reconstruyendo un ‘Nosotros’ capaz de reforzar el lazo social sin atentar contra la autonomía de los singulares, esto es, capaz de interiorizar la exigencia de comunidad sin borrar las diferencias particulares.

¿No es este a caso el modo por excelencia de aquellas intervenciones que en la contemporaneidad nos hablan del acérrimo vínculo entre lo público y lo privado? ¿Reencuentra su lugar y su destino? Alguna vez dijimos que ser cerámica es un dolor infinito. Como los cactus de Mercedes, que ‘abrazamos’ en ese intento de pronunciar hacia atrás todos los alfabetos de la fiesta.

Mira las imágenes a través de las hojas de árboles-vestidos o vestidos de árboles, con sol y luces, viendo desfilar sus sombras genuinas hasta el fin de su propia palabra: quiere descubrir al otro por transparencia?

Dos tierras y un solo mundo que aparece así entrelazado con la fatiga del amor porque a la salida del laberinto jánico, entre perchas y cuerpos volátiles, cualquiera de los minotauros, espinas o serpientes emplumadas ciclópeas de la conciencia, siempre tienen algo de lo que espera y esperanza. A la salida, quizás, debajo del árbol, descubriremos que hemos soñado con los ojos abiertos y que los sueños de Mercedes Fidanza son las voces de los otros. Quizás, entonces, comenzaremos a soñar otra vez, pero ya sin párpados. Origen y fin.

Al sentido instantáneo de la eternidad corresponde este encuentro investido de hilo nocturno. Pero al brazo y la mano que tienden a la tela temporal, solamente corresponde lo inmutable, la creación de cada uno, el alma, la palabra de cada uno. La ofrenda que nos propone Mercedes es el don.

Testimoniar el tiempo; predicarlo es modelarlo; tejerlo es aquietarlo para que se pronuncie. La materia ilumina nacimientos y muertes, presencias y ausencias, lo escondido fundacional de la tierra y aquello que soporta y alimenta. Entre el barro cerámico y la tela del vestido, está lo que destiñe, el color, lo que 'cela' y 'can-cela' la alfarera, su propia diferencia y por lo tanto su identidad.

Dos tierras, dos exteriores, dos movimientos que se conjugan en un mismo e idéntico hilván: ser hija, madre, padre y hermano al mismo tiempo.

Mirar y ser mirados por este 'desexiliar', que por medio de su ser 'dos', ser la 'exterioridad que nos moviliza' y ser 'hilo' al mismo tiempo, nos muestra los tejidos de lo sensible y los lazos y vínculos de lo que nos es posible.

Mercedes Fidanza: no hay nacimientos ajenos ni tampoco amores deshabitados, sino sólo, y esto no es poco, un lugar de encuentro.

### Bibliografía citada

- Agamben, Giorgio. *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. Torino: Bollati Boringhieri. 2006.
- Benedetti, Mario. "Prólogo". *El desexilio y otras conjeturas*. Buenos Aires: Nueva Imagen. 1986.
- Danto, Arthur. *El abuso de la belleza*. Buenos Aires: Paidós. 2005.
- Deleuze, Gilles. *Qu'est-ce qu'un dispositif? Deux régimes de fous et autres textes (1975-1995)*. Editions préparée par David Lapoujade. Paris: Les Editions de Minuit. 2003.
- Gadamer, Hans Georg. *La actualidad de lo bello*. Buenos Aires: Paidós. 2003.
- Giunta, Andrea. "Chile y Argentina: memorias en turbulencia". *Pensar en la Postdictadura*. Ed. Nelly Richard, Alberto Moreiras. Chile: Cuatro Propio. 2001: 71-72.
- Lispector, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Editora do Autor. 1964.
- Longoni, Ana. "¿Tucumán sigue ardiendo?". *Brumaria*, 5 (2005): 15-18.
- Hoheisel, Horst. *La química de la Memoria*. Servicio Alemán de Intercambio Académico y la Fundación de la UNSJ. Buenos Aires: 2007.
- Kusch, Rodolfo. *La Negación en el Pensamiento Popular*. Buenos Aires: Cimarrón-Peña Lillo. 1975.
- Said, Edward W. *Mi derecho al regreso*. Buenos Aires: Eudeba. 2009.
- Saramago, José. *Pensar, pensar y pensar: escritos y entrevistas*. Buenos Aires: Alfaguara. 2009.
- Schindel, Estela. "Las pequeñas memorias y el paisaje cotidiano: cartografías de la memoria". *Trabajos de la memoria. Arte y ciudad en la postdictadura argentina*. Ed. Cecilia Macón. Buenos Aires: Ladosur. 2006: 45-46.
- Traverso, Enzo. "Historia y memoria. Notas sobre un debate". *Historia reciente*. Ed. Marina Franco, Florencia Levín. Buenos Aires: Paidós. 2007: 12-13.
- Wajcman, Gérard. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu. 2001.