



CASAS CON AGUJEROS NEGROS: METÁFORAS DE LA MEMORIA EN LITERATURA DE EXILIADAS/OS-HIJAS/OS LA POSTDICTADURA ARGENTINA

HOUSES WITH BLACK HOLES: METAPHORS OF MEMORY IN LITERATURE OF CHILDREN OF EXILES IN ARGENTINE POST-DICTATORSHIP

Eva Farji¹

evafarji@hotmail.com

Universidad de Buenos Aires

Resumen

De las múltiples maneras de entender los vínculos entre literatura y exilio, el presente trabajo propone recopilar y analizar la forma en que aparece la figura de la casa en la producción narrativa de cuatro escritoras mujeres que han nacido o vivido su infancia en el exilio de sus familias por causa del terrorismo de Estado ocurrido durante la dictadura cívico-militar de 1976-1983 en Argentina. Ellas son Laura Alcoba (2007), Verónica Gerber Bicecci (2015), Carla Maliandi (2017) y Mónica Zwaig (2021). En ese marco, se observa la existencia de una multiplicidad de metáforas de la memoria que tienen a la casa como motivo principal de imágenes poéticas. Este hecho que se toma como síntoma de una búsqueda tanto individual como social de formas de expresar ausencias, desconocimientos u olvidos, o de elaborar desde lo artístico las repercusiones en el presente del trauma social-familiar, específicamente relacionado con las biografías de las autoras. Asimismo, se trata de dar cuenta de las características de las voces de exiliadas/os-hija/os² como sujeto que se hace visible en la etapa más contemporánea de postdictadura.

Palabras clave: exilio - memoria - infancia - dictadura - literatura

ABSTRACT

Among the multiple ways of understanding the links between literature and exile, this paper proposes to compile and analyze how the figure of the house appears in the narrative production of four female writers who were born or spent their childhood in exile due to the state terrorism that occurred during the 1976-1983 civil-military dictatorship in Argentina. These writers are

Laura Alcoba (2007), Verónica Gerber Bicecci (2015), Carla Maliandi (2017), and Mónica Zwaig (2021). Within this framework, the existence of a multiplicity of metaphors of memory is observed, with the house as the main motif of poetic images. This fact is taken as a symptom of both an individual and social search for ways to express absences, unknowns, or forgetfulness, or to artistically elaborate on the repercussions in the present of the social-family trauma specifically related to the biographies of the authors. Furthermore, the aim is to account for the characteristics of the voices of exiled children as subjects who become visible in the most contemporary stage of post-dictatorship.

Keywords: exile - memory - childhood - dictatorship - literature

Recepción: 26-06-2024

Aceptación: 25-11-2024

INTRODUCCIÓN

Este trabajo propone un recorrido por metáforas de la memoria que apelan a la figura de la casa en la producción literaria de exiliadas/os-hijas/os cuyos padres y madres fueron perseguidos y obligados a abandonar el país durante la dictadura cívico-militar de 1976-1983 en Argentina³. Es a partir de ese recorte que se busca abordar la presencia o expresión en el arte y la literatura de ideas e imágenes sobre la memoria, especialmente cuando la motivación tiene que ver con intentar comprender hechos disruptivos que parten de la experiencia individual o familiar, vividos mayormente como traumáticos por cuanto implican “un proceso psíquico “de desarticulación entre el afecto y la representación” (Benyakar, 2012)⁴.

El corpus está conformado por cuatro libros de autoficción de escritoras mujeres que han nacido o vivido su infancia en el exilio: *La casa de los conejos* de Laura Alcoba (2008 [2007]), *Conjunto vacío* de Verónica Gerber Bicecci (2015), *La habitación alemana* de Carla Maliandi (2017) y *Una familia bajo la nieve* de Mónica Zwaig (2021). Si bien hablamos de literatura argentina, resulta importante señalar que, atento a que el lugar de residencia de Alcoba y Gerber Bicecci es en Francia y México respectivamente, sus libros se publicaron primero en esos países.

Para este trabajo, observaremos especialmente de qué manera las metáforas que incorporan a veces lo irónico, lo lúdico y la imaginación, buscan expandir recursos de los lenguajes artísticos para poder dar cuenta de vacíos en los relatos familiares (ficticios o reales). En este marco, el lugar y la voz específicos de enunciación cobran relevancia en tanto estas producciones acuden a desdibujar límites entre lo testimonial y lo fantasioso de la imaginación literaria.

1. Repercusión académica

El primero de los libros que nos ocupa, *La casa de los conejos*, es el que más atención académica ha recibido, fue escrito en la década anterior y tiene también como característica diferencial que trata la memoria de un período previo al exilio y la problemática de la niñez en la clandestinidad de las organizaciones políticas de los '70. Su autora, Laura Alcoba, nacida en Argentina en 1968, vive en Francia desde 1978, escribe en lengua francesa, es profesora de literatura española en la Universidad de París X Nanterre y traductora. Este libro constituye el inicio de una trilogía que se completa con *El azul de las abejas* (2014 [2013]) y *La danza de la araña* (2018 [2017])⁵. Las tres novelas fueron escritas en francés y luego traducidas al castellano. Entre otras investigaciones, Leonor Arfuch (2016) lo analiza a propósito del “giro hacia la infancia” por parte de las voces de quienes fueron niñas/os en los '70, poniendo de manifiesto que “[...] nunca habrá un fin de los relatos en la experiencia traumática de un colectivo, por más que

ciertas voluntades o los mecanismos complejos de la vida política pretendan desactivar en algún caso esa perseverancia del pasado” (Arfuch, 2016, p. 550).

Adriana Bocchino (2015) trata la problemática de no correspondencia de lenguas y tiempos en tanto la lengua del exilio adoptada por Alcoba para la escritura narrativa relata los recuerdos experimentados en la lengua materna, como una suerte de encubrimiento o de distancia. Por su parte, Jorge Aloy (2017) sostiene que en “[...] la coincidencia biográfica entre escritor, narrador y personaje” se produce una “puesta en abismo” (p.14), ocupándose de los juegos discursivos y polifónicos de la novela (el prólogo en forma de carta-confesión dirigido a Diana Teruggi -víctima del operativo relatado en la novela-, el presente evocativo en primera persona, las interrupciones de la voz de Laura adulta en el texto, de otra voz que recuerda, etc.).

Los otros tres relatos del corpus, si bien presentan organizaciones temporales a veces desordenadas o fragmentarias, se sitúan mayormente en momentos de postdictadura⁶. A diferencia de *La casa de los conejos*, estas tres novelas son escritas en castellano, pero cabe señalar que en el caso de Zwaig, se trata de una lengua aprendida hace poco tiempo.

Zwaig nació en el año 1981 en Francia, radicándose en 2007 en Argentina, momento en que aprende el idioma y se desempeña como abogada en la Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad (CONADI) y el Centro de Estudios Legales y Sociales en los juicios por Lesa Humanidad. Es coautora junto a Félix Bruzzone de la obra teatral *Cuarto intermedio. Guía práctica para audiencias de lesa humanidad*, sobre su vivencia en estos procesos. El relato de Zwaig es analizado -junto con otras producciones narrativas- por Julia Cittá (2022) a partir de la noción de “archivo afectivo” que hijas/os conservan, conformado por cartas, fotos, folletos, periódicos, canciones, libros, postales, etc.

Gerber Bicecci es artista y escritora nacida en México en 1981, donde continuó residiendo. Su formación es en artes visuales y presenta como búsqueda constante en su trayectoria el interés en explorar los límites entre texto e imagen. Sobre su novela gráfica *Conjunto vacío*, Arfuch (2018) señala que la coincidencia entre el nombre de la protagonista y de la narradora no implica que se trate de la misma persona, al tiempo que el concepto de “desaparición” pone en tensión los límites de lo visible y lo decible. Por otra parte, el trabajo de Eva Alberione y Candela Gencarelli (2023) propone detenerse en la “posición de enunciación y en el tipo de mirada” (Alberione y Gencarelli, 2023, p.123) de las obras de exiliadas-hijas, para hacer foco en el rol de los juegos y canciones infantiles, en la centralidad de lo visual, o los recuerdos de sueños y pesadillas. Silvana Mercedes Casali (2023) apunta a la forma en que se presenta la relación madre-hija y los efectos de la migración forzada que continúan operando en el presente, considerando al “[...] exilio como una desaparición metafórica” (Casali, 2023, p.81). Los complejos efectos

de sentido de la combinación de lo verbal y visual de esta obra -y su correspondiente demanda de un lector-espectador activo- son minuciosamente examinados por Emilia Deffis (2020), quien toma como antecedente la tesis de Licenciatura en Artes *Espacio negativo* de la autora, y resume con la frase de la novela, “necrópolis interior”, el estado de “duelo suspendido” (Deffis, 2020, p.30), de la desaparición y el exilio.

Maliandi nació en Venezuela en 1976 pero su trayectoria como dramaturga y lugar de residencia es en Argentina. Marcos Seifert (2021) problematiza la forma en que esta autora expresa en *La habitación alemana* el retorno imposible al país de la infancia, la comparación entre fuga y exilio, las tensiones entre lo propio y lo ajeno, y el estado de indefinición o “fuera de tiempo” (Seifert, 2021, p.69). En tanto que María Paz Oliver toma como marco teórico a Deleuze y Guattari para aplicar el concepto de desterritorialización con relación al viaje indagatorio de la protagonista-narradora, apuntando también la perspectiva de género en tanto el viaje ha sido atributo masculino en la tradición literaria occidental. Asimismo, toma de *Mil mesetas* la idea de “[...] la errancia como una movilidad que se sitúa entre los conceptos de espacio liso y espacio estriado” (Oliver, 2024, p.65), entre la apertura total y los puntos de anclaje, en donde el destino o el origen tienen menos relevancia que el momento presente. Este breve reporte no intenta ser exhaustivo sino dar cuenta de una gran cantidad y variedad de enfoques teóricos sobre la narrativa de hijas de exiliadas/os, hecho que indica la riqueza y complejidad del objeto de estudio.

2. Imágenes y metáforas de la memoria

La “titánide” griega *Mnemósine*, asociada a la memoria, ha sido representada de diversas maneras en el arte occidental. En la obra de Dante G. Rossetti titulada *Mnemosyne* (1875) aparece con una lámpara y un cáliz. Estos objetos simbolizan el acto de recordar como una iluminación, a la vez que se compara con llenar un recipiente vacío con una sustancia etérea.

Atlas Mnemosine es el nombre que Aby Warburg dio a su titánico proyecto de recopilación y configuración de una red o cartografía abierta de relaciones y analogías entre imágenes de diferentes tiempos y procedencias. Su propuesta puede resumirse en la pervivencia (*Nachleben*) y viaje del sentido de las imágenes a partir del *Pathosformel* (fórmula del pathos) que implica entender las imágenes como síntomas o resultantes de estructuras expresivas que dan cuenta de huellas y cadenas de asociaciones y afecciones almacenadas en la memoria colectiva, sedimentadas a muy largo plazo “[...] mediante la inducción de un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas y bipolares que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social” (Burucua, 2006, p.12). A partir de la *Pathosformel* es que se entiende la heterogeneidad temporal y el anacronismo

inherente a las imágenes: el tiempo histórico de su surgimiento por un lado y el tiempo de la memoria por otro (Santos en Warburg, 2014, p.19).

En tanto el tema de nuestra investigación tiene que ver con una figura que implica representación espacial, resulta pertinente dar cuenta de que la imaginación de arquitecturas en el marco de técnicas mnemotécnicas es una tradición que proviene de la antigüedad clásica y que tuvo un lugar central en el medioevo y el renacimiento. El método de lugares (*loci*) se basó en recrear imaginariamente un espacio como un teatro o un retablo y colocar en distintas partes de la arquitectura imágenes que suscitaran el recuerdo de sucesos o conceptos (Rossi, 2003).

Por su parte, Wacjman (2001) acude a la anécdota del origen del arte de la memoria por la cual Simónides de Ceos -único sobreviviente de un banquete en el momento en que ocurre un terremoto- resulta el testigo capaz de identificar los cadáveres que han quedado irreconocibles (en ruina). La manera que encuentra de establecer la identidad de cada cuerpo es relacionarlos con un lugar o la imagen de ese lugar: “Todo roto en mil pedazos, pero en su lugar” (Wajcman, 2001, p.16). La memoria aparece asociada a la tragedia, al desastre, lo cual resulta relevante en nuestro recorrido ya que algunos relatos incluyen las huellas de violencia en las casas, o sus transformaciones del paso del tiempo.

Puntualizando en la casa y su relación con la memoria, Gastón Bachelard en su ensayo filosófico *La poética del espacio* (1957), indaga desde una postura fenomenológica los distintos sentidos de habitar y vivenciar el espacio íntimo, destacando la dimensión poética más allá de las características físicas o arquitectónicas de las casas:

La casa nos brindará a un tiempo imágenes dispersas y un cuerpo de imágenes [...] A través de todos los recuerdos de todas las casas que nos han albergado, y allende todas las casas que soñamos habitar [...]. (Bachelard, 2005, p.33)

Así, la casa se constituye en un espacio onírico en donde las vivencias se encuentran asociadas a sus rincones (sótano, buhardilla, habitación) o elementos (puertas, ventanas, armarios), con mayor vínculo espacial que temporal. Con especial atención a la forma en que se constituye en escenario de recuerdos, experiencias infantiles de refugio o de miedos profundos.

Otra metáfora muy extendida es la idea de recuerdo como huella impresa en la mente, como la forma que queda en la materia por contacto con un molde. Esta tiene su correlato en las comparaciones de la memoria con medios de almacenamiento de datos o de creación de imágenes, en especial de las técnicas fotográficas (Draaisma, 1998). En el campo de las prácticas artísticas contemporáneas, la fotografía ocupa un lugar privilegiado en propuestas que indagan en la representación metafórica de las imágenes

del recuerdo y la memoria. En relación a las narrativas de hijas/os de desaparecidos, la diapositiva, ese pequeño objeto cuadrado de no más de 5 cm de lado (contando la película y el marco), pero potencial imagen gigante proyectada, nos resultaba una compleja metáfora de la memoria entre lo que viene de atrás, lo que se proyecta, las zonas opacas y la práctica de poner el cuerpo como superficie de proyección, que se observa en la serie *Arqueología de la ausencia* de Lucía Quieto y en varios documentales subjetivos (Farji, 2021).

Las metáforas e imágenes de la memoria que -sin pretensión de exhaustividad- hemos apuntado, pueden aparecer en la narrativa a través de descripciones o imágenes poéticas. A partir de rastrear la figura de la casa como metáfora de la memoria en el corpus seleccionado nos preguntamos si es posible reconocer algunos de estos aspectos o elaboraciones simbólicas de los que hemos dado cuenta, o quizás identificar nuevas versiones de imágenes que tienen ya su tradición. Tal vez incluso plantear la emergencia de otras fórmulas de representación llamadas a anclarse de manera colectiva (suposición última que excede las posibilidades del presente trabajo) ¿Aparecen en las casas del presente corpus literario ideas sobre el recuerdo como huella, de la arquitectura como lugar de memoria, de la dialéctica entre luz y oscuridad?

3. Exilio, memoria e infancia

De las múltiples maneras de entender los vínculos entre literatura y exilio podemos encontrar aquellas posturas que incluyen a toda obra literaria escrita en el exilio independientemente de si hacen o no referencia a esta situación. También se puede realizar el recorte por los escritos cuyo tema es específicamente el exilio, ya sea o no este un dato biográfico del autor. A su vez, resultan de interés los abordajes socioculturales que ponen el foco en los vínculos y las redes de la intelectualidad. Sin olvidar la problemática del exilio interno y la situación de censura de quienes escriben siendo perseguidos en sus propios países. O bien los debates acerca de las distinciones entre exilio y migración, según si las motivaciones para salir del país natal de quienes escriben se relacionan con cuestiones políticas o económicas (Cymerman, 1994).

Bocchino (2006) entiende que la literatura de exilio tiene como punto de partida no solo un lugar puntual de enunciación, sino un sujeto que -como Sherezada en lo oral- sobrevive porque narra, definiendo la escritura como acto de resistencia. En este punto se diferencia de la idea de “la muerte del autor” que formularon Michel Foucault (2010) y Roland Barthes (1968), por la cual “[...] la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen” convirtiéndose en un lugar neutro en donde se pierde la identidad del autor para aflorar otras múltiples identidades (p.1). Las escrituras de exilio, sin embargo.

[...] serían el “reverso obstinado del asesinato” al que han sido condenados los autores que producen escritura en situación de exilio. Así colocados, estos escritores tienen un único lugar donde afirmarse: “quien habla” es de fundamental importancia porque sólo allí encuentra un espacio [...] es el Estado el que promueve la indiferenciación con la privación de la libertad y muerte indiscriminada haciendo lugar a un verdadero “Qué importa quien habla”. (Bocchino, 2006, p.2)

Es bastante generalizado referirse al exilio como una marca, o incluso un estigma, y aun así podemos encontrar diferencias en cómo entender esa huella. Según Ángel Rama (1978), los exilios “[...] devienen una condición permanente de la vida” (p.10), en donde coexisten la nostalgia por la patria y la necesidad de integración al lugar de acogida. En opinión de Bocchino (2006), la literatura argentina está marcada por el exilio no solamente por la situación puntual biográfica, sino que ocurre “en el interior de su escritura” y “se configura como espacio de desplazamiento en intrínseca relación con un tiempo, marcado por un tiempo, donde son colocados ciertos autores” (p.1).

¿Qué pasa con el exilio como signo u origen de aquellos escritores/as o artistas que lo vivenciaron en la infancia, que no decidieron su emigración y no conocían sino por relato de sus padres el lugar del que se habían escapado para sobrevivir? ¿Qué queda de aquella construcción fantasiosa que se elaboró en la primera etapa de la vida y cómo aparece en sus obras?

El concepto de posmemoria que elaboró Marianne Hirsch (1997 y 2012) implica la transmisión de la memoria de los sobrevivientes a sus hijos, especialmente cuando esta segunda generación interroga a la precedente para reconstruir los hechos que no vivieron, pero de los cuales experimentan sus consecuencias. La comunicación de estos sucesos está signada por las dificultades de transmisión por parte de los sobrevivientes, lo cual lleva a los descendientes a desarrollar sus propias estrategias y modos de representación a partir de búsquedas particulares y subjetivas:

Crecer con memorias opresivas heredadas, ser dominados por relatos que preceden la propia historia y la propia consciencia significa correr el riesgo de que nuestra propia vida se vea “desarticulada” e incluso vaciada por la de nuestros predecesores. La historia personal se construye pues, aunque de manera indirecta, a partir de los fragmentos traumáticos de acontecimientos que siguen desafiando la reconstrucción narrativa. (Hirsch en Violi, 2020, p.14)

Cabe señalar que el uso de este concepto es discutido académicamente. Beatriz Sarlo (2005) -por ejemplo- es crítica respecto a esta categoría argumentando que las características que se le atribuyen no difieren significativamente de los mecanismos de la memoria respecto de sucesos que ocurrieron con contemporaneidad a los sujetos que rememoran. Son escasas “las operaciones de una memoria directa de la experiencia” y la gran mayoría de los hechos son reconstruidos “por el discurso de terceros”, que sería

la principal cualidad atribuida a la memoria de hijas/os (Sarlo, 2005, p.127). El libro de Sarlo, *Tiempo pasado*, resulta adverso a los planteos particulares y experimentales en pos de una defensa de la historicidad. Sarlo es vehemente en particular con Albertina Carri y su film *Los rubios*, a quién no le perdona ponerse en primer lugar y por momentos ridiculizar a la generación de sus padres, tampoco su exacerbación de la subjetividad a través del recurso del desdoblamiento y la simultaneidad de su propia presencia frente a cámara junto a la de la actriz que la interpreta (Szurmuk, 2020).

En cambio, Andrea Giunta (2014) entiende la posmemoria para el caso del arte contemporáneo argentino como una elaboración no solo desde una distancia crítica como segunda generación de aquella que vivió la dictadura, sino implicándose subjetivamente. Asimismo, nos resulta pertinente la reflexión de Pilar Calveiro (2009) de no limitar la dictadura a las fuentes de archivo y a la necesidad de seguir permitiendo la potencialidad y fuerza de nuevas denuncias y voces que aún después de más de 40 años despiertan y encuentran a su manera las formas de expresarse y volver a presentificar lo inconcebible. También se habla de “memorias airadas” para referirse a aquellas elaboraciones que implican una gran carga emocional, deseo de justicia, reclamos que se expresan desde las afecciones, conflictividad con los pactos sociales y/o familiares de silencio o reconciliación (Rodríguez Marino, 2006 y Arfuch, 2014).

Elsa Drucaroff en su libro *Los prisioneros de la torre* (2011) aborda la narrativa argentina desde los años '90 hasta la primera década de los 2000, y distingue dos maneras complementarias de referirse a un corpus que en su momento fue subestimado o no advertido por el circuito de legitimación de críticos y editores: “Nueva Narrativa Argentina” y la “Narrativa de las Generaciones de Postdictadura” (Drucaroff, 2011, p.17). En tanto el primer término busca señalar aportes disruptivos y experimentales en relación con una posible “ruptura” con lo anterior, la autora señala las limitaciones en torno a la “novedad” como valor. Por esta razón propone el segundo término, que hace hincapié en la literatura de quienes crecieron experimentando el miedo, su recuerdo y/o sus secuelas.

El cine y la literatura de hijas/os de desaparecidas/os en nuestro país tiene su irrupción a fines de los '90. En un primer momento, el foco estuvo puesto en la reconstrucción de la historia de los padres, mientras que en una segunda etapa la propia memoria de la infancia pasa a primer plano. Actualmente, se asiste a una visibilización de la producción artística de exiliadas/os-hijas/os, que puede pensarse como correlato del surgimiento de nuevas agrupaciones sociales y políticas -tales como Hijas e Hijos del Exilio- en torno a esta identidad en los últimos 10 años (Alberione, 2016). El interés se extiende a los estudios académicos que ponen el foco sobre las narrativas de los adultos de hoy sobre sus experiencias de infancia exiliar. Al respecto, Chmiel (2022) propone “poner de relieve el carácter diverso de la memoria sobre los exilios, y la reflexión por lo generacional

como parte de un 'estado de memoria' que habilite nuevas narrativas generacionales" (cap.1, párr.24).

En su momento, las/os hijas/os de desaparecidas/os se constituyeron como una voz y visión propias respecto a la generación de sus padres, planteando diferencias con el discurso militante que imperaba. Como característica se destaca la elaboración a través de las "estrategias de identidad y memoria, por medio de videos, películas, fotografías y diversos modos de intervención escénica [...] destinados a refigurar la pérdida, o a hacer presente ante la comunidad las consecuencias inextinguibles de la violencia del pasado" (Amado, 2009, p.140). ¿Hay diferencias para el caso de exiliadas/os-hijas/os? ¿Puede considerarse testimonio la literatura de autoficción?

Al testimonio del sobreviviente que ha de declarar en juicios se le pide credibilidad, racionalidad y objetividad respecto a hechos y descripciones, pero en tanto lo vivido constituye un quiebre en todo marco de referencia, suele ser confuso. Lo que sí documenta es -justamente- esa experiencia del horror:

[...] los testimonios orales del holocausto están destinados a ser narrativas desorganizadas porque ésa es la quintaesencia de las experiencias que registran (Langer, 1991). Por eso el sobreviviente intenta establecer puentes entre el aquí y el allá, a través del relato de lo que no puede recuperarse a nivel teórico sino vivencial. Quizás la voz poética sea, por esta razón, la más apta para transmitir las huellas de la tortura, que incluye la reclusión, el maltrato, y la liberación aun mundo que raramente se integra con el tema. (Strejilevich, 2005, p.14)

En coincidencia con lo expuesto, el testimonio -explica Ana Fornicito-, se da esencialmente en relación con un otro que presta su escucha pero que a la vez tiene expectativas. En ese momento se evidencia la vulnerabilidad del cuerpo, del relato y del conocimiento en todos los balbuceos, temblores y gestos: "[...] la verdad no parece asociada a la relación narración-evento en una matriz representativa, sino en una matriz afectiva y expresiva" (Fornicito, 2018, p.5). Paradójicamente, la potencia del testimonio reside en una fragilidad que despliega su capacidad de mostrar lo indecible. En la exploración de esas limitaciones se pone en juego lo poético. Fornicito (2018) propone un "arte delicado" que no busque definir ya que "las poéticas que entran en juego en este proceso expresan esa derrota del lenguaje a través de un reflejo: muestran un no saber, no entender y no ver..." (p.7).

En su afirmación identitaria, las características de la narrativa de hijos de desaparecidos y de exiliados tienen que ver con cierta liberación respecto de la exigencia de formas racionales, verosímiles y con carga de prueba que se les pidió a los testimonios de la generación de los padres. La experimentación es el modo de decir desde una búsqueda estética que no por eso banalice, sino que actualice el abordaje de la historia, el trauma, el duelo y la memoria.

4. Las casas de la memoria

En la tesis de doctorado de Fira Chmiel sobre narrativas de la infancia de exiliadas/os-hijas/os, titulada significativamente *La memoria. Una Casa que gira*, la autora explica que su investigación se apoya “[...] en el tropo de la casa porque permite considerar, desde sus múltiples aristas (metafórica, simbólica, material, identitaria) y acepciones (morada, hogar, vivienda, patria), algunos rasgos de la experiencia biográfica de quienes transitaron el exilio en la infancia” (Chmiel, 2022, cap.1, párr.2).

En relación con los múltiples desplazamientos de la infancia en el exilio, la investigadora se pregunta cómo se construye la narrativa biográfica del desarraigo. Para tal cometido, su metodología es el análisis cualitativo de entrevistas. Se pueden encontrar coincidencias en las metáforas, símbolos y alegorías que ella detecta o construye a partir de esos relatos y los que se hallan en las obras literarias. Por un lado, la casa funciona como el espacio que conecta la vida familiar del interior con el espacio público del exterior, estableciéndose su función análoga a la de la piel para el cuerpo humano, entendiendo sus puertas y ventanas como poros simbólicos, algunos objetos resultan símbolos de un “afuera” de la vida familiar:

Algunos de los niños y niñas de entonces convivieron, en mayor o menor medida, con el compromiso político de sus padres y madres. Tanto los objetos clandestinos, escondidos, como los vínculos formaron parte de la casa y de la dinámica doméstica. El armario, los cajones, el cofre y su “doble fondo” son para Bachelard (2000) “verdaderos órganos de la vida psicológica secreta” (p.83) que en los relatos se colocan al borde entre la vida privada y la vida política al interior de las casas [...] En los relatos se recuperan las vivencias tanto de cobijar como también de ser recibidos por otras casas, por otras familias en el exilio. (Chmiel, 2022, cap.2, párr.14)

Las casas también son “símbolos de eventos contundentes dentro de las biografías”:

La referencia al espacio y particularmente la casa, no trata únicamente de la vivienda sino de todas las actividades, sentidos y relaciones que allí se desarrollan: es un modo de existir en el mundo. La casa se propone además como una metáfora, como la garantía de sentirse a resguardo, el lugar de lo familiar. El término “hogar”, funciona, en algún sentido, como forma de capturar la esencia de la experiencia en los lugares (Manzo, 2003, p.49) [...]. El hogar puede estar en “otro lugar” de donde está el sujeto, y puede ser también aquel hacia donde se dirige. Así, en algunos casos, el hogar se configura como una suerte de horizonte, por su imposibilidad, y por ser necesario para orientar su futuro, en lugar del pasado que une al sujeto con un espacio determinado. (Chmiel, 2022, cap.2, párr.7)

En su *Mínima Moralía*, Theodor Adorno (2001) reflexiona sobre la condición de “existencia dañada” del intelectual en el exilio -que es la suya propia después de la II Guerra Mundial-, y entre los diferentes aspectos que comenta está la (im)posibilidad de construir hogar:

Quien busca refugio en viviendas de estilo auténticas -mas también acaparadas-, lo que hace es embalsamarse vivo. Si lo que se quiere es evitar la responsabilidad de habitar una casa decidiéndose por el hotel o el apartamento amueblado, se hace de las condiciones que impone el exilio la norma de la vida. Como en todo lugar, la peor parte se la llevan aquellos que no tienen elección [...]. (Adorno, 2001, p.36)

Resulta muy ejemplificador comparar esta visión de un exiliado, con una ficción que escribe una exiliada-hija. En su novela *La habitación alemana* (2017), Carla Maliandi -nacida en Venezuela- nos muestra a una protagonista que vuelve ya adulta a Alemania, en donde vivió en su infancia también como exiliada-hija, para habitar una temporada indefinida en una residencia estudiantil como vía de escape a los problemas de su vida en Argentina. Allí se afirma su condición de no ser de ningún lugar:

Caigo muerta en mi cama de princesa exiliada, mi cama de falsa estudiante, mi cama de turista solitaria, de refugiada. Estoy a salvo. No existe mejor cosa en el mundo en este momento que la soledad de mi cuarto alquilado. (Maliandi, 2017, p.16)

En este caso, el regreso al exilio es un símbolo de huida elegida, no de expulsión. A diferencia de Adorno, no parece ser una desventaja preferir el hotel por sobre la casa. Un no-lugar al que va a olvidar el dolor reciente, mientras se recuperan otras memorias que en principio no se comparten con otros. Un “no lugar” que, en términos de Marc Augé (1993), constituye un espacio impersonal y transitorio, diseñado para el consumo y la circulación rápida y en donde suele prevalecer el anonimato por sobre lo vincular. La identidad aflora paradójicamente en ese pretendido anonimato y desprendimiento que le otorga un cuarto que es como cualquier otro. En cambio, la casa en tanto hogar va a tener la sospecha de lo impostado, de la máscara, de lo falso:

[...] porque armar una casa es una ficción que se puede sustituir por otra en cualquier momento. Algo se me revela: yo ya no quiero nunca más comprar un juego de tazas, enderezar los cuadritos de la pared, decidir dónde va la alfombra [...]. Esas alfombras que todos traen del Norte demuestran que todo es invento. Prefiero vivir para siempre refugiada, meterme en la cama de otros, desayunar con tazas ajenas, tazas que no elegí y que me son indiferentes [...]. (Maliandi, 2017, p.33)

Seifert (2021) se refiere al símbolo de la habitación en esta novela como un cuarto “(im) propio”, haciendo referencia a la novela de Virginia Woolf:

La narradora encarna una forma de extranjería que radica en un estado de inadecuación, un paréntesis o suspensión que en lo que respecta a la idea de responsabilidad se asemeja a la categoría de “estadía” que propone Roland Barthes (2000). La estadía, señala Barthes, es un estado intermedio entre la irresponsabilidad ética del turista, y la responsabilidad (civil, política, militar) del ciudadano. Abandonar este estado y poder esbozar una conjugación entre responsabilidad y extrañeza es clave en esta novela. (Seifert, 2021, p.72)

Otro tópico de la literatura exiliar es la evocación a las casas de la infancia desde un punto de vista nostálgico. La nota distintiva en general en la condición de las/os exiliadas/os-hijas/os es que la casa de la niñez no está localizada en la “patria” abandonada forzosamente, sino en el país de residencia pretendidamente transitoria. Sin embargo, en *La habitación alemana*, la protagonista no tiene ninguna casa de la infancia a la cual volver y, aunque se encuentre de regreso en la ciudad en donde vivió con sus padres en el exilio, no hay mención a esa casa.

La novela *Conjunto vacío* (2015) de Verónica Gerber Bicecci -escritora y artista visual argentino-mexicana que reside en México-, es una propuesta híbrida de texto e imagen. La autora recurre a la imagen para expresar relaciones afectivas, hechos inexplicables y sentimientos a partir de los gráficos matemáticos de la teoría de los conjuntos -conocidos como “diagramas de Venn”-, para representar lo que queda entre líneas de lo verbal, lo que parece irrepresentable o lo que no encuentra explicación lógica. La imagen resulta irónica, a veces absurda, y por momentos incluso desmiente al texto. O quizás más acertadamente, desmiente la función de la imagen ilustrativa o científica de aclarar o brindar más herramientas de comprensión del texto, supuestamente subordinada a este.

Si bien esa característica es la que resulta de mayor relevancia en la propuesta de Gerber Bicecci, nos detenemos en un hecho de la ficción que signa la colección de fragmentos en desorden cronológico que componen la obra: la madre de Verónica desaparece en su propia casa. La desaparición ocurre en democracia y en el exilio (es el año 1995, según la novela), a plena vista de los hijos con quienes vivía, sin que parezca causada por violencia, ni por otro personaje o fuerza, y sin causa explícita. Es fantasmagórica, definida con el verbo “desdibujar”. Puede tomarse como alusión a lo que aún en el presente existe de continuidad o de efectos traumáticos del terrorismo de estado, o quizás expresa el sentimiento de culpa de los exiliados por su supervivencia. Al respecto, es significativo el pasaje en donde la narradora se imagina yendo a Plaza de Mayo a reclamar la aparición con vida de su madre, pero desiste porque sabe que no encajaría allí su caso.

El departamento de la madre -donde vuelve a vivir Verónica luego de una ruptura amorosa- es descrito como una ruina, como un laboratorio científico abandonado o como un búnker. Es un lugar al que ni la narradora ni su hermano invitan a otras personas luego de la desaparición. No lo ordenan, limpian, ni modifican por no eliminar pistas sobre la madre. Pistas que desconocen, que no pueden identificar, pero que se supone están allí. Ese departamento es una metáfora de la memoria y de los recuerdos, en tanto registro de huellas sin revelar. La casa también olvida: oculta la ausencia de quién tendría una posible clave de interpretación. Todos actúan como si hubieran acordado hacer de cuenta que nada ha pasado, y eso es explícito en las reflexiones de la protagonista.

Nombrar al departamento “búnker” trae algo del pasado, como la desaparición (¿o es que es la dictadura existe en el presente?). Si bien el término refiere a los refugios contra bombardeos, también puede interpretarse como espacio de reunión de grupos políticos, o como lugar clandestino. Alude tanto a una idea de protección como de secreto, de aislamiento respecto del exterior. De hecho, en diferentes momentos, ya sea desde el relato como desde la imagen, se plantean mayor o menor grado de vinculación con el afuera.

Por su parte, la novela autobiográfica de Laura Alcoba -que vive en Francia en el exilio- *La casa de los conejos* (2008), apela a su propia memoria infantil del momento en que, junto a su madre, que era buscada por los militares, deben cambiar de identidad y mudarse a una casa en la que se estaba preparando un espacio para esconder una imprenta clandestina disimulada por un criadero de conejos. Alcoba trae el término “embute” para este espacio, que en la jerga de Montoneros se usaba para nombrar lugares ocultos o escondites, como un pequeño espacio tras una falsa pared, o espacios secretos en muebles o autos. Esta era una expresión cifrada, que utilizaban solo quienes pertenecían a la organización.

El relato se inicia con el recuerdo de una casa imaginaria:

Todo comenzó cuando mi madre me dijo: “Ahora, ¿ves?, nosotros también tendremos una casa con tejas rojas y un jardín. Como querías”. Hace ya varios días que vivimos en una nueva casa, lejos del centro, a orillas de los inmensos terrenos baldíos que rodean La Plata [...]. (Alcoba, 2008, p.8)

Laura describe los alrededores de la casa nueva, en los suburbios de La Plata, y la compara con la casa que deseaba e imaginaba, como la “de los libros de cuentos”. Entre el ideal, el deseo y la realidad ella puntualiza:

Tengo la impresión de que ella no ha comprendido bien. Referirme a una casa de tejas rojas era, apenas, una manera de hablar. Las tejas podrían haber sido rojas o verdes; lo que yo quería era la vida que se lleva ahí dentro. Padres que vuelven del trabajo a cenar, al caer la tarde. Padres que preparan tortas los domingos siguiendo esas recetas que uno encuentra en gruesos libros de cocina, con láminas relucientes, llenas de fotos. Una madre elegante con uñas largas y esmaltadas y zapatos de taco alto. O botas de cuero marrón, y, colgando del brazo, una cartera haciendo juego. O en todo caso sin botas, pero con un gran tapado azul de cuello redondo. (Alcoba, 2008, p.8)

La madre explica a la hija la persecución a Montoneros y el pasaje a la clandestinidad. Nada de lo que ocurra en esa casa será como el ideal de la casita de los cuentos. Tanto en esta novela como en la versión cinematográfica de Valeria Selinger del año 2020, el búnker en lugar de proteger se transforma en trampa. Las imágenes de la película son tomadas generalmente en contrapicado y abundan en encuadres descentrados, cámara

en mano que tiembla o se mueve vertiginosamente, desde adentro de habitaciones oscuras hacia un afuera u otra habitación, desde la perspectiva de la niña o de alguien agachado o escondido, lo cual resulta en que gran parte de la imagen aparece en negro o en tinieblas⁷.

La casa-madriguera de *La casa de los conejos* también puede tomarse como metáfora de la memoria. La casa ideal es una fachada: por fuera aparenta o disimula el hueco del interior, un vacío (una habitación escondida), hay que tener la clave (el conocimiento) para poder descifrar cómo entrar aun cuando se encuentre a plena vista (aquí aparece explícita la referencia a *La carta robada* de E. A. Poe, que también puede aplicarse a *Conjunto vacío*). En la actualidad, en esta casa funciona el sitio de memoria “Casa Mariani-Teruggi”, que documenta el ataque perpetrado por las fuerzas de seguridad el 24 de noviembre de 1976. Operativo en el que Daniel Mariani es secuestrado (ejecutado un año después) y son asesinados su mujer, Diana Teruggi, junto con otros cuatro militantes. La hija de ambos, de pocos meses, Clara Anahí, resulta apropiada sin que se conozca su paradero hasta la actualidad.

Esta casa es punto de encuentro entre los vivos y los muertos. Al respecto, Alcoba cuenta en una entrevista sobre el viaje de regreso a la Argentina su experiencia de confrontar la casa real con su recuerdo:

Me vi como en una especie de situación invertida, yo estaba viva con mi hija y volvía al lugar en que una madre y una hija habían sido separadas. Pero más allá de ese “disparador”, creo que antes del viaje había sentido una forma de vínculo fundamental con los muertos que evoco en *La casa de los conejos* (de ahí mi deseo de volver a la casa, deseo previo): necesitaba tratar de entender cómo los caminos se habían separado, por qué los sobrevivientes quedaron de este lado y ellos, los muertos, del otro, cómo, cuándo y por qué se dibujó la frontera que nos separa. *La casa de los conejos* no es sino un intento de formulación de esa pregunta. (González Cortiñas, 2008, parr.8)

A la constitución de este lugar en sitio de memoria se hace referencia al final de la novela⁸, cuando Laura relata su visita junto a Chicha Mariani, madre de Daniel, que continuó la búsqueda de su nieta hasta su muerte. Los aspectos que Laura destaca en la novela sobre esta visita evidencian que la construcción colectiva de la memoria es selectiva: en el recorrido museográfico de explicaciones y señalamientos “la palabra embute no aparece, ni siquiera entre comillas”. Sobre su experiencia afirma: “No existen palabras para la emoción que me invadió cuando descubrí, en cada cosa recordada, las marcas de la muerte y la destrucción” (p.127). Laura tiene imágenes de la vida, pero el sitio de memoria le devuelve las marcas de la ruina. Laura recuerda, como Simónides de Ceos, asociando imágenes a lugares, y aun así le faltan las palabras que testimonien no ya los hechos, sino la afección.

La casa de los conejos deviene “lugar de memoria” en tanto construcción social. Este concepto fue definido por Pierre Nora (2008) para referirse a símbolos, que pueden o no encarnarse en un espacio, reconocidos por una colectividad o grupo en donde la memoria selectivamente se manifiesta con gran potencia. En estos “lugares” se cristalizan memorias colectivas, a veces de manera institucional, otras desde la puja por el reconocimiento de formas de interpretar el pasado de diferentes colectivos. En este marco, es viable ejemplificar con esta última parte de la novela, la posible tensión entre la pluralidad de memorias (oficiales, subalternas, individuales, colectivas) en torno a un mismo espacio: la casa.

Volviendo a *Conjunto Vacío*, en un determinado momento, la protagonista consigue trabajo ordenando fotografías y documentos de otra mujer argentina exiliada, contratada por su hijo. En este caso la habitación de esa otra madre no es una ruina, allí hay un orden que va cobrando forma a medida que la protagonista clasifica el material (de la misma manera que en la casa de los conejos el “embute” se va construyendo, pero con el objetivo inverso: el de esconder más que el de comprender). Los parámetros de clasificación son creativos, no científicos (folios rosas para los malos finales, folios verdes para los buenos). Estamos ante una casa-archivo que pone en evidencia que la historia no se cuenta sola, tiene que existir quien la ordene y la cuente. Verónica no es una simple archivista, sus criterios son poéticos y emparentados con las prácticas de las artes visuales contemporáneas. De hecho, el archivo constituye “un tipo específico de acercamiento al pasado reciente” y a la vez un “articulador esencial de las prácticas poético-políticas e historiográficas contemporáneas” (Taccetta, 2018, p.4). En ese sentido, el relato de como Verónica construye el archivo pone en cuestión la postura de la “muerte del autor” a la que hacíamos referencia al inicio. Si hay otros criterios de clasificación o de elaboración de categorías, existe la posibilidad de que haya otra manera de dar sentido a las cosas. En este caso, Verónica encuentra en la tarea de comprender la historia de otra madre, algunas respuestas respecto de la suya: un rodeo en la memoria.

Por su parte, *Una familia bajo la nieve* (Zwaig, 2021) se articula en dos secciones, la primera se inicia con la adquisición en los suburbios de París de una casa adonde se muda la familia de Harmonica⁹, la protagonista de Mónica Zwaig con la que comparte algunos rasgos de su propia biografía como el haber nacido en Francia durante el exilio de sus padres. El resto de los integrantes son: el padre, la madre, un hermano mayor y una hermana más chica. La narración abarca el período de separación de los padres siendo la protagonista adolescente, hasta la decisión de ella de establecerse en Argentina, intercalando relatos acerca de la historia familiar. La segunda parte se circunscribe al período en Argentina, donde Harmonica presencia los juicios de Lesa Humanidad contra los represores de la dictadura como joven abogada. Si bien ambas secciones están en

primera persona, a partir de aquí se presenta en formato de diario íntimo con algunos intercambios epistolares.

El inicio de la primera parte detalla las tragedias que acumula la casa a la que se muda la familia: el suicidio del arquitecto, de un anterior propietario y, ya habitando el lugar, el de un vecino. El conocimiento acerca de los dos primeros hechos no había modificado la determinación de los padres de comprarla. La narradora señala que ya habían desestimado otra casa cuyas ventanas daban a un cementerio. En su apreciación, los padres “les tenían miedo a las tumbas, pero no a los fantasmas”, lo que puede parecer paradójico ya que, tanto desde la literatura y cine de terror, como desde su acepción en psicología, los fantasmas suelen ser amenazantes. Lo interesante a tener en cuenta en nuestro recorrido focalizado en las casas es que en este relato las tumbas se ubican en el exterior y los fantasmas en el interior: son más cercanos.

Por otra parte, la metáfora de la nieve señala lo sepultado, lo que se pretende olvidar. Mientras que la palabra “descongelamiento” refiere al momento en que, después de 30 años fuera del país, el padre empieza a revelar parte de su historia de militante. La historia previa al exilio aparece fragmentada o llena de vacíos, secretos y mandatos familiares. El motor del relato es ir desentrañándolos, mostrando la forma en que incide lo no dicho en las relaciones familiares a partir de detalles que parecen triviales o hasta humorísticos. Uno de esos secretos, el que concierne a algo sucedido a la madre mientras el padre fue secuestrado y torturado, se anuncia en intercambio epistolar y promete revelarse al final de la novela.

La nieve aparece en la segunda parte en la forma de una fantasía sobre un *souvenir* de burbuja de cristal tipo pisapapeles con un paisaje nevado, en donde Harmonica imagina el ex Centro Clandestino de Detención de la Escuela Mecánica de la Armada (ESMA) en miniatura. Si la burbuja se agita, flota la nieve en ese paisaje encerrado, luego se deposita cuando todo está calmo. Se trata de una construcción imaginaria que lleva al extremo pensamientos de la protagonista en torno a la apertura de este sitio de memoria en una noche de los museos, exagerando cierto efecto de banalización del evento. En este contexto, el *souvenir*, en tanto objeto decorativo que se suele adquirir como recuerdo turístico, implica el riesgo de trivialización de los espacios destinados a la reflexión y construcción de la memoria cuando se transforman en destinos turísticos y comienzan a prevalecer criterios comerciales.

No obstante, lo expuesto, esta miniaturización puede entenderse también como el deseo o la intención de que la ex ESMA haya dejado de ser peligrosa en tanto puede abarcarse con las manos. El *souvenir*, en palabras de Susan Stewart:

[...] reduce lo público, monumental y tridimensional a la miniatura, que puede ser envuelta por el cuerpo, o a una representación bidimensional, la que puede ser apropiada dentro del

punto de vista privado del sujeto individual [...] la preservación de un instante en el tiempo a través de la reducción de sus dimensiones físicas. (Stewart, 2013, p.204)

Harmonica afirma que en los testimonios que otras personas brindan en los juicios a los que asiste trata de imaginar (reconstruir) lo que vivieron sus padres, en ese sentido es una estrategia parecida a la de Gerber Bicecci: el de proyectar en las historias de otros la propia. Se trata de una característica propia de la experiencia de lectura del género biográfico en donde se “[...] tiende a producir identificación” por más que se trate de una vida singular (Arfuch, 2013, p.50). Asimismo, en la literatura de hijas/os es un fenómeno usual el intentar completar las propias lagunas con lo que aparece en la biografía de otros.

La protagonista, que hace el viaje inverso al de *La habitación alemana* ya que su “estadía” es en Buenos Aires, se afirma como respondiendo a algún tipo de acusación “yo no soy turista, soy detective” (Zwaig, 2021, p.125). La casa de la segunda parte es el departamento que Harmonica habita en Argentina, y aparecen en este especializados los lugares en donde se expresan los sentimientos:

Hay dos lugares que me hacen llorar mucho: mi habitación y el sillón del living.

En la cocina estoy bastante tranquila. (Zwaig, 2021, p.107)

Las fotos también habitan las casas o las construyen de una manera análoga a los recuerdos que conforman una biografía. Cuando la madre le regala una foto de una fiesta previa al casamiento con el padre del año 1972, ella decide enmarcarla y colgarla:

A partir de ahora esa foto en blanco y negro sostiene mi casa. Un día voy a descolgar ese cuadro y se va a derrumbar la pared del living. Ese momento será el principio de la libertad o la pérdida del hogar. (Zwaig, 2021, p.116)

“Tené cuidado, Harmonica, la memoria es un animal que no puede domesticarse”, advierte la madre en respuesta a la carta en donde la hija le cuenta sobre la ESMA y los juicios. En tanto a la casa familiar de los suburbios de París le habían puesto de nombre “Mascota”, indicando la intención -que evidentemente no había resultado-, de dominar los recuerdos, esa frase resulta por demás significativa. En contraposición a la idea que tenía la hija en las primeras páginas del libro, la madre confiesa:

Llegó un momento en que ya ni quería pisar más la casa, como si pudiera sentir ahí el peso de todos los muertos arriba mío. Por eso te digo que te cuides en tu trabajo. No son tus recuerdos, aléjate antes de que ese peso te agarre a vos también. (Zwaig, 2021, p. 128)

En ese intercambio madre-hija podemos inferir que la emergencia de voces y memorias desde otro punto de vista interpelan y ponen en tensión las memorias y olvidos de los padres. Baste recordar a Augusto Roa Bastos (1971) en su cuento *Nonato*, donde un hijo no nacido le habla a su madre afirmando tener recuerdos de antes de nacer sobre

un hecho trágico sucedido al padre. Lo que la madre quiere olvidar es insistentemente recordado por el hijo. Ella no da crédito a la capacidad del nonato de recordar esos hechos y lo acusa de inventar o de repetir algo que alguien le ha contado. Este planteo resume de alguna manera las problemáticas propias de la posmemoria, en donde por momentos afloran las tensiones intergeneracionales y la búsqueda de reconocimiento.

El final del libro es el viaje de la madre a visitar a Harmonica en Argentina -su primer retorno desde el exilio-, y está precedido del anuncio de revelar cara a cara lo que aún no se ha contado sobre su pasado, lo cual llevará varios días de proceso. El relato de esos siete días de convivencia incluye la visita a las casas en las que habitó la madre, el deterioro o falta de cuidado de estas, la visita a la ex Esma para plantar “clandestinamente” el Ginkgo Biloba del jardín de la casa “Mascota” que la protagonista insistió en que se le trajera desde Francia, rituales de desayuno y convivencia que se trastocan el día en que la madre decide contar su secreto. Lo revelado no es narrado en el libro, pero sí la vulnerabilidad del cuerpo de la madre cuando está por hacerlo.

CONCLUSIONES

Podemos decir que en general la literatura de exiliadas-hijas que hemos visto comparte con la de hijas/os de desaparecidos, entre otras, las características de lo fragmentario y de numerosas maneras de señalar lo ausente. A diferencia de los testimonios de ex detenidos-desaparecidos de la dictadura o de sobrevivientes de la *Shoa*, se trata de una búsqueda estética consciente.

En los casos analizados, el objetivo no es la transmisión de lo relatado por los padres, que en su mayoría no pueden o no quieren hablar, sino apelar a la memoria de la propia experiencia de vivir con los silencios o lo inefable del trauma social y familiar a cuestas. Deben encontrar a través de rodeos la forma de reconstruir las historias. Así, cada escritura derrumba y reconstruye sus propias casas de la memoria.

En las novelas de Zwaig (2021), Maliandi (2017) y Gerber Bicecci (2015) hay viajes que no se sabe si son regresos. En Alcoba, si bien todo lo que relata es previo al exilio, su viaje de regreso ocurre fuera de la novela, tiene que ver con su decisión de escribirla a partir de un viaje de visita que se registra en una entrevista. Pero en todos estos casos, la escritura es un viaje imposible de regreso a casa, de la misma manera que el regreso del exilio al país de origen resulta un imposible “desexilio”.

Ya sea una casa existente, imaginada, o un cuarto anónimo, la memoria se especializa y señala los lugares de vacío (el embute, el cuarto de la madre). Casa-trampa, casa-archivo, casa-piel, casa-búnker, casa-anónima, casa-burbuja, casa-souvenir, casa-animal. La coexistencia de varias metáforas sobre el exilio y sobre la memoria (que no se circunscriben a la figura de la casa), parece indicar una multiplicidad de intentos

no cerrados de comprender la historia, el pasado, el presente y la identidad. La experimentación con el lenguaje implica la conciencia de sus límites –que son a la vez herramienta- que se buscan expandir. Así como también los cuerpos, las casas en estos relatos muestran su fragilidad, atestiguan el daño más que los hechos, son vulnerables. Las casas también están habitadas por fantasmas: cuerpos desaparecidos, secretos del pasado familiar, miedos y recuerdos.

Para seguir ahondando en la relevancia de la figura de la casa en las elaboraciones metafóricas de exiliadas/os hijas/os, resulta de interés abordar una metodología comparativa intergeneracional en los relatos de experiencia exiliar para observar similitudes y diferencias con las narrativas de la generación de sus padres. Asimismo, profundizar en cómo se manifiesta la figura de la casa en otros géneros literarios como la poesía o en expresiones artísticas como el cine o las artes visuales de exiliadas/os-hijas/os. Estas proyecciones ofrecen un amplio abanico de posibilidades para futuras investigaciones, lo que permite profundizar en la comprensión, diversidad y alcances de la figura de la casa como metáfora de la memoria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. [1951] (2001). *Mínima Moralía*. Taurus.
- Alberione, E. (2016, 3- 5 de noviembre de 2016). *Narrativas contemporáneas de los exiliados hijos: Esa particular manera de contar-se* [ponencia]. IX Seminario Internacional Políticas de la Memoria. 40 años del golpe cívico militar: reflexiones desde el presente. Centro Cultural de la Memoria “Haroldo Conti”. Buenos Aires, Argentina. http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2016/11/seminario/mesa_17/alberione_mesa_17.pdf
- Alberione, E. y Gencarelli, C. (2023). ‘Tira con tirita y ojal con botón’. Memoria, imaginación y afectos para contar el exilio de la infancia. *Clepsidra, Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 10 (20), 115-134. <https://doi.org/10.59339/ca.v10i20.573>
- Alcoba, L. (2014). *El azul de las abejas*. Edhasa.
- Alcoba, L. (2018). *La danza de la araña*. Edhasa.
- Aloy, J. O. (2017). El Sujeto en la cinta de Moebius: Idas y venidas narrativas en la casa de los conejos de Laura Alcoba. *Káñina*, 41(2), 13-19.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Colihue.
- Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites*. Fondo de Cultura Económica.

- Arfuch, L. (2014). (Auto)biografía, memoria e historia. *Clepsidra - Revista Interdisciplinaria De Estudios Sobre Memoria*, 1(1), 68-81. <https://revistas.ides.org.ar/clepsidra/article/view/475>
- Arfuch, L. (2016). Narrativas en el país de la infancia. *ALEA*, 18(3), 544-560. <http://dx.doi.org/10.1590/1517-106X/183-544>
- Arfuch, L. (2018). El exilio de la infancia: memorias y retornos. En L. Arfuch, *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política* (pp. 121-133). Eduvim.
- Augé, M. (1993). *Los "no lugares" espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa.
- Bachelard, G. [1957] (2005). *La poética del espacio*. Fondo de cultura económica.
- Barthés, R. (1987). La muerte del autor. En R. Barthés, *El susurro del lenguaje* (pp.65-71). Paidós
- Benyakar, M. (2012). Lo disruptivo y lo traumático. Vivencias y experiencias. *Imago agenda. "El psicoanálisis frente al trauma"*, 160. <http://www.imagoagenda.com/articulo.asp?idarticulo=1716>
- Bocchino, A. (2006). Exilio y desafío teórico: cuando la escritura hace lugar al autor. *Orbis Tertius*, XI(12), pp 1-13. <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv11n12a17>
- Bocchino, A. (2015). Manège o *La casa de los conejos* de Laura Alcoba ¿Tan solo un problema de traducción? En A. Castro y A. Forné (Comps.), *De nómades y migrantes. Desplazamientos en la literatura, el cine y el arte hispanoamericanos* (pp. 61-79). Beatriz Viterbo Editora.
- Burucua, J. E. (2006). *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte*. Biblos.
- Calveiro, P. (2009). *El testimonio como narración*. Congreso de Filosofía de la Universidad de Puebla.
- Casali, S. M. (2023). 'Cargar con el peso de algo que ni siquiera viviste'. Un estudio del efecto exiliar en el vínculo madre-hija en las novelas argenmex. Conjunto vacío y los eufemismos. *Boletín De Literatura Comparada*, 1(48), 75–108. <https://doi.org/10.48162/rev.54.022>
- Chmiel, F. (2022). *La memoria: una casa que gira. Infancia y exilio en las últimas dictaduras de Argentina y Uruguay*. Teseo Press. <https://www.teseopress.com/lamemoriaunacasa/>
- Cittá, J. (2022, 27-30 de abril). Archivo y experiencia en la literatura de lxs hijxs del exilio argentino. *XIII Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Memorias y Derechos*

- Humanos*, Centro Cultural de la Memoria “Haroldo Conti”. Buenos Aires, Argentina. http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2021/08/seminario/mesa_42/citta_mesa_42.pdf
- Cymerman, C. (1994). La literatura hispanoamericana y el exilio. *Revista iberoamericana*, LX (166-167), 523-550.
- Deffis, E. (2020), ‘La necrópolis interior’ en *Conjunto vacío* de Verónica Gerber Bicecci. *Anclajes*, 24(2), pp. 17-32. <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/4120/4928>
- Draaisma, D. (1998). *Las metáforas de la memoria. Una historia de la mente*. Alianza Editorial.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre*. Emece.
- Dubatti, J. (2015). El teatro 1983-2013: Postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura). *ILCEA*. <https://doi.org/10.4000/ilcea.3156>
- Farji, E. (2021, 27-30 de abril). Imaginar desde el olvido. Fotografía familiar, diapositivas y metáforas de la memoria en dos filmes documentales de hijos de desaparecidos [ponencia]. *XIII Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Memorias y Derechos Humanos*, Centro Cultural de la Memoria “Haroldo Conti”, Buenos Aires, Argentina. http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2021/08/seminario/mesa_40/farji_mesa_40.pdf
- Forcinito, A. (2018). Testimonio y vulnerabilidad: hacia la construcción de saberes feministas. *Prácticas de oficio*, 21. <http://revistas.ungs.edu.ar/index.php/po/article/view/92>
- Foucault, M. (2010). ¿Qué es un autor? El cuenco de Plata.
- Gerber Bicecci, V. [2015] (2020). *Conjunto vacío*. Sigilo.
- Giunta, A. (2014). Arte, memoria y derechos humanos en Argentina. *Artelogie*, 6, <https://doi.org/10.4000/artelogie.1420>
- González Cortiñas, F. (2008, abril 27). La memoria del “embute”. *Rosario 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-13317-2008-04-27.html>
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard University Press.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press.
- Maliandi, C. (2017). *La habitación alemana*. Mardulce.
- Nora, P (2008). *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Trilce.

- O'Donnell, G. y Shmitter, P. (1994). *Transiciones desde un gobierno autoritario* (Tomo 4). *Conclusiones tentativas sobre las democracias inciertas*. Paidós.
- Oliver, M. P (2024). La huida de la cotidianidad: errancia y afectividad en La habitación alemana, de Carla Maliandi. *Anclajes*, XXVIII(3), 63-80. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2024-2835>
- Rama, A. (1978). La riesgosa navegación del escritor exiliado. *Nueva Sociedad*, 35, 5-15.
- Roa Basto, Augusto (1971). *Cuerpo presente y otros cuentos*. Centro Editor de América Latina.
- Rodríguez Marino, P. (2006). Estrategias de lo traumático y la 'memoria airada' en Un muro de silencio. *Signo y Pensamiento*, XXV(48), 171-184.
- Rossetti, D. (1875). *Mnemosyne*. <http://www.rossettiarchive.org/docs/s261.rap.html>
- Rossi, P. (2003). *El pasado, la memoria, el olvido*. Nueva Visión.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Siglo Veintiuno.
- Seifert, M. (2021). Un cuarto impropio: miedo y extranjería en La habitación alemana de Carla Maliandi. *El Taco En La Brea*, 1(13), 68-76. <https://doi.org/10.14409/tb.v1i13.10222>
- Selinger, V. (Directora). (2021). *La casa de los conejos* [Película], Argentina, España, Francia: 5ème Planète, Film Buró, Mirafilm.
- Stewart, S. (2013) (1993). *El ansia. Narrativas de la miniatura, lo gigantesco, el souvenir y la colección*. Beatriz Viterbo y UNR.
- Strejilevich, N. (2005). *El arte de no olvidar: literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*. Catálogos.
- Szurmuk, M. (2020). Derivas de lo personal: subjetividades en disputa en "Tiempo pasado". *Cuadernos de Literatura*, XXIV, 1-7. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=439874635004>
- Taccetta, N. R. (2018). *La figura del resto en el arte argentino posdictadura: un archivo posible* [Tesis de Doctorado]. Universidad Nacional de San Martín. Repositorio Institucional UNSAM. <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1655?mode=full>
- Violi, P. (2020). Los engaños de la posmemoria. *Tópicos del Seminario*, 44, 12-28, https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-12002020000200012
- Wajcman, G. (2001). *El objeto del siglo*. Amorrortu.

Warburg, A. (2014). *La pervivencia de las imágenes* (Prólogo, traducción y notas de Felisa Santos). Miluno

Zwaig, M. (2021). *Una familia bajo la nieve*. Blatt & Ríos.

Zwaig, M.; Burzzone, F. y Schnitman, J. (Dir) (2018). *Cuarto Intermedio, guía práctica para audiencias de lesa humanidad* [Obra de teatro]. <http://www.alternativateatral.com/obra58807-cuartointermedio-guia-practica-para-audiencias-de-lesa-humanidad>

¹ Licenciada en Artes, orientación Plásticas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA), cursa la Maestría en Estudios Culturales de América Latina en la misma casa de estudios. Ha recibido la beca Investiga Cultura en 2019 (Secretaría de Cultura de la Nación) y la beca Activar Patrimonio en 2022 (Ministerio de Cultura de la Nación). Ha realizado la curaduría de las exposiciones: “Grabado Argentino Actual. Estampas, Exlibris e ilustraciones” en el Museo de la Estampa y el Diseño “Carlos Cruz Diez”, de la ciudad de Caracas, Venezuela (2013); “Cuerpo, Memoria e Identidad”, en el Centro Cultural de la Cooperación “Floreal Gorrini”, (2018); y “Espejos y Reflejos. El sujeto contemporáneo y la imagen de identidad en el grabado argentino”, en el Museo Quinquela Martín y en el ECU de Rosario (2019).

² La reiteración de las fórmulas binarias es responsabilidad de la autora. Hemos consensuado este uso a pesar de que atenta contra la lectura del texto, ya que nuestra política editorial no acepta el uso de “e”, “x” u otras formas no convencionales.

³ Cabe señalar que se prefiere el término exiliadas/os/es-hijas/os/es de la misma manera que lo utiliza, entre otros, Eva Alberione ya que: “[...] referirse a 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. Además, creemos 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, y que se expresa en formas narrativas distintas. Este debate en torno a la nominación resulta interesante ya que de algún modo pone foco en la percepción o incluso en la propia conciencia de los hijos acerca del accionar del terrorismo de estado sobre sus propios cuerpos y sus vidas, y no sólo sobre las de sus padres (Alberione, 2016, p.4)”.

⁴ Según Moty Benyakar, el “trauma” no reside en el hecho en sí, sino en la singularidad de la vivencia psíquica, adquiriendo un modo de “procesamiento psíquico que, paradójicamente, es la falta de capacidad de procesamiento [...] ‘La vivencia de no vivencia’”. Mientras que por “experiencia” se entiende que “la persona en cuestión ha podido articular el afecto emergente con la representación correspondiente” (Benyakar, 2012).

⁵ Cabe aclarar que, si bien en *El azul de las abejas* Alcoba relata el exilio en Francia y las vicisitudes en torno a adoptar la lengua francesa en edad escolar, no se incluye en el presente corpus por cuanto la figura de la casa no aparece tanto como metáfora de la memoria (aunque sí como espacio de refugio e intimidad en

torno a los “ensayos” lingüísticos de la niña frente al espejo del baño, o como metáfora de los mecanismos mentales en torno a la adquisición de una nueva lengua).

⁶ Valga la aclaración de que por “postdictadura” se entiende un período de tiempo extenso que tiene como referencia las consecuencias del terrorismo de Estado durante la última dictadura cívico-militar en Argentina (1976-1983), incluyendo divisiones temporales internas y que no está únicamente signado por la transformación de un régimen político a otro (O’Donnell y Shmitter, 1994), sino por la forma en que se aborda el pasado con especial atención a las producciones culturales. Por eso se extiende la aplicación de este concepto hasta la actualidad atento a que, aún en la actualidad, se sigue discutiendo, elaborando y simbolizando cuestiones relativas a la historia y la memoria de estos hechos (Drucaroff, 2011, y Dubati, 2015).

⁷ La imagen -tanto en la novela de Alcoba como en la película- es también símbolo del peligro. Laura posee una cámara, pero no tiene rollo. Juega a sacar fotos y recibe el enojo y la reprimenda por parte del personaje nombrado como “el ingeniero” que corrobora dos o tres veces que efectivamente no existe película en la cámara, expresando el temor frente al riesgo de ser descubiertos.

⁸ Declarada de Interés Municipal en 1998 (Decreto N° 194); Patrimonio Cultural de la Provincia de Buenos Aires, por el Senado de la Provincia de Buenos Aires (Ley N° 12.809 del 6 de diciembre de 2000); de Interés Nacional por la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación (Resolución S.C. N° 1.068 del 7 de mayo de 2003) y Monumento Histórico Nacional, por la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos, el 8 de julio de 2004 (Decreto N° 848).

⁹ Escrito sin acento en la novela.