

01057
6

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS



**ESCRITURAS DE LA MEMORIA
NARRATIVA ARGENTINA DE LA POSDICTADURA**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
PRESENTA:**

NELY ESTHER MALDONADO ESCOTO

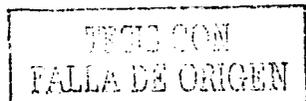


MÉXICO, D.F.

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
SERVICIOS ESCOLARES**

2003

A





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS*

Para mis padres, Gonzalo y Esther,
por el final de estos tiempos difíciles

Durante mucho tiempo me he preguntado por qué decidí trabajar un tema tan doloroso. Quizá por eso mismo —por el dolor, por los cuestionamientos que me provocaba— hubo momentos en que la escritura de esta tesis se me dificultó hasta la impaciencia. En esos días escribí: “Y siento eso: que hay algo que pareciera impedirme sentarme y terminar, cerrar este capítulo de mi vida. Y lo peor —o lo mejor, según se vea— es que la única manera de encontrar qué es lo que ocurre es justamente haciéndolo: enfrentar todos los días el deseo de abandonar la escritura”. Al ver concluido este trabajo pienso que su desarrollo se convirtió en ese espacio de duelo que permite una conciliación con el dolor; una suerte de camino hacia la recomposición de las piezas fracturadas tras el quiebre. Si algo comparto con ciertos temas que trata esta tesis, es quizá la herida que encara al dolor desde el fondo de la palabra: desde el enfrentamiento con ese *muro* como el de *En estado de memoria* que se convierte en hoja en blanco incitando al deseo (y temor) de escritura.

Por otro lado, este trabajo surgió como continuación de mi tesis de licenciatura, con el deseo de profundizar en ciertos temas que seguían llamando mi atención y que quería intentar abordar más a fondo. Si bien el interés por la historia argentina había estado presente a lo largo de mis estudios, debo a la Dra. Sandra Lorenzano y al Dr. Pablo Yankelevich el haberme involucrado en el problema del exilio y sus implicaciones tanto en el plano literario como en el histórico. Espero que en estas pocas líneas pueda hacer patente mi profundo agradecimiento a Sandra por el tiempo y la guía que me brindó durante estos años, así como el respeto y reconocimiento por su trabajo, que indudablemente ha permeado el mío. Gracias por haberme invitado a participar en ese pequeño seminario que sirvió para llenarme de lecturas y preguntas que terminarían por inscribirse en esta tesis; por ayudarme a tranquilizar las angustias cuando me sentía perdida en el tema; y muy especialmente por abrirme las puertas, por las charlas de café, por ese espacio compartido también con Anabel y Marlene.

Una presencia de vital importancia a lo largo de mis estudios de maestría ha sido la de mi asesora, Valquiria Wey, quien me ha mostrado a lo largo de este tiempo su infinita paciencia, así como el verdadero compromiso para con sus alumnos. A ella le agradezco inmensamente el tiempo que se ha dado para escucharme, orientarme y tranquilizarme en momentos de tensión, no sólo en cuanto a la investigación, sino en mis propias incertidumbres. Mi gratitud también hacía los lectores de esta tesis: muy especialmente a la Mtra. Françoise Perus —de quien siempre recibí apoyo en la Coordinación del Posgrado— por su atenta lectura a este trabajo y su rigor académico; a la Dra. Silvia Pappé por el interés mostrado, el tiempo que me dio al comentar la tesis y por sus puntuales observaciones que sin duda enriquecerán mis futuros trabajos. Al Dr. Pablo Yankelevich por el espacio de su clase, sitio que me permitió desarrollar partes de este trabajo. También quiero agradecer

* Agradezco a la Dirección General de Estudios de Posgrado (DGEP) por la beca que me permitió realizar los estudios de maestría y llevar a cabo esta investigación de tesis.

a la Mtra. Begoña Pulido por su guía en un seminario que fue crucial para avanzar en la investigación. Al Dr. Jorge Cadena Roa por su invitación a colaborar con él; al Dr. Ignacio Sosa y al Dr. Mario Magallón por su disponibilidad y apoyo.

La redacción final de este trabajo la realicé durante una estancia de investigación en la Universidad de California en Berkeley gracias a una beca de la Dirección General de Estudios de Posgrado. Agradezco a la Mtra. Norma de los Ríos su apoyo para la obtención de dicha beca y muy especialmente a Francine Masiello por haberme recibido en tierras californianas, por su generosidad y sobre todo por el tiempo que se llevó en leer y comentar conmigo los avances de la tesis. También agradezco a Julio Ramos la oportunidad de asistir como oyente a su curso, así como la confianza que me brindó durante esas semanas de verano.

En esta tesis también está involucrada gran parte de mi familia. No hubiera podido disfrutar tanto esos meses en Berkeley sin la cooperacha que organizó mi tía Donna y sin los sobrecitos que los Maldonado fueron depositando en un jarrón. Pero sobre todo esos meses no hubieran sido tan exquisitos sin Gaby y Gonzalo, que me recibieron con un amor inmenso: gracias por la oportunidad de hacerme de su familia. A Lupita y Capi por el amor de su mirada; a Blanca por sus palabras en la parada de autobús. A Javier y Malena por su incondicional apoyo; a Luis Javier por el deseo de abrirse al mundo. A Vero por sus correos. A Gisela por enseñarme a leer. A Luis por haberse convertido en mi hermano mayor. A Rosy, Gabriel, Erika, Jessica, Alba y Gaby por sus gritos en mi cumpleaños. Mil gracias Moun por llenarme de alegría con tu carita esas semanas que llenaste mi cuarto de ropa y de risas. A Rodrigo y Jimena por las pláticas en el chat. A Valeria por compartir conmigo el cariño por Berkeley. Y muy especialmente a Donna y Ricardo, que son indudablemente mi otra pareja de padres y que han estado presentes siempre en cada tropezón y en cada alegría. Hago público que si sigo teniendo algo de fe en la academia es culpa de ellos.

Y por supuesto, agradezco a todos mis amigos que se dieron el tiempo de contestarme los innumerables correos que escribía desde allá. A Gaby por sus silencios, por sus tiempos. A Paola por sus llamadas; a Lory por sus aventuras inglesas; a Lorena por su emoción; a Vanessa por sus encargos. A Polo por las partidas de backgammon y los cotorreos por ICQ, por esa complicidad que nos ha unido los últimos tiempos. A Marlene y Anabel por compartir conmigo las crisis y por la amistad que surgió gracias al tema argentino. A Keiko y Nicola por hacer de mi estancia en Berkeley un retorno al calor de la cocina. A toda *la banda* que finalmente ha estado ahí, a pesar de todo: Vlado, Ricardo, Loshó, Marco, Marcela, Germán y Gabriel. De mis tiempos de maestría, muy especialmente a Javier Alejandro por su cariño, a Alejandro por el baile, a Cecilia por esa amistad instantánea; a Pablo por su amor a la literatura y al viaje, por esos que no fuimos. A Ich por visitarme, a Martín, Omar, Enrique, Ale, Bere, Fer y Benja por los años de amistad. A Eduardo y Anayanci por las confidencias, a Katia, Iliana y Xade por su cercanía; a Luis y Nora por las calles de San Francisco.

Por último, a Jezreel, que ha vuelto a llenar mi vida de amor. Sí, quizá esa primera intuición fue certera: había que aprender a morar. Porque *amar y morar son verbos casi gemelos*.

C

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

... a la Dirección General de Bibliotecas
UNAM a difundir en formato electrónico e impr.
contenido de mi trabajo recepciona

NOMBRE: Delia Leticia Martínez García

ISSCI

FECHA: 7 de Julio 2002

FIRMA: [Firma manuscrita]

*El mayor interés en la vida y el trabajo es convertirse
en una persona diferente de la que uno era al principio.
Si al comenzar un libro supiéramos lo que íbamos a decir al final,
¿piensas que tendríamos el valor de escribirlo?
Lo que es cierto en la escritura y en las relaciones amorosas
es también cierto en la vida. El juego vale la pena sólo en la medida
en que no sabemos cómo terminará*

MICHEL FOUCAULT

Sólo una cosa no hay. Es el olvido.

JORGE LUIS BORGES

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

0

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
PRIMERA PARTE	
LA MEMORIA EN TIEMPOS DE AMNESIA	8
El viraje hacia el pasado	8
El uso de la memoria	16
Argentina (des)memoriosa	21
SEGUNDA PARTE	
UNA VOZ QUE INSISTE: ¿QUÉ HISTORIA ES ÉSTA?	
LITERATURA ARGENTINA Y DICTADURA	29
Marcas siniestras	29
La literatura atravesada por lo real	33
Narrar desde el silencio	37
Un espacio para leer la historia	41
Voces de lo indecible	45
Entre los pliegues del recuerdo	50
TERCERA PARTE	
TUNUNA MERCADO Y NORA STREJILEVICH	53
I. Después de la fractura	
Lenguaje y dolor	53
El exilio de la escritura	57
II. En estado de memoria	65
III. Una sola muerte numerosa	82
CONCLUSIONES	103
BIBLIOGRAFÍA	113

INTRODUCCIÓN

En una llanura donde no hay piedras, al lado del río Talamochita de Villa María —una municipalidad de la provincia de Córdoba, en Argentina—, un reloj de sol y siete enormes piedras que fueron transportadas hasta allí conforman una zona de memoria. Sitio que permite a los familiares de siete desaparecidos honrar su memoria, es ese círculo que forman las piedras —a falta de tumbas— un espacio que los vuelve presentes: sus nombres escritos en cada piedra registran una existencia. En ese lugar es posible no sólo dejarle flores a los ausentes o llorar su pérdida: los monolitos de Villa María recuerdan —traen al presente olvidadizo— que la desaparición de esos cuerpos a manos de la represión estatal no debe olvidarse: “A pesar de los tiranos o de la gente cuyo poder es más grande que el de otros, y que piensan que tienen derecho sobre la vida de alguien, el sol está por arriba de ellos, de sus órdenes, y sigue marcando la hora” (Felipe y Rodríguez, 1994: 253).

Memoria sin tiempo, que es el nombre que le dieron a este monumento, es uno de esos espacios que buscan robarle a la impunidad y la amnesia colectivas un sitio para el recuerdo.¹ Hace visible la ausencia: trae al presente el vacío que queda ante el genocidio. Treinta mil personas desaparecidas son el saldo que dejó una de las dictaduras militares más siniestras en la historia de América Latina: aquella que gobernó a la Argentina entre 1976 y 1983 bajo el pomposo título de *Proceso de Reorganización Nacional*.² El genocidio perpetrado por los militares argentinos ha sido comparado con las masacres más escalofriantes de la historia de la humanidad, tanto por los métodos utilizados para aniquilar a los “subversivos”, como por la pretensión de eliminar —en su sentido literal— toda disidencia. Al secuestro y posterior tortura de miles de personas, siguió la desaparición de sus cuerpos, lo que supone una planeación y una organización de dimensiones estatales para llevar a cabo las tareas de aniquilación; por citar un ejemplo de su magnitud, cabe señalar que

¹ La descripción de la planeación y construcción de *Memoria sin tiempo* puede verse en Lilliana Felipe y Jesusa Rodríguez (1994), “Existes porque te recuerdo”, *Debate feminista*, 5 (9): 247-263. Fragmentos de dicho texto se encuentran citados en Lorenzano (2001: 52).

² “El Proceso” es uno de los términos que se utilizan para referirse a este período, con la connotación de muerte y violencia, como si fuera un “proceso” que “devora” a sus víctimas.

operaron en territorio argentino durante los años de terror cerca de 300 centros clandestinos de detención.

El paso de esta dictadura convirtió a la Argentina en un país verdaderamente desgarrado. Además de una violencia sin par que dejó miles de muertos, el ambiente de muerte, represión y amenazas constantes fracturó los espacios de comunicación y comunidad al interior de la sociedad, prácticamente asolada por el miedo y la desconfianza. El temor a perder la vida empujó a miles de argentinos al exilio, lo que significó una ruptura más: una línea dividía a “los de adentro” y “los de afuera”, quebrando aún más el entramado social. El terror estatal imprimió marcas —y dejó vacíos— en todo el cuerpo social, huellas que indudablemente siguen presentes a pesar del retorno a la democracia: “el pasado traumático de nuestras sociedades todavía está entre nosotros, si no bajo forma de un recuerdo activo, bajo la realidad de nuestros tics sociales, nuestro arte, nuestras patologías, nuestros mitos, nuestro humor, nuestros temores” (Reati, 1997: 12).

Al igual que en otros países del Cono Sur, en Argentina tras el final del régimen militar se crearon comisiones para investigar las sistemáticas violaciones a los derechos humanos cometidas durante los años de terror. El informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), mejor conocido como el *Nunca Más*, es sin duda uno de los documentos testimoniales más importantes para el esclarecimiento de lo ocurrido durante la dictadura. La información que reunió la CONADEP constituyó la base que permitió comenzar el juicio contra los militares implicados en la represión, juicios que —me parece importante resaltar— en ningún otro país se llevaron a cabo. Sin embargo, a pesar de que se dictaron sentencias contra los militares que estuvieron al frente de las políticas represivas, la Ley de Punto Final y la Ley de Obediencia Debida, así como los posteriores indultos, cancelaron la viabilidad —al menos temporalmente— de abrir causas judiciales contra quienes participaron en la represión y cometieron crímenes que incuestionablemente son de lesa humanidad. Estas leyes, dictadas por gobernantes civiles “comprometidos con la democracia”, institucionalizaron verticalmente una voluntad de olvido, clausurando así la posibilidad de saldar el pasado a partir de la justicia.

Los torturadores recorren libremente la Argentina de hoy, y muchas veces se encuentran de frente a los familiares y amigos de sus víctimas. Fernando Reati comenta que si durante los años setenta “lo siniestro consistía en la presencia en las calles del fantasma de la desaparición”, en la actualidad es “la presencia en las calles de los culpables compartiendo el espacio público con la ciudadanía” (Reati, 1997: 17). En los últimos años, grupos de jóvenes hijos de desaparecidos³ —marcados para siempre por la dictadura— dejan a su vez huellas: los “escraches” consisten en la señalización pública de la vivienda de jefes, torturadores y cómplices de la dictadura, a través de un trabajo estético que involucra música, actuación y artes plásticas.⁴ “Su exposición de los agentes militares responsables de las violaciones de los derechos humanos en los años de la guerra sucia lleva implícita una defensa de la memoria libre, una que se niega a responder a las costumbres del orden político”, señala Francine Masiello (Masiello, 2001: 22).

Es así que aunque para muchos ese pasado de terror debería ya estar “muerto y enterrado” en aras de una “reconciliación” nacional, hay quienes se oponen al olvido total. La certeza de que los crímenes deben ser develados y juzgados, de que sólo enfrentando los vacíos y las rupturas es posible reconstruir a esa nación desgarrada, así como un deber ético con las víctimas, son los motores que han impulsado la generación de espacios —simbólicos, físicos— que, como *Memoria sin tiempo* y los “escraches”, buscan hacer visible lo ocurrido. En la creación de esos espacios, los discursos del arte y la cultura han participado activamente desde la época de la dictadura militar para construir una memoria del terror, resistir al autoritarismo y reconfigurar en lo simbólico los sentidos fracturados por la violencia y la represión.

Frente a la muerte y la violencia extremas, experiencias límite que rompen el orden y que alteran la capacidad del lenguaje para nombrar, el discurso del arte —en particular me interesa el de la literatura— ha intervenido para hablar de lo indecible. Hacer presente un

³ Rondan los 25 años, están agrupados en H.I.J.O.S (Hijos por la Identidad, la Justicia, contra el Olvido y el Silencio).

⁴ Con el tiempo, la modalidad del escrache ha sido apropiada por otras agrupaciones sociales como los desocupados, los ex combatientes de Malvinas y las víctimas de la crisis por la que actualmente

pasado que marcó con su violencia al cuerpo social argentino; que lo desmembró; (re)presentar las heridas, las señas y borramientos del horror sistemático: son éstas algunas de las preocupaciones que han recorrido a cierta narrativa argentina de las últimas décadas. "Una sociedad habla, entre otros discursos, con el de la literatura", dice Beatriz Sarlo (Sarlo, 1983: 9). La preocupación por la memoria y las formas que ésta adquiere en cierta narrativa argentina son cuestiones que recorren este trabajo, partiendo justamente de la idea de que la literatura es una de las formas en que la sociedad habla, se mira a sí misma y se interroga, creando así una serie de representaciones simbólicas que inciden en la reconstrucción de la memoria común.

He seleccionado del *corpus* de la narrativa argentina de las última década un par de textos literarios escritos y publicados en tiempos postdictatoriales: *En estado de memoria* (1990), de Tununa Mercado, y *Una sola muerte numerosa* (1996), de Nora Strejilevich. Las marcas de esa realidad violenta y desgarrada como la que se ha vivido en Argentina durante los últimos años atraviesan la textualidad de estas obras: su cuerpo narrativo es fragmentario; su escritura, llena de fisuras y silencios. Aunque a lo largo de estas páginas hago referencia a otros textos literarios publicados tanto durante la dictadura como posteriormente, me interesa centrar el análisis en ciertos aspectos de estas obras que permiten reflexionar sobre los modos en que desde la literatura se construye una memoria del pasado de terror. Qué tipo de memoria se pone en juego en los textos, qué formas adquiere, cómo se la busca, así como las estrategias literarias que se utilizan para lograr su reconstrucción, son preguntas que rondan mi lectura de estas obras.

Uno de los desgarramientos que se percibe en ambos textos es sin duda el del exilio, no sólo porque las escritoras fueron ellas mismas exiliadas, sino porque en ambas el exilio es una instancia que incide en el desarrollo de los acontecimientos al interior de las obras y que marca la profunda desterritorialización desde la que los sujetos narrativos configuran su enunciación. La represión, la muerte violenta y la tortura son temas que recorren estas obras y que fracturan no sólo la estructura textual, sino también al lenguaje y cuerpo de las

narradoras. Me interesa rastrear la escritura que surge en/de esos cuerpos dolientes y rotos, atravesados por esa historia de violencias y derrotas; las ruinas que deja el terror, los vacíos que quedan tras los borramientos impuestos. El sufrimiento y el dolor extremo son experiencias de un quiebre total que se verifica tanto en la identidad como en la relación que une a esos sujetos violentados con el mundo a su alrededor. Configurar una voz capaz de hablar es elegir oponerse a los silencios impuestos y comenzar a reconstruir esas ligas fracturadas; el trabajo de escritura que permite la resignificación de los fragmentos es un trabajo de memoria. En *Una sola muerte numerosa* y *En estado de memoria* el fragmento y el vacío son piezas del engranaje de la memoria, por lo que creo fundamentales esas figuras para pensar en las formas de representación que se ponen en juego.

En la primera parte de este trabajo me interesa exponer una serie de rasgos que están presentes en la reflexión sobre la memoria en la actualidad. Aunque no pretendo realizar una revisión exhaustiva del tema, sí creo importante señalar algunas de las perspectivas que han surgido durante los últimos años en torno a la problemática de la memoria, sobre todo en sociedades que han vivido experiencias autoritarias y donde el genocidio ha estado presente. Este panorama permite adentrarse en el caso argentino, en donde las pugnas entre el olvido y la memoria han estado presentes de manera intermitente durante los últimos veinticinco años.

En el campo de lo simbólico —sitio en que las batallas por configurar sentidos e identidades es constante— este conflicto se ha verificado incesantemente durante el mismo tiempo, como se puede leer en la literatura argentina de las últimas décadas. Ese recorrido es el que me interesa hacer en la segunda parte: rastrear los modos en que esta narrativa se ha ido haciendo cargo de lo real, así como las formas en que la crítica literaria se ha acercado a ella. La intervención de la literatura en las representaciones del pasado que involucran cuestiones como el exilio, la violencia y la memoria —entre otras—, pone en juego una serie de problemáticas que tienen que ver con la representación de lo real, las relaciones entre historia y ficción, y también con los cruces que en este sentido se dan entre literatura y política.

A lo largo de la última parte de este trabajo, me centro en el análisis de *En estado de memoria* y de *Una sola muerte numerosa*. Si el texto de Tununa Mercado es un entramado de fragmentos dispersos que se unen a partir de la memoria que se evoca constantemente, el de Nora Strejilevich se construye de tal forma que otros discursos —incluso no literarios— son incorporados al relato. Es la memoria un trabajo que parece sólo poderse elaborar fragmentariamente: no existe el recuerdo total. Y es que en estas obras la apuesta es hacia la reconstrucción de sentidos que puedan resignificar una realidad escindida, pero sin convertirse en discursos que construyan un sentido único de la experiencia del pasado, como lo haría un discurso autoritario. Me parece hay en estas obras una apertura discursiva que permite colocarlas en un límite en que lo literario se cruza intermitentemente con otros géneros: la autobiografía y el testimonio. Esa posición de liminaridad permite crear sitios de enunciación imprescindibles para resignificar el sentido de esa realidad fragmentada, oponiéndose a una estructura cerrada y por tanto abriendo su escritura a la creación de múltiples sentidos.

Si las cuestiones de memoria son, como afirma Andreas Huyssen, el tema de nuestros pasados presentes —es decir, la forma en que el pasado existe en tiempo presente— parece ser que son también el sitio en donde se pone en juego la construcción del futuro de una sociedad. Es por esto que el trabajo con la memoria, si bien surge de una serie de recuerdos propios, no por ello se cierra a una perspectiva individual. En el caso de los textos que analizaré más adelante, me parece que la búsqueda de la memoria no se reduce a la narración de una vivencia personal, sino que responde a una apuesta mayor: la de abrir esa experiencia individual a una perspectiva colectiva, experiencia que no deja de ser múltiple —como tampoco lo fue la violencia, como indica el propio título de *Una sola muerte numerosa*—, además de estar en constante búsqueda de sentido. La memoria que se convoca es por tanto polifónica, como lo sugiere el cierre de esta novela:

Palabras escritas para que mi voz las articule acá, en este lugar que no es polvo ni celda sino *coro de voces* que se resiste al monólogo armado, ese que transformó tanta vida en una sola muerte numerosa (Strejilevich, 1997: 200, las cursivas son mías).

La construcción de la memoria que estos textos proponen me parece que es la de una memoria inclusiva y abierta; que además permite el cuestionamiento de una historia oficial que maquilla acontecimientos o que evita su nominación; que desde su propia construcción textual problematiza la certidumbre de ser un objeto terminado, poniendo en cuestión todo límite impuesto. Convocan a una memoria que se elabora constantemente desde el presente del estado de las cosas, como el propio título de *En estado de memoria* sugiere. Y también hacen presentes los vacíos y borraduras; hacen mirar lo que del pasado queda todavía entre nosotros: miles de cuerpos borrados, miles de hombres desplazados, cientos de cicatrices que desgarran. Estos textos son como ese círculo de *Memoria sin tiempo*: buscan hacer de su espacio un sitio libre para la memoria. *Una sola muerte numerosa* y *En estado de memoria* no levantan piedras con nombres inscritos ellas; sin embargo, eligen la escritura para romper el silencio y los muros que impiden el recuerdo activo, haciendo de ella un sitio móvil para la resignificación del pasado.

PRIMERA PARTE

La memoria en tiempos de amnesia

*Quienquiera que olvida
se convierte en cómplice del verdugo.
El verdugo mata dos veces, la segunda vez
cuando trata de borrar las señales de sus crímenes,
la evidencia de su crueldad.*

ELIE WIESEL

El viraje hacia el pasado

Después de la experiencia de los campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial, Theodor W. Adorno llegó a decir que escribir poesía sería un acto de barbarie.¹ Según Dominick LaCapra, esta afirmación se entiende mejor si la pensamos con relación a la dificultad de creación y renovación después de una condición post-traumática (LaCapra, 1998: 181). Es decir: ¿Cómo representar? Las preguntas se suceden: ¿Después de Auschwitz —o Chile, Argentina, Guatemala, Serbia, Ruanda, etc.— es posible descifrar y hablar del horror? Sería peligroso pensar que el terror vivido imponga a los seres humanos un silencio permanente. Como podemos observar en las palabras de Elie Wiesel que encabezan este trabajo, el silencio frente al genocidio tiene dimensiones éticas innegables: apostar al olvido es tan grave que nos puede hacer cómplices del "verdugo".²

Tras la imposición de regímenes de terror, la importancia de la recuperación de la memoria es una tarea que parece ineludible. Al menos así lo indica la amplia reflexión que sobre este tema, en distintas partes del mundo, se ha generado en diversos ámbitos, ya sean intelectuales, jurídicos, políticos o artísticos. Ante situaciones de violencia y de terror como

¹ "Escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie", T.W. Adorno, en "Critique de la culture et société", citado por Enzo Traverso (2001: 133). Traverso afirma que "lo imposible después de Auschwitz es escribir poemas como *antes*, pues esta ruptura de civilización cambió el contenido de las palabras, transformó el material mismo de la creación poética, la relación del lenguaje con la experiencia", (2001: 134). Es importante señalar que para Adorno, el genocidio judío legaba a las nuevas generaciones un *nuevo imperativo categórico*: "pensar y actuar de modo que Auschwitz no se repita, que no ocurra nada parecido", citado por Traverso (2001: 154).

² Esta idea es constante en quienes reflexionan sobre la memoria. "Los regímenes totalitarios propician el silencio. Acatarlo, frecuentemente implica la supervivencia; también puede aludir a un acto de complicidad", dice Saúl Sosnowski (1997: 54).

las vividas en este siglo, el trabajo de la memoria está ligado no sólo al esclarecimiento de lo ocurrido y a la necesaria aspiración de justicia, sino a hacer frente a una pregunta ineludible: “¿cómo fue posible?”³. El olvido y silencio cierran la posibilidad de reflexionar sobre un pasado de terror que la sociedad lleva a cuestas, indudablemente influyendo en los modos en que vive su presente y por tanto en las formas en que desde allí proyecta un futuro.

En Argentina, la violencia que se impuso desde el aparato represor del Estado durante la dictadura de 1976 a 1983 contra aquellos que eran señalados como “subversivos” o solamente “sospechosos” de disidencia dejó como resultado decenas de miles de muertos, torturados y *desaparecidos* —palabra que, como comenta Saúl Sosnowski, es quizá la más aterradora contribución léxica de la dictadura a la lengua castellana. El gobierno militar instrumentó una política encaminada a eliminar físicamente a los “enemigos” del sistema. A la vez, la “cultura del miedo”⁴ y la desinformación permeaban un ambiente en el que se buscaba que imperara el silencio. Hacia el final del régimen, las leyes de autoamnistía buscaron institucionalizarlo.

Aunque la reflexión sobre la memoria y el olvido surgió desde los primeros años del regreso a la democracia en Argentina, es importante tomar en cuenta que hoy en día el tema de la memoria es quizá más recurrente que antaño y prácticamente ineludible para buena parte de la reflexión intelectual en dicho país. Y no sólo ahí: en distintas geografías y desde diversos ámbitos tanto académicos como artísticos, jurídicos o de los medios masivos de comunicación, los últimos años son testigos de lo que podría llamarse una “obsesión por la memoria”⁵, que la hace aparecer como un “fenómeno central de la época actual” (Gropo,

³ “Las preguntas entre las que se mueve la memoria no la empujan a responder qué pasó o cómo pasó, aunque presupongan este entendimiento. El interrogante sustancial de la memoria es de distinta envergadura: ¿cómo fue posible?”. (Schmucler, 2001: 9).

⁴ Con esa expresión nos referimos al miedo que se provoca en una sociedad a través de acciones represivas y violentas impuestas por quien detenta el poder. Algunos aspectos de la “cultura del miedo” serían, según Juan Corradi, “la desconfianza, la desorientación y la expectativa generalizada de un castigo extremo en un contexto en el cual ceder a las prohibiciones no garantizaba la seguridad” (Corradi, 2001: 44).

⁵ Gropo también utiliza la expresión “explosión” de la memoria. Para el caso argentino, Gabriela Cerruti (2001: 21) le da a la última etapa de su “Historia de la memoria” el título de “Boom de la memoria”. En este caso, me parece importante tomar distancia del término “boom” dada la referencia a un período bastante discutido de la literatura latinoamericana, sobre todo en su relación con el mercado. Al respecto véase: David Viñas, et al, *Más allá del boom. literatura y mercado*. (México: Marcha Editores, 1981).

2001: 21). Una inabarcable bibliografía sobre la memoria publicada en los últimos años da cuenta del interés que el tema ha propiciado; la revista *History & Memory*, por citar un ejemplo, es una publicación académica que circula desde 1989 y que centra, como su nombre indica, toda su atención alrededor de estos temas. Andreas Huyssen lo dice de este modo:

Uno de los fenómenos culturales y políticos más sorprendentes de los últimos años consistió en el surgimiento de la memoria como una preocupación central de la cultura y de la política de las sociedades occidentales, un *giro* hacia el pasado que contrasta de manera notable con la tendencia a privilegiar el futuro, tan característico de las primeras décadas de la modernidad del siglo XX (Huyssen, 2000: 14, las cursivas son mías).

¿De dónde surge esta “obsesión por la memoria”? Aunque la respuesta es múltiple y requiere de distintos acercamientos, podríamos partir de que la violencia extrema, el genocidio y las masacres que acompañaron al siglo XX han dejado una cicatriz difícil de borrar en la construcción del pasado cercano. Sociedades rotas, pueblos devastados, identidades fracturadas por una verdadera política de la aniquilación, son las heridas aún abiertas de un pasado que parece no quererse ir. Recientemente, las políticas genocidas en Kosovo, Serbia y Ruanda mantuvieron vivos los discursos sobre la memoria del Holocausto⁶ (Huyssen, 2000: 15); por otro lado, la detención y posterior proceso en contra del exdictador chileno Augusto Pinochet a finales de los noventa revitalizó el debate en torno a las distintas *guerras sucias* latinoamericanas y los modos en que se ha elaborado la memoria al respecto.⁷

La preocupación por la memoria como tema cultural ha sido abordada desde múltiples perspectivas. La reflexión sobre la memoria de periodos represivos y de violencia política se plantea en varios casos con relación a la necesidad de construir órdenes democráticos que garanticen los derechos humanos (Finkelkraut, 1990; Todorov, 2000). Para algunos, el

⁶ Utilizamos el término porque es de uso común, aunque es interesante la siguiente advertencia de Enzo Traverso, quien decide evitarla en su texto: “Aunque la palabra *holocausto* —adoptada especialmente por los medios de comunicación— ya sea de uso corriente, tiende implícitamente a conferir una justificación teológica a la tragedia judía, que de este modo aparece ora como un ‘castigo divino’, ora como redención de la humanidad condenada por el martirio judío, etc. Por este motivo la palabra no es utilizada en estas páginas”, (Traverso, 2001: 237)

⁷ A casi cuatro años de iniciado el proceso en contra de Pinochet, la justicia chilena ha decidido exculparlo de toda participación en las *caravanas de la muerte*. Por otra parte, en México finalmente han comenzado procesos judiciales contra los responsables de la *guerra sucia*; el hecho de que el expresidente Luis Echeverría haya sido citado a declarar como presunto responsable de lo acontecido en Tlatelolco en 1968 y en el *jueves de corpus* de 1971, es un hito en la historia mexicana.

pasado traumático no ha sido “trabajado” profundamente, es decir, no se ha reflexionado sobre él críticamente de manera que se pueda llevar a cabo un “duelo colectivo” que permitiría la reconstrucción de la identidad que se vio amenazada y fragmentada tras la violencia y el terror (LaCapra, 1998) —enfoque muchas veces ligado al psicoanálisis. Aunque en la mayoría de los casos se establece que es imposible y poco deseable el “recuerdo total”, hay quienes reflexionan sobre los límites y relaciones necesarias entre *memoria* y *olvido*, así como la forma en que esta relación incide en la configuración de la identidad colectiva (Augé, 1998; Ricoeur, 1999; Todorov, 2000; Yerushalmi, 1989). También se busca problematizar la coexistencia de dos fenómenos: la veloz transformación de la tecnología, que casi de manera instantánea vuelve obsoleto todo, provocando así una valoración de lo efímero, además del ritmo rápido, la saturación de imágenes e información; y la *explosión* de la memoria (Huyssen, 2000).⁸

En su texto sobre los *abusos de la memoria*, Tzvetan Todorov afirma que “los regímenes totalitarios del siglo XX han revelado la existencia de un peligro antes insospechado: la supresión de la memoria” (Todorov, 2000: 11). El temor a que el terror vivido se silencie por completo está ligado a la posibilidad de que desde los mismos círculos que ampararon la violencia se imponga una visión del pasado totalmente distinta de la realidad que muchos vivieron o que se oculte por completo lo ocurrido. Lejos de la mirada nostálgica de quien busca en el ayer “tiempos mejores”, este *giro* hacia el pasado muestra la necesidad de evitar que permanezca omitido el pasado de terror. “Los recuerdos de esa centuria nos confrontan no con una vida mejor, sino con una historia única signada por el genocidio y la destrucción masiva que, a priori, mancillan todo intento de glorificar el pasado” (Huyssen, 2000: 24).

Por otro lado, si la preocupación por la memoria se ha extendido tanto, es porque la violencia se expandió a su vez en distintas regiones del mundo. Aunque en cada región imperan ciertas especificidades, es innegable que los crímenes impulsados y ejecutados con

⁸ “¿Acaso no estamos creando nuestras propias ilusiones del pasado mientras nos encontramos atrapados en un presente que cada vez se va achicando más, un presente del reciclaje a corto plazo con el único fin de obtener ganancias, un presente de la producción just-in-time, del entretenimiento instantáneo y de los placebos para aquellos temores e inseguridades que anidan en nuestro interior, apenas por debajo de la superficie de esa nueva era dorada, en este nuevo fin de siglo?” (Huyssen, 2000: 21).

la finalidad de aniquilar masas atañen a todos: los crímenes que se cometieron en la Alemania nazi, en la Rusia stalinista y en las dictaduras latinoamericanas —entre otros— son de dimensión internacional por el hecho de que se atentó contra la humanidad toda. De ahí que sus crímenes no sean vistos como “comunes”, sino que sean juzgados hoy en día por tribunales internacionales bajo el rótulo de “crímenes de lesa humanidad”. Hugo Vezzetti comenta que el accionar de Videla o Pinochet deja de ser el del dictador latinoamericano propio de la literatura de Roa Bastos o García Márquez, para en cambio integrar la “saga de los grandes criminales de Occidente, sostenidos en la criminalización del Estado que encarnaban” (Vezzetti, 2000: 23).

Es indudable que la discusión acerca del pasado del terror y la problemática de la memoria se ha generado principalmente en torno a los crímenes nazis cometidos durante la Segunda Guerra Mundial y de manera particular sobre el exterminio de los judíos en los campos de concentración. La reflexión en torno a esta traumática experiencia, que para Traverso constituye una ruptura de civilización y para Huyssen es cifra del siglo XX, ha provocado en gran parte este giro que desde hace dos décadas se ha venido manifestando; además, su aterrador recuerdo se ha convertido en una especie de referencia ineludible para toda interpretación o acercamiento al tema de la violencia y la memoria: “En el movimiento transnacional de los discursos de la memoria, el Holocausto pierde su calidad de índice del acontecimiento histórico específico y comienza a funcionar como una metáfora de otras historias traumáticas y de su memoria” (Huyssen, 2000: 15).⁹

Varios analistas coinciden al afirmar que es a finales de la década del setenta y principios de la del ochenta que se vigoriza el debate sobre el Holocausto tanto en Europa como en Estados Unidos, siendo el tiempo que transcurre entre el final de la guerra y ese momento lo que LaCapra llama “período de latencia”. Según él, un evento traumático queda reprimido o negado durante un tiempo, aunque permanece latente hasta que se registra tardíamente (LaCapra, 1998: 9). Aunque se señalan distintos disparadores que generan una

⁹ Me parece que es importante señalar un riesgo que se corre al marcar al Holocausto judío como referencia: la memoria que de este acontecimiento se ha ido construyendo desde la posición de las víctimas judías puede dejar al margen la memoria de otros grupos que también fueron asesinados y torturados en los campos de concentración nazis como gitanos, homosexuales, comunistas, etc.

verdadera intensificación del debate sobre la memoria —entre los que LaCapra cita la serie televisiva *Holocausto* y la cada vez mayor difusión de testimonios— nos parece importante resaltar aquí algunos de sus efectos. Quizá uno de los más interesantes sea el *Historikerstreit* de 1986, el “Debate de los Historiadores” alemanes, en torno a las funciones de la memoria histórica con relación a la problemática de la identidad nacional.¹⁰ En la perspectiva de LaCapra, este debate ha sido fundamental para el trabajo de duelo colectivo en el contexto alemán (LaCapra, 1998: 49-58). A la vez, distintos analistas lo sitúan como punta de lanza para la reflexión sobre los modos en que el pasado se transmite a las siguientes generaciones, por lo que incidió en la configuración de los posteriores planes educativos alemanes.

Ya que se ha hecho alusión a la problemática de la *transmisión* del pasado, es importante señalar otros aspectos problemáticos que en ese sentido forman parte del *giro* hacia la memoria. La discusión en torno a la construcción de monumentos conmemorativos, así como de museos que rememoran tanto la represión como la violencia del pasado, ha sido constante y en la actualidad continúa generando diversas opiniones. Los siete volúmenes que constituyen la obra de Pierre Nora sobre los “sitios” (*lieux*) de la memoria en Francia se han convertido en pieza fundamental para el debate sobre las funciones culturales que los “lugares de memoria” brindan para la reproducción de la identidad de una comunidad.¹¹ Para Nora, las transformaciones sociales de la modernidad —como la masificación y la mediatización— han provocado la pérdida del *ambiente* de memoria; ambiente que, en su opinión, hacía posible en el pasado experimentar directamente la historia. De este modo, los “*sitios de memoria*” funcionarían como huellas de esos *ambientes* en una sociedad separada de su pasado; la sociedad así conmemora y monumentaliza estas huellas como forma de perpetuar su tradición perdida y mantener la identidad colectiva” (Carrier, 2000: 41).

¹⁰ Entre los que participaron en ese debate se encuentran Jürgen Habermas y Ernst Nolte. Al respecto, véase el Capítulo 2 de Dominick LaCapra, *History and Memory after Auschwitz* (Ithaca: Cornell University Press, 1998).

¹¹ *Les lieux de mémoire* (Paris: Gallimard, 1984).

Por otro lado, también se habla de los “no-sitios de memoria” (*non-lieux*), como sugiere Claude Lanzmann,¹² redefinidos por LaCapra como “sitios de trauma”: lugares que al quedar investidos de trauma marcan la forma en que la memoria no ha sido efectiva para llevar a término esa condición por medio del duelo (LaCapra, 1998: 10).

La edificación de museos y monumentos, así como la apertura de los campos de concentración como sitio de visita, ha generado un fuerte debate, como también se ha dado en torno a la difusión de versiones sobre el Holocausto u otras experiencias violentas en los medios masivos de comunicación. “La memoria oficial necesita monumentos —dice Marc Augé—: estetiza la muerte y el horror” (Augé, 1998: 102). La construcción del Museo del Holocausto en Washington ha generado no sólo controversia por la *musealización* de la experiencia —y la posibilidad o no de transmitirla a partir de este tipo de sitios—¹³, sino por su norteamericanización. Huyssen señala que desde los años setenta se asiste tanto en Europa como en Estados Unidos a una “restauración historicista” de los centros urbanos, en donde pueblos enteros han devenido en museos. “No cabe duda: el mundo se está musealizando y todos nosotros desempeñamos algún papel en este proceso. La meta parece ser el recuerdo total” (Huyssen, 2000: 16).

Por lo demás, la búsqueda, conservación y difusión cada vez más amplia de testimonios de víctimas o testigos de experiencias represivas hace evidente el movimiento que con mayor fuerza tiende a darle un sitio público al recuerdo privado.¹⁴ Por su parte, el

¹² Lanzmann dirigió la película *Shoah* (1985) —palabra que en hebreo significa *aniquilación*—, una “sorprendente meditación de nueve horas y media sobre el Holocausto” (tras haber filmado 350 horas de entrevistas) y cuya producción tomó diez años (Cook, 1996: 566). El texto de Lanzmann “Les Non-lieux de la mémoire” en *Au sujet de Shoah: le film de Claude Lanzmann*, (Paris: Belin, 1990), es citado por La Capra (1998).

¹³ Héctor Schmucler opina sobre el Museo del Holocausto: “Se ha señalado que su atrayente diseño, gracias al cual el visitante ‘recrea’ en su deambular la suerte corrida por algunas de las víctimas de la Shoa, comporta una situación riesgosa: genera la ilusión de que la experiencia vivida por la víctima es reproducible, narrable” (Schmucler, 2001: 10).

¹⁴ El archivo de testimonios de sobrevivientes del Holocausto que está reuniendo Steven Spielberg pretende además adquirir y organizar todo el material fílmico o de video que tenga imágenes sobre el Holocausto, así como aspectos relacionados con la Segunda Guerra Mundial que no se encuentren en alguna otra colección. Se planea grabar el testimonio de unos 50 mil sobrevivientes, lo que sería un número mucho mayor al del acervo de la colección Yale Fortunoff, el mayor hasta el momento, que ha logrado reunir 3,700. Los fondos para el proyecto de Spielberg provienen de la Fundación Max Charitable que él mismo creó; el “Steven Spielberg Film and Video Library” está localizado en el Museo del Holocausto en Washington (LaCapra, 1998: 11).

debate sobre la validez del testimonio para la construcción de la Historia no se ha hecho esperar, así como la discusión sobre el papel del testimonio en la literatura. A su vez, los documentales históricos son cada vez más populares, hay canales televisivos con la programación dedicada por entero a su difusión. Durante la última década, la industria cinematográfica norteamericana también se ha hecho cargo con insistencia del pasado, por lo que su *hollywoodización* se ha convertido en un problema que preocupa a diversos analistas:

Proliferan museos y monumentos al Holocausto; hay películas y series de televisión muy taquilleras sobre este tema. Cada vez más personas visitan los campos, cuyas barracas en ruinas se han restaurado cuidadosamente para ser monumentos y escenarios cinematográficos (Barnea, 2001: 21).

Más adelante se verá cómo la memoria se ha ido convirtiendo también en aspecto fundamental del debate argentino contemporáneo. La pregunta, para algunos, ha sido por qué es que hasta ahora la memoria ha devenido en preocupación central. Por una parte se puede seguir la idea de que se requiere de cierto tiempo para que el dolor se remueva y se pueda hablar sin las heridas abiertas; o también la premisa, fundada en el psicoanálisis freudiano, de que si el trauma queda reprimido sin haberse elaborado críticamente, éste reaparece tiempo después en forma de síntoma. También es importante la reflexión de Huyssen, quien busca establecer las relaciones paradójicas que existen entre este “estallido” del tema de la memoria, mientras que por otro lado las nuevas tecnologías, la velocidad del cambio y la masificación de la información generan un rápido olvido y desapego de todo, ya que será obsoleto en corto tiempo: “¿Acaso en esta cultura saturada por los medios, el exceso de memoria crea tal sobrecarga que el mismo sistema de memoria corre un constante peligro de implosión, lo que a su vez dispara el temor al olvido?” (Huyssen, 2000: 18). Gabriela Cerruti sugiere otra hipótesis: que ese intervalo de tiempo es necesario para que “aquella generación que fue marcada por estos eventos en su vida adolescente [llegue] a tener el poder y los recursos para procesarlos y transformarlos en hitos de memoria colectiva” (Cerruti, 2001: 23).

El uso de la memoria

En sociedades en que el terror y la violencia impuestos desde el propio Estado signaron el pasado, la reflexión sobre la memoria ha tomado un tono más explícitamente político, como es el caso de las sociedades postdictatoriales del Cono Sur. Las demandas principales son conocer lo ocurrido, develar las atrocidades, juzgar a los culpables. Milan Kundera, en *El libro de la risa y el olvido* habla de que *la lucha del hombre contra el poder es la lucha de la memoria contra el olvido*. El debate cultural y político con respecto a los desaparecidos y sus hijos liga la problemática de la memoria a cuestiones como las violaciones a los derechos humanos, la impunidad y la justicia, la responsabilidad colectiva, la reconstrucción de la identidad. Hasta dónde recordar y para qué hacerlo son cuestionamientos constantes. Así, la reflexión en torno a los usos y abusos de la memoria, la lucha contra el olvido y el silencio, y los límites que relacionan o separan al olvido de la memoria es incluíble.

Tzvetan Todorov hace una advertencia importante respecto de los usos de la memoria: para que ésta en verdad cumpla una función de restitución, no debe convertirse en una enumeración de datos de todo lo acontecido. El “recuerdo total”, una memoria que lo contenga todo es prácticamente imposible, y además de ello, inútil; basta recordar a Funes *el memorioso*, ese personaje borgiano que era capaz de recordarlo todo y sin embargo su espléndida memoria se convertía sólo en un fin en sí misma, perdía toda inteligibilidad.¹⁵ Hablar de memoria implica selección: no hay quien lo recuerde todo. Y así, se eligen aquellos recuerdos —fragmentos del pasado— que serán conservados. El uso de la memoria es el sentido que se dará a ese entramado de recuerdos. “Conservar sin elegir no es una tarea de la memoria” (Todorov, 2000: 16).

Aunque sea común contraponer los conceptos memoria/ olvido, es importante dejar claro que no es posible construir memoria sin cierta dosis de olvido; si no es posible

¹⁵ Sobre Funes y su extrema memoria Adriana Berguero comenta: “Aunque obviamente sin televisores ni control remoto, Funes podría leerse como la representación metafórica de un sujeto abarrolado de mensajes y mandatos, saturado de entropía desinformativa y —convenientemente— desplazado de la esfera pública; se le ha olvidado lo más importante: despojado de su condición de agente hermenéutico-crítico- ideológico ha dejado de ser productor de montajes semantizadores propios y gestor de su propia historicidad.” (Berguero, 1997: 66).

recordarlo todo, si la memoria implica selección, ajuste de lo que se recuerda, es oportuno considerar que el olvido juega un papel fundamental en la elaboración de esa propia memoria. Es preciso entonces distinguir entre el olvido necesario, es decir, aquellos recuerdos que no se seleccionan en la construcción de la memoria, y el olvido que se impone de forma que ciertos recuerdos queden ocultos o borrados, como si nunca hubieran sucedido. Todorov señala que la memoria y el olvido no se oponen en absoluto: "los dos términos para contrastar son la *supresión* (el olvido) y la *conservación*; la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos" (Todorov, 2000: 16). La memoria es entonces aquello que se conserva selectivamente del pasado, en un constante y renovable juego entre lo que se *suprime* y se *conserva* de los recuerdos, movimiento que sugiere que no hay una memoria última.

Si bien siempre hay una selección de recuerdos a conservar, lo reprochable a quienes buscan imponer cierta *memoria oficial* es que controlen la selección de elementos que deben de ser conservados. La palabra amnesia tiene el mismo origen etimológico que la palabra amnistía, que es "un acto de olvido voluntario a la vez que un borramiento oficial de la memoria" (Reati, 1997: 11). Otra palabra que por su resonancia se emparenta con estas dos es anestesia, sustancia que provoca el olvido de la realidad y produce una pérdida de la sensibilidad. Si en algún contexto estas palabras adquieren un significado conjunto y especial es en aquellos países en los que el tránsito a la democracia se vivió en ese sentido. Como un acto autoritario de vivir anestesiado, como una forma de evadir la memoria. En el caso argentino esto sucedió a causa de las medidas que los gobiernos posteriores adoptaron con la finalidad de exculpar a los responsables de los crímenes cometidos durante la dictadura militar y, al mismo tiempo, de promover una "reconciliación nacional" basada en la amnistía, instaurando así la amnesia colectiva de la sociedad en su conjunto.

Si durante la dictadura era constante el deseo de imponer el silencio sobre el terror, las amnistías del periodo posdictatorial podrían suponer su institucionalización. El peligro es, como menciona Fernando Reati, que "desde los sectores responsables o cómplices de la represión se intent(e) constantemente una reescritura de la historia, un control de la memoria dominante para imponer sus representaciones" (Reati, 1992: 176), eliminando sucesos e

imponiendo como única su versión definitiva de los hechos. La lucha contra esa posible eliminación y borramiento del recuerdo se ha dado en llamar la lucha de la memoria contra el olvido. Quienes apuestan por evitar esa “supresión de la memoria” confrontan así al mismo autoritarismo: “todo acto de reminiscencia, por humilde que fuese, ha sido asociado con la resistencia antitotalitaria” (Todorov, 2000: 14).

Los acontecimientos más siniestros del pasado deben ser develados, y así, rememorados: “Cuando los acontecimientos vividos por el individuo o por el grupo son de naturaleza excepcional o trágica, tal derecho se convierte en un deber: el de acordarse, el de testimoniar... La vida ha sucumbido ante la muerte, pero la memoria sale victoriosa en su combate contra la nada” (Todorov, 2000: 18). Ricardo Forster sugiere que dar cuenta de este tipo de experiencias pareciera clausurada con el silencio de los que no regresaron, pero afirma que “más allá del horror, estamos en condiciones de hablar por los ausentes... El pudor nace de reconocer la frontera irrebalsable del decir y del mostrar, es el acto que nos impide ponernos en la muerte del otro pero que nos exige su permanente rememoración” (Forster, 1997: 38). En este sentido, la memoria es un deber ético. Héctor Schmucler dice que dicho deber reside en que la memoria está para recordar que “no todo es posible”: si el totalitarismo promovió la aniquilación de seres humanos es porque pensó que *todo* era posible: “[Quizá] un día cada uno sepa qué ocurrió, cómo ocurrió. El desaparecido dejaría de ser tal... No debería en cambio, desaparecer la memoria de lo que ocurrió, de que alguna vez fue posible que ocurriera. El crimen seguiría existiendo” (Schmucler, 2001: 11).

Si conocer “la verdad” sobre lo ocurrido es un acto justo para los que ya no están, lo es también para comenzar a unir las piezas de una sociedad que ha quedado desgarrada tras la violencia. La memoria social se construye constantemente desde el presente que vuelve al pasado, haciendo una selección de los recuerdos de la colectividad y manteniéndolos presentes para su conservación. Cada tiempo presente selecciona determinados recuerdos en la construcción de la memoria de esa sociedad que se piensa con respecto a su pasado y que tiene ciertas proyecciones hacia el futuro. Así como a nivel individual “el vínculo original de la conciencia con el pasado reside en la memoria” (Ricoeur, 1999: 16), permitiendo la continuidad temporal de la persona, a nivel colectivo la memoria es quien garantiza la propia

continuidad histórica. De ahí que la memoria sea móvil e inacabada, incapaz de abarcarlo todo. Y si bien la memoria juega un papel fundamental en la búsqueda de justicia, también lo es en tanto sienta las bases para la reconstrucción de una identidad colectiva que ha quedado fragmentada. De ahí que Remo Bodei afirme que el espacio en que se enfrentan la memoria y el olvido es un lugar en donde se lucha por establecer y legitimar la identidad (Bodei, 1999).

La violencia que atravesó a la sociedad argentina no sólo deja una cuenta pendiente con los miles de muertos y desaparecidos, sino con una sociedad desmembrada en su conjunto. Fracturas que se viven tanto en lo individual, como son las experiencias personales, ligadas a rupturas que fragmentan a la sociedad toda, esas son las heridas que dejan los totalitarismos. ¿Cómo recuperar una identidad que ha sido profundamente alterada por la imposición de la violencia sino recurriendo a la memoria?

La importancia de la reconstrucción de la memoria, entonces, no sólo significa recuperar un pasado que corre peligro de verse silenciado por los responsables de la represión, sino porque es en ese espacio de enfrentamiento entre memoria y olvido en donde los distintos grupos sociales que buscan hacer prevalecer su lectura del pasado ponen en juego la propia construcción de la identidad: "...la memoria y el olvido no son de hecho terrenos neutrales, sino verdaderos y auténticos campos de batalla, en los que se decide, se modela y legitima la identidad colectiva" (Bodei, 1999: 24). Es en la selección entre lo que se suprime y se conserva en donde se pone en juego la construcción de la identidad de una nación. Parafraseando a Ernest Renan, Bruno Groppo dice al respecto: "La identidad de un grupo social... descansa no sólo sobre la memoria común, específica de ese grupo sino, también, sobre olvidos compartidos" (Groppo, 2001: 28).

Así como uno de los principales usos de la memoria es hacer público lo terrible en aras de que eso *nunca más* pueda volver a ocurrir, es importante señalar también que hacer de la memoria el centro de debate en torno a un periodo de violencia como el vivido durante la *guerra sucia*, es colocar a la sociedad que pudo gestar ese tipo de conductas como centro de reflexión. Es por ello que el problema de la memoria es un "campo de batalla"; lo que se recuerda y se olvida no sólo tiene que ver con el pasado reciente, sino con uno más amplio,

más arraigado en la identidad colectiva, y que puede incidir en la conducta futura de la sociedad en su conjunto.

“¿Para qué otra cosa sirven los genocidios sino para borrar un futuro posible de la memoria colectiva?”, se pregunta Marina Pianca (Pianca, 1997: 116). Si el tipo de violencia impuesta sobre la sociedad argentina puede cancelar también un proyecto de futuro, la reconstrucción de la memoria apunta a buscar una continuidad, a proyectar el futuro desde la recuperación del pasado que parece amputado. Es justamente en este sentido hacia el futuro en el que habría de inscribirse la preocupación por la memoria. No es sólo la obsesión por reconstruir un pasado lleno de heridas, de dolor, de horror y de ausencias, sino hacer presente ese pasado que no debe ser borrado en aras de un futuro posible.

Después de las experiencias totalitarias, quienes se proponen desde la cultura hacer un trabajo de memoria capaz de enfrentar los silencios impuestos por el autoritarismo, buscan a su vez una forma alternativa de (re)construcción del pasado que no sea monolítica. Se coincide en que la recomposición del tejido social que se ha desgarrado no puede buscarse sino con la participación de todos, en una búsqueda colectiva que permita la reconstrucción. De los fragmentos que han quedado, se comienza a tejer el recuerdo de un pasado que no quede sepultado en el punto final de una historia oficial inamovible, sino que pueda ser constantemente revisado y reconstruido por quienes lo piensan desde el presente.

Es por ello mismo que la memoria que permite el acercamiento a ese pasado no puede ser única y homogénea; por el contrario, se nutre de diversas experiencias, se compone de distintas “verdades” que no se anulan entre sí y que posibilitan la construcción de un mosaico heterogéneo en que quizá todos los miembros de una sociedad puedan así comprender su presente y pensar un futuro: “Una multiplicidad de instituciones e individuos participa en la construcción ininterrumpida de la memoria, lo cual permite explicar que ésta no sea homogénea y que se manifieste en un número infinito de voces que no actúan al unísono sino en mutuos entrecruzamientos” (Reati, 1992: 135).

Mientras que los autoritarismos postulan una versión única y acabada del pasado y de la historia —en la que en no pocas ocasiones quedan borrados y marginados tanto sujetos sociales como acontecimientos importantes—, la búsqueda de una memoria construida por todos, aun de forma fragmentaria, permitiría entonces evitar los silencios y las exclusiones: “Y puesto el acento en esa dimensión, la de una memoria que se propone ser la de todos, el problema de la historización del pasado se convierte en el de la consolidación de una tradición ética que sea capaz de instituir *lo que no debe olvidarse*” (Vezzetti, 1994: 4).

Argentina (des)memoriosa

Principalmente relacionada con las demandas de justicia y esclarecimiento de los crímenes perpetrados durante la *guerra sucia*, la cuestión de la memoria ha estado presente en el escenario argentino con distintos niveles de intensidad desde la reinstauración de gobiernos civiles en el año 1983. La permanencia del conflicto, a pesar de su intermitencia, muestra que no se ha logrado dar cierre a ese pasado doloroso, como si las heridas infringidas en ese entonces no pudieran cicatrizar. Durante las casi dos décadas que han pasado desde entonces, una serie de avances y retrocesos en la búsqueda de justicia da cuenta del enfrentamiento entre las políticas de olvido y la búsqueda de memoria al interior de la sociedad argentina.

A partir de las investigaciones que tras la caída del régimen militar llevó a cabo la CONADEP (Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas) con la finalidad de esclarecer las violaciones a los derechos humanos que se cometieron durante la dictadura, se lograron documentar unos nueve mil casos de desapariciones (de los treinta mil que se estiman como número real). Estos casos quedaron registrados en el informe/libro *Nunca Más* publicado en 1984.¹⁶ A partir de esta documentación comenzó en 1985 el juicio a las tres

¹⁶ *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas.* (Buenos Aires: EUDEBA, 1984)

Juntas militares que gobernaron de 1976 a 1983, culminando con la condena a prisión perpetua e inhabilitación de varios altos oficiales en diciembre de ese mismo año.¹⁷

Al paso de los años, resulta interesante leer cómo era percibido en ese momento el juicio a los militares; un texto de Hugo Vezzetti publicado en 1985 da cuenta de que “el ritual” del juicio conllevaba una “operación de memoria colectiva”, que invitaba a la reflexión y a la reconstrucción de lo acontecido. Lejos de pensar que el proceso judicial contra los militares era una especie de triunfo, Vezzetti lo consideraba un ritual doloroso en el cual la exhibición pública de los crímenes cometidos se integraba así a la empresa de reconstrucción en tanto “afirmación de una dimensión ética de *saber*”. El juicio abría la posibilidad no sólo de reflexionar sobre el pasado reciente, sino de rememorar lo acontecido en aras de una nueva construcción política: se estaba asistiendo a un momento de posible transformación de la propia conciencia moral colectiva que hacía posible proyectar a la sociedad argentina un futuro diferente: “El juicio puede ser encarado como un *rito* que marca el pasaje posible a un nuevo ciclo, con sus oficiantes y sus efectos” (Vezzetti, 1985: 4). El juicio daba, al parecer, un voto de confianza en distintas instancias: tanto para la reconstrucción de la memoria como para la edificación de la democracia y su sostén en la justicia:

Un rasgo acentuado, quizá, del anhelo con que la ciudadanía sigue el juicio está dado por la necesidad de garantizar para el futuro que ningún sector podrá apostar a la impunidad en Argentina. Una condición propiamente fundante de la democracia como sistema de vida es la convicción compartida de que no habrá monopolios ni prerrogativas, para ningún grupo o corporación, que se sitúe por encima de la ley común (Vezzetti, 1985: 5)

Apenas unos meses más tarde, en 1986, el Congreso emitió la Ley de Punto Final, que daba un plazo máximo para la presentación de pruebas y la iniciación de nuevos juicios. Con esta ley se evitó un “enjuiciamiento masivo” que podría generar reacciones violentas en las esferas militares —cuyas consecuencias políticas se temían— además de que “se exculpaba

¹⁷ A Jorge Rafael Videla, hombre clave en el golpe de Estado de 1976, así como a Emilio Eduardo Massera, se les condenó a reclusión e inhabilitación perpetua. Todos los siguientes fueron inhabilitados a perpetuidad, aunque su reclusión era por periodos distintos: Roberto Eduardo Viola, 17 años de prisión; Armando Lambruschini, 8 años; Orlando Ramón Agosti, 4 años y 6 meses. Se dictó la absolución para el resto de los miembros de las Juntas Militares, como fue el caso del general Galtieri, lo que fue duramente criticado en su momento (Montoya y Pereyra, 2000: 244-245).

de hecho a las instituciones militares como responsables del terror de estado” (Reati, 1997: 14). Así, aquellos casos que no pudieron ser presentados a tiempo quedaron totalmente impunes. Tras el alzamiento en 1987 de un sector militar —los *carapintada*— que pedía entre otras cosas el fin de los juicios, se sancionó la Ley de Obediencia Debida; con esta ley la inimputabilidad jurídica se extendió a aquellos que hubieran recibido órdenes superiores para llevar a cabo la represión. Con eso se limitó aún más la posibilidad de castigar a los responsables de delitos, a pesar de que había numerosos casos documentados y comprobados de su implicación en la represión. Si estas leyes habían reducido notablemente el número de oficiales a los que se les sometió a proceso y a algunos a posterior condena, en 1989 el recién electo presidente Menem decretó un indulto para aquellos que todavía estaban bajo proceso. Finalmente, en 1990 otro indulto decretado desde la presidencia dejó libres a todos los militares que estaban cumpliendo condena con el argumento de que así se podría llevar a cabo la “reconciliación nacional”:

Sobre el silencio y el miedo, ante la amenaza de la ‘disolución nacional’, el estado generó una nueva narrativa: la teoría de la reconciliación nacional. El pasado era el conflicto, el pasado era el caos, el pasado era el atraso. Había que dejarlo atrás para poder avanzar (Cerruti, 2001: 20).

Considerando las palabras que Hugo Vezzetti escribió en 1985, es innegable pensar que quedaron en suspenso las aspiraciones de quienes veían en el juicio a los militares un modo de saldar cuentas con el pasado reciente y emprender desde ahí una verdadera reflexión sobre la sociedad que había vivido esa experiencia, tanto en el sentido de preguntarse sobre las condiciones que favorecieron la implementación de la violencia, como en el de comenzar una reconstrucción del tejido social a partir de la reelaboración del pasado y de la proyección de nuevas condiciones para el futuro. Para algunos, tras las Leyes de Punto Final y de Obediencia Debida, la propia instauración de la democracia quedó suspendida: “sin memoria —y, en el peor de los casos, aun de una memoria distorsionada al servicio de un partido político— no hay democracia posible” (Sosnowski, 1997: 57); “la lucha por la memoria es un elemento importante de la lucha por la democratización de la sociedad: difícilmente podemos imaginar... una sociedad democrática que renunciara a echar luz sobre las páginas más sombrías de su pasado o que aceptase la impunidad” (Groppo, 2001: 40).

El hecho de que los crímenes cometidos durante la dictadura militar hayan quedado impunes no sólo indica que las políticas de olvido han permeado la “transición a la democracia”¹⁸ en Argentina, sino que aún están presentes las condiciones que hicieron posible tanto la represión como la posterior imposición del olvido: “la impunidad y el olvido son hoy la continuación de un proyecto militar iniciado en los años setenta para subordinar la sociedad civil a un determinado modelo económico, cultural, jurídico y político” (Reati, 1997: 18). Sin embargo, a pesar de la impunidad que ha prevalecido durante estos años, el trabajo de algunos grupos que no han quedado conformes con ella ha sido constante.

No obstante ha sufrido escisiones internas, quizá el grupo más representativo de la lucha por el esclarecimiento de los crímenes de la dictadura sea el de las Madres de Plaza de Mayo.¹⁹ Son madres de desaparecidos que desde 1976 empezaron a encontrarse en los distintos sitios a donde acudían a pedir información sobre sus hijos. Desde 1977 comenzaron a reunirse periódicamente; si bien en un principio su intención era la de tener alguna noticia sobre sus hijos, al paso de los años su presencia se ha ido politizando cada vez más. El movimiento de las Madres ha sido fundamental en la búsqueda de justicia en Argentina; cada jueves siguen reuniéndose en la Plaza de Mayo, caminando en círculo alrededor de la plaza, llevando un emblemático pañuelo blanco en la cabeza, símbolo del “pañal” de sus hijos desaparecidos. Además de las Madres, también existe la asociación de Abuelas de Plaza de Mayo, cuyo objetivo principal es encontrar a los nietos nacidos en cautiverio y que fueron separados de sus madres para ser posteriormente entregados en adopción —ilegal— a los propios militares o a familias cercanas a ellos. El caso más conocido al respecto es el del escritor Juan Gelman, quien durante años estuvo tras la huella de su nieta, localizada finalmente hace un par de años.

¹⁸ Me parece importante precisar que Argentina, como otros países de la región, ha vivido a lo largo de estas últimas décadas un proceso de transición de un gobierno *autoritario* a uno *democrático*. A pesar de que se habla usualmente de un “regreso” a la “democracia”, es necesario cuestionar el tipo de democracia que existe en dicho país, sobre todo a partir de la seria crisis política y económica que se padece desde diciembre de 2001 y que hace evidente una serie de deficiencias en el sistema político, económico y social. Es interesante al respecto el artículo de Jorge Beinstein “La democracia como transición hacia la economía de penuria. (Algunas reflexiones a partir de la decadencia argentina), en Pablo González Casanova y Marcos Roitman Resenmann, *La democracia en América Latina. Actualidad y perspectivas*. (México: La Jornada Ediciones/ CEIICH, 1996)

¹⁹ Una parte de la Organización de las Madres de Plaza de Mayo se escindió de ésta en 1986 para formar la “Línea Fundadora”.

Si la problemática de la memoria ha cobrado un especial interés en los últimos años, es precisamente porque no ha cesado el trabajo de grupos como los arriba mencionados, además de los esfuerzos realizados desde diversos ámbitos de la sociedad —en áreas desde la cultura y el arte hasta la política—, en su mayoría ligados a la defensa de los derechos humanos. Indudablemente que la ola expansiva de preocupación por la memoria a lo largo del mundo viene a engrosar los discursos y el debate que sobre el tema se han gestado al interior de Argentina, confluendo así hacia la segunda mitad de los años noventa en lo que podría llamarse un “auge” de la memoria.

El aniversario de los veinte años del golpe militar es quizá un momento emblemático en que se hace evidente que si bien la cuestión de la memoria no había desaparecido de la discusión, el problema de no haber podido lograr que la justicia se hiciera cargo del pasado de terror volvía imprescindible la reinstalación del debate sobre el tema. Es decir, la “reconciliación nacional” se encontraba en un papel, en una ley que no podía cancelar con ello el terror de la dictadura y que no daba respuesta a la búsqueda de treinta mil personas desaparecidas. No había castigo a los culpables de crímenes de Estado, ni reconocimiento de quiénes habrían sido responsables de la represión. Sin noticias del destino de los desaparecidos, sin asumir responsabilidad alguna por la violencia impuesta, el crimen sigue presente. El juez Baltasar Garzón afirma que una de las características de la desaparición forzada es su naturaleza permanente: “el crimen se está cometiendo durante todo el tiempo en que la privación de la libertad y la negativa de informar sobre el paradero o el destino de la persona desaparecida persiste” (Garzón, 2000: 50). Además, no sólo es el crimen el que permanece, sino el dolor de la pérdida. No se ha “enterrado” a los desaparecidos, son como muertos sin muerte. En este sentido, no se ha realizado un duelo que permita la aceptación de la pérdida. El pasado doloroso persiste como una herida abierta.

Atravesados por esa herida, los hijos de los desaparecidos aparecieron en la escena pública de la problemática de la memoria a los veinte años del golpe de estado. Aunque parece que comenzaron a reunirse en 1995, es hasta el veinte aniversario del golpe que se hace visible la presencia del grupo H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad, la Justicia, contra el

Olvido y el Silencio): “Se juntaron, nadie sabe bien cómo ni dónde, y de repente están allí, reclamando justicia: fueron a entregarle a los jueces de la nación habeas corpus pidiendo algún dato que les permita reconstruir la suerte seguida por sus padres” (Cerruti, 2001: 21).

Por otro lado, también durante esos años comenzaron a generarse nuevos movimientos, en este caso, quizá totalmente inesperados: las confesiones de los militares implicados en la represión. “El relato del horror hecho no ya por las víctimas como en los primeros años de democracia sino por los victimarios” (Cerruti, 2001: 21). En 1995 el ex almirante de corbeta Adolfo Scilingo tuvo una serie de encuentros con el periodista y activista en derechos humanos Horacio Verbitsky, que fueron publicados posteriormente en un escalofriante libro titulado *El Vuelo*.²⁰ Tras la confesión de Scilingo la discusión en torno a la violencia de Estado no se hizo esperar, desencadenada principalmente por la difusión que sobre el caso hicieron los medios de comunicación. Después de esto, otros torturadores también comenzaron a hacer declaraciones importantes, como Martín Balza, jefe de las Fuerzas Armadas en ese momento, quien hizo una especie de autocrítica pública. En palabras de Scilingo:

¿Cómo voy a aceptar yo que alguien me diga de esto no se puede hablar? Se puede aceptar no hablar, porque son secretos de guerra, durante un determinado periodo. Pero terminada la guerra ya esto es historia y pienso inclusive que le hace bien a la República que se sepa no sólo qué se hizo, sino que es obligatorio que se entreguen las listas de abatidos o muertos... (Verbitsky, 1995: 36).

En ese momento en el que por distintos sitios el tema de la memoria se reinstala en el debate público, su expresión en la justicia comienza a tomar un camino distinto y por momentos alentador. La constancia de las Madres y Abuelas junto con el trabajo de distintos grupos defensores de derechos humanos fue fundamental para lograr encontrar espacios jurídicos distintos desde los cuales emprender nuevas causas penales en contra de los responsables de la represión. Los crímenes de lesa humanidad —imprescriptibles— como el secuestro de niños en cautiverio y el genocidio han puesto de nuevo a los militares argentinos en la mira de la justicia, ahora en los llamados Juicios de la Verdad, basados en la continuidad en el tiempo de los delitos.

²⁰ Horacio Verbitsky, *El Vuelo* (Buenos Aires: Planeta, 1995).

Como proceso contemporáneo a estos últimos movimientos gestados en la Argentina, es indudable que la investigación que desde España está realizando el juez Baltasar Garzón —sobre la *Operación Cóndor* y las violaciones a los derechos humanos durante las dictaduras en el Cono Sur— ha reinstalado como tema ineludible la acción de la justicia y la necesidad de la memoria en las transiciones latinoamericanas. El famoso caso Pinochet muestra que no sólo en Argentina, sino en otros sitios del globo el interés por el esclarecimiento del pasado de terror no ha terminado con un decreto de “punto final”. La reciente “obsesión por la memoria” sin duda ha respondido también a este nuevo contexto internacional en el que parece es posible encontrar resquicios por donde se pueda juzgar a los responsables; la reflexión por lo acontecido, por los modos en que se ha construido la memoria, así como por las formas en que se ha impulsado el olvido son temas que, al no haberse resuelto con anterioridad, siguen presentes en el debate actual.²¹

La literatura es uno de los espacios en que la cuestión de la memoria se ha hecho presente como tema recurrente desde la época de la dictadura militar. Si bien, como afirma Günter Grass, “un escritor es alguien que escribe contra el tiempo que pasa” (Grass, 1999: 49), la reflexión sobre la memoria en cierta narrativa argentina no se reduce sólo a la relación escritura-memoria —simplificada en el hecho de que quien escribe siempre deja siempre una huella, una constancia. En algunos trabajos literarios argentinos, entre los cuales es posible señalar *Una sola muerte numerosa* y *En estado de memoria* —que se analizarán más adelante—, se problematiza lo ocurrido durante la dictadura militar desde la propia construcción narrativa, poniendo en juego a la escritura no sólo como medio para dejar un testimonio epocal, sino participando también en el debate actual en torno a la reconstrucción social de la memoria. En esos textos no sólo se busca narrar lo ocurrido —“escribir después de Auschwitz”—, también se hace evidente el deseo de participar en la re-creación de una

²¹ Una cuestión que parece permear esta problemática es la de cómo construir una memoria en la que los distintos grupos sociales puedan incluirse; es decir, una memoria que en su afán por develar lo ocurrido en los años de horror no se vuelva parcial y margine otras versiones, como sería la de los propios militares. ¿Cómo construir una memoria común tanto para víctimas como para victimarios? El problema que aquí se plantea rebasa las pretensiones de este trabajo, sin embargo me parece importante señalar que la búsqueda de una memoria común no puede restringirse a la parcialidad de la mirada de la víctima, sino que debe extenderse al conjunto de la sociedad.

historia que se percibe como factible de ser borrada por una historia oficial que ha apostado por el olvido. Este tipo de narrativa muestra las diversas memorias que componen el recuerdo del pasado dictatorial argentino, formando así un mosaico de versiones que señala la complejidad del fenómeno: por citar algunos ejemplos, el recuerdo del exiliado es distinto de aquel que permaneció en el país, como la memoria de los sobrevivientes difiere de los que no vivieron la experiencia de los centros de detención.

Fragmentaria y dubitativa, desafiando la dificultad para narrar el horror, esta narrativa se ha hecho cargo de un pasado que *no quiere irse*. Antes de esta última *explosión* de la memoria, la literatura ya había hecho de ésta un problema a representar, cuestionar y reconstruir en los textos, desde la época de la dictadura militar. Dejar constancia del horror, intentar representar simbólicamente las rupturas y el dolor son el modo en que esta narrativa hace frente al silencio y al olvido. La palabra contra el silencio es así la forma de enfrentarse al olvido: develar el pasado es un modo de enfrentar al verdugo del que habla Elie Wiesel, que al intentar borrar sus crímenes amenaza constantemente con hacer a todos cómplices de su crueldad.

SEGUNDA PARTE

Una voz que insiste: *¿Qué historia es ésta?*²
Literatura argentina y dictadura

*Un mapa de tumbas como vemos acá en estos mosaicos,
así, eso era el mapa, parecía un mapa,
después de helada la tierra, negro y blanco,
inmenso, el mapa del infierno*

RICARDO PIGLIA¹

I. Marcas siniestras

Pareciera que la nación argentina se ha construido a partir del *borramiento* del Otro.² La “conquista del desierto” del siglo XIX, con la violencia y la muerte dirigidas a los habitantes —los *otros*, los *distintos*— del más extremo sur de la naciente Argentina, constituye sin duda uno de los orígenes de aquel país. El *Facundo*, fundamental en la construcción imaginaria de esa nación,³ la piensa como un espacio que debe suprimir a la *barbarie*, para a cambio establecer la *civilización*. De forma paradójica, si no es que siniestra, este proceso *civilizatorio* en sus diversas etapas ha ido conformando un verdadero camino de tumbas, un *mapa del infierno*. A la aniquilación del indio, del gaucho, le sigue la *desaparición* de treinta mil “subversivos” en la década del setenta del siglo XX. Dice Carmen Perilli:

El asesinato, reforzado con la desaparición y el cautiverio de mujeres, son las figuras fundacionales del imaginario social argentino... La historia avanza al precio de las borraduras en la repetición de las mismas estructuras. La eliminación de la diferencia sanciona la aniquilación, lo que excede el discurso estatal (Perilli, 1995b: 96 y 97).

² Tomado de Juan Martini, *La vida entera*. (Barcelona: Bruguera, 1981).

¹ Ricardo Piglia, *La ciudad ausente* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992).

² La relación entre las desapariciones de cuerpos durante la dictadura militar y la constante eliminación del Otro a lo largo de la historia contemporánea argentina es tratada por Sandra Lorenzano: “La ‘borradura’, entonces, la ‘desaparición’ como constantes en nuestra historia” (2001: 79). El sentido de la palabra “borramiento” lo tomo tanto de Lorenzano —“el borramiento, la desaparición, es la estrategia desplegada”— (2001: 50), como de Carmen Perilli —“El Estado, delincuente que ocupa el lugar de policía, genera una legalidad perversa basada en la farsa y en la borradura de cuerpos y voces”— (1995: 96).

³ Tomo el término “comunidad imaginada” del clásico texto de Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. (México: FCE, 1993).

Las huellas de la *desaparición* y de la violencia, de esa *civilización* que en nombre del orden aniquila al que queda fuera del límite establecido, han quedado consignadas en la literatura. Para Ricardo Piglia, *El matadero* de Echeverría y el *Facundo* de Sarmiento son el origen, el doble comienzo de la historia de la narrativa argentina.⁴ La violencia que narran es una especie de marca inaugural de la literatura nacional —y en el imaginario colectivo quizá una marca de la propia nación: “De hecho los dos textos narran lo mismo y nuestra literatura se abre con una escena básica, una escena de violencia contada dos veces... una confrontación [civilización y barbarie] que ha sido narrada de distinto modo a lo largo de nuestra literatura por lo menos hasta Borges” (Piglia, 1993a: 8). Textos fundacionales de *lo argentino*, estas obras figuran ya una tensión que será continua no sólo al interior de la narrativa argentina, sino en la constitución de la nación: la violencia que se impone hacia el Otro. El sistema cultural argentino parece tener su mito de origen en la negación/aniquilación de la “barbarie” y su sustitución por un orden que surge precisamente a partir del crimen: “El Estado, delincuente que ocupa el lugar de policía, genera una legalidad perversa basada en la farsa y en la borradura de cuerpos y voces” (Perilli, 1995b: 96).

La última dictadura militar argentina esgrimió a su vez una verdadera política de la aniquilación. Para establecer “orden” en una sociedad que desde las jerarquías militares —y para un amplio grupo de la sociedad, entre los que se encontraba la Iglesia católica— se pensaba como “enferma”, se constituyó lo que Eduardo Duhalde llama *Estado Terrorista*.⁵

⁴ Sandra Lorenzano sugiere que con *El Matadero* de Esteban Echeverría no sólo se inicia la literatura del Río de la Plata con un texto por demás violento, sino que “es a la vez cierre narrativo y punto de inicio de una larga cadena de sangre que articula la historia del país. Leyéndolo hoy podemos considerarlo casi premonitorio, más allá de su inscripción ideológica: una sociedad inmersa en la violencia que busca cancelar al “otro”, al diferente, a través de la humillación, de la vejación, de la muerte” (2001: 79).

⁵ Para Duhalde, dos componentes esenciales en el Estado Terrorista son el accionar clandestino global del Estado Militar, por un lado y el crimen y el terror como método fundamental, por el otro. “En el Estado Terrorista se asume expresamente una nueva filosofía: el Estado tradicional, en América Latina, ya sea el democrático parlamentario o las dictaduras militares... es incapaz de defender el orden social capitalista y contrarrestar con la eficacia necesaria la contestación social, y por ende, debe incorporarse una actividad permanente y paralela del Estado mediante una doble faz de actuación de sus aparatos coercitivos: una pública y sometida a las leyes y otra clandestina, al margen de toda legalidad formal” (Duhalde, 1983: 29). Aunque es muy discutida esta visión de que el Estado muestra dos caras (una pública y otra clandestina), ya que la violencia y la represión eran públicas para una parte importante de la sociedad, me parece que la institucionalización de la violencia, el método del terror y las órdenes militares encaminadas a realizar acciones represivas se les puede llamar clandestinas en tanto se llevaban a cabo fuera de la ley, mas no porque quedaran ocultas a la mirada pública. Por el contrario, el terror se podía “ver”: la aparición de cadáveres en las calles o de cuerpos mutilados, muestran cierta “espectacularidad” de la acción represiva, que buscaba instalar una *cultura del miedo*.

Es el propio Estado el que conforma un aparato “clandestino” cuyo objetivo será *eliminar* — literalmente— a todo aquel que pueda atentar contra el “orden” que se busca establecer. Es de nuevo la violencia en contra del Otro. Los métodos utilizados para la liquidación de los “enemigos de la nación” suponen además una organización completamente planificada y estrictamente controlada para lograr ese objetivo. El secuestro, el traslado a los centros clandestinos de detención, el interrogatorio con tortura y en decenas de miles de casos el asesinato y la desaparición de los cuerpos, presuponen no sólo una “división del trabajo” en la ejecución de las tareas, sino el uso de la infraestructura militar y policial del país —que se supone garantiza la seguridad y la vida de los ciudadanos de una nación— para la eliminación de los “indeseables”.

La violencia como modo de establecer el tipo de orden que se promueve desde el poder para conformar un cuerpo social “purificado”⁶ ha sido instrumento constantemente utilizado en la historia argentina. Violencia que se impone en los cuerpos —la tortura— y en el orden social: *desaparecer*, eliminar. Y más allá, la imagen simbólica: *borrar* indios, gauchos, “subversivos” del mapa visible. La cuestión de las *desapariciones*, por otro lado, no es exclusiva de Argentina. En gran parte de Latinoamérica, la respuesta de los gobiernos a la radicalización de las posiciones políticas en ciertos sectores sociales durante los sesenta y setenta, fue la imposición de una represión extrema que basó en el asesinato masivo el modo de contener la oposición. William Rowe piensa este complejo problema desde un cuestionamiento que centra su mirada en la inscripción simbólica de este tipo de violencia en la cultura:

Las desapariciones de personas han venido ocurriendo en las dos últimas décadas en la mayor parte de los países de América Latina. ¿Cómo deberíamos indagar el efecto que ellas han tenido en el campo cultural? Pensar culturalmente las desapariciones es pensar una red de amenazas, silencios y demás incursiones de la violencia en la trama de la producción simbólica (Rowe, 1996: 46).

⁶ Refiero con esta palabra dos ideas: el “blaqueamiento” de la población durante el siglo XIX y la “limpieza” del orden social que se buscó establecer en durante el Proceso. Los militares utilizaron constantemente metáforas médicas: había que *desinfectar* a la sociedad que estaba contaminada con el *virus* de la subversión. Si el país estaba *infectado*, era necesaria una guerra *sucia*; *limpiar* a alguien significaba matarlo; las salas de tortura eran nombradas *quirófanos* o *salas de terapia intensiva*.

Es necesario detenerse en la perspectiva desde la cual se piensa la cultura para poder considerar lo anterior. Coincido con Rowe y Shelling en pensar la cultura como “área decisiva en donde se experimentan y evalúan conflictos sociales” (Rowe y Shelling, 1991: 26); “escenario privilegiado” —dice Nelly Richard— en donde *batallan los sentidos* en cuanto a conflictos de poder, de valor, de legitimidad e interpretación (Richard, 1993: 45). Es decir, el espacio cultural está en constante tensión, puesto que es allí donde distintos registros y representaciones de lo social se enfrentan y dialogan incesantemente, generando nuevos sentidos a partir de las *batallas* que en su interior se llevan a cabo y poniendo en juego la configuración de identidades. Es por ello que la cultura no es una esfera aislada de la sociedad ni un espacio alejado de su contexto histórico y social. Por el contrario, es el lugar en que es posible representar e instituir imaginariamente lo social (García Canclini, 1999: 63) y donde simbólicamente quedan registradas las disputas por espacios de poder y participación.

Si lo social es constantemente procesado por lo cultural, en los casos en que la violencia ha incursionado en la sociedad de manera determinante, cabe pensar, como sugiere Rowe, en una trama de formas en que la experiencia de la violencia incursiona en la producción simbólica y en los modos en que es procesada desde la cultura dicha experiencia. La literatura, entre otras expresiones artísticas y de reflexión cultural, es en definitiva una de las vías en que la violencia, la experiencia de la muerte y el terror, se procesa en Argentina. Uno de los modos en que lo hace es a través de la cuestión de la memoria. Así, hay un cruce de caminos entre la memoria y la cultura: desde la cultura es posible buscar los rastros que la violencia ha dejado en la sociedad si se mira su producción simbólica; la literatura, al ingresar las representaciones de la violencia en su discurso construye una memoria que a la vez realimenta a la cultura. “Sin las acumulaciones de memoria no tenemos cultura”, afirma Rowe (1996: 46). Si la violencia ha escindido la realidad que ha quedado por eso mismo fragmentada, su recomposición simbólica en la trama cultural a partir de la memoria es de algún modo generadora de sentido.

Compleja red en que se produce y transmite sentido a partir de bienes simbólicos, en la cultura, dice Richard, “se negocian y disputan identidades” (1993: 45). La memoria, se

había comentado antes, es clave para la construcción de la identidad —tanto individual como colectiva— y la pugna entre lo que se olvida y se recuerda en una sociedad es un conflicto en que se pone en juego la construcción de la identidad. Desde esta perspectiva, si en algún espacio se gestará la “batalla” por construir sentidos después de la violencia, por recuperar o reconstruir la identidad fracturada tras el terror, y por elaborar soluciones simbólicas sobre la experiencia, éste será entonces un espacio en que la cultura y la memoria se entrelazan.

Si se ha hecho referencia a textos fundadores como *El Matadero* o el *Facundo* no es sólo por hacer notar que la violencia y el borramiento de los cuerpos de los *otros* se encuentran en el origen mismo de la cultura argentina. En tanto bienes simbólicos, las manifestaciones culturales permiten “mirar” a la sociedad que se piensa a sí misma en sus representaciones. En este sentido, la literatura es una de las vías en que se puede leer a la sociedad: las contradicciones y tensiones que se ponen en juego al interior de los textos representan y discuten los conflictos que también se dirimen en lo social. Las disputas por el poder, por la implementación del orden y por el establecimiento de “lo nacional”, son enfrentamientos que indudablemente se encuentran representados en los textos literarios, discursos culturales en que quedan inscritas las pugnas, obsesiones e incertidumbres del cuerpo social.

II. La literatura atravesada por lo real

A pesar de que la muerte, el terror o el dolor congreguen un silencio infranqueable, desde las ruinas y la destrucción el discurso literario parece configurar un espacio en que se elabora y se crea, buscando dar algún sentido al sin sentido del horror, justamente desde el límite. Las marcas de la violencia, el exilio, la muerte, es decir, las múltiples fracturas de esa sociedad argentina inmersa en el terror, están presentes en cierta narrativa escrita a lo largo de estos últimos veinte años, conformando un *corpus* desde el cual es posible rastrear las huellas que el gobierno militar y la violencia que éste impuso dejó impresas en dicho país. A pesar del paso del tiempo, la necesidad de dejar un testimonio escrito del pasado inmediato parece no detenerse todavía. Publicadas en la última década, *En estado de memoria* (1990) de

Tununa Mercado, y *Una sola muerte numerosa* (1997) de Nora Strejilevich, forman parte de ese cuerpo narrativo que tiene a la dictadura como referente y que busca elaborar algún sentido tras la violencia y el dolor.

Es preciso señalar que no es la literatura escrita a partir del golpe de estado la que comienza en Argentina a hacerse cargo de lo que ocurre en la sociedad. Las “marcas de realidad”⁷ en los textos literarios argentinos y la preocupación de algunos escritores por problematizar en la literatura los conflictos sociales están presentes desde tiempo atrás. La década del sesenta abría para muchos intelectuales —tras el triunfo de la Revolución Cubana— la posibilidad de confiar en el “cambio social” y de vislumbrar verdaderas utopías revolucionarias para América Latina. Varios escritores argentinos participaron no sólo literariamente en estas experiencias: la escritura, la militancia política, la denuncia y la acción guerrillera fueron para algunos de ellos actividades complementarias. La vinculación entre cultura y política era “marca fundamental” de la Argentina previa al golpe militar (Lorenzano, 2001: 67). “En ese momento los intelectuales pensaban que podían resolver con facilidad la vinculación entre el compromiso estético y el compromiso ético” (Perilli, 1994: 30). Un caso emblemático de este tipo de intelectual es el escritor Rodolfo Walsh quien, víctima del terrorismo de estado, murió en una emboscada en 1977.

En la década del setenta, el campo intelectual argentino había manifestado una casi indiscutida confianza en la posibilidad de relacionar estrechamente el arte con la política. El modelo casi hegemónico del escritor de entonces proponía una interacción entre el trabajo de vanguardia en la literatura y el trabajo de vanguardia en política, practicados de modo simultáneo y proyectados hacia un futuro de rasgos utópicos posibles (Avellaneda, 1997: 145).

El desencadenamiento de la represión y la escalada de violencia que comienza a experimentar Argentina desde finales de los años sesenta —radicalizándose a partir de 1974—, impregna a escritores que no habían incluido en sus textos literarios la cuestión de la denuncia ni de la justicia social. Así como Walsh elabora una “escritura documental de denuncia”, como la definen algunos críticos (Amicola, 1996: 431) —aludiendo con eso la preocupación social vinculada a cierta corriente realista en sus textos—, por otro lado

⁷ Me refiero a “marcas” de realidad en tanto “elaboración de la realidad extraliteraria dentro de los textos” (Lorenzano, 2001: 76).

escritores como Julio Cortázar comienzan a elaborar ficciones en que las marcas de realidad son incuestionables, aunque habían estado alejados de ese tipo de literatura. Con *El libro de Manuel* (1973), Cortázar construye a partir del *collage* una novela que siendo experimental, no deja de lado la denuncia social al dar a conocer una serie de noticias que se ve “obligado” a contar. Con otro estilo, Manuel Puig en *El beso de la mujer araña* (1976) da cuenta de la situación represiva en el país, en este caso dando forma a su relato a partir del diálogo: un militante de izquierda y un homosexual, presos, hacen del espacio dialógico un lugar en que es posible que hable el *otro*, cuya voz ha sido cancelada, y por tanto estableciendo un sitio de enunciación en que la voz única (autoritaria) queda fuera de lugar.

El cerco de la censura impuesto por la dictadura militar, así como la violencia desplegada, fueron dando forma y contenido a la narrativa que se escribió en el marco de esos años. Las circunstancias históricas mostraban sin lugar a dudas un fin siniestro a las utopías proyectadas en años anteriores: los militares no sólo establecieron una dictadura sangrienta en Argentina, sino que el Cono Sur entero —además de Brasil y Paraguay, y más adelante otros países de la región— estará bajo la tutela de los gobiernos más represivos de la historia latinoamericana. Para algunos críticos (Avelar, 2000; Perilli, 1994), este contexto es sin duda uno de derrota, desde el cual es posible leer la narrativa de los ochenta y noventa: “El discurso sobre el que se construye nuestra novela es un discurso disfórico que se interroga sobre las causas de la derrota” (Perilli, 1994: 30).

Referencia ineludible al pensar la narrativa escrita en el marco de la dictadura militar argentina es la novela de Ricardo Piglia *Respiración Artificial* (1980). La propuesta de la obra parece ser la de rastrear en el pasado claves que permitan entender la historia presente. Renzi, uno de los personajes, busca reconstruir la historia de su tío (Maggi) que a la vez pasa su vida buscando reconstruir la historia de un político-historiador que vivió a finales del siglo XIX (Ossorio). Una serie de documentos escritos en el pasado refieren tiempos de violencia y desazón en el futuro, que es en realidad el presente en que se escribe la obra. La pregunta por la historia nacional parece ser constante y la sensación de derrota inunda el texto: “lo que los personajes de Piglia leen, son cartas y documentos que conforman una crónica del fracaso histórico del país en diversas épocas” (Morello-Frosch, 1985: 493).

En la segunda parte de la novela una multiplicidad de citas así como de debates en torno a la literatura argentina y universal son introducidas en el texto a partir del diálogo. Esta estructura abierta permite no sólo la discusión sobre estos temas culturales, sino la nominación de tópicos que no podrían ser tratados de manera directa; la pregunta “¿cómo narrar los hechos reales?” (Piglia, 1993b: 151), preocupación constante de los escritores y críticos argentinos del periodo, es introducida en cambio en una discusión sobre la obra de Joyce. A lo largo de la obra, las preguntas sobre cómo contar una historia, la duda sobre si es posible (re)construirla, las figuras del exilio en la historia y cultura argentinas, así como la nominación de una violencia incomprensible, son formuladas ya sea en las discusiones sobre literatura (Joyce, Kafka, Borges y Arlt son figuras primordiales) o bien en el entramado de la reconstrucción de las historias de Maggi y Ossorio. *Respiración Artificial* convierte esas preocupaciones en ejes de la narración: “Hablar de lo indecible es poner en peligro la supervivencia del lenguaje como portador de la verdad del hombre” (Piglia, 1993b: 221). Por otro lado, el hecho de que estas historias no puedan ser develadas —salvo en fragmentos siempre incompletos—, permite que la lectura se dirija hacia el presente que tampoco parece tener explicación ni posibilidad de reconstrucción única.

La importancia de esta obra de Piglia radica no sólo en la complejidad de su estructura formal y en la riqueza de discusiones y cuestionamientos sobre la cultura argentina, sino en que a pesar de los tiempos de autoritarismo y censura, esta novela se escribió y publicó durante el Proceso. “Las alternativas fueron durante varios años muerte o exilio por un lado, o literatura ‘entre líneas’ y silencio, por otro” (Avellaneda, 1985: 580). Para Daniel Balderston el tono elusivo de la novela de Piglia, así como el constante llamado a “leer entre líneas” y la configuración de distintas “verdades” al interior del texto, sugieren “de una manera muy poderosa la presencia de la persecución o un estado mental inquisitorial en el país en que fue escrita, y muestra cómo un escritor ingenioso puede eludir a los inquisidores” (Balderston, 1987: 114).

III. Narrar desde el silencio

Una cuestión problemática que surgió desde la literatura durante los años del Proceso fue la de cómo hacerse de lo real; cómo ordenar discursivamente una realidad caótica y violenta que parecía imposible de ser nombrada. Fernando Reati sugiere que hay una suerte de choque entre los sucesos reales que se quieren representar y el lenguaje y los recursos que el escritor dispone para ello (Reati, 1992: 34). En este sentido, *Respiración Artificial* —como otras del periodo— muestra rasgos que se señalan como “característicos y persistentes” de buena parte de la narrativa escrita durante los años de la dictadura.⁸

la presencia frecuente de un discurso literario que, apelando a la fragmentación y a las rupturas del orden lógico temporal y causal, a la alusión y a la clipsis, a las mezclas genéricas y discursivas, trataba de combatir el silencio, introducir la diferencia, interrogar el pasado como clave del presente, formas todas de resistencia a la ocupación monológica y excluyente del espacio público por parte del poder autoritario (Gramuglio, 1991: 243).⁹

Estos procedimientos, por otra parte, no eran nuevos: formaban parte del material teórico y crítico que circulaba ya en ese entonces en los ámbitos intelectuales. La interrogación y la búsqueda de formas que posibilitaran la narración no se originaron en el campo literario argentino, sino que de algún modo la escalada de violencia hará que se vincule esa experiencia con la recepción y adopción de los discursos teóricos europeos que en ese tiempo ya cuestionaban la capacidad del lenguaje para hacerse cargo de lo real y que ponían en entredicho el mismo acto de narrar. Hay una “desconfianza radical” en la narración “clásica”:

⁸ Es importante recalcar que con esta caracterización no se pretende abarcar a la narrativa argentina de esos años. Beatriz Sarlo lo señala de este modo: “Es imposible afirmar que este programa representa a toda la literatura argentina del período... Sin embargo, sí es posible leer algunos de los textos de estos años desde esta perspectiva, sobre la base, además, de que en esa dirección parecieron basarse también las razones de su circulación y repercusión en la sociedad y, en muchos casos, de su éxito” (1987: 41).

⁹ A pesar de las diferencias que existen en las perspectivas desde las cuales la crítica literaria argentina del periodo aborda la narrativa de esos años, estas características son señaladas por distintos autores. Véase, entre otros: Andrés Avellaneda, “Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta” en *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990* (Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997); Carmen Perilli, *Las ratas en la torre de Babel. La novela argentina entre 1982 y 1992* (Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1994); Cristina Piña, “La narrativa argentina de los años setenta y ochenta” *Cuadernos Hispanoamericanos* (517-519), 1993; Fernando Reati, *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985* (Buenos Aires: Legasa, 1992); Beatriz Sarlo, “Política, ideología y figuración literaria” en *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar* (Buenos Aires/ Madrid/ Minnesota: Alianza Editorial/ Institute for the Study of Ideologies & Literature, 1987b).

El interrogante [¿cómo seguir contando?] tiene varios orígenes: la crisis de la forma 'relato', que es un capítulo más de la larga crisis del realismo, por un lado... Por otro lado, está la búsqueda de formas narrativas que permitan la reflexión y que, al mismo tiempo, no sean las de la típica 'novela discursiva', frente a un conjunto de experiencias sociales que suscitan la perplejidad y el sentimiento de que una explicación es necesaria (Sarlo, 1983: 8).

La "crisis del realismo", mencionada por Beatriz Sarlo, es sin duda una de las cuestiones que aparece de trasfondo para la producción de buena parte de la narrativa argentina de la época. Sería peligroso afirmar que antes del golpe militar había por parte de los escritores una confianza plena en la estética realista,¹⁰ así como ingenuo negar que tanto en Argentina como en el resto de América Latina la experimentación formal se venía dando en la literatura desde las vanguardias. Sin embargo, existía en el país una tradición literaria vinculada a lo que Andrés Avellaneda llama canon "narrativo realista" (1985: 580) o "de la ilusión mimética" (1991: 74), a pesar de las "propuestas inmediatamente anteriores o coetáneas" de escritores como Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges o Julio Cortázar (1991: 73).

Para Avellaneda, distintas vertientes del realismo —"apolítico", "crítico", "socialista"— habían sido utilizadas por los narradores argentinos desde la década del cuarenta, protagonizando el escenario de la literatura de ese país durante varias décadas, mostrando un desgaste interno —en las formas en que se había ejercido hasta entonces— hacia finales de los sesenta. La represión y la censura que desde finales de esa década y a partir de los setenta irá *in crescendo*,¹¹ comienzan a mermar las posibilidades de representación realista. Los textos con un evidente trasfondo histórico en cuya escritura se mostrara "reflejada" la realidad política, o bien que hicieran evidente una crítica directa a la represión, dejaron de ser publicables. "El realismo, sobre todo el que transgrede el código represivo-censorio en materia de moral social y privada, o el que lo hace con un tratamiento

¹⁰ Entendida como posibilidad de trasladar la realidad al texto literario basándose en la ilusión mimética y en un código narrativo que pretende ser verosímil en tanto es capaz de ordenar la realidad proveniente del referente de modo homogéneo.

¹¹ Para un acercamiento al tema de la censura y su repercusión en el ámbito cultural argentino, véase el exhaustivo trabajo de Andrés Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1986).

utópico (reformista-revolucionario) del referente, comienza desde 1974 a dejar de ser un canon practicable" (Avellaneda, 1985: 582).

Pero éstas no son las únicas causas que llevan a los autores a alejarse del realismo. La "crisis" de la que se habla frecuentemente, tiene en su centro no sólo el desgaste de la forma estética realista, sino también la desconfianza que alrededor del mundo occidental comienza a darse en torno a los "grandes relatos". Durante la dictadura militar no es únicamente la cuestión de la censura o de la imposibilidad de ver publicado un texto realista lo que aleja a los escritores de la práctica de la intensión mimética. Los factores arriba mencionados se conjugan con la "conciencia de que ciertos elementos de la realidad son irrepresentables, planteándose un problema semejante al de los escritores del Holocausto: ¿cómo nombrar lo innombrable?" (Reati, 1992: 57-58).

La necesidad de encontrar formas de nombrar que fueran capaces de dar cuenta de una realidad que parece no poderse contar, así como de contener a su vez una crítica al poder autoritario, es otra de las características de la literatura del período a las que arriba se hizo mención. Esta búsqueda lleva a los autores a utilizar formas narrativas que desde la estructura textual muestren la oposición al régimen dictatorial. Para el gobierno militar sólo había una dirección en que podía pensarse la realidad. El discurso que el Estado articuló presuponia la eliminación de toda oposición y la creación de una voz unificada que impedía y eliminaba el disenso (Masiello, 1987: 13). El poder militar se erigió así en una voz única que aspiraba a ser homogénea y totalizante.

Los regímenes represivos proveen a la sociedad en la que se instalan de una imagen autocomplaciente por medio de un discurso sin grietas que se erige en la voz de los hechos, contribuyendo a la construcción de una leyenda nacional perversa. La historia oficial es un discurso monológico que aprovecha la retórica de la epopeya para legitimar el poder (Perilli, 1995a: 150).

Frente a ese bloque monológico y autoritario, en la literatura —como en otras formas artísticas¹²— se buscó elaborar otros modos de representar, que estuvieran alejados de una ilusión mimética que pudiera pensarse como fija y homogénea, en este sentido totalizadora.

Negarse al canon realista es pues negarse... a la hegemonía de un solo discurso estético y a la de una interpretación homogeneizadora y simplificadora de la cultura (y de la realidad). Para negarse a la hegemonía del discurso único realista los nuevos narradores destruyen los dos rasgos fundamentales de ese discurso: su pretensión cognitiva, y su insistencia en su valor de verdad, en la correspondencia con el referente lingüístico o histórico (Avellaneda, 1985: 584).

Lo real se convertía en una instancia que había dejado de tener orden fijo, fácilmente reconocible y representable. En este sentido, parece imposible trasladar y ordenar discursivamente una realidad que se ha vuelto inaprehensible. La ruptura entre el orden de lo real y el orden del discurso prevalece por tanto en la literatura. “En el reconocimiento de esta disimetría, que ataca la ilusión realista porque pone en el centro la pregunta sobre representar, al mismo tiempo que interroga al objeto de la representación y, por tanto al orden de los hechos, la narrativa de estos años afirma, también de este modo, una cualidad disidente” (Sarlo, 1987b: 42). Cuestionar al orden y desconfiar de la construcción de un objeto fijo es también interrogar el orden único, “natural”, como el que postulaba el régimen. De ahí que se comente que en lugar de que la narrativa aspirara a restaurar una “totalidad perdida”, “trabajó, en cambio, sobre los fragmentos de la experiencia” (Sarlo, 1983: 10):

Algunas marcas de nacimiento que muestra la narrativa de esos años están emparentadas con ese equipo conceptual del posmodernismo, como la resistencia a la invasión del poder autoritario o la defensa de la diferencia, y muchos de sus rasgos operativos comunes también pueden ser inscritos de un modo u otro en la amplia retícula posmodernista, como el cultivo de las formas alusivas y elípticas; la elección del fragmentarismo y de la mezcla discursiva en el plano del enunciado y de la enunciación; la ruptura de la lógica causal y del orden temporal; la estructura de investigación donde tanto la búsqueda de conocimiento como la persecución de significados son planteados a la manera de misterios para resolver (especialmente en el subgénero del relato policial) (Avellaneda, 1997: 151-152).

¹² Por citar algunos ejemplos, Francine Masiello (1987) hace referencia al discurso de oposición que desde el rock se ejerce durante la dictadura. También fue importante en este sentido la experiencia del Teatro Abierto, que Avellaneda llama “la primera rebelión cultural contra la represión censoria del estado militar” (1985: 583).

El discurso literario fue elaborando entonces formas alternativas de representación y de organización de lo representado: “Contra lo uno, lo múltiple; contra la certeza, la duda; contra la aseveración, el cuestionamiento”, señala Fernando Reati (1992: 61). Es decir, la narrativa del período buscó abrir el discurso a múltiples sentidos, tanto a través de la ambigüedad, la ruptura de las lógicas de tiempo, espacio y ordenamiento causal, y de la puesta en duda de una versión definitiva, como a través de la alusión, la elipsis, el fragmentarismo y la interrogación constantes.¹³

IV. Un espacio para leer la historia

El retorno a la democracia en Argentina no significó necesariamente un cambio en las opciones narrativas abiertas durante los años de terror. De hecho, la literatura escrita fuera del país, a pesar de estar alejada de la represión directa o de la censura que se imponía al interior, también elaboró en su narrativa estrategias de representación como las que se han venido mencionando. Hablar del horror, decir la violencia de/en los cuerpos, mostrar la pérdida de un mundo que se ha roto —no sólo en el exilio, que hace a la pérdida evidente por la lejanía geográfica, sino también de ese mundo familiar que era el propio antes de la violencia—: éstos son tópicos que incesantemente se problematizan en la narrativa reciente.

Es desde la expresión simbólica que se busca articular un sentido frente a esa masa ininteligible del pasado dictatorial. Un sentido que, sin embargo, pugna en muchos casos por restaurar la identidad fracturada por la violencia y la destrucción del universo social conocido, a la vez que darle un sitio al recuerdo en aras de construir una memoria. Es decir, cierta literatura de los últimos años puede leerse desde su construcción de sentidos históricos: “ante todo, desde la pregunta que da fundamento a sus textos: cómo se dice, desde el lenguaje, lo real; cómo se semantiza, con las estrategias del relato, el cuerpo duro de los hechos” (Avellaneda, 1997: 141). Para Avellaneda, es necesario invertir los términos entre

¹³ Véase, para una profundización sobre las formas de representación que utilizó la narrativa argentina en el contexto de la dictadura militar y la violencia política, el trabajo de Fernando Reati, *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985* (Buenos Aires: Legasa, 1992).

los textos literarios y la historia cuando se piensa en esta serie de narraciones argentinas: “[la historia no es] un relato maestro que provoque la génesis [de los textos literarios], sino que, por el contrario, es muy posible que de las textualizaciones que llamamos literatura dependa la comprensión de los hechos que denominamos historia” (1997: 141).

Estos textos literarios emergen, además, en un contexto en que el propio saber histórico comienza a aceptar otros discursos para la comprensión, interpretación y conocimiento del pasado. A diferencia de la historiografía positivista en la que había una especie de obsesión por aprehender la realidad de una manera objetiva y abarcadora, confiando en el dato más que en la interpretación, las sucesivas olas de violencia que desde la primera guerra mundial inauguran el “corto siglo XX” —en expresión de Eric Hobsbawm— abren una serie de dudas sobre la capacidad de la historia por abarcar “lo real” y por ser una disciplina científica que pueda dar cuenta de “la verdad” de lo acontecido en la realidad.

Aunque la pretensión no es la de realizar en este espacio una revisión crítica de las distintas vertientes historiográficas actuales, parece importante mencionar la tendencia que ha surgido en diversos autores (Hayden White, Paul Veyne, Roland Barthes) por resaltar ciertas líneas de convergencia entre el discurso histórico y el literario en cuanto construcciones narrativas. Si bien la distinción entre lo histórico y lo ficcional se ha ligado siempre a la oposición entre lo *verídico* y lo *verosímil*, la forma de relato las emparenta, aunque esta distinción supone que la narración de la historia es de hechos reales mientras que la de la ficción es de hechos imaginarios aunque creíbles. Para este tipo de crítica historiográfica, se enfatiza el carácter de construcción verbal de la historia escrita y de ordenamiento de datos en un sentido que produce el historiador, aproximando así la historia a la ficción. Hayden White afirma:

Cuando el objetivo a la vista es narrar una historia, el problema de la narratividad se expresa en la cuestión de si pueden representarse fielmente los acontecimientos históricos como manifestación de estructuras y procesos de acontecimientos más comúnmente encontrados en ciertos tipos de discursos ‘imaginativos’, es decir, ficciones como la épica, los cuentos populares, el mito, el romance, la tragedia, la comedia, la farsa, etcétera. Esto significa que lo que distingue a las historias ‘históricas’ de las ‘fccionales’ es ante todo su contenido, en vez de su forma (White, 1992:42).

Al hacer hincapié en la forma de *relato* del discurso histórico, se lo compara con el discurso literario en tanto construcción de sentido ideada por un sujeto que selecciona, organiza e interpreta los hechos y los muestra nunca en sentido total o último. “La historiografía contemporánea, en un camino semejante al recorrido por la literatura moderna, ha abandonado progresivamente el ideal de una reproducción mimética de la realidad exterior a la escritura, al cobrar conciencia del carácter lingüístico de su actividad” (Reati, 1992: 132). A pesar de que este tipo de corriente historiográfica pueda ser criticada por su relativismo, es importante señalar que estas posturas si bien acentúan la convergencia entre los discursos literario e histórico en tanto *relato*, esto no significa que nieguen la posibilidad de la historia de acceder al conocimiento, sino que establecen la conciencia de la historiografía actual de evitar toda explicación definitiva: “El extremo relativismo que estas teorías parecen trasuntar no se extiende a una negación del conocimiento mismo, sino que forma parte de una nueva concepción epistemológica, que al ficcionalizar la historia abre camino a nuevas formas de interpretación y representación del pasado” (Reati, 1992: 134).

Es justamente en esta apertura a distintas formas que el discurso literario comienza a ser incorporado como capaz de dar cuenta de lo acontecido, sobre todo cuando la ficción narrativa aparece como un discurso cuyo referente es lo real —sea éste manifiesto, alusivo o alegorizado. “La historia escrita y la ficción se entrelazan porque aquella es un modelo verbal, pero además porque ésta, en cuanto instrumento de conocimiento, es también un modo de escribir historia”, dice Reati (1992: 134).

En 1983 Beatriz Sarlo ponía ya sobre la mesa la cuestión de la representatividad y su crisis en la literatura en un momento en que el caos vivido durante la dictadura militar arrojaba sobre el mundo de lo simbólico aquello que se había experimentado en el mundo real. “La historia de estos años —exilio, represión, crisis— afecta a la literatura y puede leerse en el corpus narrativo como en el cuerpo de la sociedad argentina” (Sarlo, 1983: 8). Para Sarlo, los escritores no eligieron hablar en nombre de la historia, sino que fueron asaltados por ella; la pregunta con la que Ricardo Piglia inicia *Respiración Artificial* “¿Hay una historia?” es un cuestionamiento que no sólo se repite de distintos modos en diversas novelas, sino que quizá sintetiza el problema de la historia en un momento como éste. Dice

Sarlo: “en rigor, casi no podría llamarse historia a ese conjunto de fragmentos, marcados por la interrogación, que constituye la Argentina de estos años” (Sarlo, 1983: 10).

Lejos de construir historias en que se pudiera capturar la globalidad de una experiencia, la narrativa opta así por ser fragmentaria y no conceder ante la posibilidad de elaborar un “gran relato”: las totalidades se han fracturado. No hay certezas para esta narrativa, sólo cuestionamientos y ambigüedades. La desconfianza ante *una* sola verdad — que podría ser autoritaria— provoca en cambio que se generen distintas verdades, *versiones* siempre incompletas, que puedan dar luz sobre la experiencia violenta, o sobre la historia reciente, pero que a la vez permitan la incorporación de otras versiones en un movimiento continuo de apertura a la interrogación y a la construcción de sentidos, en todo caso, también incompletos. “El discurso novelesco intenta destruir el mito de la verdad como saber de un solo discurso todopoderoso” (Perilli, 1994: 32).

En estas versiones parciales y fragmentarias, es posible también encontrar cuestionamientos sobre la propia veracidad de la escritura, evidenciando la desconfianza a toda construcción totalizante: “sé que lo que de noche escribo en estos cuadernos no es la verdad” (Tizón, 1984: 83), dice el protagonista de una novela de Héctor Tizón, *La casa y el viento* (1984). La duda que transmiten desintegra la supuesta coherencia de una historia ordenada de modo que se invalide la posible interpretación única.

La narrativa se convierte así en lo que Sarlo denomina un “procesamiento social de la experiencia... una de las formas posibles de encontrar algunos sentidos en esa masa dolorosa y desordenada de lo vivido en la última década [porque] ya no puede confiarse en que haya un sentido en la historia” (Sarlo, 1983: 10). Avellaneda afirma que son precisamente los textos literarios escritos en el marco de la dictadura militar los que facilitan la comprensión de la historia, en tanto llenan con sus inscripciones simbólicas los vacíos de sentido que dejó el régimen militar y permiten entonces “leer” la historia:

La siniestra etapa de la dictadura y su posterior progenie es un sentido que permanece vacante hasta que empieza a ser llenado por las inscripciones simbólicas de los discursos. La historia existe, entonces, porque es dicha; porque es narrada y textualizada; porque el lenguaje —también y, acaso primordialmente, el de la literatura—

abre una comprensión que va a llamarse historia, conectada con el inconsciente de la comunidad que puede así “leer” la literatura y la historia... (Avellaneda, 1997: 141).

V. Voces de lo indecible

Es posible ver en la irrupción de un discurso literario que interroga a la historia y que participa en la construcción de imágenes, memorias y figuraciones sobre el pasado reciente, aunque asume la incertidumbre y la ambigüedad para la elaboración de un saber fragmentario e inacabado, no sólo el intercambio entre dos tipos de saberes distintos —la historia y la literatura— sino también una relación, siempre problemática y muchas veces contradictoria, entre realidad y ficción.

Para Elisa Calabrese, la narrativa argentina en ocasiones se apropia de hechos o de personajes “históricos”, pero no para rivalizar con la Historia o para producir una fiel y objetiva reconstrucción de los hechos, sino para ofrecer una versión distinta. La ficción, en este sentido, construye un lugar propio desde el cual es posible escribir una historia diferente: deconstruye verdades que han sido tradicionalmente aceptadas; aparece como una “estructura enigmática” que resiste a la interpretación o que muchas veces usurpa “el espacio reservado a la versión oficial y legitimada” (Calabrese, 1994: 62). En este cruce entre la literatura y la historia, hay textos que justamente desde el intersticio de esos límites elaboran su narración. Al apropiarse de los “objetos” que le corresponden al discurso histórico, la literatura también pone en evidencia la falibilidad de la Historia, su condición de artificio; de algún modo, su incapacidad, también, de dar cuenta de la realidad.

En *La novela de Perón*, de Tomás Eloy Martínez (1985), el cruce de ambos discursos, así como la parodia de la construcción de la Historia es evidente. Desde el título, el juego entre ficción y realidad comienza a ejecutarse: es una *novela*, que ha sido siempre sinónimo de invención, de creación ficcional; pero al incluir el nombre de *Perón*, se remite a un personaje histórico, evidentemente real, dotado de una carga política indiscutible. El ambiguo uso del posesivo *de* en el título “funda un simulacro de propiedad que parece eludir el

nombre del autor sustituyéndolo por el del personaje” (Perilli, 1995a: 140). Se insinúan entonces dos posibilidades de escritura: la autobiografía —un texto escrito *por* Perón— y la biografía —*sobre* Perón. El resultado es una novela en donde se construye una suerte de duelo entre distintas versiones sobre la vida del exmandatario argentino, y donde se pone en juego no sólo la imposibilidad de construir una versión única, o de crearla, sino también la lucha por el poder.¹⁴ En *Santa Evita* (1995) —en que de nuevo se busca (de)construir un personaje histórico desde la ficción—, Eloy Martínez alude a la imposibilidad de remitir a una sola versión, de las muchas que circulan en torno al pasado:

Y sin embargo, no sé con cuál versión quedarme: ¿Por qué la historia tiene que ser un relato hecho por personas sensatas y no un desvarío de perdedores como el Coronel [Perón] y Cifuentes? Si la historia es —como parece— otro de los géneros literarios, ¿por qué privarla de la imaginación, el desatino, la indelicadeza, la exageración y la derrota que son la materia prima sin la cual no se concibe la literatura? (Martínez, 1995: 146).

Al establecer lazos —aunque sean contradictorios o a veces ambiguos— entre la historia y la literatura, también se puede aludir a otra relación no menos problemática: la de literatura y política. Muchos de los textos literarios que se han escrito a la sombra de la dictadura militar establecen líneas de unión o de inmersión en las discusiones políticas. Y no es un movimiento directo, es decir, la nominación o la incursión en el terreno político no es “hablando” de política, o elaborando una suerte de panfleto en que lo político es evidente en tanto denuncia o contenido explícito. Es posible que la relación con la política se dé en esta narrativa de modo más oblicuo, no en la nominación directa sino en tanto forma, es decir, en la construcción de universos de sentido a través de la estructura textual. De este modo, lo que se ha venido mencionando acerca de la fragmentariedad —que por otro lado está ligado también a la estética que algunos llaman “posmoderna”— cumple una función política en tanto desarma el ideal de un discurso uniforme.

Por otra parte, es posible encontrar en ciertos textos una estructura formal que permite la incursión ya sea de múltiples voces como de distintos discursos, en una verdadera afrenta

¹⁴ Andrés Avellaneda opina que *La novela de Perón* resume “brillantemente” una tendencia que también aparecería en la obra de otros narradores como Rodolfo Fogwill o Marcelo Figueras: “la exploración del peronismo como vía regia —onírico-fantástica— hacia el entendimiento de la historia y el ethos nacional” (1997: 155).

al autoritarismo, envistiéndolos así de sentido político. En algunos textos, como en la mencionada novela de Puig *El beso de la mujer araña*, se apela a formas dialógicas para la preservación de un espacio en que la comunicación sea de algún modo “libre” o que se permita la incursión de las voces silenciadas o marginales. Allí, sin ningún tipo de narrador que “domine” el texto, la apuesta parece ser que el diálogo impere en aras de un discurso abierto y móvil; por otro lado, la incorporación en la novela de otros textos, como los informes del penal y las notas a pie de página, también propicia la incursión de otros discursos que permiten “leer” en distintas direcciones y con información diversa, sin que una voz única sea la que señale el destino de la historia:

el mismo Puig ha señalado que escogió un narrador ausente en vez del narrador tradicional para subvertir el concepto de autoridad, y para obligar al lector a optar por su propia solución a los problemas que plantea la lectura (Reati, 1992: 62).¹⁵

La estructura dialógica opera también en *Conversación al sur* (1981) de Marta Traba. El espacio (íntimo) que se crea en la conversación de dos mujeres en un departamento montevideano permite el encuentro e intercambio de experiencias: el diálogo permite así “hablar” de lo que es silenciado “afuera”. Además de recurrir a una estructura dialógica, en esta novela juega un papel primordial la idea de cuerpo como espacio marginal desde el que se enuncia; en este sentido, el cuerpo de la mujer es el espacio en el que se muestran los dolores y las ausencias, y a partir del cual se apuesta por darle un sentido político a su presencia. El cuerpo femenino es el cuerpo torturado, vaciado: Dolores, una de las protagonistas, “se consideraba bien librada porque únicamente la habían hecho abortar a patadas a cambio de torturarla” (Traba, 1990: 45). El cuerpo es también el espacio a través del cual se condensan todas las sensaciones y miedos: ya sea a través de sus fluidos o de sus dolores.¹⁶

¹⁵ Es importante resaltar que el hecho de que uno de los protagonistas sea homosexual hace la obra de Puig aún más subversiva. Las políticas de sexualidad establecidas en los últimos gobiernos militares fueron absolutamente represivas hacia la homosexualidad; considerada un delito, vicio o enfermedad, fue severamente perseguida y censurada. Véase Andrés Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1986).

¹⁶ Una lectura interesante del cuerpo femenino y su función transgresora es la de Francine Masllo, “Cuerpo/Presencia. Mujer y estado social en la narrativa argentina durante el proceso militar”. *Nuevo Texto Crítico* II (4), 1989

A la vez, esta novela es una de las primeras obras que hace referencia a las rondas de las madres de los desaparecidos, otorgando un papel primordial a la mujer en la resistencia autoritaria. Los cuerpos de las Madres —las “Locas”— dando vueltas en la Plaza de Mayo son constatación de su presencia en el espacio público, aunque pareciera que nadie los ve. En la novela de Traba se muestra que se han roto los espacios “tradicionales” en que se dividía lo privado y lo público: si lo político ingresa al espacio íntimo —privado— a través de la violentación del cuerpo, de la irrupción de la violencia al interior de una casa, lo privado —la maternidad— ocupa el espacio público y político:

Conversación al sur acompaña, desde la literatura, el gesto de las Madres de Plaza de Mayo de convertir el cuerpo femenino en espacio de resistencia al poder. En ambas propuestas, son las mujeres quienes irrumpen en una esfera pública sometida a control y desde sus pulsiones más básicas (el reclamo por sus hijos) interfieren el discurso político dominante (Lorenzano, 2001: 84).

En otro tipo de obras, a pesar de que la estructura no sea la de un diálogo directo, se permite la incorporación de las voces de otros: ya sea a través de citas, documentos, cartas — todo ello está presente en *Respiración Artificial*, arriba mencionada— o de reminiscencia de otros discursos, como pueden ser los orales. El caso de *Libro de navíos y borrascas* de Daniel Moyano (1983) congrega distintas voces al incorporar en el texto diálogos, partituras musicales, tangos, boleros, puestas en escena: formas todas ellas de restarle autoridad a la voz narrativa del protagonista. La intertextualidad en la obra de Moyano funciona así tanto como recurso que resiste al autoritarismo, como forma que permite la inclusión de diversos fragmentos de experiencia y de voces que podrían reconstruir la identidad del protagonista en su camino al exilio. Los reenvíos textuales son múltiples, como cuando el narrador, haciendo alusión directa a la escritura de la obra que el lector tiene entre sus manos, sitúa el modo en el que quiere contar, “como quien canta una vidala” (Moyano, 1983: 14), remitiendo en este caso a uno de los textos fundadores de la literatura argentina, el *Martin Fierro*: “Aquí me pongo a cantar/ al compás de la vigüela...” (José Hernández, 1941: 27). El mecanismo intertextual, en este sentido, convoca una memoria que facilita la recuperación de la identidad; al estar abierta a múltiples voces, la congrega desde un espacio opuesto al autoritario y por tanto, estableciendo una postura política.

Al pensar en los modos en que la narrativa se relaciona con la política evidentemente se llega a un terreno en donde las posturas críticas difieren y luchan también por definir cierta perspectiva de análisis. Me interesa destacar aquí la posición de Ricardo Piglia, quien no sólo incursiona en el campo literario argentino como escritor, sino también como crítico literario; de hecho, su obra crítica hace guiños con la ficción mientras sus ficciones están colmadas de citas y discusiones sobre arte, política y cultura. Para Piglia, como para otros autores, el sentido político de la escritura se da en torno al lenguaje; y en cuanto a una escritura de oposición al autoritarismo, un lenguaje que se haya vaciado del lenguaje autoritario, es decir: que sea capaz de interrogarlo y rechazarlo.

Según Piglia, el Estado construye ficciones, encubre y manipula ciertas historias: “El Estado narra, y el Estado argentino es también la historia de esas historias. No sólo la historia de la violencia sobre los cuerpos, sino también la historia de las historias que se cuentan para ocultar esa violencia sobre los cuerpos” (Piglia, 2001: 15). El escritor es entonces, para Piglia, quien busca “descubrir” las verdades borradas; una suerte de detective cuya labor es desarmar el lenguaje del poder, para lograr deshacer sus “manipulaciones y secretos” a través de estrategias de desciframiento (2001: 14). En este sentido, la literatura se convierte en una especie de “contrapoder”:

[a estos] relatos que circulan del Estado se les contraponen otros relatos que circulan en la sociedad. Un contrarrumor...de pequeñas historias, ficciones anónimas, microrrelatos, testimonios que se intercambian y circulan. A menudo he pensado que esos relatos sociales son el contexto mayor de la literatura. La novela fija esas pequeñas tramas, las reproduce y las transforma (Piglia, 2001: 15).

El discurso literario puede configurar así una suerte de relato alternativo al de la “narración” del Estado, develando lo que ha sido borrado, negado. En una sociedad en que se ha impuesto —no sin un alta dosis de violencia—, una “lengua técnica, demagógica [y] publicitaria”, la intervención política de un escritor está basada en el trabajo con la lengua, en la confrontación con los usos oficiales del lenguaje. Si como afirma Piglia, “Se ha establecido una norma lingüística que impide nombrar amplias zonas de la experiencia social y que deja fuera de la inteligibilidad la reconstrucción de la memoria colectiva” (Piglia, 2001: 20), cabe pensar el sentido político de la escritura tanto en el enfrentamiento con ese lenguaje

tecnificado y vacío como en el uso de un lenguaje capaz de congregar esos relatos sociales — “contrarrumores”— que forman la memoria colectiva.

VI. Entre los pliegues del recuerdo

Como señala Idelber Avelar, las dictaduras militares en América Latina funcionaron de tal modo que fuera posible el paso del Estado al Mercado: sobre los cadáveres de miles de personas, el objetivo fue instaurar el mercado libre sin importar la tierra rasa, el *mapa de tumbas*, que deja tras su aparición. Cadáveres sin nombre, desaparecidos sin muerte, finalmente quedan borrados no sólo los otros, sino también la violencia que los desapareció: tras la aniquilación física de la oposición, las amnistías se han encargado de eliminar el recuerdo. Las democracias neoliberales latinoamericanas se erigen así sobre el olvido de la muerte que fue necesaria para su instauración; sobre el olvido, también, del pasado dictatorial que dejó casi sepultados el compromiso social, la participación popular. La procedencia de estas democracias prefiere no nombrarse.¹⁷

Hay también en estos años postdictatoriales un consumo cada vez mayor de los productos del *mass media*, del correr de las imágenes, del olvido instantáneo. En los tiempos impuestos por este nuevo liberalismo mediático, parecería que todo fluye y nada permanece, que no hay memoria que pueda contener lo que sucede o aconteció; que no hay necesidad de mantener nada: como la tecnología de punta, todo se vuelve obsoleto a una velocidad apabullante. “Estamos ante los límites de la representación: no sólo de aquello que desafía la magnitud de lo comprensible —dice Saúl Sosnowski— sino de todo lo que exige penetrar más allá de la imagen que se maneja en los medios a flor de piel”. De ahí que el discurso literario pueda hacerse cargo de la memoria: “Precisamente porque es dudoso que alcance a

¹⁷ Al contrario, tras un olvido de valores y utopías casi igual de siniestro, los actuales gobernantes y políticos latinoamericanos han virado sus ideales políticos a tal grado que parecen personajes novelescos: “Estos tiempos de euforia mercadolibrista, en que el propio peronismo domestica su antiguo componente popular y se convierte en instrumento de implementación del neoliberalismo, en que el principal teórico de la dependencia gobierna bajo el respaldo de las oligarquías latifundarias, en que pactos y concertaciones congregan la extrema derecha y socialistas “renovados” alrededor de una indistinguible alabanza de las virtudes de la austeridad monetarista y de la sabia potestad del mercado, estos tiempos prefieren no ser designados como postdictatoriales”, (Avelar, 2000: 37).

tenerlo en otro lugar, algunos esperamos que el sufrimiento que no tolera el olvido (que no debe tolerarlo) tenga su espacio en la literatura y en otras expresiones del arte” (Sosnowski, 1997: 50).

La literatura participa de la (re)construcción de una historia que puede ser borrada, desafiando entonces a la lengua oficial que ha optado por eliminarla. “Los discursos oficiales de la Argentina posmilitar [siguen] empleando sistemáticamente hasta la fecha un discurso de alusión que se sobrepone y niega el discurso de lo dicho: hubo una guerra, pero que no ocurrió; una derrota, pero que fue victoria; un problema social que es un éxito económico” (Avellaneda, 1995: 35). La memoria de la que se hacen cargo algunos textos literarios argentinos como *Una sola muerte numerosa* y *En estado de memoria* es aquella de la violencia y el terror; del exilio y la represión; del silencio, el dolor: del duelo irresuelto de muchas muertes. Como se había mencionado atrás, cierta literatura argentina interfiere en el recuento de la Historia, no como un saber especializado en ello, sino porque quizá es uno de los pocos discursos que puede dar cuenta de la experiencia —“enfrentarse a los límites extremos” como señala Sarlo (1997b: 35)—, o que lo intenta al menos.

Textos que después de la dictadura y en plena transición democrática cuestionan y reflexionan sobre el pasado de terror, estas obras de Tununa Mercado y Nora Strejilevich hablan de lo que este presente ha pretendido borrar del recuerdo. A pesar de la política oficial de cerrar con un “punto final” el pasado, como señala Avelar, “la literatura postdictatorial [atestigua la] voluntad de reminiscencia, llamando la atención del presente a todo lo que no se logró en el pasado, recordando al presente su condición de producto de una catástrofe anterior, del pasado entendido como catástrofe” (Avelar, 2000: 286). En este sentido, estas obras recuperan casi de las ruinas los fragmentos que llaman al pasado a irrumpir en el presente, en un movimiento que permita que el recuerdo no sólo sea un regreso al pasado que pueda sepultarlo o fijarlo para siempre. Por el contrario, la apuesta parece ser la de ir y venir incesantemente por los recovecos de la memoria, sin detenerse en puntos fijos, dando vuelta por los pliegues del recuerdo, cuestionando los silencios y convocando una escritura que pueda quizá así dar cuenta del pasado.

El espacio que abre la escritura es uno que permite de algún modo el duelo —lo cual será más evidente en el texto de Tununa Mercado, como se verá más adelante. Ese espacio es capaz de reformular el pasado en términos que podrían llamarse de “cura”, en cuanto se posibilita a través de la representación la unión de las piezas que han quedado desordenadas y rotas tras la violencia experimentada. La necesidad de volver a embonar esos trozos, llevan a la memoria a ser el núcleo que posibilita, de algún modo, “hacer el mundo” otra vez.¹⁸ Aunque estas novelas se construyen desde una voz en primera persona, el hecho de narrar, y en este sentido, representar la experiencia, contribuye no sólo a reconstruir las ligas que se habían quebrado, sino a inscribir dicha experiencia en una trama mayor: el recuerdo, al pasar de lo privado a lo público, se colectiviza, conformando así una especie de trama del recuerdo colectivo que posibilita la construcción de un “texto social” mayor, dando así forma a una memoria colectiva.

Al abrirse la concepción tradicional de escritura de la historia, el discurso literario que también hace referencia a la realidad juega entonces un papel importante en la reconstrucción del pasado reciente. A partir de esta apertura, “la memoria es ahora ‘producción social’ en la que participan todos los grupos, y al corpus de conocimiento histórico deben agregarse todas las formas de construcción social de un sentido del pasado, incluso las no escritas” (Reati, 1992: 135). Si bien el discurso histórico y el literario se encuentran permeados por la crisis de representatividad y por una continua desconfianza hacia las construcciones totalizadoras, la posibilidad que se ofrece desde textos como *Una sola muerte numerosa* y *En estado de memoria* es la de proyectar diversas versiones de lo acontecido construyendo así una memoria social múltiple e inacabada, que permite la inclusión de las distintas voces que componen una sociedad en permanente construcción.

¹⁸ La expresión es de Elaine Scarry (1985), quien afirma que la tortura, la violencia y el dolor exasperados “deshacen” el mundo del sujeto, quien debe volver a “rehacerlo”.

TERCERA PARTE

Tununa Mercado y Nora Strejilevich

I. Después de la Fractura

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

PAUL CELAN¹

Lenguaje y dolor

Balbucir es esa manera torpe de hablar. Es no poder hacer del lenguaje algo comunicable sino sólo en su tartamudeo, en la tentativa de articular algún sentido congruente que sin embargo no parece fluir. Como estar en la antesala del lenguaje. Para Elaine Scarry, el dolor no sólo puede llegar a ser incommunicable e incompañable, es asimismo una fuerza que destruye al lenguaje, llevándolo a un estado primitivo, previo a él: a los sonidos y llantos que los seres humanos expresan aún antes de conocerlo (Scarry, 1985: 4). A pesar del mundo de Auschwitz, del imperativo de Adorno sobre la imposibilidad de escribir poesía y de la presunta “indecibilidad” de la aniquilación, Paul Celan pasó su vida en una “frenética labor de escritura”.² En palabras de Enzo Traverso, la fractura que la pérdida de sus padres en Auschwitz y su deportación a un campo de trabajo impusieron a Celan, sólo pudo ser llevada a cuentas por su “necesidad casi biológica de expresarse, más allá de los límites de la lengua y las aporías de la razón” (Traverso, 2001: 157).³

¹ Fragmento de “Tubinga, enero”, traducido por José María Pérez Gay, <<http://www.nexos.com.mx/internos/saladelectura/unacicatrizquenosecierra.asp>>

² Después de leer la poesía de Paul Celan, Theodor W. Adorno rectificó su sentencia: “escribió que el sufrimiento perenne tiene tanto derecho a expresarse, a pesar de todos los pesares, como el torturado tenía el derecho a gritar, y que por esa misma razón él se había equivocado”. Pérez Gay, *op.cit.*

³ La escritura como ejercicio de sobrevivencia es tema del trabajo de Sandra Lorenzano, quien también regresa a la poesía de Celan: “La escritura aparece entonces como un posible espacio de sobrevivencia, allí donde se puede pelear por la dignidad de la palabra, por la honestidad de la memoria. Palabra titubeante, tartamuda, enmudecida, como la palabra de Paul Celan... palabra que parece estar volviendo de la muerte” (2001: 73).

Mientras que el dolor que se impone a los cuerpos tras la tortura, la guerra y la aniquilación —siguiendo a Scarry— rompen la relación entre el sujeto y su mundo, “deshaciéndolo”, la imaginación y la creación poética pueden “rehacerlo” otra vez. Se recupera la relación con el mundo a través del rescate del lenguaje mismo: la lengua “aniquilada en los campos, junto a sus hablantes, sólo puede renacer a partir de un vacío, alumbrada por el duelo” (Traverso, 2001: 168). Es el vacío de esa espera, que parece advertir un final en la capacidad para expresar, una muerte del lenguaje y del sentido, el que abre la posibilidad de la creación para la reinvención del mundo, de las palabras, de la lengua. “*No supe pronunciarme*”... “*¡No podrás jamás decirlo! jamás decirte, pensé*” dice Nora Strejilevich. Sin embargo, desde un alfabeto precario se dispone a decir, a recuperar el lenguaje que le permita resistir: “*escribiré si /miles de ges de eres de eses*”... “*Resistiré resistirás/ con nombre y apellido/ el descarado lenguaje del olvido*”.⁴

Desde el vacío mismo del dolor y la fractura, Tununa Mercado y Nora Strejilevich se disponen a reconstruir, a partir de la escritura, el espacio que les permita continuar tras la explosión de una violencia que ha roto el recuerdo y el pasado en miles de pedazos; que ha quebrado también la vida, el país, la familia, los amigos. Es decir: todos los espacios, hasta los del futuro, puesto que sin pasado, la continuidad individual queda a la deriva. La búsqueda del lenguaje que sea capaz de reconfigurar de nuevo un mundo —“rehacerlo”— y de construir con la escritura un espacio que pueda llenarse de nuevos sentidos es una tarea que a través de distintas estrategias narrativas comparten *En estado de memoria* y *Una sola muerte numerosa*.

Estas obras emergen de una fractura común: la pérdida del territorio. Y en este sentido un territorio no sólo físico, sino uno más extenso: estos textos surgen de la privación de un espacio protegido y propio al interior de una nación y de la conversión de las narradoras en seres *desterritorializados*, fuera del límite. Por un lado, tomo este término en el sentido que Jean Franco le ha dado y que Kathleen Newman desarrolla en el contexto argentino de la

⁴ Nora Strejilevich, *Una sola muerte numerosa* (Miami: Universidad de Miami, 1997), p.187. Las cursivas son del original. En adelante, todas las referencias a esta obra se harán indicando únicamente el número de la página correspondiente a esta edición, antecedido por las iniciales UMN.

última dictadura militar. Según su perspectiva, si dentro de un territorio estatal los sujetos son ciudadanos bajo la protección del Estado, en el caso de un Estado de Terror —aunque se encuentren al interior del territorio— éstos son despojados de su espacio: “los individuos señalados ‘mueren’ primero como ciudadanos; son desterritorializados. Luego, el Estado se arroga la facultad de asesinar a aquellos Sujetos que ya no son ciudadanos”. “La desterritorialización, entonces, es una forma de genocidio más contemporánea” (Newman, 1991: 24/25). Al quedar “fuera” de la protección territorial de quien se supone la garantiza, muchos individuos sólo son “enemigos” que se pueden “legítimamente” exterminar puesto que han dejado de ser ciudadanos. Los “otros” están más allá del límite: al margen del amparo de un territorio común —físico y simbólico. En este fragmento de *El ojo de jade* de Noé Jitrik se puede percibir esa desterritorialización:

pasos apurados de la gente para que el ojo de las ametralladoras, enigmáticos como sexo pintado, no se posara en ella: todo hacia pensar —recordar— que no era la guerra pero era como la guerra, inminencias por todas partes, cuidados extremos... susurros y códigos nuevos, una atmósfera desposeída en la que todos... sentíamos sin decirlo, porque no teníamos a quién decirlo, que se desgranaba si no la realidad, eterna y segura e insondable, al menos nuestra imagen de la realidad (Jitrik, 1980: 54).

Más de treinta mil de personas, se ha señalado reiteradamente aquí, fueron efectivamente eliminadas. Muchas otras, secuestradas ilegalmente y detenidas en condiciones infrahumanas, también fueron despojadas de toda territorialidad; sus cuerpos, expulsados de la esfera pública y torturados en los centros de detención. Por otra parte, miles de individuos que posiblemente pudieran ser señalados como “otros” —y por consiguiente torturados y/o asesinados— dejaron el país ante el temor de perder la vida.⁵ En este último caso, tras la primera pérdida de espacio al interior del país, el exilio hace evidente la total carencia de territorio propio.

En el caso de *En estado de memoria*, la desterritorialización es marca del espacio desde el que se enuncia. La narradora es una exiliada que a pesar de haber vuelto a Argentina no deja de percibir a lo largo de la obra que el exilio es para siempre una alienación: “[el

⁵ Es importante aclarar que no todas las personas que dejaron el país durante esos años lo hizo por motivos políticos. La situación económica también fue un factor que empujó a cientos de individuos a emigrar, aquí no nos referimos a ellos.

exiliado] será siempre un inadaptado individual y social y su vida afectiva, como la del preso, el enfermo o el alienado, mantendrá sus circuitos lastimados y sus quemaduras no se restañarán con el simple retorno”.⁶ La mujer que narra *Una sola muerte numerosa*, además de haber estado desaparecida, dejó el país tras su liberación. Se escribe desde un espacio alejado del territorio, pero además se hace a partir de la borradura de su presencia, desde el total despojo ocasionado por la violencia:

No todos los días una abre la puerta para que un ciclón desmantele cuatro habitaciones y destruya el pasado y arranque las manecillas del reloj... No todos los días una tropieza y cae manos atrás atrapada por una noche que remata su vida cotidiana. Una se marca por la vorágine de retazos, de ayeres y ahora aplastados por órdenes y decretos... Pero una está aquí, *del otro lado*, en este cuerpo precario: suelas tatuadas en la piel bota en la espalda arma en la nuca (UMN: 15-16, las cursivas son mías).

El margen desde el que son construidas estas obras no se constituye únicamente por la condición exiliar de las narradoras. El lenguaje de su narrativa es configurado desde una posición marginal que busca subvertir el lenguaje oficial; en este sentido, conforman un discurso fuera del límite, en este sentido “desterritorializado”. Aquí el término se acerca más al uso que le dan Deleuze y Guattari (1978), en el sentido de que la escritura de estos textos se da desde la posición minoritaria de autoras que han sido exiliadas,⁷ construyendo voces narrativas que hacen uso de dicha posición para disenter del discurso homogéneo —ya sea del militar, autoritario y monolítico, o el de la posdictadura, olvidadizo del pasado de terror. En estas obras se explota la condición marginal en el sentido que Francine Masiello señala: el de voces minoritarias que ocupan posiciones no autorizadas del discurso y que integran así “diferentes críticas de la cultura”. Lo marginal, desde esta perspectiva, “transforma la oposición binaria de dominadores y oprimidos, con el propósito de fragmentar cualquier discurso unificado que pueda apoyar al estado autoritario o aislar irremediamente al otro” (Masiello, 1987: 25/13).

⁶ Tununa Mercado, *En estado de memoria* (México: UNAM, 1992), p. 92. Las sucesivas referencias a esta obra se indicarán únicamente con el número de página de esta misma edición, antecedido por las iniciales EEM.

⁷ No es de mi interés “centrar” la marginalidad de Tununa Mercado y Nora Strojilovich en su condición de mujeres escritoras, es decir, desde una perspectiva de género. Sin embargo, es claro que el hecho de que sean mujeres dotará a su narrativa de un sentido distinto y a sus voces de una enunciación más alejada aún de un “canon” masculino-autoritario.

En tanto textos desterritorializados, se busca trastocar un orden que se pretende uniforme. Publicadas después del retorno a la democracia, y sobre todo instalando su discurso en el debate postdictatorial, estas obras ya no requieren escapar de la censura u oponerse a un estado militar autoritario *en el poder*. Sin embargo, la apuesta antiautoritaria persiste: en tanto las condiciones que el régimen dictatorial impuso para “ordenar” a la sociedad no han sido condenadas por el Estado democrático, además de que fueron las que dieron cabida a la implementación de las políticas defendidas por los actuales gobernantes, la problematización de un pasado que se “niega” o se pretende “cerrado”, confronta entonces la postura oficial. Activar el recuerdo en una sociedad amnésica es sin duda una manera de subvertir el orden.

El margen desde el que *En estado de memoria* y *Una sola muerte numerosa* enuncian permite comenzar el acercamiento a las obras desde dos caminos que de ninguna manera son excluyentes: el caso del exilio en el texto de Tununa Mercado y el del sujeto violentado en la obra de Nora Strejilevich.

El exilio de la escritura

<p><i>de los deberes del exilio: no olvidar el exilio combatir a la lengua que combate al exilio no olvidar el exilio/ o sea la tierra o sea la patria o lechita o pañuelo donde vibrábamos/ donde niñábamos no olvidar las razones del exilio</i></p>	<p><i>la dictadura militar/ los errores que cometimos por vos/ contra vos tierra de la que somos y nos eras a nuestros pies/ como alba tendida y vos/ corazoncito que mirás cualquier mañana como olvido no te olvides de olvidar el olvido</i></p>
--	---

JUAN GELMAN

Hablar del exilio es hablar de un fenómeno que ha estado presente a lo largo de la historia de la humanidad probablemente desde sus orígenes: el exilio aparece casi en el mismo momento en que los hombres se empiezan a organizar en sociedades sedentarias, con el nacimiento de unidades políticas como la ciudad-estado o la nación.⁸ Pero el exilio no sólo

⁸ Según Parizad Tamara Dejbord (1998: 22), Bettina Knapp es la primera en vincular el fenómeno del exilio con los modos de vida sedentarios sirviéndose de la historia, la literatura y la religión en su obra *Exile and the Writer: Exoteric and Esoteric Experiences. A Jungian Approach* (Pennsylvania, State University Press, 1991).

se encuentra en los hechos del pasado: su presencia está prácticamente inscrita en el imaginario colectivo, a partir de la expulsión de Adán y Eva del paraíso. Este primer exilio, donde desde el propio origen el hombre es un expulsado, ha dado lugar a una serie de reflexiones que apuntan a afirmar que la condición “normal e inevitable” del hombre sobre la tierra es la del exilio.

El exilio siempre ha estado vinculado al castigo: “...la palabra exilio apunta a una condición *impuesta* sobre un individuo por un elemento represivo. En la medida en que la condición de exilio es *impuesta o forzada*, el exiliado se transforma en receptor pasivo de un ‘castigo’” (Dejbord, 1998: 29). Ser expulsado de la comunidad de origen y trasladado a otro sitio, obligado a vivir en la lejanía e imposibilitado de participar de esa vida en común, ha sido siempre una suerte de condena para quien lo experimenta. Desde la antigüedad esto se practicaba constantemente: aquellos que ponían en peligro la estabilidad de la comunidad se les enviaba fuera de ella. Como señalan León y Rebeca Grinberg, el exilio “se asocia con el destierro que antiguamente los atenienses imponían a algunos de sus ciudadanos, y que evaluaban a toda su significación, ya que la consideraban una pena grave, un castigo duro, generalmente impuesto por motivos políticos, una verdadera condena” (Grinberg y Grinberg, 1996: 150).

El exilio no sólo se vincula con la idea de castigo, sino que está ligado generalmente a motivos políticos; el significado que de la palabra *exilio* hace el diccionario de la Real Academia Española remite esa connotación: “separación de una persona de la tierra en que vive”; “expatriación, generalmente asociada a motivos políticos”. Etimológicamente la palabra *exilio* proviene de *ex* (salir) y de *salire* (saltar), registrando vínculos con *exsilio*: “salir saltando”, “saltar de”. Como sinónimo posible de la palabra *exilio* es posible señalar *destierro*, que designa la “pena que consiste en expulsar a una persona de un lugar o territorio determinado, para que temporal o perpetuamente resida fuera de él”; el destierro hace pensar en una metáfora, la de haber sido “arrancado de la tierra”, como si el hombre fuera una planta, y entonces se metaforiza en el mismo sentido el término “desarraigo”, sin raíces. El exilio sería entonces una salida impuesta; el individuo es castigado por motivaciones políticas y por ello debe salir de su lugar de origen; es involuntariamente arrancado de su

tierra y tiene que "saltar afuera", ubicarse espacialmente en otro sitio, lo que podría llevarlo a perder sus raíces, su identidad.

Una implicación más del término *exilio* es el carácter de la imposibilidad del regreso. Ya sea porque quien ha impuesto la salida a la persona exiliada considera también que está prohibido su retorno o porque la coyuntura política hace imposible el regreso, en ambos casos se constata que el exiliado tiene negada la vuelta por un tiempo indeterminado. La cuestión del tiempo es importante señalarla, ya que si se ha mencionado que el exilio es "saltar afuera" —cambiar de espacio—, a la ausencia de espacio propio se suma la dimensión temporal: no se sabe cuánto tiempo se prolongará la ausencia en la patria.

En el exilio provocado por la última dictadura militar argentina es posible afirmar que la amplia mayoría de los intelectuales y artistas que dejaron el país durante esos años lo hicieron principalmente por motivos ligados al acontecer político de Argentina. Aunque es evidente que no es posible generalizar esta afirmación a todos aquellos que salieron del país durante la dictadura militar —ya que hubo quienes lo hicieron motivados por la crisis económica—, en el caso de escritores, artistas e intelectuales en general, los motivos relacionados con lo político fueron fundamentales para provocar su salida. El estado de terror que se vivía al interior de Argentina impedía una vida normal para muchos de ellos: el miedo a la represión fue un factor que indudablemente contribuyó a que se tomara la decisión de salir del país.⁹

Los escritores que se vieron obligados a vivir en el extranjero durante ese período no optaron por esa decisión de manera voluntaria, sino forzados por las medidas represivas que el gobierno militar imponía. Como afirma Dejbord, "El 'exilio' argentino y uruguayo de la década del setenta... fue generado fundamentalmente por la acción directa de un agente

⁹ Es importante señalar que así como hubo quienes se exiliaron del país ante la posibilidad y el temor de ser detenidos o asesinados —es decir, forzados por la represión—, hubo otros que fueron sometidos a un extrañamiento judicial: "los militares argentinos se basaron en una peculiar lectura de la realidad y la Constitución, al suponer que el país vivió en un perpetuo estado de conmoción interior entre 1976 y 1983, que permitía anular las garantías constitucionales y, por lo mismo, hacer uso de la 'opción' de salir fuera del territorio nacional, para aquellas personas que se consideraron perturbadoras del orden público" (Jensen, 1998: 88).

represivo y político, el Estado" (Dejbord, 1998: 19). Los motivos de la salida de cada uno de los intelectuales que se exiliaron durante esos años son numerosas; en algunos casos es evidente que salieron del país pues sentían que su vida corría peligro, como el caso de Daniel Moyano y Antonio Di Benedetto, quienes pasaron un período en la cárcel antes de salir del país —el último fue severamente torturado durante su detención. Noé Jitrik señala que existe una heterogeneidad de situaciones que motivaron la salida de escritores:

algunos se fueron amenazados, otros asqueados, algunos sufrieron prisión porque estaban ligados a grupos políticos, ya víctimas de injusticias, errores o venganzas; algunos se fueron a causa de una militancia que no guardaba relación directa con el contenido aparente de sus textos; otros en cambio, porque como escritores habían escrito y publicado textos que censuraban, irritaban o criticaban con sistema a los militares o a los enemigos del pueblo... (Jitrik, 1984: 267).

El temor de ser asesinados o *desaparecidos* no era una simple paranoia: Haroldo Conti, Rodolfo Walsh y Francisco Urondo fueron víctimas del terrorismo de Estado. Es decir, además del ambiente de miedo y de terror, la percepción de que no podían ejercer libremente su profesión a raíz de la censura; el temor de que su escritura se considerara "peligrosa" y entonces fueran perseguidos por los militares; el ambiente de muerte y represión; la imposibilidad de escribir al convertirse en autores proscritos, fueron factores que indudablemente provocaron la salida de un gran número de escritores argentinos. En un estudio sobre la literatura hispanoamericana y el exilio, se afirma que la literatura argentina fue "la que pagó el mayor precio a la dictadura y la que cuenta el mayor número de exiliados. Entre los escritores de aquel país, llegamos a contar a veinticinco representantes afamados que no dejaron de escribir fuera de su país de origen" (Cymerman, 1993: 524).

El tema del exilio ha sido un tema abordado por la literatura reiteradamente. El propio Ulises en la *Odisea* no cesa de buscar volver al país, venciendo a lo largo de su viaje un innumerable número de pruebas. Escribir desde el exilio tampoco es novedoso: a lo largo de la historia de la literatura es posible encontrar una larga lista de escritores que dejaron su patria y que continuaron escribiendo desde otra. George Steiner planteó alguna vez "que toda una zona del siglo XX, literatura escrita por y sobre exiliados —Beckett, Nabokov, Pound, entre otros— refleja la 'era del refugiado'" (Steiner citado por Said, 1984: 3). La época contemporánea ha estado colmada de acontecimientos terribles que han provocado una

verdadera expulsión masiva; en este sentido es interesante la observación de que el siglo XX es quizá el período en que desde el exilio más escritores han producido su literatura.¹⁰

La relación literatura-exilio en el caso argentino no es novedosa; pareciera que esta dicotomía, como afirma José Luis De Diego, es “una simbiosis ... condenada a perdurar” (De Diego, 2000: 431); la propia literatura argentina desde su fundación está signada por el exilio: el *Facundo* fue escrito en el exilio; y *Martin Fierro* es la historia de un desterrado. Otro dato curioso es que los tres escritores que se han llegado a considerar como los más importantes de la literatura argentina contemporánea —Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Manuel Puig— murieron (por razones distintas a las de Cortázar y Puig en el caso de Borges) fuera del país: Ginebra, París y México, respectivamente.

Mirando al exilio desde otro punto de vista, existe también la idea de que el ejercicio de la escritura es ya de por sí un exilio. Dice Juan Martini: “El escritor es siempre un exiliado. El uso que un escritor hace de la lengua es un uso asocial, transgresor, disidente, que lo sitúa en una frontera. Escribir es la primera forma del exilio: su origen, su definición y su naturaleza. Quien escribe renuncia al orden establecido, infringe leyes, rompe pactos, queda fuera de la comunidad y en las fronteras de la lengua común” (Martini, 1993: 552). Este tipo de reflexiones parten de la creencia —o certeza— de que para el escritor la verdadera patria es la lengua; en este sentido, es siempre un exiliado:

si todo ser hablante tiene a la lengua como hogar, patria, ley, un escritor tiene una explícita relación con este componente fundamental, es profundamente consciente de él. Por esa razón, el escritor se sitúa siempre en el límite entre dos esferas; una es la de la patria exterior, por así designar la estructura social en que vive, y la otra es la de lo que hace o se propone hacer en la suya propia” (De Diego, 2000: 433).

Bujor Nedelcovici, escritor rumano, afirma tajantemente: “Soy escritor, y mi única patria es la literatura” (Nedelcovici, 1996: 18). Si se acepta que el escritor tiene como patria

¹⁰ Martin Tucker editó una enciclopedia de escritores exiliados durante el siglo: *Literary Exile in the Twentieth Century. An Analysis and Biographical Dictionary* (Nueva York: Greenwood Press, 1991). A pesar de la labor titánica de reunir miles de biografías y comentarios sobre la obra de escritores “regados” por el mundo, es necesario cuestionar las premisas desde las que parte Tucker para considerar a un escritor “exiliado”. Por ejemplo, señala como autores exiliados a los mexicanos Octavio Paz y Carlos Fuentes, quienes a pesar de haber escrito desde fuera de su país de origen, no lo hicieron por estar exiliados políticamente, sino por labores diplomáticas o gusto propio

únicamente a la lengua, a la escritura o a la literatura, es posible pensar que la pérdida de la "otra" patria, la de nacimiento, es una suerte de doble exilio.

Para un escritor, alejarse del contexto donde su lengua se habla y se escribe es perder el contacto con los códigos lingüísticos que le son propios y que son el material básico de su oficio. En este sentido, la pérdida de la patria implica también el perder el contacto con esa otra patria de la lengua. Daniel Moyano, exiliado en España, señalaba que era muy difícil escribir, aunque se encontraba en un país en el que se hablaba su mismo idioma: "En España era difícil escribir ... porque las palabras, aunque eran las mismas, significaban cosas distintas, tenían otra historia y sobre todo sonaban de otra manera. Porque las palabras, como la patria, son la infancia, se apoyan en ella para poder sonar y significar niveles profundos" (Moyano, 1993: 147). Juan Martini afirma al respecto: "Escribir en el exilio de la lengua es escribir en lengua extranjera" (Martini, 1993: 554).

Algunos dicen que uno de los frutos más reveladores de la ausencia es el suscitar la palabra. Quizá sea verdad que la literatura se nutre siempre de la ausencia y de la pérdida:

Que no escribimos por estar en un sitio sino por carecer de él ... la escritura es ese movimiento ... que persigue un suelo donde habitar, una patria donde guarecerse, probablemente sin encontrarlos jamás. Tal vez, en definitiva, los que así escribimos lo hacemos porque hemos perdido una tierra primordial, que nunca podremos recuperar, y nuestros textos son la búsqueda y el testimonio de esa falta (Goloboff, 1993: 137).

Quienes desde el exilio escriben, hacen de la palabra el lugar desde el cual llenar ese infinito mundo de pérdidas; si de antemano se pensaba a la escritura como posibilidad de encontrar una "tierra primordial", la escritura que se ejerce desde el exilio y *sobre* el exilio estará impregnada de una búsqueda interminable en el sentido de encontrar, al menos desde ese espacio de escritura —en juego constante con la memoria— aquello que se ha perdido.

El exilio implica una profunda ruptura en el tiempo interior: hay un *antes* y un *después* que dividen la experiencia. Se vive una especie de tiempo intermedio, como si hubiera un paréntesis de tiempo que los hiciera vivir en un limbo, siempre deseando estar en otra parte: "la nostalgia expresa bien lo que el exilio representa: una búsqueda de la imposible ubicuidad, el sueño de estar aquí y allí al mismo tiempo y constantemente, y se

alimenta de esa duplicidad entre dos existencias simultáneas vividas en dos registros diferentes" (Sayad, 1996: 10). La ruptura entre estos dos espacios y dos tiempos es significativa en tanto expresa una fractura más profunda: la de la identidad. De ahí que uno de los temas recurrentes en la literatura del exilio sea el de la búsqueda y recuperación de la identidad.

La nostalgia que se produce fuera de la patria es también constante en la narrativa del exilio. La pérdida de la tierra de origen, la ausencia de uno mismo en el país, el dolor que provoca la imposibilidad de encontrarse en ese espacio, es siempre síntoma de la profunda nostalgia que invade a los exiliados. Por ello juega un papel verdaderamente importante la memoria. Al parecer, la única manera de paliar las ausencias es a través de la remembranza. En las novelas que tematizan el exilio, es notable la recurrencia de los recuerdos: desde las calles, la vajilla y los perros hasta la sombra de un árbol cerca de la casa. En *La casa y el viento*, el narrador recuerda: "Hace ya mucho que he clausurado las puertas de mi casa, pero la sombra de sus tejados, los rincones ocultos entre pinos y limoneros... aún me persigen y viven en mí como un susurro en la cabeza de un loco" (Tizón, 1984: 47).

La nominación de los recuerdos a través de la escritura es quizá un modo de darles un sitio a través de la memoria: reinsertarlos en un tiempo *otro*, darles algún sentido. Este trabajo con la memoria es imprescindible para unir/restaurar la identidad fracturada. Por otro lado, el uso de la memoria como una especie de testimonio del pasado inmediato es también fundamental en esta narrativa. Como expresa Juan Gelman en el poema que sirve de epígrafe a esta sección, una de las preocupaciones de los escritores exiliados era la de no olvidar: las razones del exilio, la patria, la dictadura militar: "no te olvides de olvidar el olvido".

Los escritores exiliados que han sido expulsados de su país por el uso de la palabra, le dan un sentido político a su escritura al hacer uso de un lenguaje que —ilegítimo a los ojos del discurso oficial— explota esa misma ilegitimidad para subvertir el orden:

Escribir es incursionar en la lengua como error, hacer de ese error una poética, y de esa poética una política. Escribir, en virtud de la poética de su ilegitimidad, es el único acto verdaderamente político de nuestro tiempo. El exilio geográfico subraya la transparencia del carácter político de la escritura" (Martini, 1993: 544).

Si el exilio deja huella en el sentido de la escritura del autor exiliado, la marca que esta experiencia deja en el escritor cuando logra regresar a su país —el “desexilio” del que habla Mario Benedetti— sigue permeando su mirada. El retorno pone en cuestión el recuerdo que se tenía, la memoria que se había ido construyendo a la distancia, confrontando imágenes, temores y certezas. La expulsión sigue presente a pesar del regreso; así la memoria que se construye tras ese encuentro tan deseado como temido es por tanto distinta del que ha permanecido en la patria. En esa confrontación se gesta una memoria que también forma parte del recuerdo común: la del exiliado retornante.

II. EN ESTADO DE MEMORIA

Durante el exilio escribí textos eróticos pero no porque buscara escribirlos; ellos se ponían sobre el papel y se encadenaban con bastante soltura, sin yo convocarlos. A veces eran cuentos y casi siempre simplemente relatos y no estaban escritos como se escribe literatura... Si a veces escribo sobre arte no soy crítica de arte, si se me ocurre pensar en términos políticos no pienso que pueda ser por ello política, si tejo en un telar no soy por eso una artista plástica; *nada hago pues, en su justo centro, no estoy en ninguna parte...* (EEM: 102, las cursivas son mías).

Se escribe “como si no se escribiera literatura”, fuera del centro, sin estar “en ninguna parte”: al margen de todo, incluso de la idea de literatura. La voz femenina que narra *En estado de memoria* es tan parecida a Tununa Mercado¹¹ que es imposible no pensar en las líneas autobiográficas que continuamente permean la obra. Mercado ha incursionado en diversos espacios de la escritura: el periodismo, la crítica de arte, los relatos/cuentos eróticos, el ensayo y la traducción. Ha publicado *Celebrar a la mujer como una pascua* (1967), *Canon de alcoba* (1988), *La letra de lo mínimo* (1994) y *La madriguera* (1996), obras en cuya escritura es posible apreciar el tono femenino. En *Canon de alcoba* la sexualidad femenina, así como su cuerpo deseante y deseado son parte de una escritura que busca el gozo incesante; su carga erótica es indiscutible. “No sé por qué me metí en esa cinta, envolvente y recursiva, del amor, pero creo que debe haber sido para defenderme de la muerte durante los años del terror militar”, dice Mercado (Mora, 1992: 79).

La escritura de *En estado de memoria* surgió tras su regreso a Argentina, a finales de los años ochenta, para ser publicada en 1990. Dos exilios están presentes en el “récord” personal de Mercado: vivió en Francia entre 1967 y 1970, siendo el exilio en México el más largo: “nosotros fuimos ‘veteranos’ exiliados pues nos fuimos del país en 1974, con la Triple A, regresamos tardíamente, de manera escalonada, a partir del ‘87” (Mercado, 1999: 118). En distintos medios, incluso en *En estado de memoria*, Mercado refiere la dificultad que para muchos argentinos significó el regreso, es decir: la reincorporación a los espacios distintos y

¹¹ Tununa Mercado nació en Córdoba, Argentina, en 1939.

a un país que era otro. Hundida en una profunda depresión tras su retorno, especie de “naufragio” o “negrura que la dejaba a oscuras” —relata en distintas entrevistas—, la escritura de este texto se convirtió para ella en sustituto de la terapia psicoanalítica que es tan “común” a los argentinos (“la Argentina es un país muy psicoanalizado... casi toda la gente se analiza”):

yo no me había dado cuenta de eso, hasta qué punto estaba haciendo un trabajo de análisis, ya desde una perspectiva psicoanalítica y en cierto modo defendiéndome de lo que significa un psicoanálisis, preservando la posibilidad de análisis a través de la escritura (Mercado, 1995: 136).

En estado de memoria se narra en la primera persona de una voz femenina que, anónima, está presente a lo largo del texto. La escritura que surge desde el exilio tiene, en varios casos, un indiscutible sello autobiográfico.¹² La cuestión de las marcas autobiográficas en esta obra es un punto de tensión. Si bien existen suficientes elementos para ubicar a la narradora en identificación con la autora, ello no significa que sea posible atribuirle al texto el sello de “autobiográfico” sin que esto resulte problemático.¹³ Se está, eso sí, frente a una experiencia de vida compartida: es posible encontrar en el texto “experiencias atribuidas a personas biográficas, experiencias de una generación, de una clase intelectual, experiencias de un sujeto femenino a lo largo de una historia conocida y una geografía reconocible” (Montaldo, 1997: 193). En una entrevista en que se le hace notar que los elementos autobiográficos en esta narración son “bastante fuertes”, Mercado responde afirmativamente: “Son fuertes, no le temía a eso. Fue un libro en el que hice todo un proceso de análisis, un trabajo de análisis” (Mercado, 1995: 135). Sin embargo, identificar a la narradora sin más como la figura de Tununa Mercado es sin duda restarle valor a la construcción de un sujeto de la narración que a lo largo del texto va construyendo y ganando espacio a través de la escritura.

¹² Nicolás Rosa afirma que “la literatura autobiográfica es la forma más elaborada de la literatura erótica, incluso obscena, en tanto *pone en escena* aquello que debería ser o permanecer oculto. Siempre bordea el secreto íntimo, la reticencia, la maledicencia, el regodeo narcisista” (Rosa, 1990: 36). Resulta interesante que la escritura de Tununa Mercado roce ambos géneros: la literatura erótica y la autobiografía.

¹³ Idelber Avelar opina que la “voz narradora” o “sujeto del texto”, más allá de su carácter autobiográfico, no se puede identificar, “sin problematizaciones, con la firma de Mercado, como si el texto no fuera fundamentalmente una operación vertiginosa sobre tal firma” (Avelar, 2000: 290).

El uso de la primera persona y el reconocimiento de los propios autores en las ficciones que construyen es indicativo de que la experiencia de exilio convoca a hablar desde un *yo* que vive los acontecimientos. En este sentido, algunos límites entre la ficción, el testimonio y la autobiografía parecen desvanecerse: hasta dónde lo que se cuenta es “imaginario” y en dónde se encuentran los “hechos reales” constituyen fronteras indefinidas. *En estado de memoria* pertenece a esa literatura que surge precisamente en los límites de distintos géneros y que por tanto no abandona la estética propia de una obra literaria en aras del carácter testimonial que también comparte. La literatura de Tununa Mercado se caracteriza por la dificultad para situarla en los géneros tradicionales: Erna Pfeiffer señala que sus textos “navegan con suavidad entre cuento, relato, ensayo” (Pfeiffer, 1995: 143). A lo largo de su estudio sobre literatura postdictatorial en el Cono Sur, Idelber Avelar se refiere a *En estado de memoria* como “texto” o “relato” antes que referirse a la obra como “novela”, y afirma que “el texto de Mercado ocupa una posición liminal entre lo novelístico, lo autobiográfico y lo teórico” (Avelar, 2000: 33).¹⁴

Lejos de la forma “clásica” de una novela, la narrativa de *En estado de memoria* se elabora evitando ese tipo de estructura que permita ubicar una anécdota que se desarrolle de principio a fin o que provoque la sensación de una progresión. En su caso, son distintas anécdotas interconectadas y difusas, incluso inacabadas, las que componen la obra. *En estado de memoria* es un complejo entramado de piezas diversas, pequeños fragmentos que —como el recuerdo— hacen su aparición desordenada e intempestivamente, alumbrando lentamente las señas del pasado. Las distintas unidades narrativas que componen esta trama, a pesar de su diversidad y fragmentación, se entremezclan para dar cuenta de una memoria en permanente construcción. El hilo que recorre los pliegues y que posibilita su unión es el recuerdo mismo; recuerdo que, a través del trabajo de la escritura, permite la reconfiguración de una identidad que incesantemente busca ser rearmada tras las fracturas. Aunque a lo largo del texto una recurrente discontinuidad temporal hace difícil ubicar el presente de la narración, la última viñeta configura el espacio temporal desde el que se narra: un presente

¹⁴ En la introducción que Jean Franco escribe para la traducción de *En estado de memoria* al inglés, refiere este problema: “Escrita como una narrativa del exilio y el regreso en primera persona, es a la vez memorias y novela, un texto difícil de clasificar” (2001: xvi).

que requiere de la escritura de la memoria —que se ha convocado a lo largo del texto— para poder ordenar ese pasado fragmentario. Es en ese presente en donde todas las ausencias y las pérdidas están inscritas. En este sentido, la escritura es también un proceso de duelo.

El contexto que *En estado de memoria* inscribe es el período que abre el golpe militar de 1966, la violencia que se ahonda durante la última dictadura militar, y los años inmediatamente posteriores al retorno a la democracia. Sin haber una cronología ordenada a lo largo de los fragmentos que la componen, en este libro se da cuenta de los dos exilios de la narradora —el de Francia ocupa un espacio menor, mientras que el de México constituye en suma la experiencia exiliar— y del regreso a Argentina, así como los innumerables dolores y penurias de una situación en que se había salvado la vida al precio de vivir entre los fantasmas de la muerte. La imposibilidad de formar parte de ningún espacio, y a la vez de perder todos los que se llegan a construir, da cuenta del margen desde el que se escribe. A pesar de que ha habido un regreso al país de origen, el exilio como imperativo que condiciona para siempre a la narradora se convierte así en una suerte de “no lugar” desde el que se enuncia.

1.

La desvalidez y la precariedad de la voz que narra *En estado de memoria* son signo de un vacío —una cicatriz— desde el que surge la palabra. La herida del exilio y el desgarró de la violencia en esta obra se verifican en el cuerpo. No es casualidad que la primer pieza se llame “La enfermedad”: todos los padecimientos se instalan en el cuerpo, las manifestaciones de dolor se convierten así en señas de esa herida. Liria Evangelista afirma que el cuerpo en este texto es uno en errancia perenne, lugar donde los rituales del duelo impuestos por el exilio dejarán su estampa (Evangelista, 1998: 85). Y a la vez, el cuerpo de la escritura, fragmentario y doliente, está atravesado por la misma cicatriz. La fragmentación propia de la identidad de una exiliada se corresponde en la fractura al interior de lo narrado: las distintas estampas que componen el relato son piezas desgarradas, alumbramientos de la memoria. Y es que la ruptura interna de la narradora es una situación permanente: el exilio ha provocado una verdadera fractura interna, un quiebre de la identidad.

En la escena que abre el texto, un hombre llamado Cindal pide desesperadamente el ingreso al consultorio de un psiquiatra, “*Estoy haciendo una úlcera*” (EEM: 9, las cursivas son del texto), clama y grita, “doblado en dos”, somatizando en el cuerpo una serie de dolores que provenía no tanto de su estómago como de su mente: “no con una úlcera aislada sino con una úlcera en permanente comunicación con su mente, como si ella fuera una sola y misma cosa con el terror que desencadenaba o que la desencadenaba” (EEM: 10). El hombre se ahorca esa misma noche sin ser atendido por el psiquiatra. El silencio que recibe Cindal como respuesta a su desesperación es el mismo que la narradora aprende a recibir ante su propia desvalidez.

La narradora relata distintas experiencias —generalmente fallidas— con el psicoanálisis, terapias que finalmente no habían ayudado a lo largo de su vida a paliar los dolores. Pero no es sólo a través del psicoanálisis, o de las distintas terapias de grupo a las que la narradora se somete, que se busca una cura a sus padecimientos; un extenso itinerario de visitas a doctores de cualquier tipo se incluye en su recorrido: “dentistas... ginecólogos y sobre todo, los curanderos de la más variada especie: santeros, chamanas y ‘maestras’ que hicieron de mi cuerpo de limpia” (EEM: 12). Como si no pudiera dejar de experimentar dolor, ningún tipo de *limpia* logra eliminarlo. “Con ramas de menta y albahaca, sahumeros de mirra e incienso, con ajos, lociones, tejos de coco, oráculos y otras técnicas de azar, algunos trataron de curar mis males y de salvarme de los hechizos y en ocasiones lo consiguieron, porque no debe de haber terreno más fértil para las curas que mi cuerpo y mi alma” (EEM: 12). Para Francine Masiello, la insistencia en el cuerpo enfermo al interior de la narrativa es también una estrategia de confrontación antiautoritaria: “Contra el discurso oficial que pretende expurgar el mal del cuerpo social, la respuesta femenina insiste en retenerse enferma... mientras el estado se esforzaba por sanar el mal social, el cuerpo de la mujer en la literatura insistía en quedarse enfermo, como un gesto subversivo en contra de las prácticas institucionales” (Masiello, 1989: 165). El cuerpo de la narradora lo somatiza todo: la muerte y el dolor de la muerte se inscriben en él:

Quando todos los días había alguna noticia terrible de la Argentina, y muchas veces se trataba de llamadas... en las que se nos decía que habían matado a alguien, a varios, a uno en particular que era muy próximo a nosotros, casi un pariente, o a dos o tres... en esos momentos tan crueles que obligaban a sentarse al borde de la cama a

llorar, vivir era sobrevivir. Pero uno de esos días el peso fue demasiado, un día en el que el moridero al que estábamos sometidos fue demasiado actual e inmediato, yo sentí que mi salud se desmoronaba. Los espasmos de la gastritis, que aparecieron más tarde con nitidez, eran entonces apenas un dolor difuso en la boca del estómago... Las cosas pasaban sobre todo entonces en la garganta, que se obstinaba en reproducir anginas rojas, pultáceas, resistentes a cualquier antibiótico... la garganta era el sitio en el que parecía gestarse mi propia muerte (EEM: 15-16).

El cuerpo desvalido de esta mujer, atacado por dolores y señas físicas del despojo, es asimismo un espacio que no se puede cubrir: su desnudez es síntoma también de la dificultad para encontrar protección, amparo, un territorio físico y simbólico al cual pertenecer; es un ser al margen, sin identidad. Este cuerpo nunca encuentra ropa con la cual vestirse: no hay prendas que le posibiliten cubrirse, ampararse, salvo la ropa que ha heredado de los muertos. "Cuando recibo en herencia o como recuerdo la ropa de algún amigo o amiga que acaba de morir, me visto *con ellos*; tengo la sensación de que los llevo puesto y hasta siento sus mortajas" (EEM: 38). La narradora se *pone* a los muertos. ¿Qué peor desvalidez que salir a la calle únicamente vistiendo las ropas de aquellos que ya no están? ¿En dónde queda uno mismo si se diluye/ se protege a la sombra de los muertos?

El exilio desdibuja los límites del territorio espacial y temporal en que se vive: estos bordes difusos fragmentan la percepción de un *yo* completo. El tiempo fuera del país se convierte así en un tiempo otro; el espacio se concibe como ajeno y amenazante. El sujeto queda en medio, en una suerte de limbo que lo parte en múltiples pedazos y que le hace experimentar distintas sensaciones de vacío, tormento y miedo ante la imposibilidad de una unión: "la fragmentación que se nos imponía desde el Poder se infiltró en nuestra vida y nos transfiguró en seres interminados" (Martínez, 1988: 187). Los desdoblamientos de personalidad que la narradora cuenta en distintos pasajes de la obra también hacen evidente esta fractura: "quería decir *yo* y decía *ella* y rogaba que volvieran a unirme, que me restituyeran al casillero del que provenía... costó muchísimo volverme a mí, o sacarme de mí, otra que entreveía y a la que no podía acceder y todavía *otra más* que no me soltaba, sin saber yo distinguir entre la otra que había que ahuyentar y la mía que debía retener" (EEM: 15).

Estas fracturas están íntimamente ligadas al desarraigo: la falta de la patria, la ruptura en el tiempo, la discontinuidad entre el *yo* que era antes del destierro y el que es ahora después del exilio, es decir, los cuestionamientos acerca de la identidad, se corresponden en el texto a la falta de pertenencia: de un país, una casa, un vestido. Así como ella no pertenece a ningún sitio, nada le pertenece. La casa, símbolo del arraigo, del hogar, de la calidez y la seguridad, son en *En estado de memoria* espacios abiertos, inacabados, casi demenciales. “No aparecía en mí la voluntad de hacerme de una casa o, mejor dicho, de hacer mía la casa que ocupaba... la sensación de vivir, desde siempre, en una provisoriedad total, sin arraigo a los sitios” (EEM: 83). Sin embargo, fue hasta que pensó en la casa que ocuparía a su regreso a Buenos Aires cuando los síntomas de la pérdida del hogar fueron patentes:

apenas se hizo evidente, después de trece años, que en 1974 habíamos perdido nuestra casa en Buenos Aires, que esa casa llevaba a evocar, además, todas las casas anteriores que habíamos abandonado, y la trashumancia y el despojo aparecieron entonces por primera vez en toda su magnitud, como datos de la realidad hasta ese momento ignorados. No quedaba ningún mueble; no se había podido localizar a la distancia ninguna cobija, ninguna sábana, ni espejo, ni alfombra, ni cuchillo, y sólo se sabía que una docena de baúles guardaban nuestros libros y papeles (EEM: 85).

Hay en el texto una serie de “síntomas” de las obsesiones de los exiliados, descripciones que a fuerza de repetirse llegan a formar una suerte de crítica, de mirada irónica —o hasta condescendiente— hacia el exilio mismo. Es su “fantasmagoría”, es decir, una posición marginal extrema la que permite esta mirada: entre los “marginales” y “fragmentados” exiliados, este sujeto narrador se encuentra más allá del borde.

No podía disputar lugares, y si por obra de las circunstancias alguna vez era diferenciada valorativa y positivamente por alguien, esta evaluación nunca surgía de una contienda en la que yo hubiera podido ser elegida entre pares, sino después y al costado, como si sólo de manera retardada se descubrieran los méritos de mi persona (EEM: 18).

Esa posición liminar le permite a la vez que mostrar la nostalgia del exilio o la inadaptación del retorno, configurarse también en una voz ajena a los “argentinos-ellos” que permite entonces la crítica: “Con ingenuidad, a muchos exiliados en México se les dio por pensar que seguían siendo, pese a todo, los mejores del mundo” (EEM: 25). “A veces se obligaban a la humildad de eliminar el uso del *che* y del voseo y ahí se los tenía, adocenados en cultismos

del español que se les resistían...” (EEM: 28). La descripción de las casas de los exiliados va de lo trágico a lo absurdo:

Llegaron los argentinos y con todo esmero erigieron sus asentamientos en conglomerados habitacionales... se fueron acomodando, al mismo tiempo que declaraban cómo les gustaban las artesanías nacionales. Siempre me dio vergüenza de mí misma, valga la reiteración, pero sobre todo vergüenza ajena de los demás, cuando oía decir esa frase en todas nuestras bocas al llegar a México, como una especie de jaculatoria que desplazaba por unos instantes el lamento del desterrado...

la homogeneidad del mobiliario de los argentinos en México, en casi todos los casos los llamados muebles de Taxco... los tapices en serie de acrilán con diseños de comunidades chiapanecas... y la persistencia casi obsesiva con que se comía... en vajillas de barro que contenían plomo, a uno le creó la sensación de estar siempre en la misma casa, la propia y la ajena... (EEM: 28).

Más allá de una descripción petulante o abarcadora de lo que el exilio significa, la narradora se interesa en los detalles más pequeños: las pérdidas están en mínimas ausencias que hacen aún más grandes los vacíos. Hay siempre la necesidad de suplir lo que se echa en falta. Si en el exilio era el dulce de leche, al regreso son los sabores mexicanos: “también me produce compasión ver a nuestros compatriotas llamados *argemex* pedir a cualquier viajero que les traiga chile chipotle” (EEM: 29).

El tiempo parece que sucede más allá, en otra parte: “se lo oye transcurrir en los silencios de la noche, pero se lo aparta, no se lo quiere percibir porque se supone que el destierro va a terminar, que se trata de un paréntesis que no cuenta en ningún devenir” (EEM: 23). El cambio de geografía no sólo desconcierta porque se vive del otro lado del hemisferio, en un país en que parece que las estaciones del año no cambian y que sin embargo pueden tenerse todas el mismo día. Estar fuera del país propio produce la sensación de que no pasa el tiempo *aquí*. “Los años no corrían en ese largo paréntesis... me desesperaba no cumplir años... tenía la descabellada idea de que el tiempo no transcurría, pero que, así como el presente parecía estar detenido, el futuro se hacía extenso e infinito; ya entonces me daba cuenta de que esta ilusión era en realidad un estancamiento” (EEM: 48).

La narradora refiere el cliché recurrente de la “literatura femenina” en que la mujer se mira frente al espejo y descubre en el reflejo del rostro, no sólo su identidad, sino también su

edad y sus marcas. A pesar de haber querido evitar el lugar común que critica, en uno de sus viajes de regreso a Argentina la narradora se mira al espejo y reconoce el paso del tiempo. Como si hubiera estado segura de que tiempo de exilio no hubiera pasado por ella, se sorprende al darse cuenta de que ese tiempo sí ha pasado:

me vi a mí misma mirándome en el espejo y descubriendo, en un instante, en la piel, los ojos, las comisuras, el ciclón de esos diez años; y no eran arrugas, ni otros signos de decrepitud, era otra cosa, un polvo fino y gris, y por lo mismo macabro, que cubría como si fuera una pátina la totalidad de mi figura... Podría decir que hasta ese momento revelador incluso yo tenía la sensación de que la gente había envejecido mucho en la Argentina y que quienes nos habíamos ido, por el contrario, habíamos permanecido iguales, situados en ese paréntesis del no transcurso" (EEM: 48).

El tiempo quebrado, como perdido en ese no transcurso, paréntesis del que finalmente no se puede escapar, es síntoma doliente de esa identidad que no halla sitio a donde asirse. "Una se pasa toda la vida tratando de apoyarse en columnas, de adherir la pobre masa psíquica a estructuras exteriores con el objeto de dotarlas de una forma" (EEM: 17). Pero es esa misma sustancia de un tiempo que se ha escapado de la lógica del transcurso el que permite los saltos en el recuerdo: abrir un baúl lleno de retazos del pasado retrotrae una serie de imágenes que conducen en la narración a tiempos remotos, para ir así recuperando los espacios que se habían ido perdiendo. A pesar de que muchas remembranzas toman la forma alucinatoria de las pesadillas, en ocasiones son convocatorias del origen identitario, señas de que la memoria hurga en el ayer para restaurar las piezas que recompongan la identidad perdida. Una visita a la antigua escuela a la que acudió en la infancia es un golpe de memoria; a la vez que espanto y confusión, es generador de sentido:

La realidad suele acompañar estas alucinaciones tomando verosímil lo que está muy lejos de serlo. Cuando los niños y niñas ya se habían ido... tuve un esbozo de pánico. Apenas recuperaba mi identidad, que había quedado casi reducida a cero con el golpe de memoria, cuando vi bajar por la escalera del colegio... a una mujer canosa que se me acercó, llamándome por mi nombre... (EEM: 94)

En estado de memoria pone en escena dos formas posibles de hablar del exilio, que se contraponen a la vez que se entremezclan y se retroalimentan; figuraciones que dependen del tiempo en que se enuncia y del registro que la escritura permite conciliar. Hay en el texto dos metáforas que la recorren y que tienen que ver con esta ambivalencia: una tiene que ver con

un "mural riveriano" y la otra con un muro que se levanta frente a la narradora. Si el tiempo del exilio es un tiempo suspendido, su vivencia es también una especie de estancamiento y está cargada de melancolía.

El exilio me aparece como un enorme mural riveriano, con protagonistas y comparsas, líderes y bufones, vivos y muertos, enfermos y desposcidos, corroidos y corrompidos; el mural tiene un espeso color plomizo y sus trazos son gruesos... En el mural hay un ancho por un alto, un comienzo y un final, y lo que resalta en el paño acotado y lo que vibra en el paisaje es, irremisible, la melancolía (EEM: 23).

Esa melancolía propia del exilio nulifica la posibilidad de percibir el paso del tiempo o de sentir sus marcas físicas; hay un permanente estado de incompletud pero quizá no se pueda percibir la pérdida completa de la identidad. El tiempo suspendido —ese no transcurso— pone también entre paréntesis la conformación de una identidad. El conocimiento de estos síntomas, o más bien, la posibilidad de darles significación simbólica en la narrativa pertenece a otro tiempo, al tiempo futuro de la re-escritura de su historia. Un muro blanco que parecía imponer un bloqueo a la escritura y al pasado, se va convirtiendo en página en blanco que colmada de trazos y letras configura la escritura del exilio. El muro es desafiado por la narradora y de la melancolía del mural se pasa a la escritura que es duelo y construcción de memoria. En *La letra de lo mínimo*, Tununa Mercado opone, en este sentido, la escritura creativa a la melancolía:

Y ése es mi modo de escribir la *memoria*: si digo *desenterrar*, estoy hablando de un acto que acaso permite sacar el objeto del olvido pero sin conferirle necesariamente vida; si digo *escarbar*, estoy buscando al azar un objeto perdido que se insinúa pero sólo se definirá en la medida de mi empeño por encontrarlo, pero si digo *frotar* (en la lámpara de la memoria), ejecuto la voluntad de la invocación, digo los tres descos de rigor y ya estoy en la escritura, que sí, entonces, sería lo contrario de la melancolía (Mercado, 1994: 34).

2.

Esta voz en primera persona que a veces forma parte del "nosotros" los argentinos y en otras ocasiones los narra desde afuera, es testigo y participe de la vida exiliar en un país en particular: *En estado de memoria* hace un breve recuento del exilio en México, dejando

impronta de una experiencia que miles de personas compartieron durante los años de terror.¹⁵ La narradora no busca ser la voz de una colectividad exiliada o hablar en nombre de todos, sin embargo los cruces que a lo largo del relato se van gestando alrededor de las figuras exiliadas —no necesariamente argentinas— inscribirán al exilio argentino en la larga lista de desplazamientos que el siglo XX ha provocado. En este sentido, el punto en que coinciden estas experiencias comunes y reconocibles, se convierte de a poco en la recreación de una memoria colectiva.

Lo que da sentido a una identidad se encuentra en los detalles cotidianos: la comida, el paisaje, un particular acento, las formas de relacionarse con los otros, las costumbres y rituales. La identidad —dice Michel Billig—, “no debe reducirse a un estado interno e inobservable de la mente o del sentimiento, sino que es una forma de vida”. Cuando se trata de una identidad nacional, su reproducción se registra en las acciones rutinarias y banales, tan familiares que nadie las percibe conscientemente hasta que desaparecen: “este terreno puede ser tan familiar y tan banal que de rutina se da por hecho, ya que vivimos todos los días en nuestro rincón nacional del mundo de naciones” (Billig, 1998: 47 y 48). Es cuando se rompe ese terreno familiar, cuando se sale de ese “rincón nacional”, que la identidad aparece “encendida” todo el tiempo, alerta frente a todo lo que le es extraño. El exiliado, que ha perdido de golpe todos los códigos de pertenencia y es forzado a vivir en un mundo completamente ajeno, “se verá obligado a recorrer un sinuoso camino tratando de reconstruir una cotidianidad, y en este proceso irá reelaborando su propia identidad” (Yankelevich, 1999: 143).

En el exilio todos los signos que reproducen de manera natural la identidad se pierden por completo y en cambio se está frente a otra identidad nacional que hará aún más evidente la ausencia de lo propio. *En estado de memoria* da cuenta del choque con lo mexicano y con el mexicano, que en cierto modo representa este conflicto entre la propia identidad y la de la patria en la que ocurre el exilio. Los argentinos, dice la narradora, “no supieron mezclarse o

¹⁵ Sobre la experiencia del exilio latinoamericano en México véase: Pablo Yankelevich (ed.), *En México, entre exilios*. (México: SRE/ITAM/Plaza y Valdés, 1998), y los testimonios recopilados en el *Archivo de la Palabra del Exilio Latinoamericano en México*, cuyos materiales pueden consultarse en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

fundirse en la población... y persistieron en mantener rasgos muy nacionales, gesticulaciones muy propias que solían provocar vergüenza ajena en aquellos que por miedo o timidez habían optado por hacerse lo menos evidentes posibles" (EEM: 25). La adaptación a la cultura mexicana pasa por el conocimiento oculto de ciertas normas, "mañas", códigos que los exiliados deben aprender no sólo para "evitar el ridículo" sino para relacionarse con los demás. Son los detalles cotidianos —modos de hablar, ciertas frases de cortesía— los que se requiere conocer:

Tenían que aprenderlo todo, es decir, aprender a saludar al vecino, a dejarle el paso, a no pasar por entremedio de dos personas que están hablando, a no pasar los platos por delante de las personas en la mesa; a decir 'por favor' cuando decían algo, y las correlativas fórmulas 'permiso' y 'propio', a agradecer toda vez que fuera necesario y aun más de lo necesario... disminuyendo, en lo posible y en caso de tener uso de la palabra, el río verbal... (EEM: 27).

Por otro lado, esa identidad que llega fracturada al país de exilio, que sufre el desarraigo y la ruptura de todos los códigos de pertenencia, aunque quizá permanece difusa durante el "paréntesis de tiempo" del exilio sin duda comienza a adoptar nuevas formas a pesar de la sensación de ruptura. La necesidad, a pesar del despojo, de construir un espacio desde el cual existir, hizo que los argentinos construyeran hogares similares: con artesanías mexicanas, con sarapes y colores de la nación que los albergaba, comenzaron a recrear un espacio, de algún modo, propio. De algún modo, el reconocimiento de los mismos objetos en todos los espacios permitía la existencia de una suerte de identidad desgarrada, pero compartida. La narradora describe el mobiliario de las distintas casas de los exiliados argentinos:

a uno le creó la sensación de estar siempre en la misma casa, la propia y la ajena, sentados todos y cada uno en las mismas sillas, bebiendo en los mismos vasos de vidrio soplado, con los mismos individuales de palma sobre la mesa... como si de una familia a la otra no hubiera fronteras de gusto e intención y se permaneciera en un espacio común (EEM: 29).

El cruce con la identidad mexicana, a pesar de la resistencia de ambas partes, finalmente desemboca en la recreación de una identidad nueva. No se es el mismo después del exilio. Las experiencias en la patria de exilio, las nuevas significaciones que surgen a partir de la pérdida y quizá el cruce constante con *otra* identidad, dejarán marcas imborrables

en la identidad del que vuelve. De regreso a Argentina, se extraña la comida mexicana que en principio no se soportaba comer; se llevan en *containers* todas las artesanías mexicanas que decoraron a las casas del exilio.

La misma impronta, reconocida en diversos hogares, produce un efecto melancólico porque si marcó una unidad ideológica defensiva en aquellos tiempos de destierro, en la Argentina no cumple ningún papel distintivo y más bien produce extrañamiento y nostalgia y uno se siente un poco tonto por creer que esos pequeños rituales de acomodamiento en el suelo argentino van a salvarnos del estruendo de la identidad perdida (EEM: 29).

Con cierta ironía, la narradora de *En estado de memoria* refiere: “me parece increíble percibir cómo se adelgaza la letra y griega en una *i* latina cuando alguien acusa el extrañamiento y desaparición en su mesa de la *papaya/papaia*, fruto cuyo recuerdo se acaricia pero que también era rechazado” (EEM: 30). La ironía podría quizá no serlo: quizá esas “minucias” que en la obra se muestran como síntomas de extrañamiento de lo mexicano son muestra de todo un código cultural que, a pesar de los desencuentros, quedó inscrito en la “nueva” identidad con la que se regresa.

Mientras que los nuevos referentes del suelo mexicano se aprenden con lentitud, hay en el texto espacios en los que la narradora halla una cierta comodidad, en donde no se requiere estar alerta ante lo extraño y no se es extraño ante los otros: una casa de exilio, una “casa-prótesis”. La casa de León Trotsky en Coyoacán se convierte en una suerte de sitio de peregrinaje para los exiliados y la narradora; y Trotsky, “modelo máximo de la mayor tragedia y del destierro más dramáticamente interrumpido” (EEM: 77), deviene en figura tutelar. Las señas de identidad propia estaban tan perdidas o desgarradas por el exilio, que era justamente su ausencia la que se compartía en una casa llena de huecos: “En esa casa que sí impresiona es por lo que no tiene, por su despojo y sequedad, por su absoluto rigor militante... las cosas crecían y se multiplicaban, los sentidos proliferaban y se prendían a un ángulo de un cuarto, a un papel, a un lomo de un libro...” (EEM: 79).

El vacío de esa casa se asemeja al vacío continuo que se vive en el exilio: no se pertenece, ni hay permanencia sino de lo que está ausente: “la reproducción del vacío era el estado propio del exilio” (EEM: 77). Los exiliados visitaban la casa de Trotsky y de algún modo comenzaban a encontrar un sitio desde el cual poder iniciar un ajuste en su identidad;

casa que representaba simultáneamente los sueños revolucionarios y la derrota, era entonces un espacio que podrían identificar con su propia situación. El despojo y el vacío de la casa estaban ligado al suyo propio; desde la precariedad, había intersticios desde los cuales una identificación podía manifestarse. “La casa de Trotsky es, a la vez, el lugar en donde todavía se respiran las infinitas posibilidades de cambio, un espacio abierto al significado y, también, un signo de la derrota de esos sueños y de la violencia política” (Evangelista, 1998: 89).

La búsqueda de la identidad, que en el caso del exilio puede pensarse como una búsqueda de los orígenes para comenzar a re-armarse, en este caso no está reducido sólo al plano de lo individual. Puesto que la identidad individual está en constante relación con la colectiva, el origen al que la narradora vuelve en esas sistemáticas peregrinaciones a la casa de Trotsky, es al de una historia común que ha dejado huella en su propia vida —historia que por otro lado está signada por la violencia, la derrota y la pérdida de la utopía:

No sé por qué habré recorrido tantas veces ese ‘paseo’ por su jardín y sus recámaras, hasta concluir en el taller de Frida y en el horrible retrato de Stalin que permanece en su caballete, si no fue también para buscar las trazas de mi fundación, por así decirlo: guerra de España, guerra mundial, nazismo, campos de concentración, y también stalinismo, policías secretas, confesiones abyectas, derrotas y esperanzas y ese halo de aquellas décadas en las que nací y crecí (EEM: 81).

Por otra parte, es precisamente el símbolo que adquiere al interior del texto la figura de esta casa y del mismo Trotsky, el que da cuenta de la perspectiva no sólo colectiva sino política a la que abre el texto. Las visitas a esta casa se realizan en conjunto: como paseo de fin de semana en que se reúne la familia, esa casa vacía deviene en recinto común donde los exiliados de distintas geografías se congregan como harían los parientes en la casa de un ancestro. La visita a esa casa en que “se respira una de las atmósferas más melancólicas de la tierra”, era una suerte de ritual iniciático: hacer colectivo un pesar individual: “debe creerse que sólo en ese lugar cobra un alcance histórico y colectivo la suerte personal” (EEM: 78). Más aún: ese hogar que cobija a los exiliados —casa que la narradora llama “paterna”—, los reúne no por razones sanguíneas sino políticas, los ampara porque todos forman parte de la misma derrota:

la primera vez [que fuimos a la casa] pusimos, los míos y yo, nuestras firmas en un libro de visitas que después habría de ser

nutrido por decenas de inscripciones y consignas estampadas por otros argentinos que llegaban a México y firmaban un pacto, como nosotros, sin saberlo, con el más alto desterrado y con su vulnerabilidad (EEM: 78).

3.

La nostalgia es la sustancia que rodea intermitentemente la literatura del exilio. Dejar atrás esos códigos que hacen cómoda y natural la estancia en el país de origen, además de perder el contacto con lo propio —la vajilla, los libros, los amigos, las calles— generan una nostalgia muchas veces angustiante. Noé Jitrik menciona que los daños que se sufren por la salida se manifiestan “en términos de vida afectados, marcados traumáticamente por la carencia o la pérdida en el orden de los objetos pero, sobre todo, en el orden de la significancia, que trastabilla inevitablemente cuando uno se ve despojado de sus objetos, de las cosas que acompañaron la propia construcción y que conservan el calor de nuestras manos” (Jitrik, 1993: 166).

Como escribió Julio Cortázar en uno de los textos más conmovedores sobre el exilio, esta condición es una especie de muerte: “El exilio es la cesación del contacto de un follaje y de una raigambre con el aire y la tierra connaturales; es como el brusco final de un amor, es una muerte inconcebiblemente horrible porque es una muerte que se sigue viviendo conscientemente” (Cortázar, 1984: 18). La nostalgia envuelve así la vida del exilio: tras la añoranza del país que se ha dejado atrás y cuyos espacios —se cree— reconfortarán estas tristezas al regreso. Como dice un personaje de *Libro de navíos y horrascas*, novela que versa sobre el dolor del exilio, “Mire, yo quiero volver y apenas estamos saliendo. Esto viene a ser como morirse, compañero” (Moyano, 1983: 36). En *estado de memoria* refiere este estado de permanente nostalgia: “La pasta argentina no dejaba respiro, se pegaba al cuerpo, llenaba la mente, absorbía todos los líquidos y dejaba en la sequedad; quienes podían zafarse de ella o disminuir su consistencia era porque ponían una voluntad de hierro para integrarse al medio” (EEM: 26-27).

Sin embargo, aunque la añoranza de un pronto regreso alimente la confianza de que se podrá recuperar lo perdido tras la vuelta, este libro escrito ya que el exilio ha concluido, hace

patente que el regreso no concede ningún alivio. Al contrario, parece constatar la idea de que el exilio nunca termina: “No hay desexilios, sino nuevos exilios; el que se ha ido, aun volviendo, no regresa nunca... El camino que comenzamos con el exilio no tiene fin” (Anhelo Hernández, 1998: 53/54), dice un exiliado. La misma desvalidez que era constante en el exilio se presenta en el propio país; el sentimiento de extranjería no cesa con el retorno. El regreso es para la narradora un nuevo trauma: sufre de una especie de agorafobia que le impide salir a la calle. Es una extraña y todo el entorno le es también extraño. “A los que se fueron, el país no podría acogerlos como hijos pródigos”... “La sensación de extranjería asalta al regresante, es como si la persona estuviera envuelta, toda ella, su físico y su psiquis, de una membrana que la separa del mundo” (EEM: 92). Los años de ausencia han cambiado por completo el entorno del país que años antes se dejó. O tal vez la ausencia había operado en el exiliado de tal forma que éste se había hecho en la mente un país en cierto sentido imaginario: la expectativa del retorno habría iluminado un país distinto, rubricado por el recuerdo y la añoranza. En cambio, el país al que se regresa es otro: “La idea que se tenía sobre el aire, el viento, la lluvia, el canto de los pájaros, ha sufrido una transformación en los años de ausencia y todo se ofrece... con un aura desconocida e inaugural, pero todo también puede echarse a perder y ser, además de distante, ajeno” (92).

Tras el regreso a Buenos Aires y el total desconcierto que le produce, la narradora comienza a recuperar lentamente la ciudad. Trata de reconquistar las calles y sus entornos en largos recorridos. Sin embargo, no siente que pueda incluirse más en el “ser de allí”. En un colectivo, la narradora trata de explicarse cuando ha perdido los códigos que le permitirían comprender una conversación: “*soy de aquí pero nací en Córdoba, y todos estos años, además, no estuve en el país, viví en México, y en realidad soy también de México, o prefiero serlo*” (EEM: 116; las cursivas son del original). Lo que comienza a obsesionarla en cambio, no es la urgencia de aprehender todos los espacios de la ciudad y volverlos a hacer propios, sino un hombre que vivía “a la intemperie”. Esta obsesión se comenzó a traducir rápidamente en un trabajo de escritura. El interés por el hombre de la plaza le produjo un “estado de excepción”: “producía en mí una emoción literaria en el sentido más lato, la que se siente cuando en un texto uno se tropieza con una revelación contundente acerca del ser, y esa revelación, erigida como un límite, ensancha la conciencia del desamparo y afina la

percepción sobre la muerte, sobre el sentido de la muerte” (EEM: 110-111). Una serie de reflexiones metaliterarias se hacen presentes cuando la narradora refiere que la escritura de “este relato” se detiene de pronto, cuando ella misma se ve confrontada en su “paranoia personal” (EEM: 111).

La “intemperie” en que vive el *linyera* es parecida a la suya, a pesar de que él vive en la calle y ella puede estar dentro de una casa o dentro de un auto; es decir, al interior de algo. Su desamparo y desprotección estando *adentro* o *afuera* implican una misma cosa: su propia circunstancia: “fui consciente de que la intemperie era la suprema inclemencia” (EEM: 113). Es en la relación que comienza a formar con el hombre de la plaza —Andrés— que la narradora parece reconocer y conciliar su propia marginalidad. Si a lo largo del texto ella se ha descentrado, ahora coloca al centro una figura del extremo margen: comprende así que es allí donde surge la escritura. Aunque esta escritura se detiene o es bloqueada porque confronta al sujeto narrador, sin embargo alumbra los bordes desde los cuales la palabra puede entonces generar algún sentido. No es el regreso a Argentina, o la recuperación de la ciudad lo que puede reunificarla como individuo: es el reconocimiento del margen al que pertenece el que le da la opción de la palabra. “Al descubrir que es en los márgenes, en los intersticios, que se constituye ella misma como sujeto, la narradora consume el encuentro con su placer y disfrute, con su deseo” (Evangelista, 1998: 93).

III. *UNA SOLA MUERTE NUMEROSA*

Una buena parte de la historia del pasado siglo XX no hubiera podido conocerse de no haber habido quien estuviera vivo para poderla relatar. Si los criminales nazis hubieran logrado su atroz cometido de eliminar a todos los que pasaron por los campos de concentración, quizá una historia parecida a la que refieren los sobrevivientes del Holocausto sería inverosímil si se hubiera creado desde la ficción. Con la confianza de que quien escuchara lo que ocurría al interior de los campos no podría creer lo que allí sucedía, los nazis continuaron su empresa genocida. Sin embargo, hubo entre esos millones de seres algunos sobrevivientes que después de vivir el infierno, salieron de él y contaron sus entrañas. Desde las ruinas de la muerte y el desgarramiento de la violencia, la escritura del sobreviviente es sin duda la del testigo que ha asistido al lugar del terror y que se ha librado quizá de la muerte, mas no del horror: éste parece quedar inscrito para siempre en la piel, en el cuerpo, en la letra.

La escritura del sobreviviente se ha ligado así a lo testimonial. Como sujeto que ha escapado de la muerte, quien sobrevive atestigua frente a los vivos su experiencia y se erige en figura intermedia entre dos mundos: aunque vive, su voz es al mismo tiempo más cercana a la de los muertos. Por lo mismo, porque no llegó a la muerte, su testimonio nunca será completo y estará profundamente desgarrado por el límite que el lenguaje, el entendimiento mismo, imponen ante la masacre. Dice Primo Levi en *Los naufragados y los sobrevivientes*: “Quizá lo ocurrido no puede ser comprendido, e incluso *no deba* ser comprendido, en la medida en que comprender, es casi justificar” (Citado en Traverso, 2001: 188).

Una sola muerte numerosa surge de la voz de una sobreviviente: la “reaparecida” Nora Strejilevich vivió el infierno de los centros clandestinos de detención en la Argentina dictatorial. Tras su liberación, Strejilevich se exilió en Israel y desde ahí una larga errancia a través de distintos países —Inglaterra, Brasil, Canadá, Estados Unidos— la han convertido en una extranjera para siempre. De raíz judía, el exilio y la marginalidad han signado su vida

desde que vivía en Argentina y han ido configurando a lo largo de los años una suerte de identidad siempre marginal:

En el exilio me di cuenta que en Argentina era judía, pero en Israel yo era dromamericana, sudamericana; en Canadá yo era latinoamericana y en Estados Unidos soy hispana. Cada lugar me cataloga diferente, aunque el común denominador es la extranjería... Al mismo tiempo, por puro desafío, me identifiqué con todas las categorías, especialmente con las segregadas. Las que en mi caso son: mujer, judía y latinoamericana, tres etiquetas que no parecen ser favorables para subir la escalera social" (Strejilevich, 2002: 290).

Tras la desaparición de su hermano y sus primos en los años setenta,¹⁶ la enfermedad mental de su tío y la muerte de sus padres, Nora Strejilevich parece ser la única persona viva de ese núcleo familiar que puede dar cuenta de una historia que los destrozó por completo. No hay consuelo posible ante la tortura, la muerte y la completa orfandad de un pasado totalmente fracturado por la violencia. Al igual que otros sobrevivientes que han ido hilvanando poco a poco los fragmentos más escalofriantes de la historia contemporánea, como si la única alternativa al silencio de esas muertes y a la propia identidad desgarrada por las pérdidas fuera la escritura, Strejilevich se entrega a la tarea de marcar en las texturas del lenguaje el itinerario de su exilio, los rostros de sus muertos y la genealogía de su historia en *Una sola muerte numerosa*. También comprometida con la labor de reunir testimonios,¹⁷ hace de esta obra sitio de confluencia de las voces de otros que también sobrevivieron para contar su historia.

Nora Strejilevich fue secuestrada en 1977 y llevada a los sótanos del Club Atlético en Buenos Aires, donde fue severamente torturada. Ella refiere que hasta muchos años después, cuando regresó a Argentina a rendir testimonio ante la CONADEP, se enteró del nombre del sótano donde había estado secuestrada. De igual forma, tras una serie de indagaciones, pudo confirmar que su hermano, la novia de éste y otro amigo mutuo —todos desaparecidos— habían estado secuestrados allí mismo: Strejilevich habría reconocido los gritos de su

¹⁶ Tanto el caso de Nora Strejilevich como el de su hermano Gerardo, y sus primos Hugo y Abel, están consignados en el *Nunca Más*.

¹⁷ En la actualidad, Nora Strejilevich dirige el IASN (International Archive of Survivor Narratives), buscando recopilar, grabar y transmitir la mayor cantidad de testimonios de sobrevivientes. Como parte de esta labor, una página de internet transmite algunos videos de esos testimonios. Véase: <<http://larcdma.sdsu.edu/dirtywar>>.

hermano cuando todavía estaba detenida, el mismo día que la liberaron (2002: 286). Después de que le dijeron “que todo había sido un error” pero que “se callara la boca”, partió a Israel. Nora volvió temporalmente a Buenos Aires meses después de que Raúl Alfonsín asumiera la presidencia en 1983 y poco antes de que su madre muriera “vencida por la certeza de la muerte de Gerardo” (2002: 286). Su padre se suicidó en 1988.

Nora Strejilevich ha estado más cerca de la labor académica y de la difusión testimonial que de los círculos literarios argentinos. “Cuando terminé en Canadá en 1980, segura de que no sería posible regresar pronto, me inscribí en un doctorado en literatura latinoamericana”. Aunque comenzó a escribir desde el momento en que llegó a Israel, “nunca he sido una escritora en mi país. Comencé a escribir en el exilio, donde el lenguaje se convirtió en mi patria” (2002: 287). También es posible que por ello su obra comience a circular más lentamente en su país de origen que en Norteamérica: *Una sola muerte numerosa* ganó el premio Letras de Oro que otorga la Universidad de Miami en 1996 y la traducción al inglés (*A single numberless death*),¹⁸ estará disponible en ese país a finales de 2002. Por otro lado, algunos de sus textos están antologados junto con los de otras mujeres judías latinoamericanas que radican en Estados Unidos,¹⁹ y se incluyen en análisis que se hacen en la academia norteamericana sobre mujeres latinas que escriben en ese país.²⁰ Strejilevich ha ganado otros premios por testimonios que escribió anteriormente: *Una versión de mí misma* y *Sobre-vivencias*.

Una sola muerte numerosa es una obra que linda las fronteras de la novela, el testimonio y la autobiografía. Aunque la misma Strejilevich se refiere a ella como “novela testimonial”, su estructura narrativa torna difícil cualquier tipo de rótulo. Compuesta por 84 fragmentos en los que no hay relación lineal ni espacial que escalone uno hacia el otro, esta obra no comparte ningún ordenamiento tradicional. Se divide en tres partes, cada una

¹⁸ University of Virginia Press, 2002.

¹⁹ Véase: Marjorie Agosin (ed.), *Taking root. Narratives of jewish american women in Latin America*. (Ohio: Ohio University Press, 2002); Marjorie Agosin (ed.), *Miriam's daughters. Jewish Latinamerican poets*. (Santa Fe: Sherman Asher Publishing, 2000).

²⁰ Stacey Alba Skar, *Voces híbridas. La literatura de chicanas y latinas en Estados Unidos* (Santiago: RIL editores, 2001).

introducida por un fragmento de un poema largo que podría actuar incluso como hilo conductor del relato. La voz de un *yo* que es Nora Strejilevich transita de la narración de recuerdos, reflexiones profundas y descripciones del pasado, a largos monólogos dirigidos al hermano, la madre, el padre o el novio; o bien se convierte en un narrador que organiza escenas en donde introduce diálogos y tiempos. Esa primera persona se desdobra en distintas temporalidades y en veces dialoga consigo misma, con la “Nora de otros tiempos”.

Sin embargo, esta voz en primera persona puede diluirse y desaparecer por completo al dar paso a una interminable serie de fragmentos testimoniales de otros *yo* que también tienen una historia que contar. Una multiplicidad de frases y citas de toda índole se incluyen a lo largo del texto: desde testimonios que provienen del *Nunca Más* hasta testimonios y declaraciones de los militares argentinos implicados en la represión. Además, se entremezclan con la voz narrativa fragmentos de periódicos, cartas, poemas, textos escritos por otros (Jorge Semprún, Cristina Peri Rossi, entre otros) así como textos no literarios: un folleto de la ESMA (Escuela Mecánica de la Armada), formatos oficiales para pedir indemnización.

Hay tantas temporalidades en la obra que el presente de la narración parece difuminarse en los distintos presentes que se están alumbrando constantemente; sin embargo, es el paso de los recuerdos el que permite reconocer que hay un *yo* recordador-ordenador que se sitúa en un presente que es entonces capaz de abrazar todos los tiempos: al final, en un verdadero ejercicio metaliterario, Strejilevich narra su propia voz que lee los primeros párrafos de la obra: “Un micrófono pronuncia mi nombre: no mi código sino mi nombre. Y sale de ese nombre una voz que resuena a pesar mío, que se planta delante de mí dispuesta a pronunciar su propio texto” (UMN: 200). Ese texto es el que se abre con la violencia que ferozmente entra a su casa y lo destruye todo: sobre todo el presente y el futuro, “Una magia perversa hace girar la llave de casa. Entran las pisadas. Tres pares de pies practican su dislocado zapateo sobre el suelo la ropa los libros un brazo una cadera un tobillo una mano. Mi cuerpo” (UMN: 15 y 200).

Varias historias se entremezclan al interior de esta obra. Los distintos presentes y diversos planos en que se enuncia juegan una función importante en el entramado de la narración. Se podrían establecer, haciendo un esfuerzo por separar las piezas que conforman la novela, dos temporalidades que están permanentemente en diálogo: un presente enunciativo y múltiples tiempos presentes —en realidad pretéritos— que indistintamente aparecen en la narración. Desde un presente más cercano al del cierre de la obra —el de la enunciación—, Nora Strejilevich junto con una amiga canadiense ingresan a la ESMA, caminan por los jardines interiores y dialogan con un militar. Probablemente es en ese mismo presente que ella mira ciertos espacios de Buenos Aires y recorre las distancias entre su casa y el sitio en donde estuvo el Club Atlético, centro donde ella estuvo detenida.

Por otro lado, el relato está atravesado constantemente por una multiplicidad de pasados que no tienen ningún orden temporal, sin embargo hay una suerte de “dominio” de ciertos temas en la irrupción de estos tiempos pretéritos: la primera parte está mayormente compuesta por la detención y tortura de Nora, así como por la desaparición de su hermano. En la segunda parte, lo que domina son anécdotas y recuerdos de las distintas figuras familiares —la madre, el padre, el hermano, los primos desaparecidos— así como su origen judío; también aparecen los amigos y parejas que tuvo en Argentina; su vida anterior al exilio y la errancia posterior. La última parte es mucho más pequeña que las demás, en ella se contraponen la imagen de una Argentina amnésica e indiferente, frente a la decisión de Nora (y su conjunto de voces) de no olvidar y dejar un testimonio sobre el pasado de terror.

A lo largo del relato, sin embargo, como en la memoria misma, no existen reglas: se salta de un recuerdo a otro sin importar su lugar específico en el tiempo cronológico, muchas veces irrumpiendo a partir del recuerdo de *otro*, es decir, de las voces que también van dejando memorias de su pasado a lo largo del texto. La escena que abre el texto, en donde se relata el secuestro de Nora Strejilevich, configura el espacio de violencia que permeará por completo la obra. La voz narrativa es así la voz de un sujeto violentado y expulsado, *desterritorializado*. Desde el otro lado del tiempo, fuera del país, y a partir de la espesura de un lenguaje doliente que configura una narrativa del cuerpo vejado, esta voz crea un espacio marginal que permite dar cuenta de una experiencia común mientras reconstruye su historia

—atravesada violentamente por esa otra Historia—, enfrentando los límites de un lenguaje que también tendrá que ser (re)construido.

I.

La violencia que irrumpe en la casa y en la historia de Nora Strejilevich rompe en millones de pedazos su identidad. Las pérdidas son infinitas: desde una vida cotidiana hasta la familia entera; de las utopías de la juventud a la absoluta derrota; de pertenecer a un país a perder toda raíz. En el caso de la narradora, no es sólo el exilio lo que fractura su identidad: son ruinas lo que quedan tras la pérdida del origen —el país y la familia—, además de la casi total destrucción de su propio ser durante la tortura.

Al cuerpo de Nora se lo llevan esos hombres que irrumpen en su casa y desde ese momento no dejará de ser humillado y ultrajado hasta su liberación. Su familia no volverá a ser la misma tampoco: la desaparición del hermano signará para siempre la disolución del grupo más íntimo al que se pertenece. Aunque “no todos los días se rompen las leyes de gravedad”, “lo de siempre” parece ser que un Ford Falcon aparezca para cambiar un destino y, sin que nadie “parpadee”, lleve a cualquiera al foso de la muerte (UMN: 15). “En la vereda una patalea contra un destino sin nombre en cualquier fosa colectiva. El espacio se deshace entre los pies” (UMN: 16). A lo largo del texto, la contemporaneidad del secuestro de Nora Strejilevich y la desaparición de su hermano, irán configurando ese camino hacia la muerte o hacia la nada que confluyen a la total destrucción de la identidad.

La figura del hermano desaparecido será una presencia constante a lo largo del relato. Como proceso simultáneo al de su secuestro y tortura, la desaparición de su hermano Gerardo conlleva la destrucción de una raíz común. Así, su destrozado *yo* pierde uno de los pilares a los que aferrarse: el origen que en el orden familiar representa el hermano: “Te llevan hasta la salida del mundo, Gerardo, y no me dejan despedirme... Para la hermana menor la vida exige, por definición, un hermano mayor. Me quedo sin mi premisa, jugando con tu sombra de pantalones cortos tras la pantalla de la nostalgia” (UMN: 146).

La desaparición de Gerardo hace peligrar la raíz, el origen de la propia Nora. Si a lo largo de la obra hay una suerte de urgencia por restablecer la identidad de la narradora, ésta se acompaña de la necesidad de reconstruir la vida del hermano desaparecido. El movimiento que da posibilidad de que ambas cosas ocurran es conjunto: darle un lugar en el recuerdo a Gerardo al reconstruir la historia que de él se tiene es recomponer una historia compartida. En este sentido Nora puede recuperar ciertos fragmentos de su identidad. Los recuerdos de infancia son por lo tanto comunes a lo largo del relato. “Gerardo molestando a la hermanita, Gerardito alzándola sobre sus hombros, Nora resentida porque le tiró del pelo, Norita riéndose porque le hace cosquillas” (UMN: 18). Si dejara de existir quien pudiera recrear esa infancia compartida, entonces el hermano desaparecería doblemente al llevarse también los recuerdos, y el origen de Nora estaría amenazado. “No tuviste tiempo. Por eso me hago el tiempo de pisar el quizás de tus pasos” (UMN: 149).

Escenas de su infancia mutua se entretajan con imágenes muy posteriores: marchas y consignas callejeras en las calles de una Argentina regresando a la democracia. Strejilevich registra los cantos: “*En un bosque / de la China / un milico se perdió / por qué no se pierden todos la puta que los parió...*” (UMN: 23, las cursivas son del original). Allí, presente en su ausencia, está el hermano a quien Nora le habla: “Veo la esquina donde se forma la marcha, pero antes de dar el primer paso te adelantás. Choco con tu nombre y nuestro apellido a lo largo de una desfachatada tela blanca. Tus letras negras me punzan la memoria y mis piernas siguen andando solas. Me quedo ahí, plantada frente a tu grito unidimensional” (UMN: 23). De los juegos infantiles —jugar a esconderse— Nora pasa a la imposibilidad de encontrar a Gerardo jamás: “*¡El que se escondióóóó se embromaaaaa!* Se escondieron todos los que podrían identificarte, y me embromé, Gerardo. ¿De qué me sirve salir con tu foto para mostrarla ¿a quién? ¿quién puede regalarme un gesto, una palabra, una nueva imagen tuya?” (UMN: 127). La impotencia del silencio y el horror de quedarse sólo mostrando fotografías sin encontrar respuestas parece únicamente paliarse con la escritura:

¿quién puede curarme de esta incógnita que arrasto por el calendario? ¿al mar? ¿fusilado? ¿al río? ¿trasladado? Dijo alguien que te trasladaron a la Escuela de Mecánica de la Armada. ¿Será cierto? Cada vez que vuelvo a la Argentina trato de rellenar la incertidumbre escribiendo en mi cuadernito como hacía mamá (UMN: 127).

La escritura de la madre también se hace presente. *“Es terrible no saber qué pudo haber sucedido con un ser; más aún si ese ser es querido; es lo más terrible, es peor que la muerte... Vivís, hablás, comés, andás, pero no sos; estás vacío pues te falta saber lo que pasó y te falta la presencia de ese ser”* (UMN: 128). Así como se intersectan a lo largo del texto voces de otros que dan su testimonio, Strejilevich incorpora cartas/textos de la madre o del padre. No hay firmas ni nombres que den cuenta de quién escribe esa multiplicidad de palabras que se conjuntan en *Una sola muerte numerosa*, es sólo el contexto el que permite ubicar algunas de estas voces.²¹ El hecho de dejar las palabras de otros como anónimas es un modo de hacer del texto un lugar de encuentro entre todos aquellos que vivieron la experiencia; los recuerdos y dolores personales son en realidad colectivos puesto que lo vivido fue común y en cierto modo, similar. Así, cualquier madre podría compartir el dolor de la madre de Gerardo: *“Es tremendo comprobar que somos números anónimos, que no contamos para nadie. Desaparecemos, nuestro lugar se rellena y el mundo sigue andando. Espero que esto no dure mucho tiempo así. Mataría a muchos padres”* (UMN: 129).

La desaparición del hermano es a lo largo del texto un dolor que parece no acallar. Es una ausencia doliente que destroza a la familia entera: los padres no se sobreponen a esa pérdida y finalmente Nora pierde también a sus padres. La violencia que entró en su casa y “destrozó el pasado” en realidad también destrozó el futuro. Y si su propia infancia —el origen— puede perderse al desaparecer el hermano, su misma identidad e integridad quedan destrozadas tras su propio secuestro. La experiencia de la tortura en su cuerpo es un camino hacia la total destrucción. Una destrucción que proviene del centro mismo del horror, pues es justamente en la tortura en que ella escucha a su hermano por última vez. Escucha sólo sus gritos, mientras ambos son torturados. En realidad, se está en el espacio de lo siniestro.

¿¡Gerardo?! Es él. Es la voz de Gerardo. Esa certeza me paraliza, me da vértigo, pero no tengo tiempo para no reaccionar... Su gemido me parte en dos, en miles de pedazos que no puedo contar... ¡Te están matando! ¡No, no me claves ese grito! ¡Que no te maten! Mi voz se quiebra en el cruce fugaz con la tuya. Al final hay silencio. Ya no te escucho. Ya no me siento.” (UMN: 44).

²¹ Las palabras de otros, así como algunos diálogos en el pasado, se distinguen en el texto a partir de la tipografía: se utilizan cursivas.

Ese silencio final, que en el texto da paso a un fragmento del propio testimonio de Nora Strojiljevich en el *Nunca más*, marca también el vacío al que conduce el dolor infligido en el cuerpo. La tortura que les es impuesta a ambos hermanos destruye por completo su mundo conocido: tanto el dolor en el cuerpo como el de saber que al otro —al ser querido— también le están haciendo daño, destruyen por completo un sentido de mundo y una identidad en él. Así, ambos dolores confluyen en la destrucción de lo conocido y de lo que lo gesta: según palabras de Scarry, el mundo se “des(con)struye” o “des-crea”. Cuando una persona está sufriendo dolor, la manera en que externa objetivamente esta experiencia es bajo la impresión de que el mundo se ha “deshecho”. Además, al mutilar lo doméstico —en este caso el origen que representa el hermano— se destruye la raíz misma de lo que “crea” o “hace” al mundo, que a su vez provoca dolor (Scarry, 1985: 45). Es de este modo que en el dolor extremo y en la antesala de la muerte, la identidad de Nora queda reducida a pedazos.

Al momento de ser secuestrada, la narradora grita su nombre en voz alta: momento último en que su nombre la identifica y le da un lugar. “Lanzo mi nombre con pulmones con estómago con el último nervio con piernas con brazos con furia. Mi nombre se agita salvaje a punto de ser vencido. Los domadores me ordenan saltar del trampolín al vacío” (UMN: 16). A partir de su secuestro, ella pierde el nombre: su única identificación será desde ahí un número que tiene que aprender y ante el cual tiene que responder inmediatamente cuando le llamen: “Me doy por vencida. Debo deponer mi nombre, como un arma” ... “Te llamas K-48. Si te olvidás la sigla, olvidate de salir de acá” (UMN: 55).

Dice Ricardo Forster que quitarle al prisionero su identidad —que aquí es claro al despojarlo de su nombre y numerarlo— es “el paso previo a la consumación de la muerte anónima, es el modo de liquidar cuerpo y biografía” (Forster, 1997: 38). “*Cuando me robaron el nombre*” (UMN: 13) es la primera línea del poema que abre toda la obra, anticipando así el despojo y la vejación que confluyen hacia la primera pérdida de su identidad. Se pierde el nombre como se pierde el pasado y el futuro: como afirma Forster, es el paso para eliminar no sólo al cuerpo, sino a la vida que fluía hasta entonces y que había ya registrado un camino. El nombre se convierte así en signo de su propio ser, ser que se pierde y se destruye con la violencia que irrumpe en su vida.

Es en el cuerpo en donde todos los dolores quedan inscritos a partir de la tortura. El sujeto narrador es así un sujeto totalmente violentado. En los intersticios del cuerpo se vive la desaparición del mundo, la destrucción del propio ser: "Si tuviera paladar, lengua o labios, sonreiría. Mentira, no podría. Un aullido de muerte me ocupa el cuerpo"... "La irrealidad del mundo se instala entre las encías y las muelas. Más allá, nada existe" (UMN: 30).

Se relata la tortura, el dolor profundo de una experiencia casi imposible de transmitir. De ahí que no es sólo en las palabras o en el significado de cada una de éstas que se pretende describir las acciones, sino en el tono que Strejilevich utiliza para hacerlo. Una enumeración infinita que progresivamente avanza con mayor velocidad al eliminarse casi por completo las pausas en la escritura, permite mostrar más que un conocimiento (imposible de tener si no se ha estado en el lugar del torturado), al menos una sensación de la experiencia —en realidad un escalofrío interminable:

No sé si lo que escucho son balbuceos, una voz que me interroga en sánscrito, o una música compuesta para aturdir, marear, asquear. Un concierto atonal con letra descabellada, con ritmos espasmódicos y estridentes. La voz se acompaña de una extraña percusión que cae, abrupta, sobre mi piel. No son golpes sino toques de algo que ni pincha ni quema ni sacude ni hiere ni taladra pero quema y taladra y pincha y hiere y sacude. Mata. Ese zumbido, esa zozobra, la precaria fracción de segundo que precede a la descarga, el odio a esa punta que al contacto con la piel se enloquece y vibra y duele y corta y clava y destroza cerebro dientes encías oídos pechos párpados ovarios uñas plantas de pie. La cabeza los oídos los dientes la vagina el cuero cabelludo los poros de la piel huelen a quemado (UMN: 37).

Si el contenido de lo que Strejilevich narra es en sí el proceso de tortura que va a destruir su mundo conocido, el hecho de articular una descripción de ello —es decir, de procesar lingüísticamente la experiencia— confiere un sentido completamente opuesto: recrear el mundo de nuevo. Según Scarry, un aspecto clave de la violencia política es la des(con)strucción de la voz del torturado/ prisionero: se exige a través de la imposición del dolor una información en los momentos en que el torturado no puede articular nada más que gritos de sufrimiento (1985: 45-48). El lenguaje queda reducido a sollozos, gritos o breves articulaciones. "Bramo con tendones, con músculos, con sangre, palabras guturales,

consonantes y vocales que le bajen el volumen la próxima descarga el voltaje del miedo inventar más rápido quieren nombres el cerebro no responde" (UMN: 37-38).

El cuerpo confinado a una celda mínima, imposibilitado de moverse, pierde toda espacialización de su lugar en el mundo; los ojos vendados y la pérdida de la conciencia del paso del tiempo generan sin duda una ruptura total en la ubicación temporal/espacial del sujeto, configurando así una completa *desterritorialización*. "Trato de dormir, acurrucada, para olvidar que soy esta *cosa inerte* que palpita" (UMN: 57, las cursivas son mías). Estar desaparecida: saberse fuera del tiempo, fuera del espacio, reducida a su propio sufrimiento: "El dolor gime de piernas a cabeza como tediosa obsesión que repite: estás presa, desaparecida, parecida, depe-sapa-repe-sipi-dapa" (UMN: 57). A punto de dejar la vida, el desaparecido además de perder su nombre, no tiene posibilidad de tener un "yo": "Los desaparecidos no pueden hablar. Uno llama al guardia: quiere ir al baño. No se puede fuera de horario. Se hará encima, le pegarán y seguirá cagándose hasta que lo muelan a golpes. Ya voy entendiendo. Acá no se conjuga la primera persona del singular. Para qué, si nos van a matar" (UMN: 84).

"¿Nos van a matar?" se pregunta Nora en algún momento de su detención (UMN: 84). Su destino depende de "dos letras": T/L, traslado/libertad. "*Si te trasladan te matan*"... "Disponen de las llaves del abecedario y del candado del cementerio. Como si fuera poco, saben la fecha de nuestro final" (UMN: 84). La única certeza parece ser la muerte, pero una muerte en condiciones de una deshumanización total: "Porque el crimen concentracionario radica no sólo en la vejación de los cuerpos, en su aniquilación física, sino, más perverso aún, en dejar a un ser humano sin su propia muerte, en despojarlo de aquello que lo devuelve, paradójicamente, a su condición de hombre" (Forster, 1997: 39). Es precisamente en ese movimiento hacia la liquidación de todo vestigio humano en el que el terror se apodera de lo poco que queda de vida: nadie sabe lo que vive un desaparecido que jamás aparece: "De esa palabra nadie se salva, una vez caído en ella para contar la historia", se dice en *Libro de navíos y borrascas* (Moyano, 1983: 35). Nora, como sobreviviente de ese infierno, es una de las voces que desde las ruinas pueden dar cuenta de un fragmento pequeño, inconcluso y roto de ese lindero de la muerte. "Por eso la memoria, aún la de sobrevivientes, siempre tiene algo

de impostura e imposibilidad, como si esa experiencia hubiera quedado clausurada en el silencio de los que no regresaron" (Forster, 1997: 38).

2.

El poder ejercido sobre los cuerpos inermes de los que pasaron por las cárceles y campos de detención era sin lugar a dudas un modo de mostrar quién era "dueño" del tiempo, de la vida y del lenguaje. Reducir a un ser humano a esos gritos de dolor es devastarlo: romper el medio que lo ata al mundo. Es preferible la muerte, como se escucha en la voz de algún sobreviviente: "*La única manera de salir de eso es la muerte, me decía. Ellos tienen todo el tiempo del mundo, y uno siente que la muerte es la única manera de dejar de sufrir eso que nunca termina de pasar*" (UMN: 28). Ante ese poder físico, ante esa abrumadora forma de acabar con las voces disconformes, la resistencia surge de los intersticios, del silencio de un lenguaje en ruinas que para confrontar la voz autoritaria tiene que empezar por rearmarse: buscar nuevos significados y tonalidades en las palabras. Si la premisa de los militares era "restaurar el orden" y "reorganizar la nación" —aunque por delante se llevaran miles de vidas a la tumba—, el cuestionamiento de ese nuevo orden se da más en la forma que en un contenido contestatario, y la oposición a su lenguaje, en la forma del lenguaje mismo:

Haber formulado significados meramente contrarios al punto de vista del dominador sin atentar contra el orden de su gramática de la significación, era mantenerse inscrito en la misma lincalidad dualista de una construcción maniquea de sentido. Era invertir la simetría de lo representado, sin llegar a cuestionar su topología de la representación (Richard, 1994: 16).

Nora Strejilevich relata no sólo ese proceso en que poco a poco comienza a sentir que el mundo no existe, sino también la lucha por no perder contacto con él, justamente para no salirse de sus fronteras. Si los torturadores buscan "deshacer" el mundo a través de la violencia en el cuerpo y de romper la integridad del sujeto al dejar sin lenguaje al torturado, el modo de oponerse a ello es a partir de la imaginación, el movimiento y el uso del lenguaje. Nora no será una víctima pasiva: "No me van a ganar. Camino ida y vuelta aunque me duela todo, aunque me choque con las paredes... aunque la celda se acabe a los dos pasos, aunque me quieran regimentar el alma"... "O mejor canto algo. *Letra ele, amiga mía/ suculenta*

libertad/ ¿por qué te vas con los otros/ y solita me dejás?...” (UMN: 82/83). Articular sentidos con ese lenguaje destruido, aunque sean pequeños fragmentos de canciones o repeticiones de frases —como “*pisa pisuela color de ciruela*”, que es constante a lo largo del texto— es en sí una apuesta de reconstrucción del ser violentado, puesto que al re-crear el lenguaje, el mundo mismo empieza a cobrar sentido.

Nora ironiza, utilizando las palabras de los militares, aunque produciendo nuevos sentidos: “Recién ahora lo entiendo: los militares aumentan el desorden del universo a fuerza de controlar el caos. Controlar el caos es un método sistemático que se practica con la doctrina en la mano: se seleccionan disidentes y se los extirpa del tejido social. Medicina preventiva. A mí también me la aplican, y no les va nada mal” (UMN: 26). La ironía es quizá uno de los recursos que se utilizan más activamente para subvertir el lenguaje y el orden impuesto por la fuerza; haciendo referencia a las violaciones sexuales de que fue objeto, la narradora sugiere: “¿[Cómo vivir] Entre hombres que, sin mayores inconvenientes, se ganan su pan de cada día preguntando cómo te gusta, por delante o por detrás? Hombres de braguetas ágiles: las abren las cierran con maestría gracias a un entrenamiento sin tregua. *Una forma varonil de vencer al enemigo. Yo, crucificada, manos y pies atados sobre una mesa helada. Ellos, en pie de guerra*” (UMN: 28, las cursivas son mías).

Contra ese “orden” desaforado del régimen militar, *Una sola muerte numerosa* se subleva y se arma indisciplinadamente: evita líneas que lleven del pasado al presente o viceversa; no sigue ningún orden en la voz de la persona que enuncia, alternando indistintamente entre un “yo” y un “tú”; ni siquiera busca distinguir tajantemente la voz de la narradora de la de los otros que en el texto se presentan. Se altera por completo el orden de lo representado como modo de romper cualquier verticalidad que pueda pensarse como autoritaria. Por otro lado, tampoco se presenta como un texto en que “paso a paso” —como si hubiera una progresión lineal— el sujeto que enuncia pudiera irse “mejorando” de sus dolores: la fractura lo recorre por completo.

Sin embargo, es el lenguaje que resemantiza y que es capaz de re-crear, el que le sirve de agente para representar los recuerdos —sobre su hermano, padres, abuelos, el campo de detención, los amigos, etc.— y que de ese modo le permite “rehacer” su mundo. Es ese

ejercicio de recuerdo infinito, de entretejido y recreación de los testimonios de los otros ligados al propio, y de su re-presentación —en el doble sentido de volverlo a hacer presente y de elaborar literariamente una representación— en que se hace posible la recomposición de su ser violentado. No será una restauración en que no queden las señales del pasado, puesto que ello sería imposible. Nora es un ser atravesado por la violencia de una Historia que en definitiva rompe su propia historia. En la reconstrucción de su vida se intersectan la violencia en su país con la violencia en su cuerpo y en su familia; así, es al dar cuenta de su historia y de la otra Historia, que puede comenzar a rearmarse ella misma y a conferirle un sentido a ese “mundo” que se desgarró con el terror. Y lejos de intentar hacerlo al eliminar las cicatrices que de todas formas no se pueden borrar, Nora Strejilevich habla *desde* las heridas, espacio doliente en que todas sus piezas pueden encontrarse y unirse de nuevo, para así poder rearmar su identidad.

“En este submundo de los desaparecidos pasa a menudo. El resucitado tiene las mismas huellas digitales, pero le han colocado un motor cero kilómetro, que anda a toda velocidad y arrasa con todo. No se sabe cómo, ni cuándo alguien puede sufrir una ruptura tal” (UMN: 48). La voz de Nora emerge de la destrucción de su cuerpo, del terror y lo siniestro: desde una identidad destruida que intenta recomponer también un universo destrozado a partir de la nominación y el recuerdo. Si la acumulación de pérdidas configura una suerte de espacio vaciado, de silencio aterrador y paralizante, la constante remembranza y la repetición de las anécdotas del pasado pueden quizá ir delineando un pasado a recordar: un origen, una raíz que permita entonces la vivencia de un futuro. Si como dice Edmond Jabès, *el porvenir es el pasado que viene*, para que pueda pensarse en un futuro es necesario voltear hacia atrás. Rearmarse para poder vivir *después* de lo que ha ocurrido, significa regresar a buscar sus propias raíces y configurar de nuevo su ser, su lengua, su espacio en el mundo a partir de lo que su pasado ha dejado registrado.

De este modo, si la desaparición de Gerardo podría significar la pérdida de un origen común, a lo largo del texto ese vacío se busca llenar con recuerdos, descripciones, figuraciones de su hermano. Muestras de que estuvo vivo, de que hubo una vida compartida con él. El impacto de la ausencia de Gerardo —como de otros desaparecidos que se

mencionan en el texto— va más allá del hecho de la muerte: “lo que sucede con la desaparición [es que] implica una muerte desprovista del ritual culturalmente acostumbrado” (Reati, 1992: 27). En los espacios públicos donde aparecen las mantas con su nombre, su hermano Gerardo aparece nominado, con una identidad que sin embargo está desaparecida. Las consignas, dice Nora, “Llenan el vacío: ese concepto que nunca me pudiste entender. A vos, que tanto me hablabas de las líneas y los puntos en el espacio-tiempo, no puedo asignarte ni un plano, ni un vector, ni una tumba” (UMN: 23).

Es decir, el acto de la desaparición priva a los familiares y al sujeto que desaparece de los rituales que en nuestra sociedad se requieren para asimilar la pérdida. Sin cuerpo, sin siquiera saber el destino de ese cuerpo, y ante la imposibilidad de enterrarlo, velarlo y darle un sitio en el espacio, la “verdadera” muerte del desaparecido no existe. “La ausencia de ritos funerarios y la desacralización del cuerpo al no respetarse la muerte individualizable y memorializada, conducen a una sensación de profunda violación” (Reati, 1992: 28). Por otro lado, la negativa de los militares de dar alguna razón de los desaparecidos, y sobre todo sus contundentes afirmaciones en el sentido de que todos esos hombres y mujeres que no estaban podrían haberse ido del país o que podrían estar viviendo en la clandestinidad, iban convirtiendo al cuerpo del desaparecido en una materia que parecía haberse esfumado, casi como si nunca hubiera tenido existencia alguna: “se volvieron ficciones sin existencia civil o historia” (Franco, 1992: 112).

En este sentido, conferirle pasado a un sujeto desaparecido, delinear sus rasgos y darle una suerte de corporeidad con el lenguaje y la remembranza, es un modo de dejar un registro de su existencia, oponiéndose así al silencio y vacío de un borramiento total. Es por ello que Nora busca insistentemente dejar marcas de existencia de su hermano; aunque no esté presente en vida, al menos el hecho de que haya un nombre, un pasado, una historia, sacan a su hermano de la irrealidad en que parecería quedar tras su desaparición. “El arte en la época de la desaparición debe ser anti-negacionista... como una singularidad que, por su sola existencia, afirma que hubo efectivamente un referente, un *esto fue*: algo indubitable”. Jean Louis Déotte, haciendo referencia a la fotografía, señala que ese arte afirma la existencia previa de los desaparecidos: “el arte de la desaparición requiere de la fotografía...: de cómo

un objeto tuvo que dejar físicamente sus huellas en un soporte" (Déotte, 2000: 156).²² "¿Qué número puedo marcar para dar con vos, Gerardo?" se pregunta constantemente Nora, y como si al recordar cada una de las características de su hermano pudiera darle forma, lo describe:

Señores, el que busco toca la guitarra, tiene debilidad por el café, juega al fútbol... tiene ojos que hablan, pelo salvaje, tamaño imponente, voz ondulada y gestos de niño. El que busco no envejeció, no tiene la frente marchita ni plateada la sien... De chico se encierra en el baño, de grande en su cuarto, y de más grande lo encierran en un campo... Vive en una foto carnet, en blanco y negro; rema en una diapositiva a color, camisa anudada y panza afuera... (UMN: 178-179).

La figura de Gerardo se va delineando a lo largo del texto, en una suerte de corporeización que permite de pronto la emergencia de su voz: "No todos los días uno abre la puerta de su casa para dejar entrar un tornado que desmantela habitaciones y destroza el pasado y arranca las manecillas del reloj. No todos los días uno trata de escapar pero el reloj se movió la puerta torció la ventana trabó y uno está acorralado por minutos que no corren" (UMN: 120). La escena que abre el texto al inicio, con la voz en primera persona de una mujer, ahora se presenta de la misma forma pero en masculino. La repetición de los sucesos ahora en la voz de Gerardo configuran no sólo ese destino común entre él y su hermana Nora, sino en la posibilidad de que él mismo dé su testimonio, que es lo que ningún desaparecido puede hacer. A fuerza de repetición la escena cobra relevancia y el hecho de que sea ahora el hermano quien asume la primera persona es no sólo representarlo, sino darle una voz propia: asignar un espacio de enunciación que ha les ha sido negado a los desaparecidos.

El terreno de la literatura abre así la posibilidad de crear una existencia desde la imaginación y la figuración; la representación a través del lenguaje juega entonces un papel fundamental en el proceso de "hacer el mundo" de nuevo, además de que opera como medio de asimilación de la pérdida. Es en este sentido que *Una sola muerte numerosa* abre un espacio en que el dolor incomprensible e irrepresentable de la muerte puede ser elaborado profundamente,²³ de modo que comienza a producirse un verdadero proceso de duelo. Según

²² Desde los años de la dictadura las fotografías de los desaparecidos aparecen en los periódicos. La fotografía ha sido en este sentido uno de los recursos más utilizados para crear memoria del período.

²³ La expresión en inglés es *working through*.

Dominick LaCapra, el proceso de duelo requiere de una “elaboración profunda” del pasado y de lo que allí se ha perdido —a través de una relación crítica con él— de modo que pueda confrontarse, sacando a la luz lo reprimido para evitar que el trauma aparezca posteriormente como síntoma (LaCapra, 1998: 54). Para llevar a cabo este trabajo profundo hay que evitar la negación, oponerse a la ceguera, y en muchos casos hacer de la repetición constante un modo de renovar la vida en el presente.

Veo las escamas del lago entre mis dedos y me detengo en un universo sin horas. Ilimitado. Sello entonces un pacto con la Nora de cualquier época: recordar. Me escondo las imágenes en un bolsillo de la memoria para sacarlas cuando sea necesario. Hoy las proyecto en párpados entornados para que se acurruque el frío (UMN: 57).

3.

A lo largo de *Una sola muerte numerosa* la voz en primera persona de Nora Strejilevich se conjunta con las voces también en primera persona de otros sujetos que fueron arrastrados por la violencia. Las voces de sobrevivientes o familiares de desaparecidos, así como los “yo” de la madre y del padre de Nora se incorporan en el texto formando un verdadero “coro”. Para no convertir al pasado en un bloque inmóvil y frío que no genere ningún sentido, Strejilevich hace que el pasado recorra indistintamente los recuerdos de forma que no se sedimente: “No me puedo abrazar al pasado, tengo que dejar que suelte su avalancha de escenas y de voces” (UMN: 189). Si en los distintos centros de detención se negaba la primera persona, se ocultaba la existencia de los sujetos torturados y se borraba la evidencia de los cuerpos, la polifonía de voces que en *Una sola muerte numerosa* atestigua un pasado a la vez que reconstruye una historia y dibuja los rasgos de los desaparecidos, construye desde el “yo” un lugar de enunciación que provee identidad y existencia en el espacio.

Ese nombre que le robaron a Nora Strejilevich debe buscarse y no sólo eso: también hay que volverlo a portar de nuevo. Su “yo” sin nombre tiene que recorrer otros caminos para reencontrarse. En las distintas geografías de su recuerdo, el origen que puede extraviarse tras la pérdida de sus referentes familiares inmediatos, se reconstruye a través de la remembranza. Su identidad judía —esa misma que la hizo sufrir más vejaciones en la tortura— la lleva

también a otros pasados, a la genealogía de su origen que ahora está amenazado. Como quedó asentado en el testimonio de Strejilevich ante la CONADEP, el antisemitismo fue una más de las manifestaciones de la represión: “Me aseguraron que el ‘problema de la subversión’ era el que más les preocupaba, pero el ‘problema judío’ le seguía en importancia” (*Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, 1984: 72). “*Judía de mierda, vamos a hacer jabón con vos*” (UMN: 16).

Reinvindicar lo judío y rastrear el origen de sus ancestros es así otro modo de recomponer su ser fragmentado. Unir el espacio físico en que vivieron abuelo y nietos es crear lazos con esa raíz: “Isidoro, átomo de inmigrantes a la gran ciudad. Te instalás en Once, en el mismo edificio que ocupamos tus nietos sesenta años después” (UMN: 35). A la vez que se muestra el temor de que las tradiciones judías se diluyan, Nora las nombra de modo que las recupera en el tiempo presente: “¿Orean sus colchones en los zaguanes? ¿Comen pan koilech, plétzalej, béigalej? ¿Hablan idish, ese idioma dulce horneado en música? ¿O una mezcla de idish con una pizca de sabor local? Quién sabe. Un día cualquiera se mueren y entierran sus haches aspiradas y sus jotas tajantes bajo lápidas en hebreo que nunca vi” (UMN: 35).

La errancia que ella emprende después de su liberación, el largo exilio al que sale, pone en cuestión también la identidad a la que pertenece. El camino de sus ancestros dibuja tan lejanas itinerancias que en el trayecto se ha ido perdiendo toda pertenencia. “*No nena. Los abuelos dejaron sus tradiciones en los barcos*” (UMN: 36). “Nosotros, los nietos, apenas entendemos qué es ser judío. ¿Una religión? ¿Una forma de vida? ¿Una raza? ¿Una identidad?” (UMN: 37). El país de origen está negado, además de que se ha convertido en un infierno. El hermano ha desaparecido, los padres hundidos en la depresión y la melancolía, y después, muertos para siempre. ¿A qué asirse? Quizá es delineando el perfil de su abuela que a través de la remembranza pueda configurar el hilo de su origen, su entramado personal: “La veo amasar su pasado en la estrecha cocina de madera que da al patio solitario. Ahí me recibe y me cuenta historias. La miro entre mordisco y mordisco del gefilte fish, entre sorbo y sorbo de la sopa de farfalaj. Siento el cosquilleo de su nostalgia en su lento balanceo al amasar, en sus párpados entornados, y en su voz que refunfuña” (UMN: 40).

A la inmigración de los abuelos le sigue el exilio de la nieta. Y a la inmensa lista de pérdidas, se suma la muerte de sus padres. Lejos de su país y de sus padres, Nora comienza un interminable recorrido por distintos países: múltiples cruces de fronteras que hacen al tiempo ir borrando sus límites: “que de dónde vengo, que adónde voy. Es difícil entablar conversación cuando una anda evitando los bordes del presente. ¿Cómo le digo que pasado y futuro son fronteras para las que no tengo pasaporte?” (UMN: 157). En *Una sola muerte numerosa* aparecen iluminados por el recuerdo distintos países: Israel, Italia, Inglaterra, Canadá, Brasil. “De España a Italia: encuentro con un proyecto: estudiar en Canadá. De Italia a Brasil: encuentro con mis padres para estrenar un año nuevo, si no feliz, por lo menos par: 1980. De Brasil a Inglaterra... Esas vueltas se pagan caras a todo nivel, pero la cajera de mi memoria sobre todo registra mis gastos en la sección desengaños” (UMN: 158). Mientras ella permanece fuera de Argentina, los padres parecen irse descomponiendo cada vez más: la madre enferma de cáncer y muere; a los pocos años, el padre se suicida. En el caso del padre, a lo largo del texto se va haciendo evidente que la depresión y la inmovilidad lo van acabando, hasta destruirlo por completo. Es quizá la imposibilidad de darle cauce a su dolor, de salir de la melancolía y la depresión, lo que lo hundan para siempre:

El tiempo que pasó se te nota, papá. No das el salto del corredor a la plaza que al meterte en la historia te salve del vacío, ni podés darle forma al dolor con tus manos, tan inseguras que ni se atreven a salirse de los bolsillos. Solo con tus recuerdos, te acostumbrás a rumiar ese fracaso que te ponés de sobretodo en tu vejez (UMN: 139).

Escondiste tus señas de identidad para protegerte, y ya no la encontrás. Hace tres años que no está mamá, y se te nota su ausencia. Estás tan abandonado a tu suerte como el escritorio, tan opaco como el velador. Me llevás a recorrer las habitaciones: las cosas son las mismas pero les sobra una dimensión de tiempo agobiante (UMN: 143).

Su padre no “se mete en la historia” para “salvarse”. Solo, “rumiando” sus recuerdos, se va convirtiendo en un vivo ausente. Hasta que decide darle fin a su vida. “No te hago monumentos —dice Nora cuando lo entierra— pero te llevo en el cuerpo, en las neuronas, en los pies. Te llevo a pasear, que buena falta te hace” (UMN: 174). Con sus muertos en el cuerpo, una casa vacía de vida pero llena de recuerdos y lejos del país que la vio nacer, Nora Strejilevich decide dejar todo aquello: no sólo no puede llevarse las cosas que su familia ha

dejado, sino que “no sería saludable”. Cuando regresa al departamento vacío de sus padres, recorre cada uno de los objetos: “Vuelvo a la costa de mis navegaciones, al departamento deshabitado, para sacarle la penumbra a los objetos; para regresarlos al circuito de las manos y de las voces; para devolverles una función, un sentido práctico” (UMN: 176). Y como a sus recuerdos y dolores, en un movimiento que aparece como una suerte de mecanismo liberador de la memoria constreñida, Nora decide despedirse de todos esos objetos:

Todos deben retomar la aventura de la vida, vengo a liberarlos de estos límites, del pasado y de los pesares... Lo siento, no tengo dónde guardarlos... Ya que se salvaron del glorioso botín de guerra, debería apilarlos en una alfombra mágica y que me sigan por el planeta (UMN: 176).

Su vida exiliar le impide llevárselo todo, puesto que Nora ya habita otro espacio: el de la itinerancia: “Aferrarse a formas, a colores, a sonidos, no va con el siglo veinte, con su calendario de exilios y metaexilios” (UMN: 177). El exilio hace evidente la pérdida de los objetos, pero la distancia impuesta y los dolores que ese tipo de exilio representa, hacen patente que la pérdida no es sólo de los manteles o lámparas de los abuelos, sino del significado de cada uno de esos objetos. Como afirma Stacey Skar, “esos objetos que representan la memoria familiar, y la tradición que se debe abandonar en Argentina, sugieren el dolor de la desterritorialización” (Skar, 2001: 197).

Dejando los objetos atrás pero llenando *las valijas del alma*, Nora sí busca “saltar a esa plaza” para meterse en la historia, y así salvarse del vacío. El compromiso que hizo con “la Nora de cualquier época” de no olvidar va a hacerse patente a lo largo del texto. Así, va elaborando una escritura que irá configurando esa voz en primera persona que al afirmarse como individuo, como vida, desafía el borramiento impuesto por la violencia. Sylvia Molloy afirma que “escribir sobre uno mismo sería ese esfuerzo, siempre renovado y siempre fallido, de dar voz a aquello que no habla, de dar vida a lo muerto, dotándolo de una máscara textual” (Molloy, 1997: 66). Y el hecho de unir su propia voz con la de otros es sin duda un modo de llenar los vacíos con todas las voces posibles, de entretejer un tapiz inmenso de voces y cuerpos dolientes que al afirmarse en su propia primera persona también pueden reincorporarse a la historia.

El resultado es un verdadero mosaico de recuerdos, testimonios y voces que dan cuenta de un periodo inmensamente violento. Frente a las fracturas impuestas, las amnistías y “puntos finales”, *Una sola muerte numerosa* apuesta por el ejercicio de una memoria colectiva, abierta e inclusiva. “Si para las víctimas el daño es irreparable, frente a las limitaciones en el accionar de la justicia, a la sociedad en su conjunto le queda el espacio de construcción de la memoria colectiva para elaborar social y culturalmente las cuentas con el pasado” (Jelin, 2001: 90). Lejos de pretender establecer una verdad absoluta sobre el pasado dictatorial y la experiencia del terror, esta obra de Strejilevich abre la escritura a un verdadero espacio polifónico.

Ricardo Piglia afirma que la estrategia del desplazamiento es en la literatura una de las formas para dar cuenta de lo ocurrido, sobre todo cuando parece imposible narrar el horror y cuando se está frente a un Estado que pretende tener una indiscutible y única verdad. Para Piglia, este desplazamiento significa dar lugar a que el otro hable: “La verdad tiene la estructura de una ficción donde otro habla. Hay que hacer en el lenguaje un lugar para que el otro pueda hablar... Salir del centro, dejar que el lenguaje hable también en el borde, en lo que se oye, en lo que llega de otro” (Piglia, 2001: 19). De este modo, Nora termina la obra mostrando su voz en/con la de los otros, mientras que las abraza y las conjunta, abriendo el “futuro” del texto a lo que la memoria pueda elaborar a partir del recuerdo:

*Las voces del pasado me encarnan y soy, somos, el poema:
asesinaron
a mi hermano a su hijo a su nieto
a su madre a su novia a su tía
a su abuelo a su amigo a su primo a su vecino
a los nuestros a los suyos a nosotros
a todos nosotros
nos inyectaron vacío.
Perdimos una versión de nosotros mismos
y nos reescribimos para sobrevivir
(UMN: 200).*

CONCLUSIONES

*Me sublevo: contra mi pasado, contra la historia,
contra un presente que permite que lo inconcebible
sea históricamente congelado y por tanto
escandalosamente falsificado*

JEAN AMÉRY¹

En tiempos en que la memoria se ha convertido en tema de reflexión en distintos ámbitos de la cultura y la política —tiempos en que también las políticas de olvido siguen haciendo peligrar los intentos por develar el pasado—, la literatura ha jugado sin duda un lugar importante en la construcción de la memoria. Sea por la posibilidad que la literatura tiene para deconstruir las verdades que tradicionalmente se han aceptado, o por tener la capacidad de unir fragmentos múltiples y a veces divergentes sobre el mismo acontecimiento, el hecho es que la literatura es un espacio que permite cuestionar las versiones oficiales de una historia anquilosada o bien que puede proponer pensar la historia de modo diferente. Sitio en que las preocupaciones, fantasías y dolores del cuerpo social confluyen, la literatura es también, como afirma Ricardo Piglia, el espacio en que se fijan los relatos que circulan en la sociedad —relatos que muchas veces se contraponen a los del Estado.

Parafraseando a Beatriz Sarlo, la literatura es uno de los discursos a través de los cuales la sociedad habla; por ello es un territorio en donde las disputas sociales quedan inscritas. La preocupación que por la memoria se ha verificado en la sociedad argentina desde la época de la dictadura militar ha quedado por tanto inscrita en los textos literarios, no sólo como “telón de fondo” donde se construyen ficciones, sino como problemática central en la realidad textual que devela sin duda un conflicto que sigue presente en la realidad “real”. Las preguntas que se han ido elaborando al interior de cierta literatura argentina de las últimas décadas —¿cómo narrar? ¿cómo representar lo real? ¿cómo hablar del horror? ¿qué historia es ésta?— son interrogantes que la mayoría de las veces requieren de una mirada hacia el pasado para encontrar algunos sentidos en este presente lleno de incertidumbres.

¹ *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable* (Arles: Actes Sud, 1995), citado por Enzo Traverso (2001).

Cuando se mira hacia atrás, no es posible aprehender la totalidad: del pasado se recogen instantáneas, sólo pequeños fragmentos. Volver la cabeza atrás, aislar algunos trazos —trozos— del pasado, y buscar darle algún sentido a la diversidad e incongruencia de las piezas que de él se han recogido, son en la literatura formas de hablar de la memoria. Y no sólo eso: son también modos de (re)construirla y de abrir el territorio de la literatura para la construcción de otras versiones sobre el pasado. En este sentido, la literatura participa activamente en el debate sobre la memoria al proponer en su interior formas de pensar el ayer y, por tanto, de generar nuevos significados para el momento actual y para el futuro.

En estado de memoria y Una sola muerte numerosa son textos que, escritos desde este tiempo presente que a veces parece haber olvidado ya el pasado tenebroso, “olvidan el olvido” —como diría Gelman— y apuestan por traer a la actualidad lo que en estos tiempos amnésicos muchos desean ver cancelado. Se sublevan, al igual que Améry, contra un presente que pueda llegar a permitir que los acontecimientos más siniestros del pasado se olviden y no sólo eso: que queden “congelados”, y por esa misma inmovilidad, sea posible que se tergiverse el pasado al grado de escribir una historia que niegue o falsee por completo su origen. En estos textos no es la intención de sólo enumerar recuerdos lo que marca su apuesta, sino la de crear una memoria que pueda en cambio ser un elemento permanente de la conciencia social: “Sólo esta dialéctica que vincula recuerdo y memoria puede conducir a una redención del pasado, a salvar del olvido a los vencidos de la historia” (Traverso, 2001: 193).

La memoria que en estos textos se evoca y se (re)construye desde el presente no pretende erigirse en un “recuerdo total”, ni postularse como la verdad única sobre el pasado. Los recuerdos son siempre parciales y limitados: difícilmente dan cuenta de la totalidad de lo ocurrido. El pasado autoritario en Argentina, así como las experiencias límite del sufrimiento y la muerte, son vivencias que por su magnitud ni siquiera se experimentan de manera completa. “La experiencia es fragmentaria ¿cómo reconstruirla? La verdad es fragmentaria ¿cómo rodearla, acercársele, tomarla de sorpresa, examinar cada uno de sus lados?” (Sarlo, 1984: 4). En la medida en que la muerte, la violencia y el horror son inasimilables, en su representación y elaboración, la experiencia “sólo puede ser rodeada y elaborada sin cesar” (Vezzetti, 1998). Si rememorar la totalidad de cualquier experiencia se convierte en tarea

impracticable, urgar entre las ruinas y trozos del pasado abre entonces la posibilidad de armar la memoria. De ahí que aunque *En estado de memoria* y *Una sola muerte numerosa* buscan dar cuenta de un pasado desgarrado, su pretensión no es la de abarcarlo: ambas obras comparten la conciencia de que es sólo en sus fragmentos que el pasado puede ser reelaborado.

En estado de memoria es un texto difícil de clasificar. La memoria que se convoca a lo largo de sus páginas es tan fragmentaria e intempestiva que en la textualidad de lo que se narra es imposible un orden tradicional; el texto se rebela contra una narrativa que en su progresión temporal y en su ordenamiento espacial pudiera llegar a construir una textualidad tersa, sin grietas ni heridas, como si las fracturas pudieran paliarse y por tanto olvidarse. “Nada borra más los hechos, nada desvanece más los perfiles de la realidad que la clasificación de esa misma realidad” (EEM: 41). La narradora asume en su escritura la incapacidad de “revelar” la realidad; en suma, de aprehender la totalidad: “no se escribe ni se pinta lo que se ve, se oye, se huele o se siente...” (EEM: 101).

La voz narrativa que surge de ese cuerpo devastado y enfermo hace del margen el sitio de toda enunciación: “no estoy en ninguna parte” (EEM: 102), repite con insistencia. Si su cuerpo es “de pobre” (EEM: 31), ella es una escritora “fantasma” (EEM: 20). Es en el margen donde surge la palabra, donde el afán de escritura comienza a cobrar mayor fuerza: el deseo de escritura crece cuando encuentra al hombre que vive “a la intemperie” y sólo es asumiendo su propia intemperie que la narradora puede “vencer” al muro blanco —“manto alisado sobre la realidad” (EEM: 124)— que la mantiene aislada del exterior. Si a lo largo del texto la narradora ha descrito una constante desterritorialización —ya sea el exilio o la violencia, ambas instancias han terminado por expulsarla de todo—, la escritura que finalmente vence al muro puede “reterritorializarla”: el nuevo terreno del texto brindará en un futuro esa posibilidad. “Las guerras de memoria tienen por apuesta real el futuro” (Gropp, 2001: 40).

La intención de dejar un testimonio de su propia experiencia no limita el texto de Nora Strejilevich a una descripción cerrada y univocal. Aunque narrada en primera persona,

la inclusión de citas, testimonios y cambios en los niveles de enunciación —entre otros—, hacen de esta obra un sitio de confluencia. *Una sola muerte numerosa* apuesta por recomponer un pasado que necesita de miles de voces para su reconstrucción. “Fui una, fui cien, fui miles” (UMN: 13); Strejilevich congrega una memoria plural. Habla de sí misma al tiempo que deja que los otros hablen: si la muerte es numerosa, la memoria que se convoca es coral: “Palabras escritas para que mi voz las articule acá, en este lugar que no es polvo ni celda sino coro de voces que se resiste al monólogo armado, ese que transformó tanta vida en una sola muerte numerosa” (UMN: 200).

Hay en el texto una verdadera voluntad de resistir las borraduras: si el hermano ha desaparecido, la obra delinea sus gestos, habla en su nombre; hace patente el vacío que ha dejado su ausencia. Frente a la desarticulación completa de un cuerpo violado y de una identidad avasallada, *Una sola muerte numerosa* se convierte en el sitio en que Nora Strejilevich comienza a rearticular el “yo” que había sido destruido. Hablar en primera persona —es decir, hacer uso de la palabra desde el yo— es aquí un acto contestatario: es reivindicar un sitio de enunciación que había sido destruido a través de la violencia; recomponer un lenguaje que permita también rearmar la identidad, “construir el mundo” de nuevo: articular(se).

Ambos textos se construyen fragmentariamente, como el recuerdo mismo. En ellos se configura una narrativa que tiene como origen la explosión y la ruptura; atravesados por una realidad devastada y violenta, *En estado de memoria* y *Una sola muerte numerosa* se construyen desde las ruinas. No huyen de las heridas; por el contrario, hacen de las cicatrices que deja a su paso la violencia el lugar desde el cual la palabra escrita da cuenta del pasado. Es por ello que las marcas del horror y de las pérdidas quedan inscritas en el cuerpo: en el de las mujeres que narran cada uno de estos textos y en el propio texto de la escritura.

Si en la obra de Tununa Mercado el cuerpo de la narradora está enfermo y en constante dolor, somatizando todas las pérdidas y las aflicciones en su interior, el cuerpo de Nora Strejilevich es torturado y violado. La muerte cobra dimensiones vitales y, lejos de aparecer lejana, se instala adentro del cuerpo: “Un aullido de muerte me ocupa el cuerpo”

(UMN: 30), dice Strejilevich; y la narradora de *En estado de memoria*, “la garganta era el sitio donde se gestaba mi propia muerte” (EEM: 16). La muerte de los otros también se experimenta en lo corpóreo: la narradora de *En estado de memoria* viste las ropas de los muertos; tras la muerte del padre de Nora Strejilevich, ella dice: “No te hago monumentos pero te llevo en el cuerpo, en las neuronas, en los pies” (UMN: 174). El cuerpo es entonces el sitio donde las ausencias, la violencia y el terror van inscribiendo sus marcas, delimitándolo como un territorio atravesado por la historia; es a la vez espacio que recibe el “lenguaje” de la violencia y sitio que “habla”, dando cuenta no sólo de su vejación, sino también de su resistencia. “La cabeza se levanta y se desploma. Quiero salir de esta red de heridas y moretones” (UMN: 57). La dictadura militar —y la tradición autoritaria argentina— ha insistido en *borrar* los cuerpos. Hablar *desde* el cuerpo, sitio marginado de la historia, es así un modo de reivindicarlo: es hacer de su textura, lenguaje; de su presencia, resistencia a los vacíos impuestos desde el poder.

El cuerpo de la escritura experimenta también las fracturas del dolor y las ausencias. La fragmentación de ambos textos es síntoma de diversos daños: una realidad destrozada; la violencia que lo devasta todo; el pasado que sólo se percibe en pedazos; el recuerdo que apenas puede alumbrar algunos destellos. El discurso literario se arma en las grietas: es en los intersticios que la palabra puede dar cuenta del pasado; desde los márgenes —geográficos, discursivos— se va encontrando la posibilidad de enunciar. Y son esas grietas las que también configuran a los textos: si es la violencia, la expulsión y el horror lo que ha hecho del pasado un espacio fracturado e insalvable, son los vacíos dejados por las rupturas los que darán cierta coherencia a la fragmentación textual.

Las piezas desordenadas e inacabadas que componen *En estado de memoria* y *Una sola muerte numerosa* se entrelazan muchas veces a partir de los vacíos que abundan en los textos. El vacío es una instancia que está presente no sólo en la estructura, también es una figura que se repite incesantemente: no puede asimilarsele: “la reproducción del vacío era el estado propio del exilio” (EEM: 77); el vacío es entonces un espacio que sólo es posible rodear. Los silencios, en su repetición, van formando parte de la narración: como si se hiciera duelo por esos espacios que no pueden asirse, en estos textos el vacío es lo único que queda

tras la fractura: lugar del que también es necesario hacer memoria. Al igual que en el caso del cuerpo, los vacíos son sitios que hablan: si los autoritarismos apuestan por hacer del vacío el espacio del silencio y el olvido, en estos textos el vacío se convierte en ausencia presente, sitio que es reivindicado como lugar al que no se puede acceder, pero del cual es necesario dejar registro. Como con el recuerdo de los desaparecidos, el vacío obliga al presente a interrogarse *¿cómo fue posible?*.

En *En estado de memoria* la narradora habla de ese vacío en donde la muerte y la memoria también están presentes. En una de las piezas más angustiantes del texto, la narradora describe superficies en las que el vacío provoca sensaciones extrañas en la mente y el cuerpo: “La alineación de agujeros idénticos a lo largo y a lo ancho y en profundidad de una superficie, con la consistencia mórbida del panal colmado y aun de aquél vacío de cosecha, me producía lo que di en llamar el *efecto celdilla*” (EEM: 61, las cursivas son del original). Esa superficie llena de vacíos tenía la cualidad de chuparlo todo: “vasta superficie perforada, esponja que absorbe con su porosidad el entendimiento” (EEM: 61). La paranoia que le provoca a la narradora esta imagen la hace profundizar en el origen de la alucinación —del “síntoma”—. Sólo rastreando en “las zonas prohibidas de la memoria para ubicar el momento en que la superficie de la celdilla recibe la marca siniestra”, la narradora se da cuenta de que la palabra “hacinamiento” surge de inmediato para anunciar el origen de ese dolor:

unas fotografías de campos de concentración que archivaban mis padres. Cuerpos amontonados y muertos; cuerpos alineados dentro de una fosis, llamados con pertinencia fosarios; entrañas de una cámara de gas expuestas en un corte transversal...; columnas de un desfile militar nazi, los cascos redondos vistos desde arriba, encolumnados, en su caja rectangular y cuadriculada. Ese orden instaurado por el terror repele y al mismo tiempo devora; *si se lo elude, de cualquier modo triunfa, la cavidad gana la partida* (EEM: 66, las cursivas son mías).

Ante la conciencia de que si el vacío se evade puede devorarlo todo, en esta imagen terrible de los campos de concentración nazis se asienta que sólo haciendo visible el vacío, sólo dando cuenta de las profundidades de la muerte —aunque sólo pueda hablarse de sus sombras, de los huecos que deja en la superficie— es que se puede comenzar un verdadero duelo y una recomposición de la memoria. A veinte años del golpe de estado, Nora

Strejilevich se encuentra en el terreno en que estuvo el Club Atlético, centro en el que estuvo desaparecida; ya no queda ninguna construcción, sólo ruinas: “los ladrillos, gracias a las manos de borradores de amnesias, terminan por hablar” (UMN: 197). La imagen del descampado abruma a Nora, quien busca asirlo de algún modo. Sólo queda entonces el registro del vacío:

Quiero desquitarme de este paisaje inasible, sin puntos de referencia, duplicando ángulos, curvas, planos que invoquen un recuerdo. No me resigno a no identificar la geometría de mi pasado, insisto en el registro pero lo pierdo. ... Quedo a merced de la incertidumbre que no logran aplastar mis pasos. Los objetos, que suelen ser más sabios que uno, me abandonan a la inmediatez de la mirada (UMN: 198).

Se hace así duelo por el vacío; incluso puede ser el único tipo de duelo que permita ir configurando una memoria del terror que se vivió. No hay para ese pasado narración coherente, ordenada: tanto en *En estado de memoria* como en *Una sola muerte numerosa* sólo es posible delinear los vacíos; rodearlos con los restos que se recuperan del pasado. Darle espacio al silencio es también un modo de nombrar lo que de otro modo tal vez no podría ser nombrado.

La memoria que en estos textos se construye es entonces una memoria fragmentaria e inconclusa: se construye de restos y vacíos. Quizá es por ello que da cuenta del pasado violento sin erigirse en discurso totalizante: *En estado de memoria* y *Una sola muerte numerosa* son conscientes de los límites de una narración que pretenda contener toda la experiencia: de ahí la importancia de los silencios, la recurrencia de las anécdotas interminadas, la exploración de otros sitios desde los cuales componer versiones del pasado. Tununa Mercado se interesa por las descripciones de lo pequeño; por hacer del lenguaje un largo recorrido para describir con precisión un detalle diminuto; este trabajo con la escritura de *En estado de memoria* —que en varias ocasiones se compara con el tejido, con el detalle y la precisión de ese arte (EEM: 101-102)— se rebela contra los discursos totalizadores, tan crecidos y absolutos; magnánimos, incapaces de mirar lo pequeño en su afán de ocupar la totalidad. En el texto de Nora Strejilevich se apuesta por congregarse las voces de muchos: por resistir al monólogo autoritario y amnésico del poder al incluirse los fragmentos de otros textos, las voces de otros sobrevivientes, las canciones y consignas: se busca dar al otro un lugar en la narración. “No sé qué me pasa, me duele la memoria. Sube la marea de voces que

me piden algo" (UMN: 152); "No me puedo abrazar al pasado, tengo que dejar que suelte su avalancha de escenas y de voces" (UMN: 189-190).

El desafío al que se ven enfrentados estos textos es tanto a narrar una experiencia abrumadora que se resiste a ser representada —sin que ésta se banalice— como a definir su posición en el presente postdictatorial, "democrático", en el que se ha dado "punto final" a las cuentas con el pasado. *Una sola muerte numerosa* y *En estado de memoria* son textos que no sólo lidian con las desgarraduras ese tiempo: en su interior hay consciencia de que se escribe desde un presente amnésico e indiferente, desde una actualidad que ha apostado por volver a borrarlo todo. "El general Menéndez² paseaba por mi ciudad... La imagen ominosa del general..., su ingreso en el edificio del Jockey Club ante la pasividad de todo el mundo..., era una síntesis de la Argentina, y no sólo de la Argentina del terror que creíamos terminada, sino de una Argentina actual y permanente" (EEM: 87), se dice en el texto de Mercado. En *Una sola muerte numerosa*, a través de la ironía, se asienta que el presente neoliberal requirió de la represión de la dictadura: "En el descampado [donde estuvo el Club Atlético] donde sólo quedan tierra y viento que levanta tierra, hay un café con sombrillas blancas y rojas que rezan *Siempre Coca-Cola*. Lógico: para que siempre Coca-Cola, a menudo Clubes Atlético" (UMN: 197). La memoria que se construye desde estos textos advierte las contradicciones que existen en la Argentina postdictatorial: las Madres en sus rondas en la Plaza; los generales represores andando en las calles. Las marchas, la resistencia civil de algunos grupos; la indiferencia y la pasividad de otros. No hay para el momento actual forma de pensar el pasado dictatorial sin cierta amargura: para ejercer una memoria crítica desde el presente se requiere de la aceptación de la derrota (Cfr. Avelar, 2000).

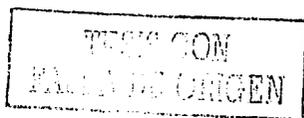
Los mundos que tanto la narradora de *En estado de memoria* como Nora Strejilevich habían conocido fueron completamente trastocados por la violencia, la expulsión y el terror. Si el dolor infringido en el cuerpo de Strejilevich llegó a romper las ligas que la unían con el mundo —y a reducir su lenguaje a meros sollozos—, la recuperación de la palabra a través de la escritura es un modo de reconstruirlo: rearticula el lenguaje a la vez que reconfigura su

² Implicado en la represión dictatorial; condenado y posteriormente indultado.

existencia en el mundo, su relación con él. Ella vuelve a tener presencia al hacer memoria, al conferirle a la palabra la posibilidad de dejar un registro —así sea fragmentario e incompleto— de su experiencia. La expulsión de la narradora en el texto de Mercado, su ruptura interior y el dolor de las muertes —tan diversas y lejanas en el tiempo como las del Holocausto mismo— la han dejado en un estado enfermo y precario. Sólo es la hilación de las palabras, el tejido del texto lo que comienza a darle forma a su identidad y a su existencia. Seguirá siendo exiliada —marginal—, mas el trabajo de escritura le permitirá un gozo: la escritura genera un deseo de vida. No es que en estos textos se pretenda hacer de la escritura una labor que “cierre” las heridas. Sin embargo, es un trabajo que las registra: en la incesante ronda por los bordes de las cicatrices la escritura permite el trabajo profundo con la memoria.

Hay en *En estado de memoria* un verdadero trabajo de análisis. Si bien la narradora describe los múltiples intentos fallidos por encontrar un terapeuta que pueda “curarle”, es la escritura lo que le irá devolviendo la “salud”. Es el proceso de escribir, de hallarse en permanente *estado de memoria* lo que le permitirá a la narradora embonar las piezas de su propia biografía. No es un psicoanalista el receptor de sus pesares: el proceso de “transferencia” —análogo al del psicoanálisis— se da hacia el lector. La recomposición de su ser es un proceso que se gesta en la escritura, al activar la memoria y registrarla en el texto. “Así, ambas actividades, memoria y escritura, transforman al texto en la zona en que las marcas del pasado son resignificadas, haciéndose legibles (o “audibles”) para ese Otro que es el lector, así como para el sujeto de escritura” (Evangelista, 1998: 87).

Aunque en *Una sola muerte numerosa* no existe esta misma pretensión de análisis, es interesante señalar que también Nora Strejilevich registra una fallida sesión psicoanalítica. Después de haberle contado su vida a un psicólogo, éste estalla en llanto: “Me da cita para otro día, pero sin esperar su diagnóstico, me doy de alta” (UMN: 190). En esta obra no se exploran los estados de consciencia con el énfasis de *En estado de memoria*, sin embargo existe también un trabajo profundo con los recuerdos, con sus muertos, con los espacios perdidos. La escritura es el espacio que va llenando los vacíos ante la perplejidad: “Cada vez que vuelvo a Argentina trato de rellenar la incertidumbre escribiendo en mi cuadernito” (UMN: 127). La escritura es también arma de sobrevivencia: “*Perdimos una versión de*

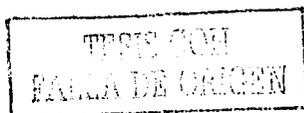


nosotros mismos/ y nos reescribimos para sobrevivir" (UMN: 200, las cursivas son del original). Ante esa inmensa lista de pérdidas, Nora Strejilevich sabe que la escritura es permanencia: "Sólo los libros permanecen. Infinitos mundos guardados en infinitos signos. Un día no encontré el que buscaba y me puse a escribirlo. Desde entonces sigo jugando a esconderme y encontrarme entre mis párrafos" (UMN: 55)

Son las mismas fracturas que se encuentran en los textos las que abren la memoria a la movilidad que se requiere para que el recuerdo no se sedimente. El final en ambas obras marca prácticamente el inicio de la activación de la memoria: éste es un proceso abierto y siempre incompleto. Nora Strejilevich se narra a sí misma leyendo en voz alta el texto que tenemos entre las manos, su voz comienza un recuento que insiste en no terminar, en permanecer abierto a todas las voces. El muro que aislaba a la narradora de *En estado de memoria*, vencido por la escritura, se convierte en un papel en blanco, promesa de una escritura futura:

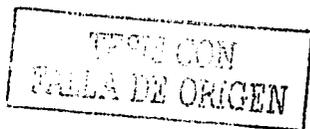
...y el muro, sobrecargado de una violenta energía, traspasado y transido por la grafía, expuesto a una intemperie desconocida hasta entonces, constreñido por su foso y dominado por un prolongado sitio, se fue cayendo, literalmente, sobre la línea recta de su base; no se desmoronó arrojando cascotes como edificio de terremoto, sino que se filtró sobre su línea fundante, como un papel que se desliza vertical en una ranura (EEM: 133).

Una sola muerte numerosa y *En estado de memoria* hallan en la escritura un sitio desde el cual congregan el recuerdo de un pasado común. No hay en estas obras ninguna pretensión de historiar, de competir con el discurso histórico en su relación con el pasado para construir una "verdadera" versión de la historia argentina contemporánea. Sin embargo, hay en estos textos literarios una memoria que no puede seguirse eludiendo; retomando a Andrés Avellaneda, posiblemente son estas textualizaciones literarias las que permitan la comprensión de la historia. *En estado de memoria* y *Una sola muerte numerosa* son textos que en su incompletud, en la afirmación de sus grietas, reniegan de cualquier autoritarismo que pretenda erigirse en verdad única, acabada, totalizante. Frente a los borramientos y amnesias, estas obras configuran una narrativa que —fragmentaria, doliente, inacabada— hace presentes las ausencias y las derrotas, llamando al presente a no olvidar un terror que forma parte de la historia del país, de su gente, de sus gestos: son escrituras de la memoria.

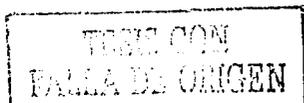


BIBLIOGRAFÍA

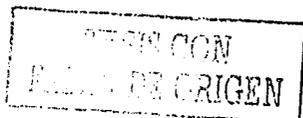
- AMANTE, ADRIANA. 1996. "La familia política: de la casa a la plaza". *Feminaria literaria*. IX (17/18):46-48.
- AMICOLA, JOSÉ. 1996. "La literatura argentina desde 1980: nuevos proyectos narrativos después de la desaparición de Cortázar, Borges y Puig". *Revista Iberoamericana*. LXII (175):427-438.
- ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA LA DEFENSA DE LOS ARTISTAS VÍCTIMAS DE LA REPRÉSIN EN EL MUNDO. 1981. *Argentina: cómo matar la cultura. Testimonios: 1976-1981*. Madrid: Editorial Revolución.
- AUGÉ, MARC. 1998. *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.
- AVELAR, IDELIBER. 2000. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio.
- AVELLANEDA, ANDRÉS. 1985. "Realismo, antirrealismo, territorios canónicos. Argentina literaria después de los militares". Pp. 578-588 en *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una reanonización*, editado por Hernán Vidal. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- . 1986. *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- . 1991. "Marcas ochentistas en la historiografía latinoamericana. Un repaso de la cuestión". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. XVII (33):69-77.
- . 1995. "Hablar y callar. Construyendo sentido en la democracia". *Hispanérica*. 24 (72):27-37.
- . 1997. "Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta". Pp. 141-184 en *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*, editado por Fernando Reati et al. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- BALDERSTON, DANIEL. 1987. "El significado latente en *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia y en *El corazón de junio* de Luis Gusmán". Pp. 109-121 en *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, editado por Daniel Balderston. Buenos Aires/ Madrid/ Minnesota: Alianza Editorial/ Institute for the Study for the Study of Ideologies & Literature.
- BARUMA, IAN. 2001. "Placeres y riesgos de ser víctima". *Letras Libres*. (26):20-25.
- BAUMAN, ZYGMUNT. 2002. "La solidaridad puede vencer a los genocidas". Entrevista de Pablo Gianera. *Puentes*. 1 (1):48-51.
- BILLIG, MICHAEL. 1998. "El nacionalismo banal y la reproducción de la identidad nacional". *Revista Mexicana de Sociología*. 60 (1):37-57.
- BODEI, REMO. 1999. "Memoria histórica, olvido e identidad colectiva". Pp. 13-45 en *Los filósofos y la política*, editado por Manuel Cruz. Madrid: FCE.
- CALABRESE, ELISA T. 1994. "Historias, versiones y contramemorias en la novela argentina actual". Pp. 53-79 en *Itinerarios entre la ficción y la historia. Transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina*, editado por Elisa T. Calabrese. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.



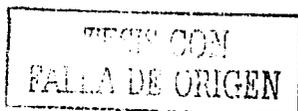
- CALVINO, ITALO. 1991. *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets.
- CARRIER, PETER. 2000. "Places, Politics and the Archiving of Contemporary Memory in Pierre Nora's *Les Lieux de mémoire*". Pp. 37-57 en *Memory and Methodology*, editado por Susannah Radstone. Oxford/Nueva York: Berg.
- CERRUTI, GABRIELA. 2001. "La historia de la memoria". *Puentes*. 1 (3):14-25.
- COOK, DAVID A. 1996. *A history of narrative film*. Nueva York: Norton & Company.
- CORRADI, JUAN EUGENIO. 2001. "La memoria como bien público global". *Puentes*. 1 (3):36-47.
- CORTÁZAR, JULIO. 1984. *Argentina: años de alambradas culturales*. Barcelona: Muchnik editores.
- CYMERMAN, CLAUDE. 1993. "La literatura hispanoamericana y el exilio". *Revista Iberoamericana*. 59 (164-165).
- DE DIEGO, JOSÉ LUIS. 2000. "Relatos atravesados por los exilios". Pp. 431-458 en *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*, editado por Elsa Drucaroff. Buenos Aires: Emecé editores.
- DEJBORD, PARIZAD TAMARA. 1998. *Cristina Peri Rossi: Escritora del exilio*. Buenos Aires: Galerna.
- DELEUZE, GILLES y FÉLIX GUATTARI. 2001. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- DÉOTTE, JEAN LOUIS. 2000. "El arte en la época de la desaparición". Pp. 149-161 en *Políticas y estéticas de la memoria*, editado por Nelly Richard. Santiago: Cuarto Propio.
- DUHALDE, EDUARDO LUIS. 1983. *El estado terrorista argentino*. Barcelona: Argos Vergara.
- DUSSEL, INÉS, S. FINOCCHIO y S. GOJMAN. 1997. *Haciendo memoria en el país de Nunca Más*. Buenos Aires: EUDEBA.
- EVANGELISTA, LIRIA. 1998. *Voices of the Survivors. Testimony, Mourning, and Memory in Post-Dictatorship Argentina (1983-1995)*. Nueva York: Garland Publishing.
- FELIPE, LILIANA y JESUSA RODRÍGUEZ. 1994. "Existes porque te recuerdo". *Debate feminista*. 5 (9):247-263.
- FINKIELKRAUT, ALAIN. 1990. *La memoria vana. Del crimen contra la humanidad*. Barcelona: Anagrama.
- FORSTER, RICARDO. 1997. "Las 'almas de los muertos'". *Confines*. 3 (4):35-49.
- FRANCO, JEAN. 1992. "Gender, death and resistance". Pp. 104-118 en *Fear at the edge: state terror and resistance in Latin America*, editado por Juan Eugenio Corradi et al. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- . 2001. "Introduction". Pp. xiii-xxiv en *In a state of memory*, de Tununa Mercado. Lincoln / Londres: University of Nebraska Press.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. 1999. *La globalización imaginada*. México: Paidós.
- GARZÓN, BALTASAR. 2000. "Hacia una justicia global". *Puentes*. 1 (2):48-51.



- GOLOBOFF, GERARDO MARIO. 1993. "Las lenguas del exilio". Pp. 135-140 en *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, editado por Karl Kohut et al. Frankfurt: Vervuert.
- GRAMUGLIO, MA. TERESA. 1991. "Genealogía de lo nuevo" en *La novela argentina de los años 80*, editado por Rolland Spiller. Frankfurt am Main: Vervuert.
- GRASS, GÜNTER. 1999. *Escribir después de Auschwitz*. Barcelona: Paidós.
- GRINBERG, LEÓN y REBECA GRINBERG. 1996. *Migración y exilio. Estudio psicoanalítico*. Madrid: Biblioteca Nueva Visión.
- GROPPA, BRUNO. 2001. "Traumatismos de la memoria e imposibilidad de olvido en los países del Cono Sur". Pp. 19-42 en *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*, editado por Bruno Groppa et al. Buenos Aires: Ediciones Al Margen.
- HERNÁNDEZ, ANÍBALO. 1998. "Crónica de un exilio uruguayo". Pp. 31-54 en *En México, entre exilios*, editado por Pablo Yankelevich. México: Plaza y Valdés/ ITAM.
- HERNÁNDEZ, JOSÉ. 1941. *Martin Fierro*. Buenos Aires: Legasa.
- HUYSSSEN, ANDREAS. 2000. "En busca del tiempo futuro". *Puentes*. 1 (2):12-29.
- JELIN, ELIZABETH. 2000. "Memorias en conflicto". *Puentes*. 1 (1):6-13.
- . 2001. "La política de la memoria". *Puentes*. 1 (4):72-90.
- JENSEN, SILVINA INÉS. 1998. *La huida del horror no fue olvido. El exilio político argentino en Cataluña (1976-1983)*. Barcelona: Editorial M.J. Bosch.
- JITRIK, NOÉ. 1980. *El ojo de jade*. México: Premiá.
- . 1984. *Las armas y las razones. Ensayos sobre el peronismo, el exilio, la literatura*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- . 1993. "La literatura del exilio en México (Aproximaciones)". en *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, editado por Karl Kohut et al. Frankfurt: Vervuert.
- LACAPRA, DOMINICK. 1998. *History and Memory after Auschwitz*. Ithaca: Cornell University Press.
- LORENZANO, SANDRA. 2001. *Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura*. México: UAM/ Beatriz Viterbo/ M.A. Porrúa.
- MARTÍNEZ, TOMÁS ELOY. 1988. "El lenguaje de la inexistencia". Pp. 187-194 en *Represión y reconstrucción de una cultura: El caso argentino*, editado por Saúl Sosnowski. Buenos Aires: EUDEBA.
- . 1995. *Santa Evita*. México: Joaquín Mortíz.
- MARTINI, JUAN. 1993. "Naturaleza del exilio". *Cuadernos Hispanoamericanos*. (517-519).
- MASIELLO, FRANCINE. 1987. "La Argentina durante El Proceso: Las múltiples resistencias de la cultura". Pp. 11-29 en *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, editado por Daniel Balderston et al. Buenos Aires/ Madrid/ Minnesota: Alianza Editorial/ Institute for the Study of Ideologies & Literature.
- . 1989. "Cuerpo/Presencia: Mujer y estado social en la narrativa argentina durante el proceso militar". *Nuevo Texto Crítico*. II (4):155-171.



- . 2001. *El arte de la transición*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- MERCADO, TUNUNA. 1992. *En estado de memoria*. México: UNAM.
- . 1993. "El arte de recordar la propia letra". Pp. 31-42 en *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*, editado por Guillermo Saavedra. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- . 1994. *La letra de lo mínimo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- . 1995. "Siempre celebré la belleza de lo diminuto. (Entrevista de Erna Pfeiffer)". Pp. 132-143 en *Exiliadas, emigrantes, viajeras: encuentros con diez escritoras latinoamericanas*, editado por Erna Pfeiffer. Frankfurt am Main/ Madrid: Vervuert/ Iberoamericana.
- . 1998. "Esa mañana en la que creí estar en Asia". Pp. 109-125 en *En México, entre exilios. Una experiencia de sudamericanos*, editado por Pablo Yankelevich. México: SRE/ ITAM/ Plaza y Valdés.
- . 1999. "Tununa Mercado". Pp. 117-120 en *Exilios (Porqué volvieron)*, editado por Albino Gómez. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.
- MOLLOY, SYLVIA. 1997. "Ficciones de la autobiografía". *Vuelta* (253):65-68.
- MONTALDO, GRACIELA. 1997. "Líneas imaginarias: La literatura argentina contemporánea". Pp. en *Medio Siglo de Literatura Latinoamericana 1945-1995*, editado por Ana Rosa Domenella et al. México: UAM.
- MONTOYA, ROBERTO y DANIEL PEREYRA. 2000. *El caso Pinochet y la impunidad en América Latina*. Buenos Aires: Pandemia.
- MORA, GABRIELA. 1992. "Tununa Mercado". *Hispanérica*. 21 (62):77-81.
- MORAÑA, MABEL. 1997. "(Im)pertinencia de la memoria histórica en América Latina". Pp. 31-41 en *Memoria Colectiva y Políticas de Olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*, editado por Fernando Reati et al. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- MORELLO-FROSCII, MARTA. 1985. "Significación e historia en: *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia". Pp. 489-499 en *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una reconización*, editado por Hernán Vidal. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- MOYANO, DANIEL. 1983. *Libro de navios y borrascas*. Madrid: Legasa.
- . 1993. "Escribir en el exilio" en *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, editado por Karl Kohut et al. Frankfurt: Vervuert.
- NEDELCOVICI, BUJOR. 1996. "La literatura como patria". *El correo de la Unesco*. s/n (octubre):17-18.
- NEWMAN, KATHLEEN. 1991. *La violencia del discurso*. Buenos Aires: Catálogos Editora.
- Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* 1984. Buenos Aires: EUDEBA.
- O'CONNELL, PATRICK L. 1998. "Homecoming and identity in the autobiographical narrative of Tununa Mercado". *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*. 27 (2):106-115.
- PERILLI, CARMEN. 1994. *Las ratas en la torre de Babel. La novela argentina entre 1982 y 1992*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.



- . 1995a. *Historiografía y ficción en la narrativa hispanoamericana*: Cuadernos de Humanitas. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- . 1995b. "Un mapa en el infierno: la novela argentina entre 1982 y 1992". *Hispaniérica*. XXV (70):95-101.
- PFEIFFER, ERNA. 1995. *Exiliadas, emigrantes, viajeras: encuentros con diez escritoras latinoamericanas*. Frankfurt/ Madrid: Vervuert/ Iberoamericana.
- PIANCA, MARINA. 1997. "La política de la dislocación (o retorno a la memoria del futuro)". Pp. 115-138 en *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*, editado por Fernando Reati et al. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- PIGLIA, RICARDO. 1992. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- . 1993a. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: La Flor/ La Urraca.
- . 1993b. *Respiración Artificial*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- . 2001. "Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)". *Casa de las Américas*. (222):11-21.
- PIÑA, CRISTINA. 1993. "La narrativa argentina de los años setenta y ochenta". *Cuadernos Hispanoamericanos* (517-519):121-138.
- REATI, FERNANDO. 1992. *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*. Buenos Aires: Legasa.
- . 1997. "Introducción". Pp. 11-28 en *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*, editado por Fernando Reati et al. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- RICHARD, NELLY. 1993. "En torno a las diferencias". Pp. en *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, editado por Manuel Antonio Garretón et al. Santiago: FCE.
- . 1994. *La insubordinación de los signos (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago: Cuarto Propio.
- RICOEUR, PAUL. 1999. *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*. Madrid: Arrecife.
- ROSA, NICOLÁS. 1990. *El arte del olvido*. Buenos Aires: Puntosur.
- ROWE, WILLIAM. 1996. *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora/Mosca Azul Editores.
- ROWE, WILLIAM y VIVIAN SHELLING. 1991. *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*. México: Grijalbo/CONACULTA.
- SAID, EDWARD. 1984. "Recuerdo del invierno". *Punto de Vista*. 7 (22):3-7.
- SARLO, BEATRIZ. 1983. "Literatura y política". *Punto de Vista*. 6 (19):8-11.
- . 1984. "Una alucinación dispersa en agonía". *Punto de Vista*. 7 (21):1-4.
- . 1987a. "Los militares y la historia: contra los perros del olvido". *Punto de Vista*. 10 (30):6-8.
- . 1987b. "Política, ideología y figuración literaria". Pp. 31-59 en *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, editado por Daniel Balderston et al. Buenos Aires/ Madrid/ Minnesota: Alianza Editorial/ Institute for the Study of Ideologies & Literature.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- SAYAD, ABDELMALEK. 1996. "El país al que nunca se llega". *El Correo de la Unesco*. s/n (octubre).
- SCARRY, ELAINE. 1985. *The body in pain*. Nueva York: Oxford University Press.
- SCHIMUCLER, HÉCTOR. 2000. "Una ética de la memoria". *Puentes*. 1 (2):40-44.
- . 2001. "Las exigencias de la memoria". *Revista de Crítica Cultural*. (22):9-11.
- SKAR, STACEY ALBA. 2001. *Voces híbridas. La literatura de chicanas y latinas en Estados Unidos*. Santiago: RIL editores.
- SOSNOWSKI, SAÚL. 1997. "Políticas de la memoria y del olvido". Pp. 43-58 en *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*, editado por Fernando Reati et al. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- SPERANZA, GRACIELA. 1995. *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- STREJLEVICH, NORA. 1997. *Una sola muerte numerosa*. Miami: Universidad de Miami.
- . 2002. "Too many names". Pp. 272-290 en *Taking root. Narratives of jewish american women in Latin America*, editado por Marjorie Agosin. Ohio: Ohio University Press.
- TIZÓN, HÉCTOR. 1984. *La casa y el viento*. Buenos Aires: Legasa.
- TODOROV, TŹVETAN. 2000. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós Asterisco.
- . 2001. "Frente al límite". *Puentes*. 3 (1):72-79.
- TRABA, MARTA. 1990. *Conversación al sur*. México: Siglo XXI.
- TRAVERSO, ENZO. 2001. *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*. Barcelona: Herder.
- VERBITSKY, HORACIO. 1995. *El Vuelo*. Buenos Aires: Planeta.
- VEZZETTI, HUGO. 1985. "El Juicio: Un ritual de la memoria colectiva". *Punto de Vista*. (24):3-5.
- . 1994. "La memoria y los muertos". *Punto de Vista*. (49):1-3.
- . 1998. "Activismos de la memoria: el 'escrache'". *Punto de Vista*. 21 (62):2-6.
- . 2000. "Un mapa por trazar". *Puentes*. 1(1):18-24.
- . 2001. "Responsabilidades de la memoria". Pp. 15-27 en *Memoria social. Fragmentaciones y responsabilidades*, editado por Maren Ulriksen de Viñar. Montevideo: Ediciones Trilce.
- WHITE, HAYDEN. 1992. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.
- YANKELEVICH, PABLO (ed.) 1998. *En México, entre exilios*. México: SRE/ ITAM/ Plaza y Valdés.
- . 1999. "¿Usted no es de aquí, verdad?: huellas de identidad entre los exiliados sudamericanos en México". *Cuadernos Americanos*. 3 (75):135-152.
- YERUSHALMI, YOSEF. 1989. "Reflexiones sobre el olvido". Pp. 15-26 en *Usos del olvido*, editado por Yosef Yerushalmi et al. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- ZERÁN, FARIDE. 2001. "La memoria, el silencio y el olvido". *Rocinante*. IV (34):23-26.