

Se cierra un capítulo de la guerra sucia con el exterminio de este grupo en represalia al atentado, y la burocracia de la muerte sigue su curso. Mientras la bodega del avión se va abriendo, se oye la canción patria, *Aurora*, conocida de todos, una canción que se canta cuando se iza la bandera argentina. Como ya lo hizo durante el resto de la película, el cineasta recurre al sonido para sugerir lo que no se puede mostrar. La materia prima, intratable, no se representa pero las consecuencias de la barbarie se graban en la memoria del espectador mediante esa canción que simboliza la traición de un pueblo que consintió.

Balance

Hasta finales de los ochenta, la necesidad de hablar de lo que fue silenciado por la violencia del estado durante los años de la dictadura se tradujo por la expresión del grito de las víctimas. Se observa a partir de mediados de los noventa una multiplicación de los documentales así como un desplazamiento a nivel de la ficción de las prioridades: si bien se trataba en un principio de devolver un espacio y una voz a los que fueron desaparecidos, parece ser que en una segunda etapa se trataba de comprender los procesos. El distanciamiento origina nuevas perspectivas, la mirada busca comprender lo incomprensible.

El camino recorrido por el cine argentino se inició con la representación de la toma de conciencia y se expandió con las figuras de las víctimas. La película de Marco Bechis se enmarca en una perspectiva que pretende ir más allá, juntando todas las piezas del proceso con el fin ya no de clausurar sino de sanar la memoria colectiva e individual. Es una postura de investigación que comparten otros cineastas, artistas y escritores y que implica al receptor.

Admitida la imposibilidad de representar ese lugar inadmisibles aunque existente, emergieron nuevas narrativas que reconsideran ese hueco físico y discursivo, cuyas huellas siguen fragilizando la sociedad argentina. Aparecieron relatos del exilio —una realidad hasta hoy pormenorizada— y relatos de la lucha, desde el punto de vista de los «subversivos» —*No velas a tus muertos*, Martín Caparrós— pero también de los victimarios —*Dos veces junio*, Martín Kohan. Comparten un

EL CUERPO CONVULSO DE LA ESCRITURA: UNA SOLA MUERTE NUMEROSA, DE NORA STREJILEVICH

María A. SEMILLA DURAN
Université Lumière Lyon 2

La novela de Nora Strejilevich a la que voy a referirme recibió en 1996 el premio Letras de Oro en Los Estados Unidos, gracias a lo cual se publicó por primera vez traducida al inglés, en 1997. La versión castellana tuvo en la época muy escasa difusión, y ha sido reeditada en 2006 por la Editorial Alción de Córdoba. Ese itinerario sinuoso habla por sí solo del exilio, y de la dificultad para mantener o reanudar los vínculos con el país de origen para los escritores que han sido obligados a abandonarlo para salvar sus vidas. Accedimos a una fotocopia de la primera versión castellana gracias a un libro del poeta Jorge Boccanera, titulado *Redes de la memoria*, en el cual se presenta a varias escritoras exiladas, ex presas políticas, que escriben en el extranjero sobre su experiencia de la última dictadura militar, y que eran en la época casi desconocidas en su propio país. Felizmente ya no es el caso, y algunas de ellas, como Alicia Kozameh, tienen hoy un eco considerable. Nora Strejilevich fue secuestrada y retenida en el CCD Club Atlético en calidad de «desaparecida», y su caso plantea con particular agudeza el problema de una represión desmedida, puesto que no era ella la militante, sino su hermano y dos de sus primos, Montoneros. De ellos, el hermano y uno de los primos figuran en la lista de desaparecidos, el otro primo ingirió una cápsula de cianuro en el momento en que los militares intentaban secuestrarlo. Denunciada por un portero que consideró sospechosa su mudanza, Nora Strejilevich

estuvo desaparecida hasta que los represores tomaron conciencia de su error y la liberaron. Ello no impidió, evidentemente, que sufriera la totalidad del «tratamiento», como se decía en la época. El relato de esos días de tormento y de sus consecuencias ulteriores es la materia de su libro: *Una sola muerte numerosa*.

El libro es un *collage* de pequeñas secuencias sin orden cronológico identificable, un relato fragmentario en el que alternan o se entrecrocán los hechos, los pensamientos, los recuerdos y los tiempos. Vagabundeo compulsivo por los territorios de la infancia, de la genealogía o del exilio, el relato es una trama aparentemente alógica en la que se perfilan las figuras de la pérdida: los amores frustrados, la evocación obsesiva del hermano desaparecido, las secuencias brutales del cautiverio, el desarraigo del exilio. El texto, heterogéneo y contaminado, está compuesto por una multiplicidad de discursos diversos: artículos de periódicos, canciones infantiles, informes o consignas oficiales, poemas. Las vidas astilladas engendran relatos astillados que intentan restituir, si no la coherencia, al menos la intensidad de la vivencia como experiencia límite, y dejar así una huella convulsa del horror.

El libro lleva como epígrafe una cita de Tomás Eloy Martínez: «Desde 1975, todo mi país se transfiguró en una sola muerte numerosa que al principio parecía intolerable y que luego fue aceptada con indiferencia y olvido.»¹ Es pues contra ese olvido que Nora Strejilevich combate desde y por la escritura, construyendo un texto desgarrado y poético, en el que la crueldad de los hechos cohabita con la evocación lírica y la sintaxis parece dislocarse como el cuerpo torturado, como el mundo al que los prisioneros han sido arrancados.

Desde el poema que abre el libro, se pone el acento en la despersonalización, la intercambiabilidad, la comunión en la inexistencia: «Cuando me robaron el nombre/fui una fui cien fui miles/no fui nadie»². El nombre, la identidad, la entidad misma son reemplazados por la «desnudez numerada» y la cifra que hace las veces de identificador. Las palabras se precipitan, al mismo ritmo que la violencia de los actos padecidos; la sintaxis sigue la cadencia brutal de la irrupción agresiva, la escritura es impotente para poner orden en la

1. Nora Strejilevich, *Una sola muerte numerosa*, Córdoba, Alción Editora, 2006,

estuvo desaparecida hasta que los represores tomaron conciencia de su error y la liberaron. Ello no impidió, evidentemente, que sufriera la totalidad del «tratamiento», como se decía en la época. El relato de esos días de tormento y de sus consecuencias ulteriores es la materia de su libro: *Una sola muerte numerosa*.

El libro es un *collage* de pequeñas secuencias sin orden cronológico identificable, un relato fragmentario en el que alternan o se entrecrocán los hechos, los pensamientos, los recuerdos y los tiempos. Vagabundeo compulsivo por los territorios de la infancia, de la genealogía o del exilio, el relato es una trama aparentemente alógica en la que se perfilan las figuras de la pérdida: los amores frustrados, la evocación obsesiva del hermano desaparecido, las secuencias brutales del cautiverio, el desarraigo del exilio. El texto, heterogéneo y contaminado, está compuesto por una multiplicidad de discursos diversos: artículos de periódicos, canciones infantiles, informes o consignas oficiales, poemas. Las vidas astilladas engendran relatos astillados que intentan restituir, si no la coherencia, al menos la intensidad de la vivencia como experiencia límite, y dejar así una huella convulsa del horror.

El libro lleva como epígrafe una cita de Tomás Eloy Martínez: «Desde 1975, todo mi país se transfiguró en una sola muerte numerosa que al principio parecía intolerable y que luego fue aceptada con indiferencia y olvido.»¹ Es pues contra ese olvido que Nora Strejilevich combate desde y por la escritura, construyendo un texto desgarrado y poético, en el que la crueldad de los hechos cohabita con la evocación lírica y la sintaxis parece dislocarse como el cuerpo torturado, como el mundo al que los prisioneros han sido arrancados.

Desde el poema que abre el libro, se pone el acento en la despersonalización, la intercambiabilidad, la comunión en la inexistencia: «Cuando me robaron el nombre/fui una fui cien fui miles/no fui nadie»². El nombre, la identidad, la entidad misma son reemplazados por la «desnudez numerada» y la cifra que hace las veces de identificador. Las palabras se precipitan, al mismo ritmo que la violencia de los actos padecidos; la sintaxis sigue la cadencia brutal de la irrupción agresiva, la escritura es impotente para poner orden en la

1. Nora Strejilevich, *Una sola muerte numerosa*, Córdoba, Alción Editora, 2006,

arbitrariedad de lo real, los signos de puntuación desaparecen, y el texto se convierte en un término analógico del cuerpo aplastado por las botas y los golpes, sin aliento, al borde de la sinrazón:

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. Soy el trofeo de hoy. Cabeza vacía ojos de vidrio. Los cazadores de juguete me pisan *pisa pisuela color de ciruela*³.

Los represores no son sino pasos, golpes, gritos. Marionetas infernales que repiten mecánicamente los gestos de una violencia devastadora. El carácter excepcional de los acontecimientos vividos es confrontado a su reiteración sistemática, hasta hacer de lo impensable una rutina perfectamente regulada, un eterno retorno. Pero al mismo tiempo, la llegada de las fuerzas especiales tiene la dimensión de un cataclismo:

Pero no todos los días [...] se rompen las leyes de gravedad. No todos los días una abre la puerta para que un ciclón desmantele cuatro habitaciones y destroce el pasado y arranque las manecillas del reloj⁴.

El desorden del mundo implica el desorden de los atributos lógicos: los verbos ya no corresponden a sus objetos, hay una especie de intrincación perversa y entrecortada de los elementos de la frase. De la violencia del lenguaje al lenguaje de la violencia, los signos que dicen ya no son lingüísticos, sino corporales: el lenguaje se convierte en marca, en estigma⁵.

Ese súbito hundirse en la negación del ser está subrayado por la intrusión obsesiva de una canción infantil que ritma el tránsito hacia

3. *Ibid.*, p. 13.

4. *Ibid.*, p. 14.

5. Hablando de una estadía en la guardia del hospital del campo, la narradora observa con despiadada precisión: «La picana eléctrica abre y la guardia, con todo

un estado en el que el personaje estará desprovisto de toda defensa, impotente, infantilizado. Los insultos antisemitas de los secuestradores hacen que dos tragedias históricas diferentes —y sin embargo, tan próximas— se intersequen en un cuerpo único. A partir de esa primera escena, la lógica del relato no será una lógica narrativa, sino una lógica poética, semántica, por un lado y una lógica polémica, política, por el otro. En el primer caso, la construcción pasa por la translación de las imágenes, en el segundo por la colisión de discursos contradictorios gracias a una técnica particular del montaje. Las secuencias sucesivas no respetarán otro orden que el de los ecos, las resonancias, las anáforas. Una palabra de una secuencia, tomada en su sentido propio, será el puente que permita pasar a la secuencia siguiente, en la que la misma palabra será retomada, pero con otro sentido. De la evocación del juego de la *escondida* en la infancia, cuando el hermano la buscaba, al siniestro *jugar a las escondidas* de los militares y los militantes; de la presión ejercida sobre una abuela demasiado libre que ha sido *encerrada* por su familia para obligarla a *recapacitar* sobre un matrimonio que rehúsa, al *encierro* de la nieta en su celda para que *recapacite* sobre el interés de denunciar a sus camaradas, el procedimiento permite integrar en un mismo movimiento el pasado y el presente, la persecución de las mujeres de ayer y de hoy, el antisemitismo que los abuelos han huido y el de la dictadura argentina. Esta estrategia de inclusión es la que va devolviendo su coherencia a lo incoherente, al recordar la persistencia y la universalidad de ciertas lógicas de exclusión, al alertar sobre los ensañamientos de la historia. Esa es también la razón por la cual el discurso está constantemente atravesado por otros discursos: los testimonios de las víctimas ante la CONADEP, los recortes de los periódicos, las declaraciones de los militares, los escritos dejados por Gerardo, el hermano; los fragmentos de los informes de la justicia sobre las prácticas de la ESMA. El discurso testimonial es omnipresente, abreva en todas las fuentes, se pone en escena a través de mediaciones diversas que lo teatralizan o lo contrarían, se hace reflejo historiográfico en la citación de documentos oficiales o indagación introspectiva en los escritos de las víctimas. Restos de textos, hilachas de textos entrecortados, desgarrados, que se imbrican en un relato hecho de residuos, de ruinas. Nelly Richard escribe, refiriéndose a las artes de la

un estado en el que el personaje estará desprovisto de toda defensa, impotente, infantilizado. Los insultos antisemitas de los secuestradores hacen que dos tragedias históricas diferentes —y sin embargo, tan próximas— se intersequen en un cuerpo único. A partir de esa primera escena, la lógica del relato no será una lógica narrativa, sino una lógica poética, semántica, por un lado y una lógica polémica, política, por el otro. En el primer caso, la construcción pasa por la translación de las imágenes, en el segundo por la colisión de discursos contradictorios gracias a una técnica particular del montaje. Las secuencias sucesivas no respetarán otro orden que el de los ecos, las resonancias, las anáforas. Una palabra de una secuencia, tomada en su sentido propio, será el puente que permita pasar a la secuencia siguiente, en la que la misma palabra será retomada, pero con otro sentido. De la evocación del juego de la *escondida* en la infancia, cuando el hermano la buscaba, al siniestro *jugar a las escondidas* de los militares y los militantes; de la presión ejercida sobre una abuela demasiado libre que ha sido *encerrada* por su familia para obligarla a *recapacitar* sobre un matrimonio que rehúsa, al *encierro* de la nieta en su celda para que *recapacite* sobre el interés de denunciar a sus camaradas, el procedimiento permite integrar en un mismo movimiento el pasado y el presente, la persecución de las mujeres de ayer y de hoy, el antisemitismo que los abuelos han huido y el de la dictadura argentina. Esta estrategia de inclusión es la que va devolviendo su coherencia a lo incoherente, al recordar la persistencia y la universalidad de ciertas lógicas de exclusión, al alertar sobre los ensañamientos de la historia. Esa es también la razón por la cual el discurso está constantemente atravesado por otros discursos: los testimonios de las víctimas ante la CONADEP, los recortes de los periódicos, las declaraciones de los militares, los escritos dejados por Gerardo, el hermano; los fragmentos de los informes de la justicia sobre las prácticas de la ESMA. El discurso testimonial es omnipresente, abreva en todas las fuentes, se pone en escena a través de mediaciones diversas que lo teatralizan o lo contrarían, se hace reflejo historiográfico en la citación de documentos oficiales o indagación introspectiva en los escritos de las víctimas. Restos de textos, hilachas de textos entrecortados, desgarrados, que se imbrican en un relato hecho de residuos, de ruinas. Nelly Richard escribe, refiriéndose a las artes de la

La encrucijada entre la memoria como resto y la narrabilidad del recuerdo vuelve estratégica la pregunta por las condiciones de tematización crítica de lo fragmentario y de lo residual: pequeños escenarios a la deriva, restos a la espera de alguna micronarrativa que se haga cargo de su errante parcialidad para ayudarnos a comprender —desde lo desamarrado, lo tráfuga y lo intersticial —las escisiones de los relatos que hieren la marca del post⁶.

El espacio parece ocupado sobre todo por el vacío de los ausentes, que hallan en cada página el lugar —la tumba, pero también el refugio— que el régimen les niega.

El país entero se ha convertido en un enorme campo de concentración, el miedo está dentro y fuera, las personas están sometidas a una vigilancia constante, el sistema panóptico del que habla Michel Foucault es plenamente aplicado y nadie le escapa. La «teoría del cuerpo extraño» que debía ser extirpado impregna el imaginario comunitario: según la lectura de Ricardo Piglia, «Se anticipó públicamente lo que en secreto se le iba a hacer al cuerpo de las víctimas. Se decía todo, sin decir nada»⁷; Frente a ese discurso paradójico, a la vez explícito y elíptico, en el que la palabra parece nombrar lo que el acto escamotea, la profusión de voces que dicen y vuelven a decir la tortura pugnan por recrear una realidad denegada y por deshacer los lazos metafóricos que naturalizan la destrucción. Hay aún rodeos que llevan hacia un control relativo de la degradación, y que son trazados por retóricas particulares, como la mezcla de ironía y crueldad con la que la narradora sintetiza el destino de su hermano: «Cuando era chico se encerraba en el baño, cuando era más grande se encerraba en su cuarto, y después lo encerraron en un campo»⁸, o bien: «Finalmente, yo no sé si los desaparecidos somos, estamos, fuimos o estuvimos, pero seguro que tendremos que probarlo.»⁹ El que ha vivido el infierno no puede liberarse de sus obsesiones, y es por ello

6. Nelly Richard, *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 78.

7. Ricardo Piglia, «Una trama de relatos», en: *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 36.

las cursivas... Todos esos procedimientos trabajan la experiencia de la ruptura del cuerpo y del mundo, pero también del gesto y la palabra del dominador, encuadrados entre dos juegos infantiles que, al tiempo que exacerban su arbitraria desmesura, los degradan en el interior mismo del propio código.

Vemos así en acto esos trayectos figurativos de los que habla Nelly Richard, capaces de crear

una relación heterogénea y fluctuante entre cita referencial (la violencia de la descomposición), marcas de la experiencia (una subjetividad social traumada) y vectores de transformación crítica (montajes interpretativos y políticas del discurso)¹⁵.

Las voces de los torturadores y las de las víctimas cohabitan; los gritos de dolor son el contrapunto corporal de las músicas de las que aquellos se sirven para hacerlos inaudibles. A veces las palabras se infiltran en el relato sin que se sepa quién las dice ni de dónde vienen, como voces sin cuerpo flotando en el aire, como si los desaparecidos hubiesen encontrado en la escritura la presencia que se les niega. Pero también, si esas voces son declaraciones de los sobrevivientes, como si ellos mismos hubiesen quedado irremisiblemente ligados a la figura de la desaparición. A veces el texto se desdobra, como si la insistencia sobre un mismo hecho contado dos veces —por el texto literario, por la declaración ante la Comisión— se propusiera *hacer creer* en su realidad, forzar al lector a admitir la irreversibilidad de lo que ha sucedido. Si el relato literario puede parecer producto de la imaginación, el testimonio tiene valor jurídico y confirma la verdad de los acontecimientos; ambos forman parte de esa polifonía de la memoria que resuena todavía en cada uno de nosotros. Ese procedimiento es particularmente utilizado cuando se relata la tortura del hermano, que se halla en una habitación contigua y cuyos gritos ella escucha y reconoce:

Su gemido me parte en dos, en miles de pedazos que no puedo contar. Es él, estará en otro cuarto, o será una grabación para hacerme hablar. Siguen los pinchazos, el voltaje parece

15. Nelly Richard, *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Ed. Siglo XXI, 2007, p. 71.

las cursivas... Todos esos procedimientos trabajan la experiencia de la ruptura del cuerpo y del mundo, pero también del gesto y la palabra del dominador, encuadrados entre dos juegos infantiles que, al tiempo que exacerbaban su arbitraria desmesura, los degradan en el interior mismo del propio código.

Vemos así en acto esos trayectos figurativos de los que habla Nelly Richard, capaces de crear

una relación heterogénea y fluctuante entre cita referencial (la violencia de la descomposición), marcas de la experiencia (una subjetividad social traumada) y vectores de transformación crítica (montajes interpretativos y políticas del discurso)¹⁵.

Las voces de los torturadores y las de las víctimas cohabitan; los gritos de dolor son el contrapunto corporal de las músicas de las que aquellos se sirven para hacerlos inaudibles. A veces las palabras se infiltran en el relato sin que se sepa quién las dice ni de dónde vienen, como voces sin cuerpo flotando en el aire, como si los desaparecidos hubiesen encontrado en la escritura la presencia que se les niega. Pero también, si esas voces son declaraciones de los sobrevivientes, como si ellos mismos hubiesen quedado irremisiblemente ligados a la figura de la desaparición. A veces el texto se desdobra, como si la insistencia sobre un mismo hecho contado dos veces —por el texto literario, por la declaración ante la Comisión— se propusiera *hacer creer* en su realidad, forzar al lector a admitir la irreversibilidad de lo que ha sucedido. Si el relato literario puede parecer producto de la imaginación, el testimonio tiene valor jurídico y confirma la verdad de los acontecimientos; ambos forman parte de esa polifonía de la memoria que resuena todavía en cada uno de nosotros. Ese procedimiento es particularmente utilizado cuando se relata la tortura del hermano, que se halla en una habitación contigua y cuyos gritos ella escucha y reconoce:

Su gemido me parte en dos, en miles de pedazos que no puedo contar. Es él, estará en otro cuarto, o será una grabación para hacerme hablar. Siguen los pinchazos, el voltaje parece

más alto que nunca, me muerdo la lengua para no estallar.

- Mirá che, la misma cicatriz. ¡Ni que fuera etiqueta de fábrica!

- La marca de una vacuna infectada en la espalda: la llevamos como un trofeo, porque nos identifica. Te tienen. Sí, estás acá¹⁶.

En este caso el desdoblamiento no es sólo un desdoblamiento del discurso, sino también de los cuerpos, que se reflejan en un vínculo casi gemelar. El texto literario nace de la ruptura interior, afectiva; el testimonio se sitúa en el terreno de la objetividad exterior; jurídica. Los dos se completan y amplifican el efecto de una representación sin concesiones, en la que ninguna aberración es silenciada. Las historias de castigo y humillación se multiplican, todas las voces son la misma voz, todas las voces dicen lo mismo:

No sé qué me pasa, me duele la memoria. Sube la marea de voces que me piden algo, al unísono. Voces a coro, alaridos en rima disonante controlados por otra voz superpuesta: la que interroga¹⁷.

Esa estrategia inclusiva conduce a una forma de simultaneidad en la que todos los tiempos coexisten y todas las personas están presentes y vivas al mismo tiempo, a pesar de las pérdidas, las desapariciones, las muertes y los suicidios. Última tentativa de devolver al lenguaje su facultad mágica de convocar, el texto, como tantos otros que se proponen la imposible representación de actos que desafían toda inteligibilidad, es a la vez archivo, cementerio y memorial, pero también espacio de resurrección y de reconstrucción. Todos los fragmentos serán reunidos, todos los hilos anudados, de manera similar a la que utiliza Juan Gelman para «erotizar» —en el sentido de reunir, vincular— su evocación de las pérdidas. Incluso la lengua particular inventada por los represores para hablar de sus tareas es consignada, con frialdad e ironía, así como la lista de los sobrenombres de los torturadores.

Repertorios de la ignominia, esos pasajes permiten recrear ese «otro» mundo en el que se habla *otra* lengua, y así abrirse camino en medio de la incompreensión, gracias a la clave de la «jerga milico», que expone en toda su crudeza el designio de los exterminadores. La escritura llena los huecos y a la vez los ahonda: «Lleno el vacío con voces que al menos me distraen de tanta sangre. Letras palpitantes, vocales y consonantes que a duras penas te invocan»¹⁸ dirá la narradora, casi como en una plegaria, al hermano ausente.

Lectura

Nora Strejilevich parece haber optado desde un principio por dejar al lector la tarea de organizar los fragmentos, de elaborar los restos. En la urgencia nerviosa e implacable de su escritura, la producción de una interpretación «equilibrada» de los acontecimientos no tendría ni cabida ni pertinencia. El humor negro, la ironía acerada, la irrisión y la figuración grotesca —por representación o por efecto— son las esclusas que permiten canalizar las formas de la violencia para siempre impresas en las memorias y en los cuerpos. La lucha histórica se reproduce en todas las superficies materiales o textuales, y esas superficies quedan surcadas por cicatrices literales o simbólicas. Las tipografías diversas se entrechocan, las mayúsculas y los caracteres en negrita «alzan la voz», gritan desde la página, se oponen en un duelo sin cuartel. Y cada uno de esos diseños dibuja espacios distintos, que el lector atraviesa sin transición, impulsado por una especie de corriente eléctrica que, como la picana, lo sacude y lo fragmenta. Esta retórica convulsa responde sin duda a la analogía entre las reacciones del cuerpo de la narradora sometido a la tortura:

La voz se acompaña de una extraña percusión que me cae, abrupta, sobre la piel. No son golpes sino toques de algo que ni pincha ni quema ni sacude ni hiere ni taladra pero quema taladra pincha 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

18. *Ibid.*, p. 19.

Repertorios de la ignominia, esos pasajes permiten recrear ese «otro» mundo en el que se habla *otra* lengua, y así abrirse camino en medio de la incomprensión, gracias a la clave de la «jerga milico», que expone en toda su crudeza el designio de los exterminadores. La escritura llena los huecos y a la vez los ahonda: «Lleno el vacío con voces que al menos me distraen de tanta sangre. Letras palpitantes, vocales y consonantes que a duras penas te invocan»¹⁸ dirá la narradora, casi como en una plegaria, al hermano ausente.

Lectura

Nora Strejilevich parece haber optado desde un principio por dejar al lector la tarea de organizar los fragmentos, de elaborar los restos. En la urgencia nerviosa e implacable de su escritura, la producción de una interpretación «equilibrada» de los acontecimientos no tendría ni cabida ni pertinencia. El humor negro, la ironía acerada, la irrisión y la figuración grotesca —por representación o por efecto— son las esclusas que permiten canalizar las formas de la violencia para siempre impresas en las memorias y en los cuerpos. La lucha histórica se reproduce en todas las superficies materiales o textuales, y esas superficies quedan surcadas por cicatrices literales o simbólicas. Las tipografías diversas se entrechocan, las mayúsculas y los caracteres en negrita «alzan la voz», gritan desde la página, se oponen en un duelo sin cuartel. Y cada uno de esos diseños dibuja espacios distintos, que el lector atraviesa sin transición, impulsado por una especie de corriente eléctrica que, como la picana, lo sacude y lo fragmenta. Esta retórica convulsa responde sin duda a la analogía entre las reacciones del cuerpo de la narradora sometido a la tortura:

La voz se acompaña de una extraña percusión que me cae, abrupta, sobre la piel. No son golpes sino toques de algo que ni pincha ni quema ni sacude ni hiere ni taladra pero quema taladra pincha 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 y plantas de pie. La cabeza los oídos los dientes la vagina el cuero cabelludo los poros de la piel huelen a quemado¹⁹.

y el cuerpo del texto, recorrido por espasmos, cuyos ritmos también se «enloquecen», cuyos párrafos *saltan*, se entrecortan, se interrumpen y cuyas voces se hacen eco en un solo grito numeroso. Podríamos muy bien aplicar a esta retórica particular las observaciones que Florinda F. Goldberg enuncia con respecto al texto de otra escritora argentina ex prisionera política, Alicia Kozameh, en cuya literatura, como en la de Nora Strejilevich, el lenguaje corporal adquiere una importancia inédita:

La organización del texto activa un mecanismo de significación que trabaja en el mismo sentido de lo que se relata: enunciación y enunciado nos cuentan la misma historia, la cual, circularmente, es la historia de una experiencia corrosiva y su (siempre incompleta) superación a través de la escritura²⁰.

Si hay una «lectura» estructurante de los acontecimientos, ésta está dada, como en tantos otros textos de novela testimonial o de *non fiction*, por el montaje y el entrecruzamiento de los discursos, que permite equiparar las tragedias del pasado con las del presente, las de Europa con las de América. Ya se trate de los judíos expulsados de Europa o exterminados, o de los judíos y militantes argentinos; de las mujeres de principios de siglo o de las de la actualidad, de los que buscan desnudar la verdad y exigir la justicia desde el pasado o desde el presente, las mismas lógicas presiden los acontecimientos, los mismos verdugos se imponen, la misma opresión se abate sobre los hombres, la misma degradación se inflige. La escritura construye las escenas fundadoras del sistema, libera la violencia que él genera, y le opone una feroz resistencia: «No les daré a esos caballeros el gusto de llorar.

19. *Ibid.*, p. 29.

20. Florinda F. Goldberg, «Alicia Kozameh: el indispensable juego ficcional», en:

Para qué. Las lágrimas no abren candados, decía la abuela.»²¹ En ese combate sin nombre en el cual salvar la vida no basta para salvarse, en el que *quebrarse* en la mesa de torturas equivale a la peor de las condenas porque ésa es la última de las derrotas: la de sobrevivir sin dignidad, cada uno busca a tientas el gesto que lo preserve, no del dolor, sino de la vergüenza:

Por eso mi consigna es: quedarme conmigo, siempre conmigo. No dejarme sola ni por casualidad. Andar pegadita a mi sombra, aunque no la vea. Lo logro gracias a una técnica que mata la memoria. La memoria debe coagularse y vivir su vida aparte, lejos de aquí, entre sus propios personajes y paisajes²².

Cuando el cuerpo, ultrajado, no es sino temblor; cuando la angustia engendrada por la desaparición del hermano la hunde en la más cruel incertidumbre, cuando la libertad de ser es sometida a una disciplina inhumana, hay una sola respuesta: la afirmación de la propia, inalienable, rotunda conciencia:

No me van a ganar. Camino ida y vuelta aunque me duela todo, aunque me choque con las paredes, aunque me asuste el peso de los grillos en los pies, aunque la celda se acabe a los dos pasos, aunque me quieran regimentar el alma²³.

Conciencia de ser judía y perseguida a través de la Historia, de ser mujer y oprimida por «los hombres de braguetas ágiles», de ser argentina y torturada por la dictadura militar; conciencia de sobreviviente que asume el deber de memoria. Ricardo Piglia recuerda que «siempre hay una versión de los vencidos. Un relato fragmentado, casi anónimo, que resiste y construye interpretaciones alternativas y alegóricas.»²⁴ Nora Strejilevich extrae el relato del anonimato y al desaparecido de

21. Nora Strejilevich, *Una sola muerte numerosa*, *op. cit.*, p. 30.

22. *Ibid.*, p. 38.

23. *Ibid.*, p. 60.

24. Ricardo Piglia, «Una trama de relatos», *op. cit.*, p. 37.

Para qué. Las lágrimas no abren candados, decía la abuela.»²¹ En ese combate sin nombre en el cual salvar la vida no basta para salvarse, en el que *quebrarse* en la mesa de torturas equivale a la peor de las condenas porque ésta es la última de las derrotas: la de sobrevivir sin dignidad, cada uno busca a tientas el gesto que lo preserve, no del dolor, sino de la vergüenza:

Por eso mi consigna es: quedarme conmigo, siempre conmigo. No dejarme sola ni por casualidad. Andar pegadita a mi sombra, aunque no la vea. Lo logro gracias a una técnica que mata la memoria. La memoria debe coagularse y vivir su vida aparte, lejos de aquí, entre sus propios personajes y paisajes²².

Cuando el cuerpo, ultrajado, no es sino temblor; cuando la angustia engendrada por la desaparición del hermano la hunde en la más cruel incertidumbre, cuando la libertad de ser es sometida a una disciplina inhumana, hay una sola respuesta: la afirmación de la propia, inalienable, rotunda conciencia:

No me van a ganar. Camino ida y vuelta aunque me duela todo, aunque me choque con las paredes, aunque me asuste el peso de los grillos en los pies, aunque la celda se acabe a los dos pasos, aunque me quieran regimentar el alma²³.

Conciencia de ser judía y perseguida a través de la Historia, de ser mujer y oprimida por «los hombres de braguetas ágiles», de ser argentina y torturada por la dictadura militar; conciencia de sobreviviente que asume el deber de memoria. Ricardo Piglia recuerda que «siempre hay una versión de los vencidos. Un relato fragmentado, casi anónimo, que resiste y construye interpretaciones alternativas y alegóricas.»²⁴ Nora Strejilevich extrae el relato del anonimato y al desaparecido de

21. Nora Strejilevich. *Una sola muerte numerosa*, op. cit., p. 30.

su desaparición, construye por la escritura un análogo fracturado de los cuerpos y de los imaginarios heridos y elige la figura del círculo para ilustrar que la supervivencia es, sobre todo, un tiempo: el tiempo de la memoria y su incesante palabra. La última escena del libro resume en algunas líneas esa interminable tarea de la lucidez: Nora Strejilevich lee la primera escena del libro de Nora Strejilevich en un acto de conmemoración, la primera vez que vuelve, después de tantos años, al *Club Atlético*, el campo clandestino de detención donde estuvo desaparecida. Y es allí, cuando todo parece recomenzar al ritmo de un texto que no deja tregua, cuando la función de la literatura se asume y se poetiza:

Perdimos una versión de nosotros mismos
Y nos reescribimos para sobrevivir²⁵.

De una inicial comprensión distanciada del combate político²⁶ a la obsesiva reconstrucción de sus efectos, de una tensa reticencia a una escritura convulsa, la obra de Nora Strejilevich traza un itinerario signado por una suerte de ejemplaridad inversa, ya que la narradora es castigada por una *falta ausente* —no cometida—, falta que es un *ser sin acto*, y es redimida por una escritura que, al hospedar las *ausencias* —los que faltan—, *pasa al acto*, radicalmente, en cuerpo y texto. La autora evita contribuir a la construcción del héroe épico, así como a su deconstrucción. Enunciado desde la experiencia y «constando en acta» su relato remite tanto a la gesta colectiva —incluyendo a todas sus voces— como al duelo personal, íntimo, «obsceno», como diría Carlos Liscano, entre la maquinaria estatal de destrucción y la resistencia individual, tan frágil y tan irreducible a la vez.

25. Nora Strejilevich, *Una sola muerte numerosa*, op. cit., p. 150.

26. «Creo en la utopía, pero no en dar la vida como forma de vida: o los suburbios del heroísmo no son mi barrio preferido, o sufro de envejecimiento precoz. Llevo puesta una cierta distancia que me impide confundirme con el coro de consignas, leer proclamas rociadas de fervor y luchar con certeza por la creación de un mundo mejor.