

CICATRICES DEL TRAUMA: CUERPO, EXILIO Y MEMORIA EN *UNA SOLA MUERTE NUMEROSA* DE NORA STREJILEVICH

POR

M. EDURNE PORTELA
Lehigh University

Miguel D'Agostino testificaba en 1984 frente a la Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas en Argentina (CONADEP): "Si al salir del cautiverio me hubiesen preguntado: ¿te torturaron mucho?, les habría contestado: Sí, los tres meses sin parar. Si esa pregunta me la formulan hoy les puedo decir que pronto cumplo siete años de tortura" (26). Esta cita aparece en numerosos estudios sobre la permanencia del trauma de la violencia y el encarcelamiento en el presente de la víctima. El ejercicio de memoria se hace desde un lugar en que el dolor, la constante presencia de aquellos que no sobrevivieron a modo de fantasmas o recuerdos angustiantes, lo absurdo de la misma supervivencia, inundan la narrativa. A veces ese lugar subjetivo del dolor se combina también con un lugar físico de desarraigo: el exilio. Así lo plantea Nora Strejilevich en su obra *Una sola muerte numerosa* (1997; 2006).

Nora Strejilevich fue secuestrada en 1977 y estuvo desaparecida en el campo de concentración conocido como Club Atlético al mismo tiempo que su hermano Gerardo, la novia de este, Graciela Barroca, y sus dos primos Abel y Hugo, todos ellos todavía hoy desaparecidos.¹ Después de ser liberada, Strejilevich tuvo que exiliarse y vagó por numerosos países (Israel, España, Italia, Brasil, Inglaterra y Canadá), hasta afianzarse en San Diego (Estados Unidos). Durante este largo periplo, la autora volvió a la Argentina en varias ocasiones, entre ellas en 1984 para testificar frente a la CONADEP, pero nunca de manera permanente. Durante sus años de exilio, Strejilevich perdió también a su madre y a su padre, ausencias presentes en *Una sola muerte numerosa*, así como la de su hermano

¹El Club Atlético fue un centro clandestino de detención en la ciudad de Buenos Aires que funcionó desde mediados de 1976 a diciembre de 1977. Como ya se señaló en el informe *Nunca más*, este centro, por el que se supone que pasaron más de 1.500 personas, fue demolido poco después de su clausura (157). Sobre sus cimientos la dictadura construyó la autopista 25 de Mayo. El 13 de abril de 2002 el Gobierno de Buenos Aires, presionado por grupos de derechos humanos y sobrevivientes, comenzó una excavación con el objetivo de encontrar datos, materiales y/o documentación sobre las personas que estuvieron detenidas en el centro y convertir este enclave en un lugar de memoria donde se recuerde y dé tributo a las víctimas que sufrieron tortura y/o desaparecieron en el Club Atlético. Por el testimonio de Strejilevich y otros supervivientes del Club, se sabe que Gerardo, Graciela y Abel fueron torturados allá. Hugo posiblemente ingresó cadáver ya que durante la persecución ingirió una pastilla de cianuro.

y otros tantos compatriotas de su generación que desaparecieron en los campos de concentración de la última dictadura.²

La obra de Strejilevich se suma, con su publicación en 1997, al corpus de testimonios que ya comenzaron a denunciar la brutal represión de la “guerra sucia” en los años ochenta, concretamente aquellos que lo hicieron desde el exilio, como *Preso sin nombre, celda sin número* de Jacobo Timerman (1981), *Pasos bajo el agua* de Alicia Kozameh (1986) o *The Little School* de Alicia Partnoy (1986, publicado en castellano bajo el título *La Escuelita* por primera vez en 2006). Estos testimonios de sobrevivientes que comienzan a aparecer en los años ochenta relatan las experiencias propias de la detención política y dan fe de la existencia de campos de concentración, describen la metodología de la represión y denuncian la desaparición de personas. La obra de Strejilevich no sólo dialoga con esos testimonios anteriores sino también con la literatura argentina del exilio que no se ajusta exactamente al género testimonial, como en el caso de Tomás Eloy Martínez o Juan Gelman.³

A pesar de este diálogo con la tradición testimonialista y del exilio, en la obra de Strejilevich se percibe un cambio de perspectiva, ya que no en vano ha pasado por lo menos una década desde aquellas primeras publicaciones que denunciaron los horrores de la dictadura. Así, su denuncia no sólo se centra en los horrores del pasado, sino en el presente de la impunidad y del olvido oficial del pasado reciente. También, como ha señalado Fernando Reati en su artículo “Trauma, duelo y derrota en las novelas de ex presos de la guerra sucia argentina”, “la fuerza del relato [de Strejilevich] proviene no tanto de la denuncia puntual como del tratamiento lírico del drama personal y humano de la victimización” desde una perspectiva memorística que se aleja de los textos escritos en los años ochenta (109). En su artículo Reati destaca el tratamiento humano y personal, más que político, de aquellos que no sobrevivieron a la represión de la dictadura y señala un giro paradigmático en la representación del pasado traumático. Pese al cambio fundamental en el tratamiento de la temática que señala el autor, considero que hay una continuación de aquello que él mismo señalaba en su libro *Nombrar lo innombrable* sobre la literatura argentina que comienza a responder a la violencia en 1975: “Cierta intención testimonialista es evidente en la literatura posterior a 1975, pero esa intención no se traduce en formas testimoniales tradicionales de corte realista” (33). Esta tendencia que estudia Reati en su obra de 1992 se puede ver no sólo en las novelas, sino en testimonios de supervivientes de los años ochenta como los de Alicia Partnoy y Alicia Kozameh, donde a veces la ficción no se diferencia de la realidad porque “la mayoría de los autores intuyen que no es posible representar la violencia por medio de la simulación mimética y el realismo” (Reati, *Nombrar* 12). Nora Strejilevich en realidad continúa esta pauta de intentar plasmar las

² En la obra la autora narra la muerte de su madre de un cáncer fulminante poco después de la llegada de la democracia y la de su padre, que tres años después se suicida.

³ De Tomás Eloy Martínez toma las palabras para el título de la obra y también las añade en el epígrafe de la misma: “Desde 1975, todo mi país se transfiguró en una sola muerte numerosa” (9). Strejilevich también paga tributo a Juan Gelman incluyendo su famosa cita como título de uno de los fragmentos: “No te olvides de olvidar el olvido” (189). Las citas corresponden a la primera edición de la obra (1997), excepto cuando se indica un cambio significativo en la segunda edición (2006).

secuelas traumáticas de la violencia de estado a través de una obra que, como se verá a continuación, enlaza el momento de la dictadura con el presente de la escritura y el pasado colectivo argentino, intentando hacer inteligible el horror.

Como otros autores ya han explicado, la obra recoge recuerdos y poemas de la autora, rememoraciones de personas que conocieron a su hermano mayor Gerardo, testimonios del *Nunca más* y otros documentos relacionados con la represión.⁴ A esto me gustaría añadir que los fragmentos de la novela se estructuran como una conversación entre Nora, la narradora, y sus seres queridos, ausentes de su vida en el momento de la escritura. A ellos se dirige en segunda persona, llenando el texto de preguntas que quedan sin respuesta y de una melancolía dolorosa. La misma autora, en una entrevista con María Malusardi, explica esa necesidad de comunicarse con sus seres queridos ausentes, y la construcción del texto como un diálogo con ellos:

Me di cuenta entonces que estaba hablando con los muertos. [...] Primo Levi decía que un sobreviviente habla por delegación por aquellos que no pueden contar la historia porque están muertos y que son los que realmente sufrieron lo peor. Yo pensaba que en mi caso, yo hablaba *con* ellos, no *por* ellos. Y después entendí por qué había puesto al principio del libro “al irse ustedes tres me dejaron con la palabra en la boca”. Mis padres y mi hermano. [...] Después pensé que cuando das un testimonio, siempre tenés que tener alguien que te escuche. En mi caso, los inventé para que me escuchen, hablaba con ellos, esto es lo que creo que hice. (mi énfasis)⁵

Los ausentes dialogan con la narradora puesto que, para llenar su vacío, Strejilevich les da voz en el texto. Son voces que surgen de los recuerdos y de un pasado anterior a la tragedia. Las voces, como los documentos y extractos de testimonios, salpican de manera fragmentaria el texto. En el presente ensayo estudio esta segmentación narrativa en relación a la también fragmentaria representación del cuerpo de la misma narradora. Analizaré en primer lugar cómo memoria, trauma y cuerpo se relacionan de manera inextricable en el texto de Strejilevich a partir de una ruptura que, debido a la misma naturaleza fragmentaria del trauma, aparece tanto en el lenguaje como en la representación del cuerpo femenino. Este análisis dará pie al comentario de la correlación entre cuerpo, identidad individual, y la correspondencia de ésta con la memoria colectiva y el exilio. En este sentido, el cuerpo se presenta como “recipiente” de memoria, no sólo de la experiencia traumática de encarcelamiento, sino también de la infancia de su protagonista y de su relación con la memoria colectiva argentina, en la cual el exilio juega un papel fundamental.

Si Fernando Reati habla de la narradora de *Una sola muerte numerosa* como narradora “mutilada” por la ausencia que provoca la desaparición de su hermano (110), se puede usar esta misma palabra, “mutilada”, para definir la estructura narrativa de la obra. La fragmentación estructural en *Una sola muerte numerosa* indica una de las

⁴ Fernando Reati (*Trauma* 108) y Carmen Tisnado explican esta estructura en fragmentos y voces. Tisnado enmarca su análisis de esta fragmentación como parte de la dinámica de la escritura testimonial (74).

⁵ Agradezco a Nora Strejilevich el haber compartido, con la aprobación de María Malusardi, esta entrevista inédita conmigo.

características de la literatura de trauma.⁶ Trauma se define como una herida en la psique provocada por una experiencia que no puede ser recordada a través de los mecanismos normales de la memoria. Debido a las emociones excesivas causadas por la experiencia traumática, el sujeto traumatizado no puede incorporar esta experiencia en la conciencia y, como consecuencia, es perseguido y acosado por sueños traumáticos, *flashbacks*, y otros síntomas como invalidez emocional, sentimientos de culpa, depresión y disociación. Así, ya que la experiencia traumática no puede ser recuperada por los mecanismos usuales de la memoria, uno de los principales retos es cómo recuperar memorias traumáticas para llevar a cabo el trabajo de duelo e intentar curar al sujeto traumatizado y cómo hacer representables las experiencias traumáticas a través del lenguaje. El texto fragmentado de *Una sola muerte numerosa* propone la imposibilidad de representar la totalidad de la experiencia a través del *collage* de documentos, voces, saltos cronológicos y desplazamientos geográficos. Esta quiebra, esta fragmentación, es reflejo de la ruptura que el sujeto traumatizado sufre al revivir la experiencia en el acto escrito. Así, la narrativa fragmentada refleja formalmente la ruptura de la totalidad del cuerpo debido al trauma y al dolor constante de su manifestación en el proceso de escritura.

Idelber Avelar, partiendo de una crítica a la conocida obra de Elaine Scarry *The Body in Pain*, arguye que el problema esencial en la narrativa que nace del trauma de la tortura estriba en cómo narrar esa experiencia.⁷ Debido a que la tortura, en vez de acabar con la voz del sujeto torturado, le obliga a hablar, es precisamente cuando habla que la persona torturada es destruida, instaurando así el silencio posterior: "Torture produces speech in order to produce silence. It produces language so as to manufacture the absence of language. [...] The dilemma of the tortured subject, then, is always one of representability. How can one speak of the unspeakable?" (46). La interpretación de Avelar sobre la narrativización y su representabilidad enfatiza la relación entre el trauma y el acto testimonial. El autor es justamente prudente cuando aclara que la experiencia traumática es imposible de representar en toda su dimensión, pero también insiste en la necesidad de

⁶El concepto de trauma ha sido debatido en profundidad en los últimos años desde perspectivas muy diferentes y a veces opuestas como las de Dominick LaCapra, Cathy Caruth o Ruth Leys, entre muchos otros. En este ensayo no pretendo involucrarme en este interminable debate; por tanto usaré los conceptos relacionados con trauma que considero más útiles para el mejor entendimiento de la obra de Strejilevich.

⁷En este bien conocido ensayo, Scarry construye una fenomenología del dolor en la que arguye que el cuerpo del sujeto torturado es el lugar del dolor, mientras que la voz del torturador es el lugar del poder (51). En el primer capítulo de su obra, expone que la persona torturada es sólo cuerpo, pierde su voz y toda referencia a lo que hasta el momento ha concebido como "mundo" o "civilización". Así, mediante la tortura, se produce "the unmaking of the world", es decir, una pérdida total de los referentes que, previos a la tortura, han constituido el mundo civilizado. La única manera en la que la persona torturada puede recuperar su visión del mundo y su voz es a través, según Scarry, de la narrativización de la experiencia, es decir "the making of the world". Idelber Avelar defiende que la tortura, en realidad, es parte sustancial de la civilización y por tanto no es opuesta a la misma, criticando de esta manera la oposición binaria que hace Scarry de civilización/tortura. Avelar además señala que, si como arguye Scarry, la voz es destruida totalmente durante la tortura, la única opción que queda es una imposible restauración de la subjetividad pretraumática, imposible por la misma ruptura que supone el trauma (33).

narrarla para emprender el camino de la cura a través del *acto testimonial*. La tortura, ese acto privado en que las únicas presencias son las del torturado y el torturador, elimina al testigo y por eso mismo el acto de testimoniar tras la experiencia es esencial, no tanto para reconfortar a la víctima, sino para crear la condición de posibilidad en la que la función curativa de la narrativa pueda desarrollarse:

The modern technology of torture is the atrocity in its completely privatized form. The destruction of the possibility of witnessing heightens the sensation of guilt that terrorizes the survivor. The task of constructing narratability must be understood, then, less as the elaboration of a coherent, comforting sequence about the past [...] and more as the postulation of narrative as a possibility, that is, a virtual *place of a witness*. (48-49; énfasis del autor)

Como veremos en las próximas páginas, la narrativa de Strejilevich no es, desde luego, una elaboración coherente y confortante del pasado, sino la condición de posibilidad para actuar como testigo del trauma individual y colectivo y para intentar, en el presente de la escritura, sobreponerse a la experiencia de la tortura, la desaparición propia y ajena, la muerte de seres queridos, y el largo exilio.

La fragmentación de la estructura narrativa tiene su correlato en la ruptura del lenguaje al describir el momento que marca el comienzo de la tragedia. Así, *Una sola muerte numerosa* comienza con el recuento del secuestro y la tortura de la narradora.⁸ La ruptura que supone el momento de la tortura es representada a través de un lenguaje que enfatiza la fragmentación del cuerpo femenino en el ritual del dolor. En el primer párrafo de la obra la destrucción y fragmentación del cuerpo ya se hace evidente: "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" (15). La sinécdoque se reúne en: "mi cuerpo", un cuerpo que a partir de ese momento se ha convertido en el espacio de un dolor inscrito de manera kafkiana en la carne de la narradora: "suelas tatuadas en la piel bota en la espalda arma en la nuca [...] dedos metálicos se clavan en la carne" (16). La tortura que sigue al secuestro continúa con la destrucción de la unidad del cuerpo y el lenguaje acentúa la particularidad de cada dolor, enfatizando esa fragmentación: "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 la piel huelen a quemado" (37). Esta consecución de partes del cuerpo atravesadas por el dolor elimina y une, paradójicamente, al todo que es el cuerpo. Es decir, la sinécdoque que se constituye usando las partes donde se centra el dolor es acompañada gramaticalmente por el asíndeton que posiciona a todos los elementos en unidad. Por otro lado, el asíndeton se conjuga con el polisíndeton (el uso repetitivo de "y") de los verbos de acción, acentuando la actividad del torturador frente a la inevitable pasividad del cuerpo de la torturada. Además, nombrando los ovarios, la vagina, los

⁸Cabe destacar que, pese a la estructura fragmentada y cronológicamente disruptiva del texto, *Una sola muerte numerosa* sigue en su primera parte el orden de lo que Mary Jane Treacy ha llamado "standardized prison narrative", que incluye "first, a self-identification and story of arrest [...] followed by a description of abduction and interrogation [...] Once in jail, the narrator suffers the brutality of an environment established to coerce prisoners and to break their wills" (132).

pechos, se subraya la dominación del cuerpo femenino durante la tortura. Este cuerpo que está inscrito por la indeleble marca del trauma, cuando representado, siempre es un cuerpo al que le falta cohesión, un cuerpo que no se puede comprender sin marcar cada una de las áreas del dolor, de ahí su fragmentación. De este modo, Strejilevich crea un lenguaje exclusivo para reconstruir, a través de la escritura, el cuerpo femenino en el momento indeleble de la tortura.

El episodio de tortura que narra Strejilevich a través de la fragmentación de lenguaje, acerca al lector no tanto al detalle minucioso del acto de la tortura en sí, que no aparece narrado de manera coherente o global, sino a la huella imborrable que la experiencia ha marcado en la memoria. Esta falta de detalle que se conjuga con el insuperable recuerdo de la tortura es una dinámica usual en la narración de ese momento traumático. De hecho, Marianne Hirsch, en su reciente artículo sobre la obra de Jean Améry, resalta cómo la experiencia de la tortura es insuperable. Cita a Améry con palabras que coinciden con las ya citadas de D'Agostino al principio de este ensayo: "Whoever was tortured, stays tortured. Torture is ineradicably burned into him..." (365). Del mismo modo, en *Una sola muerte numerosa* el cuerpo torturado se entiende como lugar que en su momento fue espacio para el dolor, y que, a través de ese mismo ejercicio de memoria, continúa materializándose en el presente de la escritura como lugar donde el sufrimiento sigue grabando sus cicatrices. En varias partes de la narrativa, Strejilevich demuestra que el cuerpo de un/a sobreviviente a la desaparición queda por siempre marcado y anclado de manera física y psíquica en el pasado traumático. El siguiente creo que es uno de los ejemplos más claros de esta marca indeleble: "Era un club y es un camino, flor de simbolismo, ¿no? Lo tiraron abajo pero abrieron un camino... Camino que transita sobre nuestros cuerpos suspendido en un allá que no nos pertenece" (197). En esta sección Strejilevich se refiere, obviamente, a la demolición del Club Atlético y a la construcción de la autopista 25 de Mayo.⁹ El hecho de que el camino transite sobre "nuestros cuerpos" apunta a la permanencia del cuerpo torturado y/o desaparecido de la narradora y de las víctimas del Club Atlético en ese espacio pasado. También marca la no pertenencia a ese nuevo lugar, el lugar de amnesia e impunidad que es la autopista construida sobre el campo de concentración para borrarlo del paisaje urbano y de la memoria de los que sabían de su existencia.

Considero que una de las maneras en las que el cuerpo fragmentado por el dolor busca su reconstrucción en la narrativa es a través de la memoria de la infancia. Fernando Reati señala que "[l]os recuerdos de infancia y adolescencia ocupan un espacio prominente en *Una sola muerte numerosa*", y explica la aparición de estos recuerdos en la obra de la siguiente manera:

La novela es un vaivén entre las imágenes traumáticas del horror [...] y los recuerdos de juegos infantiles, la escuela secundaria y los primeros noviazgos, todo ello marcado por la presencia cercana de Gerardo. [...] Claro está que el pasado evocado está idealizado por la nostalgia. [...] Pero esta idealización está en consonancia con el dilema presentado por las primeras denuncias ante los organismos de derechos humanos, cuando era imperativo

⁹ Nótese que este libro está escrito y publicado por primera vez antes de que se iniciaran las excavaciones a las que me refiero en la primera nota.

calificar de víctimas "inocentes" a los desaparecidos para contrastar la propaganda oficial. (110)

Coincido con la idea básica de Reati, es decir que los recuerdos de la infancia son esenciales en la obra y que el tratamiento de Gerardo tiene un tono nostálgico. Asimismo, se debe añadir que la visión de la infancia tiene una perturbadora relación con el horror presente de la escritura. Es decir, la nostalgia invade el texto por la ausencia del sujeto amado, pero además el pasado está teñido por la desaparición, la muerte y la represión posterior a la infancia. Por ejemplo, los juegos infantiles que se narran como conexión a Gerardo, acaban siempre relacionándose con episodios de tortura, como el caso de "pisa pisuela" (13). Asimismo, cuando la narradora describe la visita que, engañada, tuvo que hacer al dentista el día de su cumpleaños, los ecos de la tortura resuenan claramente:

Me atan a una silla enorme que se estira y me dejan cabeza para atrás y patas para arriba. Grito pero no paran. No me escuchan. No puedo moverme ni cerrar la boca. [...] Voy a vomitar. Me sueltan para que escupa sangre en un lavatorio. Escupo mi cumpleaños. [...] Me queda una cicatriz en el alma, una marca invisible que con los años crecerá hasta volverse costra. (85-6)

Este *flashback* doloroso a la infancia es interrumpido por otro a la celda, entablando una relación inextricable entre pasado-infancia y pasado-cárcel: "¡Firr-mess! ¡Jota 08,09! ¡Uno, dos yyy tress!" (86).

En realidad, yendo un poco más lejos, se puede decir que los recuerdos de la niñez se convierten en trampas de la memoria que remiten directamente al pasado de la desaparición y al presente de la escritura. Otro ejemplo es cuando narra cómo los guardias mientras la torturaban le preguntaban groseramente sobre su primera experiencia sexual, dando a entender también una posible violación que entra en diálogo con el testimonio de Ana María Careaga narrado en *Nunca más* y transcrito en el texto. Allí se presenta la violación de una compañera. La narradora vuelve al recuerdo de infancia sobre su primer acercamiento al sexo, que fue a través de un hombre que la acosa en un ascensor. Esa trampa de la memoria se describe de una manera en la que presente de la escritura, presente de la experiencia concentracionaria y presente de la infancia se entrelazan de manera perturbadora: "Me libero de una cárcel para encadenarme a otra. Tengo miedo de salir y miedo de quedarme, miedo de moverme, miedo de tener miedo" (29). Sobre esta representación problemática de la infancia, la autora declara en una entrevista publicada en *Redes de la memoria*: "La superposición de escenas—la infancia, lo que vino después—me permite revelar eso que, de decirse explícitamente, se volvería un dato más. Trato de superponer mundos de adentro y de afuera para relatar lo que somos. El relato busca asimilar ese pasado para que se vuelva experiencia y no trauma obsesivo" (106).

De esta vuelta no-idílica a la realidad de la infancia se infiere que a la persona que recuerda en el momento de la escritura no le quedan memorias que no estén teñidas por la experiencia traumática posterior.¹⁰ La identidad del sujeto traumatizado es por siempre

¹⁰ Este tipo de dinámica entre presente de la escritura, pasado traumático y recuerdo de la infancia se puede ver en otras obras de supervivientes de experiencias traumáticas, como por ejemplo en *Pasos bajo el agua*, de Alicia Kozameh.

dependiente de ese trauma, después del cual emerge como un nuevo ser, con una nueva piel. La tortura y el sufrimiento quedan inscritos por siempre en la piel de quien los sufre y no es por casualidad que la palabra "cicatrices" aparece en varias ocasiones en la obra: "Mamá se acerca y me ve las cicatrices, que se resisten a salir con esponja y jabón. Recuerdo sus manos en las nervaduras de mi piel. Mi piel es lo único que ha cambiado en estos días" (108).¹¹ Esa nueva piel es la que acompañará a la narradora durante el resto de su vida, lo que ella llama "nuestra segunda piel de casi dos décadas" (199).

La nueva identidad traumatizada que surge de la supervivencia se relaciona con una sensación de no pertenencia que está presente en toda la obra y que se enmarca en el contexto del exilio. Como ha señalado Liria Claudia Evangelista, "la década de 1990 se abre en el campo de la cultura argentina con algunos textos que ponen en escena los destinos de sujetos devastados por años de exilio y por duelos que no siempre han podido llegar a su término" (455). Como se verá a continuación, la obra de Strejilevich da fe de esos efectos devastadores del exilio y del duelo inacabado. La fragmentación comentada con anterioridad se acentúa en la narrativa a través de la desorientación geográfica y temporal marcada por el desarraigo del exilio. Así, las visitas de la narradora a Buenos Aires desde Estados Unidos están entrelazadas con su vagar de país a país tras dejar Buenos Aires en 1977, de manera que parece como si fueran éstas una parada más en lo que se ha convertido en la geografía de su deslugar. En este sentido es necesario recordar que Strejilevich publica su obra por primera vez en Estados Unidos en 1997, cuando en teoría los exilios del Cono Sur en general y de Argentina en particular han acabado en su sentido más literal; es decir, ya no hay dictaduras militares (aunque sí neoliberales), ni se producen más desapariciones forzadas de personas; no hay campos de concentración clandestinos y la tortura (aunque existe) no se acerca a las dimensiones de años pasados. Sin embargo, el exilio no se debe entender como una condición temporal, sino como parte de la identidad del sujeto que lo sufre y que escribe sobre el mismo. La misma Strejilevich indica claramente la relación entre el sujeto y su exilio a través de este original símil: "El exilio es como los hijos; una vez parido, crece hasta que uno se muera" (123).

En realidad, el exilio no es un paréntesis en la vida del sujeto, sino la prolongación de un trauma que comienza con la violencia que impulsa al desarraigo (en el caso de Strejilevich su detención-desaparición) y continúa de por vida. Un exiliado, si vuelve a su país lo hace como "des-exiliado" o "pos-exiliado" indeleblemente marcado por el trauma de la partida inevitable del país de origen, el miedo durante el periplo que lo lleva a un nuevo país, el desarraigo de encontrarse en un espacio desconocido y en muchas ocasiones poco receptivo, y el desconcierto de volver a un país de origen que ya no reconoce como propio y que ha sido, como Argentina fue, devastado por la violencia de estado, la corrupción y las prácticas de desmemoria. Como señalan acertadamente Fernández Bravo y Garramuño en su introducción a *Sujetos en tránsito*: "El refugiado ocupa así una posición de doble extrañamiento: hacia su nuevo hogar pero también hacia el país de origen [...]. Ambos se vuelven materia de especulación imaginaria e ingresan en una dimensión exterior y dislocada" (15). La dislocación, el alejamiento y la extrañeza pueblan

¹¹ En la segunda edición la idea de nacimiento de una nueva piel a través de la tortura y la supervivencia aparece más claramente indicada: "[...] las nervaduras de esa nueva piel —en esos días me cambió la piel" (79).

la narrativa de *Una sola muerte numerosa* desde el final de su primera parte, cuando comienza el exilio.

La primera parte de la obra termina con la liberación de Nora y su salida del país. Las últimas palabras de esta primera parte marcan la separación entre la narradora y sus raíces: "Desde la ventanilla del avión Argentina es un perímetro, un punto entre las nubes, un territorio que imagino" (111). Así, desde la partida de Argentina, el país se convierte en un concepto accesible sólo a través de la imaginación y marcado por la separación abrupta, como enfatiza esa visión desde el avión en la que Argentina se convierte en perímetro o punto. Amy Kaminsky ha señalado que la brusquedad con la que se produce el exilio intensifica la sensación de sentirse desplazado (11). Esa brusquedad del exilio y la experiencia del desarraigo se manifiestan en la segunda parte de la obra, la cual se abre con un poema en que el desarraigo y la ruptura se hacen patentes: "Hasta que un día/me devolvieron el nombre/ y salí a lucirlo por los pasillos/del mundo. / [...] Me dejé caminar así/hacia mi ningún lugar/hacia mi nada/por desfiladeros de huellas/sin rocío/sin poder traducir/mis cicatrices" (155). Quienes devolvieron el nombre a la voz poética son los represores, pero ese nombre, representante de la nueva identidad adquirida a través de la tortura y el trauma, ya no es el mismo. El nombre que va al exilio "no es mío", como expresa la voz poética en las estrofas siguientes: "¡Se me ha perdido mi nombre!/mi nombre propio [...] con erre de rayuela/ con o de ojalá con a de aserrín aserrán" (115). Esa sensación de pérdida se acentúa con las palabras "ningún lugar" y "nada", pero debemos destacar que es "mi ningún lugar" "mi nada". Usando el deíctico "mi" la voz poética muestra un desarraigo paradójico puesto que es un no-lugar que le pertenece, un deslugar que es al mismo tiempo ajeno por su falta de sentido o coherencia y propio porque forma parte de su periplo vital. Enfatizo la falta de sentido o coherencia por la referencia a la dislocación del lenguaje en la experiencia del exilio, representada en los versos "sin poder traducir/mis cicatrices". Las cicatrices que quedaron de la tortura y que están inscritas en el cuerpo no se pueden traducir en palabras y aún menos a otros idiomas. Lo que la narradora llama "segunda piel", que es la piel nacida después de la destrucción del cuerpo a través de la tortura, se presenta en el texto unida irremediabilmente a su nueva identidad dislocada y por tanto desarraigada. Es ese desarraigo el que le impide traducir las cicatrices; la relación entre exilio y espacio está negociada a través del lenguaje, que a su vez es producido a través de un cuerpo marcado por el trauma.

Según Kaminsky "The prediscursive sense of rootedness [...] and the trauma of displacement, followed by learning the new space, find their counterparts in the representation of fictional or poetic space, wherein language provides the means to establish as well as to recover a sense of place" (58). En el caso presente considero que el lenguaje no permite esa recuperación del sentido de pertenencia a un lugar porque no se consigue expresar lo que "las cicatrices", "la segunda piel", representan para la narradora. Por ejemplo, como ha señalado Reati, las secciones dedicadas a su exilio en Israel demuestran este sentido de otredad ("Trauma" 109): "Siguen sonando los ruidos locales para recordarnos que *estamos de más. Acá también*" (124; *mi énfasis*). La sensación de "estar de más", de no pertenecer, de sufrir constantemente encuentros y desencuentros, la resume la narradora en un breve párrafo que marca su odisea hasta su llegada a Canadá: "De Israel a España: encuentro con Andrés, hombre que no resulta el de mis sueños. 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" (158). De Inglaterra la narradora pasa a Canadá, donde el oficial de inmigración no consigue entender lo que llama ella "la geografía de mi exilio" (160). Esta odisea que la narradora describe brevemente y que salpica las páginas anteriores y posteriores a este párrafo es, en realidad, un vagar de cinco años. La rapidez con la que sucede en el texto contrasta con su realidad temporal y resalta la falta de conexión con cada uno de los lugares, es decir, la no-pertenencia.

Sus visitas a Buenos Aires desde Estados Unidos están entrelazadas con este vagar, de manera que parece como si fueran éstas una parada más en lo que se ha convertido su deslugar. El cambio continuo de espacios y la falta de referencia temporal provocan en el lector/a la sensación de estar perdido/a en el laberinto cronológico y geográfico de la narradora. En este contexto se narra su visita poco después del advenimiento de la democracia y se narra la agonía de su madre cuando está muriendo de cáncer. Aparece también una visita en 1987 durante la cual su padre se suicida y otro momento posterior en la que Nora y una colega canadiense van a la ESMA en busca de información.¹² En la segunda edición se narra un viaje más, en 2001, cuando la narradora se presenta ante la Subsecretaría de Derechos Humanos y se enfrenta a la burocracia absurda creada en torno a los desaparecidos.

En Argentina las paradojas de la exiliada se hacen todavía más evidentes, sobre todo cuando la narradora vuelve a la Argentina con su colega Kerrie, periodista canadiense que le pide ayuda para preparar un programa sobre las Madres de Plaza de Mayo, y las dos mujeres juntas se presentan en la ESMA. Reati señala sobre esta parte del texto: "[...] el relato de Strejilevich acentúa el dolor íntimo de la narradora ante la no pertenencia a un lugar. [...] La sensación de despojo y no pertenencia se acentúa incluso al regresar" (109). Me gustaría llevar esta idea un poco más lejos y analizar los pasajes donde la narradora reconstruye esta visita surreal a la ESMA. Tal vez lo que presenta en estos pasajes es, además de la sensación de desarraigo de la que habla Reati, la pertenencia ineluctable a un pasado que se proyecta en el presente. Cuando la narradora llega a la ESMA acompañada de Kerrie, preguntan al ejército por los desaparecidos y Nora, la narradora, decide imitar un acento "gringo" para no parecer argentina. Con este acto de separación de su propia identidad deja claro su miedo: toma la identidad de aquella, una tal doctora Strejilevich de la universidad de British Columbia, que vive y desempeña sus actividades profesionales en el extranjero; no la argentina que desapareció, reapareció y marchó al exilio. En la ESMA: "Los ojos abiertos, los sentidos atentos, y una bola de miedo que se agranda, sube del estómago a la boca, *arrasa con el presente* y se atora entre la garganta y el asco" (138; énfasis mío). Esa bola de miedo no sólo viene del estómago, sino también del pasado que proyecta su amenaza sobre el presente. La narradora y su amiga se convierten en fantasmas del pasado en un presente que las niega: "[...] surgimos de la nada formulando extrañas preguntas sobre un pasado remoto del que nadie guarda memoria" (154).

¹² La Escuela de Mecánica de la Armada fue uno de los centros de desaparición más terribles de la dictadura. Se calcula que por este campo pasaron unas 5.000 personas, muchas de las cuales fueron "trasladadas" en los vuelos de la muerte.

Esta visita se intercala con la de la muerte del padre y la búsqueda, años después, de su tumba, la cual, significativamente, no consigue encontrar: "perdí el mapa de tu tumba" (173). Se entera, en un angustioso diálogo con el guardia del cementerio, de que los restos de su padre han sido trasladados (175). El perder a todos los miembros de su familia y el ni siquiera poder encontrar los restos de su padre, aspecto que hace inevitablemente pensar en la desaparición del cuerpo del hermano, acrecientan la sensación de desarraigo y soledad: "En resumidas cuentas, estoy sola" (174).

Para rescatar su identidad fragmentada por el dolor, la pérdida, el desarraigo y el pasado fantasmal, la narración se vuelca no sólo en los recuerdos individuales, sino también en sus raíces culturales e históricas. La búsqueda de sus raíces judío-polacas contrasta con la sensación de desarraigo que provoca su exilio. En este texto la cuestión judía es importante y aparece entrelazada con las vivencias de desaparición, tortura, exilio y con la historia argentina. La represión contra los judíos ha sido analizada por la misma Strejilevich en su ensayo *El arte de no olvidar*, donde al comentar la obra de Timerman *Preso sin nombre, celda sin número*, hace eco de su propio testimonio:

al situar su [de Timerman] persecución como un eslabón más de la cadena de persecuciones judías, la ubica en un contexto histórico preciso, el de su estirpe, discriminada en otros países y también en Argentina. Le preocupa el porqué y el cómo de esa discriminación, un problema que continúa sin resolverse en nuestro país. (79)

Strejilevich plantea de manera similar el antisemitismo de la dictadura, su propia vivencia como judía, la historia de su familia y, por extensión, del pueblo judío. En varios lugares del texto aparece la denigración que sufrieron los judíos durante la dictadura, pero hay un momento concreto en el que relaciona su tortura individual por ser judía con los destinos de los judíos en Argentina:

Me aseguraron que el "problema de la subversión" era el que más les preocupaba, pero el "problema judío" le seguía en importancia [...]. Me amenazaron por haber dicho palabras judías en la calle (mi apellido) y por ser una moishe de mierda, con la que harían jabón... el interrogatorio lo centraron en cuestiones judías. (32)

Después de la transcripción de su propio testimonio ante la CONADEP, Strejilevich incluye la historia de cómo sus abuelos polacos llegaron a la Argentina en 1910. Presenta la entrada de sus abuelos en su nuevo país contrarrestándola al discurso oficial de principios de siglo: "Año de pomposos emblemas: paz, unión, integración. Es el centenario de la Revolución de Mayo, año generoso en conmemoraciones e himnos a la patria. La confianza en nuestra predestinación a la grandeza es eufórica, el crisol de razas, un hecho" (33). La discriminación de los judíos durante su historia en la Argentina y su persecución neonazi durante la dictadura hace de este pasado una farsa, lo cual se enfatiza aún más relacionando la clandestinidad de Gerardo con el aislamiento alienante de su abuelo Isidoro: "Gerardo, átomo del éxodo de militantes a la clandestinidad. Isidoro, átomo del éxodo de inmigrantes a la gran ciudad" (35). De esta manera une la alienación del judío inmigrante representado en su abuelo con la de su hermano, los dos frutos de una historia en la que el judío aparece como víctima del estado argentino.

Esta búsqueda de sus raíces acaba en desazón y culminación del despojo en el momento presente, cuando la narradora, debido a su desarraigo, debe vender los objetos ancestrales de su herencia familiar: "En la Argentina de los noventa privatizamos hasta los recuerdos. Generaciones de rusos y polacos han cargado este arsenal de maravillas, estos bártulos esplendorosos, para por fin alcanzar la cumbre de su periplo: ser vendidos por dos pesos en una feria americana, al contado y con suculentos descuentos" (177). El deslugar llega a su clímax cuando hasta los recuerdos deben ser vendidos.

Reati señala que:

Escribir sobre una catástrofe es siempre escribir asimismo sobre sus efectos posteriores, ya sea que el relato del evento forme parte de un intento de procesamiento de lo catastrófico para que deje de manifestarse como síntoma traumático recurrente, o que forme parte del síntoma mismo al reconocer la causa original pero ignorando a la vez los profundos efectos tardíos del trauma sobre el individuo. ("Trauma" 106)

En el caso de Strejilevich, la narración forma parte de ese procesamiento o, más concretamente, es la condición de posibilidad para que ese procesamiento se produzca. En su caso no sólo escribe sobre los efectos posteriores a la catástrofe (su exilio, sus dolorosas vueltas a la Argentina), sino también de lo anterior a la catástrofe, creando la sensación de que ésta ha impregnado tanto sus recuerdos personales como la historia de su pueblo.

En este sentido, la memoria es, junto a su cuerpo, lo único que queda frente al desarraigo y la pérdida. En ese presente desde el que se produce el trabajo de la memoria, es decir, el presente de la escritura, la narradora dialoga no sólo con sus seres queridos ausentes, sino también con la realidad del nuevo país surgido de la dictadura, pero dialoga siempre desde el margen físico e ideológico del exilio. El suyo es un desarraigo forzado geográfica e ideológicamente por unas políticas primero de represión y después de silencio y olvido. En esta obra Strejilevich entra en diálogo con la historia oficial argentina queriendo contribuir a la memoria colectiva con aquello que se expulsó de la misma.

Sobre los "postexiliados" Kaminsky ha señalado que "[f]or postexiles, national identity is very much about individual identity, forged in exile and in resistance to 'othering'" (29). La forma en que Strejilevich resiste a la construcción de su identidad en esos límites de la otredad consiste en hacer memoria individual y colectiva. La memoria personal y privada se refleja en la recuperación de la historia del hermano desaparecido que se intenta reconstruir a través del collage de la obra, como señala la narradora resumiendo esta reconstrucción que por otro lado la misma narrativa prueba imposible: "Busco atar cabos, atar tu historia en un nudo que ahogue la incertidumbre, recuperar una versión con principio, medio y final. Armar el rompecabezas para calmar esta costumbre de inventarte posibles pasados, posibles finales" (182). La memoria colectiva, representada en las diferentes voces y documentos oficiales y extraoficiales, se entrelaza de manera constante a lo largo de toda la obra, pero especialmente al final a través de la narración de su participación en un acto colectivo de visita al Club Atlético: "Cumple años nuestra segunda piel de casi dos décadas, nos convocan la ley de la memoria y la vida" (199). Al final del libro la narradora lee ante ex detenidos y ex desaparecidos del Club Atlético su propia obra. Las últimas palabras enfatizan la necesidad de mantener viva la memoria y cierran la narración con cierto optimismo cargado a su vez de melancolía dolorosa:

"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" (200). En fin, se cierra la obra recordando la resistencia de las múltiples voces representadas en "palabras escritas" frente al silencio y al monólogo de la historia oficial en que todavía prima el poder del olvido.

Lo único que realmente queda a la narradora tras la pérdida personal (muerte y/o desaparición de todo el núcleo familiar y amigos) y colectiva (el país que nunca pudo ser y nunca será) es su cuerpo y su memoria, que se constituyen como único espacio en el que anclarse, como describen las palabras que dirige al padre ausente: "Nada de cerrar las heridas con ceremonias. A mí que me queden bien abiertas. La muerte y sus vueltas. No te hago monumentos pero te llevo en el cuerpo, en las neuronas, en los pies" (174). Con estas palabras, Strejilevich muestra claramente el cuerpo como recipiente de la memoria propia y de aquellos que ya no están, pero que siguen siendo. En las conclusiones de *Nombrar lo innombrable*, Fernando Reati señala que "la trascendencia de esta literatura, nacida de un horror innombrable y un deseo de explicarlo y explicarse, depende de lo que ocurra en lo sucesivo en la sociedad que la genera y la lee" (242). El hecho de que la segunda edición de *Una sola muerte numerosa* haya aparecido en 2006 en Argentina, demuestra que sigue existiendo una necesidad de entender esa parte horrorosa de su historia.¹³ De hecho, las heridas que llevaron a muchos al exilio siguen abiertas y, como señala la narradora de *Una sola muerte numerosa*, deben mantenerse abiertas hasta que se haga justicia. La literatura del exilio de Strejilevich desde sus márgenes geográficos y narrativos nos recuerda por un lado la permanencia de las consecuencias del exilio en aquellos que, si ya oficialmente no son exiliados, lo seguirán siendo siempre; y por otro lado, desde esos mismos márgenes, y tal vez debido a esa locación marginal, mantiene abiertas las heridas del pasado haciendo imposible el olvido.

BIBLIOGRAFÍA

- Avelar, Idelber. *The Letter of Violence: Essays on Narrative, Ethics, and Politics*. Nueva York: Palgrave, 2004.
- Boccanera, Jorge, ed. *Redes de la memoria: escritoras ex detenidas/testimonio y ficción*. Buenos Aires: Desde la Gente, 2000.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. *Nunca más: Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1984.
- Evangelista, Liria Claudia. "Los oficios de la memoria: narrativa argentina del post-exilio". *Romance Languages Annual* 8 (1997): 455-60.

¹³ La obra de Strejilevich no es la única de esta temática que se ha publicado en 2006. Como se señala al principio de este ensayo, Alicia Partnoy consiguió, por primera vez, la publicación de *La Escuelita* en castellano y en Argentina. También en 2006 han salido a la luz las *Memorias de una presa política* de La Lopre y la editorial Bohemia ha programado toda una nueva serie sobre testimonios de la represión y estudios críticos sobre el testimonio.

- Fernández Bravo, Álvaro y Florencia Garramuño. "Introducción". *Sujetos en tránsito: (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Álvaro Fernández Bravo, Florencia Garramuño y Saúl Sosnowki, eds. Buenos Aires: Alianza, 2003.
- Hirsch, Marianne. "The First Blow: Torture and Close Reading". *PMLA* 121/2 (2006): 361-70.
- Kozameh, Alicia. *Pasos bajo el agua*. Buenos Aires: Contrapunto, 1986.
- Malusardi, María. "Entrevista a Nora Strejilevich: Nos reescribimos para sobrevivir". Inédita.
- Partnoy, Alicia. *La Escuelita: relatos testimoniales*. Buenos Aires: La Bohemia, 2006.
- _____. *The Little School: Tales of Disappearance & Survival in Argentina* [1986]. Alicia Partnoy, Lois Athey y Sandra Braunstein, trads. San Francisco: Cleis Press, 1998.
- Reati, Fernando. *Nombrar lo innombrable: violencia y novela argentina (1975-1985)*. Buenos Aires: Legasa, 1992.
- _____. "Trauma, duelo y derrota en las novelas de ex presos de la guerra sucia argentina". *Chasqui* 33/1 (2004): 106-27.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain*. Nueva York y Oxford: Oxford UP, 1985.
- Strejilevich, Nora. *El arte de no olvidar: literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*. Buenos Aires: Catálogos, 2006.
- _____. *Una sola muerte numerosa*. Miami: U of Miami P, 1997.
- _____. *Una sola muerte numerosa*. 2ª ed. Córdoba: Alción, 2006.
- Tisnado, Carmen. "La recuperación de la voz perdida en *Una sola muerte numerosa*". *Explicación de textos literarios* 31/1 (2002): 71-82.
- Treacy, Mary Jane. "Double Binds: Latin American Women's Prison Memories". *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy* 11/4 (1996): 130-45.

CIUDAD, CUERPO Y TRAJE: LA FLÂNEUSE EN BUENOS AIRES¹

POR

CLAUDIA DARRIGRANDI
University of California, Davis

Durante la segunda década del siglo xx los textos de la escritora argentina Alfonsina Storni (1892-1938) comenzaron a circular por Buenos Aires en revistas y periódicos. Estos pusieron de manifiesto el trayecto urbano recorrido por una mujer y su mirada crítica desde y sobre la ciudad. Si bien la urbe fue un referente usual en su obra poética, no fue hasta 1935 que la autora le dedicó una sección completa de su libro *Mundo de siete pozos*. ¿A qué medios estéticos y literarios recurrió la escritora para posicionarse en la ciudad? ¿Cómo rearticula las condicionantes de género que establecían límites para la experiencia urbana de la mujer? ¿Puede la mujer representarse en la urbe como sujeto?

En este trabajo analizo las formas por las cuales las voces de Storni se inscriben en la ciudad y las representaciones de los sujetos "femeninos" en el espacio urbano de su obra narrativa y poética. Estas figuras recorren la ciudad, observan el espectáculo de la modernidad y, en algunos casos, hacen de las calles un lugar íntimo que posibilita la formación de una subjetividad. El proceso de textualización de las identidades urbanas "femeninas" como sujetos presenta, en las primeras décadas del siglo xx, una gran complejidad. Por un lado, la relación mujeres y ciudad fue precariamente desarrollada debido a la apropiación masculina de las letras. En términos generales, esta producción masculina privilegió la representación femenina en la esfera doméstica y, como contraparte, signó a la mujer solitaria en las calles como mujer pública y objeto de su mirada. Por otro lado, el deseo de las mujeres por ser reconocidas como escritoras produjo que ellas mismas borrarán o enmascararan escrituras que desafiaran el orden patriarcal, entre otras, su relación explícita con los espacios públicos de la urbe.

Storni le contesta al sistema patriarcal que organiza la vida social de la ciudad a través de relatos satíricos que critican la experiencia urbana de la mujer. Las voces narrativas y poéticas de Storni, acorraladas en una ciudad de hegemonía masculina, resultan, paradójicamente, en la construcción de una *flânerie*. Este modo de producción textual es uno de los medios para posicionar su subjetividad en la ciudad, el cual, al mismo tiempo, refuerza la voz denunciante de la escritora-*flâneuse*. Por lo tanto, propongo su estudio a través de dos estrategias. La primera, en su obra narrativa, se vincula con el *encubrimiento*

¹ Agradezco a Ana Peluffo, Gabriela Muniz y Pablo Whipple por su generosa ayuda y sus comentarios en la elaboración de este artículo.