

◆ Capítulo 1

Nora Strejilevich: un universo de palabras para decir el horror

Rosa Maria Grillo

El caso de Nora Strejilevich es ejemplar para reconstruir un posible camino de análisis y de búsqueda de las “palabras para decirlo” (Sneh), y para hacer accesible a los demás un abismo de horror y abyección cuando la escritura referencial, cotidiana y estándar no es suficiente y hay que recurrir a las inmensas posibilidades que ofrece la familia textual de la literatura testimonial.

La narrativa testimonial moderna —siempre hubo formas de testimonio de nuestro paso por la tierra, adecuadas a la época y a las circunstancias, desde los grafitis prehistóricos—, tal y como se ha ido gestando desde las últimas décadas del siglo pasado en el continente latinoamericano, está íntimamente relacionada con el “surgimiento” de sujetos marginales gracias a los procesos de descolonización y a algunos hechos “extraordinarios” —inimaginables, increíbles, inaceptables, más allá de toda lógica— vueltos creíbles precisamente por los testimonios de las víctimas, sujetos “débiles” por etnia, fe, militancia, género. Podemos señalar en Primo Levi, sobreviviente de un genocidio que fue también eliminación de los opositores políticos, el indiscutible y trágico progenitor de la literatura testimonial surgida de los centros clandestinos de detención, de los campos de concentración, de los gulags, de los calabozos de todas las latitudes, a quien la propia Strejilevich se refiere en numerosas ocasiones.

Podemos considerar estos textos —re-creaciones en forma literaria de experiencias liminales de vida— como un continuum, sin fracturas objetivamente identificables, entre el testimonio legal, la pericia técnica o el artículo periodístico, por un lado, y por otro su elaboración que puede conducir, por el costado de la literatura autobiográfica, a la autoficción como construcción que roza el ámbito ficcional sin traicionar la referencialidad de la propia experiencia, o, por el costado del análisis y estudio objetivante, al ensayo crítico socio-antropológico, historiográfico, literario, etc.: en el medio, un magma de textos sobre

Lo decible de la desaparición

Hispanic Issues On Line Debates 10 (2022)

los que lectores y críticos ejercitan inútilmente sus dotes taxonómicas al tratarse de una familia textual que opone, como afirma Víctor Casaus, “resistencia a la clasificación” (54), lo cual es cierto y, diría, intrínseco a su naturaleza, ya que nace en el campo, en momentos de emergencia, y es la situación contingente la que impone sus leyes. Pero esta indefinición no ha impedido el reconocimiento de esta nueva familia textual en el campo de la literatura a nivel continental, apelando ahora al carácter “mestizo” e “híbrido” de toda la literatura latinoamericana, ahora al “surgimiento” de grupos, situaciones, contextos hasta ahora “invisibles” que requieren nuevas formas de representación.¹

En las últimas décadas, además, la palabra del testigo ha corregido, ampliado, negado, la palabra oficial, la del vencedor y del poder, con una fuerza que nunca antes había tenido, tanto que empezamos a hablar de la “era del testigo” —según la acertada definición de Annette Wieviorka— en la que éste es reconocido como una voz acreditada para la construcción de la Historia y para “hacer visibles la ausencia y el vacío que el Terrorismo de Estado inyectara en nuestra sociedad, marcar sitios para el recuerdo, debatir los múltiples sentidos de la anamnesis” (Strejilevich, *El arte de no olvidar* 61).

En la institucionalización de esta familia textual consideramos ineludible la creación, en 1970, de la sección de Literatura Testimonial dentro del Premio Casa de Las Américas en La Habana —premio activo desde 1960, nacido inmediatamente después del triunfo de la revolución castrista— para acoger textos hasta ahora considerados excéntricos y “sin familia,” muy diferentes entre sí en la temática y en el registro narrativo: el premio se ha convertido en un punto de referencia para quienes, habiendo sobrevivido a situaciones extremas o habiendo recibido el testimonio de un sobreviviente, han “construido” con los recursos de la literatura la narración de una historia de vida —representante de una experiencia colectiva— para ofrecer un aporte alternativo a la historia producida por el poder, visibilizando sujetos y situaciones ignoradas por las narrativas oficiales. Como afirma Giorgio Agamben en la línea de Levi, no es suficiente conocer y dar a conocer hechos, nombres, datos, eventos, porque queda siempre un vacío, un espacio inenarrable, que hace que el conocimiento y la comprensión —del propio testigo y de lectores y oyentes— sean imperfectos. Para llegar a la comprensión profunda propia y facilitar el camino hacia la comprensión a los demás, el testigo portador de historia tiene que llevar a las máximas consecuencias la tesis de White según la cual la “reconstitución de la historia [es] como una forma de actividad intelectual que es a la vez poética, científica y filosófica” (12). Sobre este punto hay unanimidad entre quienes han sufrido esos eventos y no quieren renunciar a compartirlos: “Ante lo indecible solo cabe aludir y tocar sus bordes no desde la racionalidad, sino desde la intuición poética . . . La metáfora, la alegoría y el símbolo forman parte de esa mostración por otros medios de lo

impronunciable” (Reati 307–8). Lo sabía también Mauricio Rosencof cuando escribió: “En este relato, como es lógico, contamos lo que se puede contar: algunas cosas, pocas, que nos sucedieron. Pero lo que más nos sucedió, es decir, NADA, eso: ¿cómo contarlo?” (Rosencof y Fernández Huidobro 103).

Nora Strejilevich constituye un caso particularmente relevante porque, en los cuarenta años que han transcurrido desde su experiencia traumática, ha atravesado diferentes tipos de testimonios y ha seguido cuestionándose sobre el valor y significado del acto de testimoniar, ahora reconocido imprescindible tanto para el testigo —víctima-objeto y luego testigo-sujeto— como para toda la sociedad en busca de nuevas verdades. Toda su historia, íntima y pública, es una búsqueda continua de las “palabras para decirlo,” las palabras y las formas adecuadas para denunciar hechos concretos —la desaparición de su hermano Gerardo y su novia y dos primos, así como su propio, aunque breve, traumático encierro, y luego la experiencia del exilio— pero sobre todo para comunicar lo indecible, el horror, para investigar el olvido como terapia pero también la memoria como reconstrucción del yo y reparación del duelo.

En estos cuarenta años, efectivamente, Nora Strejilevich se ha movido con soltura, transgrediendo todas las fronteras entre los codos vedados de las escrituras ensayística y narrativa. Si el ensayo es un texto en el que se expresa un juicio crítico sobre un objeto distinto a uno mismo, conjugarlo junto con el adjetivo “testimonial” implica un paso hacia la inclusión del sujeto en el objeto tratado, eliminando por tanto una de las características del género —ya que “[e]l ensayo es un tipo de texto en prosa que explora, analiza, interpreta o evalúa un tema . . . Es un escrito serio y fundamentado que sintetiza un tema significativo. Tiene como finalidad argumentar una opinión sobre el tema o explorarlo” (Wikipedia).

Este ejercicio es realmente difícil si falta la distancia necesaria entre sujeto y objeto, es decir, cuando nos encontramos en la coincidencia entre dos caminos cognitivos antitéticos —con diferentes formas, significados, valores, métodos— fundamentales en el discurso antropológico y en cualquier proceso cognitivo: condición émica —punto de vista de los actores sociales, que dan testimonio de sus creencias y sus valores (perspectiva nativa o informante)— y ética —representación de los mismos fenómenos por parte del investigador (perspectiva “científica”).

Esta condición, que anula la distancia entre el sujeto y el objeto, implica la expansión y objetivación del yo testigo en la primera persona del plural o incluso en la forma impersonal del registro ensayístico: el testimonio, a partir de una condición autorreferencial, se transforma en una obra mayor que incluye otros relatos de vida y violencia similares, con múltiples matices e intersecciones que abordan los caminos de la literatura de ficción y/o no ficción, mezclando e integrando los diferentes procesos de introspección, autoanálisis y comunicación

de la experiencia vivida en primera persona, con la investigación, análisis y búsqueda de otros textos con datos comunes y compartidos, con la asunción de teorías y pensamientos “objetivos” y la construcción y verificación de una tesis.

Es una operación que ya ha sido adoptada por muchos “supervivientes,” nunca completamente satisfechos con sus propios testimonios porque siempre queda un residuo, un no-dicho, una grieta en el abismo de lo vivido, reprimido o borrado; pero siempre es nueva, porque los caminos individuales en amalgamar, combinar y entrelazar diferentes géneros y registros son únicos e irrepetibles:

Los testimonios literarios no cuentan la historia tal como la vivió el testigo. Nunca decimos lo que vemos ni vemos lo que decimos, ni escribimos lo que vemos y lo que decimos. Hay siempre una confrontación entre ver, decir y escribir, y la creación juega siempre con estos contrastes. Lo que surge es una labor artística en la que ética y estética coinciden. La forma de contar en este caso suele parecerse a la tarea de juntar fragmentos, ruinas que pueden, en su superposición y organización, producir algún sentido. Tal vez los sobrevivientes estamos destinados a dar testimonio para mantener viva la dignidad de la verdad —no, insisto, la verdad de los hechos, sino la verdad de lo que le ha pasado y le sigue pasando a la humanidad, que se acerca peligrosamente a un punto de no retorno. (Strejilevich, *El arte* 19)

Y precisamente Nora Strejilevich puede ejemplificar estas operaciones de “juntar fragmentos” y de atravesar las etapas de la metamorfosis del testimonio, desde las palabras secas y precisas pronunciadas para el informe *Nunca Más* hasta los textos que encajan en los dos caminos antes mencionados sin ser mutuamente excluyentes porque “La literatura sabe. La historia pierde las batallas que la literatura traspone” (Estrin 7).

Todo empezó con la deposición frente a la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, instituida en 1983 por el presidente Raúl Alfonsín) publicada en el informe *Nunca Más* (1984); pero, como ella misma repetidamente ha declarado (y a diferencia de los planteos de Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado*), “esta vía [no le] bastaba”:

el testimonio no genera la distancia adecuada para el debate intelectual; es la novela la que permite que no se cierren los sentidos en relación al pasado reciente, y no, como hace el testimonio, desde un lugar de autoridad,

solo por haberlo vivido. El testimonio, en este cuadro, es apenas un retorno del sujeto incapaz de dar cuenta de la complejidad de una experiencia que lo sobrepasa. El ensayo es, desde esta perspectiva, otro género apto para hacerse cargo de la elaboración de este pasado. (Strejilevich, “Un compromiso con la memoria” 667)

Como tantos argentinos víctimas directas o indirectas de la represión, que se exiliaron o permanecieron en Argentina en un doloroso insilio, Nora dio su testimonio a la CONADEP, fuertemente elocuente a la hora de comprender el clima y los motivos de su encarcelamiento. Por un lado, su ser judía:

Me amenazaron por haber dicho palabras en judío en la calle (mi apellido) y por ser una moishe de mierda, con que harían jabón . . . el interrogatorio lo centraron en cuestiones judías. Uno de ellos sabía hebreo, o al menos algunas palabras que ubicaba adecuadamente en la oración. Procuraba saber si había entrenamiento militar en los Kibutz (granjas comunitarias), pedían descripción física de los organizadores de los planes de estudios, como aquel en el que yo estaba (Sherut Laam), descripción del edificio de la Agencia Judía (que conocía a la perfección), etc. Me aseguraron que el “problema de la subversión” era el que más les preocupaba, pero el “problema judío” le seguía en importancia y estaban archivando información (*Nunca más*);

por otro lado, la condición de militante del hermano Gerardo, quien fue llevado al mismo lugar de detención, donde *desapareció*:

Nora Stejilevich (Legajo N° 2535) estaba terminando de preparar su equipaje para el viaje que debía emprender a Israel cuando un grupo de personas penetró en su domicilio buscando a su hermano, Gerardo. . . . Ese día, el 16 de julio de 1977, luego de revisar toda la casa, secuestrar algunos libros y papeles y comprobar la ausencia de la persona a la que iban a buscar, se llevan a Nora. . . . “Directamente me llevaron a la sala de torturas donde me sometieron con la picana eléctrica . . . Durante el interrogatorio pude escuchar los gritos de mi hermano y su novia, Graciela Barroca, cuyas voces pude distinguir perfectamente. Además los torturadores se

refirieron a una cicatriz que ambos —mi hermano y yo— tenemos en la espalda, lo que ratificó su presencia en ese lugar. Nunca más tuve noticias de él . . . Días más tarde —concluye Nora— me hicieron saber que mi detención había sido un error, pero que recordara que yo había estado allí.” (*Nunca más*)

Un acto, éste de la deposición frente a la CONADEP, es necesario para denunciar a los culpables y pedir justicia, pero absolutamente inadecuado para la comprensión y el inevitable debate político, cultural y humano del posconflicto. Un testimonio “de grado cero” que, en el caso de Nora Strejilevich, permanecerá tanto en el proceso de autoanálisis y escritura de su propia historia personal —pieza del gran mosaico de la memoria y la imaginación colectivas, siempre conectada dialécticamente a una historia compartida (la *autoficción Una sola muerte numerosa*²)— como en la escritura de su tesis de doctorado (University of British Columbia, Canada) luego transformada en libro (*El arte de no olvidar*):³

Mi libro *Una sola muerte numerosa* se publicó en 1997 en los Estados Unidos. Con ese lanzamiento culminó, simbólicamente, una historia cuyo comienzo podría ubicar en Canadá, cuando en los ochenta mi profesor de literatura comparada, que dictaba un curso sobre autobiografía, nos dio la opción de escribir la propia. Así comenzó para mí la catarsis, que luego se transformó en investigación —con un grabador recorrí la Argentina buscando voces que me develaran el misterio de mi propia desaparición, la de mi hermano y mis primos, la de tantos amigos, la de un universo que fue derrotado de la manera más salvaje. La escritura fue una forma de resolver una serie de interrogantes: ¿por qué relatar lo atroz? ¿para qué la búsqueda de huellas? ¿De dónde esa necesidad de indagar hasta establecer un cierre, una historia con principio, medio y final? (*El arte* 122)

Desde el principio, el Yo (la invitación del profesor a escribir la autobiografía) y la investigación (la tesis doctoral) van de la mano en caminos paralelos pero nunca independientes:

Después de aprobada la disertación entendí que tenía que reescribirla con una impronta más personal. Si había sido secuestrada, si mi hermano, su

novia y mis primos hermanos habían desaparecido, no podía ocuparme del tema sino desde mi posición de testigo. Esta conclusión me llevó a *El arte de no olvidar*. (Strejilevich, “El horror” 671)

A éstas y a otras múltiples intervenciones “menores” se han añadido recientemente, en el mismo año 2019 y siguiendo siempre un *iter* binario, *El lugar del testigo* y *Un día, allá por el fin del mundo*: texto ensayístico uno, autobiográfico otro, que tejen un denso entramado de referencias y proporcionan al lector claves recíprocas de interpretación.

De inmediato podemos decir que estos productos nunca son repeticiones innecesarias, sino consecuencia de la necesidad de narrar lo indecible apelando a múltiples registros, múltiples declinaciones de la memoria, porque, como escribí en el capítulo final de *El arte de no olvidar*, “Ningún género literario me bastaba, ninguna filosofía de las aprendidas me ayudaba a pensar, ningún amigo me podía dar una palabra de apoyo que me sirviera para mover el mundo” (122).

Empecemos, pues, por el primer núcleo de la producción de Nora Strejilevich al que, como mero apéndice heterodiegético, se puede vincular la docuficción *Nora*, una nueva transfiguración en la que incide fuertemente la “mirada italiana” de los dos directores.⁴ Las dos líneas argumentales presentes ya en la deposición a la CONADEP —ser judío y la militancia de su hermano— están también en *El arte de no olvidar*, donde Nora cuestiona la relación del genocidio argentino con los genocidios europeos del siglo XX —muchos miembros de su familia judía habían muerto en Auschwitz— y la imposibilidad de un “testimonio integral”. Si la perspectiva de Nora hubiera sido impensable apenas unos años antes, en el nuevo siglo se vuelve posible gracias al cambio que impuso el presidente Néstor Kirchner con la política de devolver al país parte de su historia “para salir de la zona gris en la que nadó la sociedad entera desde entonces” (*El arte* 6), es decir, durante la transición “tibia” de Alfonsín y Menem: el acto fundacional de la nueva política kirchnerista fue sin duda la transformación de la Escuela de Mecánica de la Armada, la infame ESMA, en Museo de la Memoria.

El arte de no olvidar no deja lugar a dudas ni conjeturas, el secuestro y desaparición de su hermano Gerardo son el punto en torno al cual girarán toda su vida y su escritura:

Lo secuestró y lo asesinó el Ejército Argentino, que se llevó a un ser vital, joven y “comprometido,” como se estilaba decir en esa época, para transformarlo en un cuerpo sedado que se lanza al mar. Al día siguiente, el 16 de julio, se cumplía . . . mi propio secuestro en el mismo campo, el “Club

Atlético”, eufemismo con el que los asesinos nombraban —con su ironía siniestra— uno de los no lugares donde se llevaba a cabo el exterminio. (*El arte* 4)

Si ya en el *incipit* Nora no oculta su implicación biográfica y emocional, confirmada por el uso continuado de “nosotros”, luego la deja de lado, la objetiviza y, en el análisis puntual de textos ajenos, evita referencias o juicios derivados de una subjetividad pronunciada: en el análisis de *Preso sin nombre, celda sin número* de Jacobo Timerman, *The Little School (La escolita)* de Alicia Partnoy, *Recuerdo de la muerte* de Miguel Bonasso, *Las manos en el fuego* de González Bermejo, *El tigre y la nieve* de Fernando Butazzoni, *Amaral, crónica de una vida* de Alvaro Barros-Lémez, la voz que analiza parece aséptica, puro ensayismo ético, en una operación con bisturí de cirujano para detectar significados escondidos, *topoi* y transgresiones . . . Casi llegando al final, la condición émica emerge en el título del último capítulo (“Mi propia voz se rebela”), y el análisis de *Una sola* . . . nos sumerge en la dimensión de la memoria personal y de un yo que no puede quedar ajeno a la descripción del horror:

El mundo se había detenido en ese punto y giraba alrededor de un lugar que había “chupado” todos los sentidos . . . Así nació ese “coro de voces que se resisten al monólogo armado,” que me fue marcando el paso durante años, mientras iba y volvía atando cabos, encontrando a uno y a otro en mi laberinto hacia una verdad que jamás termina de revelarse. (*El arte* 122–23)

Y si la historia personal irrumpe en el texto ensayístico *El arte de no olvidar*, rompiendo barreras y dando fuerza y valor a aquel “nosotros” tan repetido, también en la novela autobiográfica/testimonial —autoficción en la que el fluir de la conciencia y la memoria intermitente llevan al lector a los abismos de la psique de un “superviviente”— se insertan documentos y declaraciones de militares y verdugos así como testimonios de otras víctimas y familiares, que garantizan la referencialidad y la coralidad del texto: “esos fragmentos no pretenden construir una historia individual, sino que revelan historias entrecruzadas, los destinos similares de muchos, elaborando una suerte de biografía generacional” (*El arte* 123).

Más que tantas palabras, los párrafos iniciales de *Una sola muerte numerosa* pueden ejemplificar la riqueza del texto, y esta complicidad inextricable entre las diferentes formas de comunicar lo indecible:

“No vamos a tolerar que la muerte ande suelta en la Argentina”.

Almirante Emilio Massera, 1976

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*. (Strejilevich, *Una sola* 6)

En *Una sola muerte numerosa*, Strejilevich dedica solo unas pocas palabras a su condición de judía —“Lluvia de golpes: este por gritar en judío este por patearnos. Y otro más. Judía de mierda, vamos a hacer jabón con vos. Soy un juguete para romper. *Pisa pisuela, color de ciruela*” (29) y “Aunque no sepas nada la vas a pagar por moishé” (49)— mientras que todo el libro es una continua búsqueda del hermano y un intento de reconstruir los últimos días de su vida y las razones de su desaparición.

Esa búsqueda es el hilo que dirige los movimientos de Nora a su regreso a Buenos Aires en los años 1980s, en un ritmo frenético con continuos saltos temporales entre la felicidad de la infancia, la trágica naturaleza de la violencia estatal, la sensación de vacío del retorno. Permite también entrelazar el yo con la voz colectiva, a menudo utilizando un “nosotros” inclusivo y participativo en oposición al mundo de torturadores y carceleros. Además de adoptar este pronombre deíctico, Nora Strejilevich recurre a otras soluciones igualmente expresivas construyendo una red de voces que interactúan en profundidad, incluso si no se relacionan abiertamente con el yo de la narradora: a veces una palabra colocada al final de una oración atrae y captura la oración siguiente, por semejanza o contraste; la memoria voluntaria, obstinada en reconstruir caminos y situaciones, choca con la memoria involuntaria que hace prevalecer conexiones aleatorias pero siempre absolutamente pertinentes. La ausencia de notas e indicaciones de las fuentes —salvo las declaraciones de los militares, que se identifican con nombre y apellido— aumenta el valor coral del libro —una sola muerte numerosa, que es de todos—; y el lector atento y curioso encontrará entre las fuentes indicadas al final pistas para investigar temas y descubrir a los autores, de modo que el libro adquiriera un valor documental adicional para la construcción del mapa del terror: la estructura fragmentaria y polifónica ciertamente contribuye a la riqueza y profundidad del texto, y confirma una vez más la imposibilidad de una narrativa coherente y omnicompreensiva a la cual solamente es posible aproximarse, por así decirlo, recorriendo círculos concéntricos, buscando el inefable Aleph de la Verdad y la Justicia.

Elaboración simbólica, narración fáctica, reflexión ensayística: ningún registro es autosuficiente o exhaustivo, y en *Una sola muerte numerosa* conviven,

en fecundo contraste, el registro altamente literario, a veces poético, el relato referencial y el gélido y como embalsamado de las declaraciones o citas de los periódicos —tres registros derivados de la triple condición de Nora Strejilevich de “sobreviviente . . . docente y escritora” (“Un compromiso con la memoria” 670). Igualmente, en *El arte de no olvidar*, un texto eminentemente ensayístico, se insertan inserciones narrativas y líricas, y sobre todo la mirada de un “testigo implicado,” en palabras de Mario Benedetti. Así, ambas obras constituyen un macrotexto que ondea entre una mirada émica y *ética*, en la búsqueda nunca agotada de las “palabras para decirlo”.

Después de casi veinte años en los que ensayos, entrevistas, narraciones nunca se han desviado hacia otras temáticas, Nora ha vuelto a retomar los mismos temas con dos textos publicados simultáneamente: el ensayo *El lugar del testigo: escritura y memoria* (mención especial del Fondo Nacional de las Artes 2017, Argentina) y *Un día, allá por el fin del mundo*, otra *autoficción* sobre el exilio, con los mismos caracteres de *Una sola muerte numerosa*.

A pesar de que Nora haya adquirido la residencia canadiense, en esta *autoficción* continúa siendo acuciante el sentimiento de estar viviendo siempre en espacios transitorios: “Quedo otra vez a la intemperie, de casa en casa, lista para dormir en colchones de amigos tan hospitalarios como reacios a las visitas prolongadas” (Strejilevich, *Un día* 14). Y más adelante: “¿Para qué pedir la residencia si seguramente partiré otra vez?” (81). El momento histórico la había obligado al desarraigo, y aun cuando cambia la situación política le será muy difícil estabilizarse en algún territorio. Es un desarraigo profundo de la patria, la familia, el contexto lingüístico y cultural, con la sensación de no estar plenamente ni en el aquí ni en el allá sino en un “entre,” y el continuo ir y venir de la memoria entre tiempos y espacios diferentes tiene su origen siempre en aquel día, en aquellos “tres pares de pies” que invadieron y devastaron su hogar y su vida:

Toda estadia, por prolongada que fuera, la viví como temporaria. Me fui de Vancouver después de trece años y no sentí nostalgia. En los Estados Unidos me pasó lo mismo. El desarraigo fue y es mi segunda piel. Me adapté manteniendo la distancia que surge de la falta de pertenencia (cultural, política, histórica, lingüística). Tal vez, conociendo por anticipado el resultado de cualquier itinerario futuro que emprenda, sea hora de volver al punto de origen. (“Un compromiso con la memoria” 679)

A ratos parece casi el diario de un viaje de vacación, con algún encuentro agradable o excursión interesante, con muchas referencias literarias (“Cuando

sospecho que estamos en Comala y que todos estamos muertos, me despierto”, *Un día* 28); pero, inevitable, llega la definición exacta de ese viaje (“pero lo tuyo no es el turismo sino el camino. No viniste a conocer un país sino a andar”, 23) y la rendición de cuentas con su propia vida: “Las cosas parecen no funcionar desde que salí con ese programa abierto y caprichoso de recorrer un par de países en mi ruta al sur. Bendito precio que pago por no atreverme a afrontar lo que me espera” (32).

La dificultad del primer re-encuentro se expresa a través del uso alternado de las personas verbales, casi como queriendo ir preparando al lector —y antes a sí misma— para la lucha interior, para las dudas que se apoderan de ella al acercarse la hora del reencuentro con el viejo padre porque “no cabe otra que empezar a pensar en segunda persona y hablarte a vos, Nora . . . de vos, molécula en constante movimiento, en fuga sin fin” (229):

10 de marzo Tengo ganas de llamar a León desde el aeropuerto y decirle en media hora estoy ahí, o tocar el timbre y sorprenderlo.

11 de marzo Finalmente aterriza el avión, de madrugada. . . . Mejor no ir directo al departamento. Es tarde y preferís acercarte de a poco, con pie de plomo.

12 de marzo Toco el timbre a la mañana siguiente y abre la puerta un León más agobiado que el de mi recuerdo, un papá encorvado que cuando sonríe parece a punto de llorar. Un viejo apabullado, solitario, me mira con un asombro opaco.

. . . Tu enojo es la otra cara del no saber qué hacer. Hay que cambiar de táctica.

No me puede sacar de quicio, repetís a modo de penitencia. (44–45)

Todo re-encuentro abre abismos de recuerdos, soledad, miedo. Hasta re-contrarse también con el fantasma de su hermano Gerardo, que ya no la dejará y, aún más, la acompañará en su deambular por Buenos Aires siguiendo las huellas de los últimos días antes de la desaparición:

Sueño con Gerardo. Aparecemos en una sala enorme, él no habla, está flaco. . . . Al otro día reviso su biblioteca. . . . vos, Gerardo, saltás al escenario en un abanico de escenas:

En un campamento, tocando la guitarra con tu boina azul . . . En la escuela, luciendo un collar de flores, un dios Baco rozagante y sonriente, junto

a los directores, el día de tu despedida de la primaria.
 En el balcón al que me asomé para ver si te seguían. A partir de aquí, la nada. (46–48)

Y no falta en este libro tampoco el reencuentro con la Historia que paradigmáticamente contiene la microhistoria:

Me levanto y salgo a la calle. Voy a la marcha que conmemora (para no olvidar) el golpe militar, año tras año. En el camino recuerdo la del 84, cuando andaba por Buenos Aires buscando llenar las horas tras la muerte de mamá. En lugar de ir a la Plaza Congreso, donde empezaba, tomé por Corrientes y llegué hasta la 9 de Julio. En la esquina me topé con una inmensa pancarta: Gerardo Strejilevich, Graciela Barroca . . . Desaparecidos . . .

Fue mi primer encuentro con tu presencia plana, alzado por quienes, sin haberte tratado, te conocían. (48)

Para finalmente terminar con un acto conclusivo, un acto de justicia para todos los desaparecidos: “Ser testigo de este ritual extraño. La mente no puede creer que estén ahí, en el banquillo de los acusados, pacientes señores mayores atentos a un lenguaje que no parecen entender” (268).

El círculo se cierra (¿?) con el último texto ensayístico en el que Nora Strejilevich vuelve a cuestionar los muchos porqué aún sin resolver, haciendo una defensa del “testimonio” en todas sus ramas y confirmando la liminalidad de cada texto que se enfrente con la condición del sobreviviente y con la narración del terrible límite al que tanto se ha acercado, reconociendo otra contradicción, el *desaparecido* que *reaparece* y puede contar su experiencia:

La memoria de mi desaparición y reaparición forzadas del centro de detención, tortura y exterminio argentino (CDTyE) Club Atlético, donde pasé menos de una semana o toda una vida, me hace replantear ideas y seguir rememorando desde un presente que siempre impulsa a volver sobre relatos de esa experiencia . . . No hay punto final, hay un deambular que no cesa. (*El lugar* 11)

En este deambular, el testigo va más allá de los límites y los cánones, haciendo que su propia experiencia sea única pero compatible en aquel “nosotros” que se ciñe alrededor de la voz narradora; con extrema claridad Nora reafirma la singularidad y, por tanto, la inclasificabilidad del acto de testimoniar que es la tesis de la que nacieron estas reflexiones mías:

se trata de una literatura fronteriza porque su origen lo exige. Si se diferencia de otras memorias es por su anclaje en una zona de silencio (que el testigo intenta romper) vinculada a la figura del desaparecido, que “marca una diferencia absoluta” . . . El testigo que cuenta nos revela mujeres y hombres resilientes y frágiles que, al darle cuerpo a su experiencia, reformulan las secuelas del horror y dejan de ser sus víctimas. Al contarlo con su tono y modulaciones, el testigo decide el cómo. Cada opción tiene sus límites y sus riesgos, ninguna es satisfactoria. Quien opta por un estilo condensado y poético corre el riesgo de reducir la complejidad de lo real. Quien recurre al ensayo corre el riesgo de explicar demasiado y cerrar sentidos, no dejándole al lector un espacio de elaboración propia. (*El lugar* 25)

El recorrido a través de todos los senderos trazados por la palabra testimonial aquí alcanza, quizás, la meta final ambicionada por toda escritura: “un glosario sin definiciones,” cuarenta páginas de pensamientos y definiciones, una extrema síntesis del status quo de la literatura testimonial y sus análisis, en la que se cita a sí misma junto a Primo Levi y Giorgio Agamben, Pilar Calveiro y Leonor Arfuch, Jacobo Timerman y Mauricio Rosencof, y en cuyas entradas pone temas concretos o “realia” (“Centro clandestino de detención, tortura y exterminio [CDTyE] o campo”) junto a temas etéreos y abstractos (“Dolor/Sufrimiento,” “Genocidio,” “Memoria”). A pesar del resultado desperejo y necesariamente incompleto, por primera vez nos encontramos con la tentativa sobrehumana de racionalizar y nombrar a este universo del horror, poniendo una tesela más en este panel o fresco al que desgraciadamente tantos siguen contribuyendo sin encontrar nunca la palabra “FIN”.

Solo así, a través de una multiplicidad de formas para narrar una misma experiencia, el lector podrá acercarse al horror y, a su vez, atestiguar que Auschwitz no fue un “error” en la historia y que el *nunca más* es solo una utopía, pero también que después de Auschwitz todavía hay lugar para la poesía, para la memoria como para el olvido.

Quizás la meta de todos los viajes reales y viajes en la escritura de Nora sea el país del olvido, la deseada y amenazante Isla de los Juegos de Pinocho, posible solo cuando la elaboración del duelo haya recorrido todos los caminos: “Mi meta es ésa: un lugar que impida cualquier memoria personal. Pienso ahogarla sin piedad en un hoyo sin referentes, maniatar sus habituales asociaciones, burlarme de ella. Ganarás, de una vez por todas, el premio más ansiado: el abandono al dulce olvido” (*Un día* 160).

Notas

1. Cabrían en esta categoría también los textos nacidos gracias a la intervención de un “gestor” —antropólogo, periodista, escritor— externo al relato: textos cercanos a ensayos histórico-políticos (*Las venas abiertas de América Latina* del uruguayo Eduardo Galeano) o etnoantropológicos (*Biografía de un cimarrón* del cubano Miguel Barnet), a la investigación contrapolicial para desenmascarar crímenes de Estado (*Operación Masacre* del argentino Rodolfo Walsh), a la elaboración de una entrevista o reportaje periodístico (*Relato de un naufrago* de Gabriel García Márquez-Alejandro Velasco o *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* de Elisabeth Burgos-Rigoberta Menchú), y textos colectivos resultantes de talleres con función terapéutica o recolección de información y de historias de vida cuyo prototipo es el informe *Nunca Más*, un hito en la recuperación de la memoria colectiva de las víctimas de la dictadura argentina.
2. Premio *Letras de Oro* “a la más notable novela [¡sic!] en español” publicada en Estados Unidos (Miami, 1996).
3. Es un recorrido bastante común: Jorge Montealegre, un ex desaparecido chileno que se exilió en Italia y luego volvió a su país, publicó su testimonio literario, *Frazadas del Estadio Nacional*, y su elaboración teórica *Memorias eclipsadas*, que también surgió como tesis doctoral. También *Poder y desaparición* de Pilar Calveiro y *Donne ai tempi dell’oscurità* de Norma Victoria Berti nacieron de tesis escritas y presentadas, respectivamente, en México y en Turín.
4. El largometraje *Nora* (Dinamoitalia Production, 2002, fotografía de Fabio Grimaldi, montaje de Pietro D’Orazio, duración 48 minutos, presente en el *Catálogo del VIII Festival Internacional Derechos Humanos* del 2006 y en *La Dictadura en el Cine*), de los directores italianos Stella Di Tocco y Fabio Grimaldi, libremente tomado de *Una sola muerte numerosa*: cuenta el regreso a Buenos Aires, tras muchos años de exilio en Calabria (una de las pocas transfiguraciones, un homenaje a la patria de los dos directores pero también la construcción de un círculo virtuoso que une viejas emigraciones y nuevos exilios), de una ex presa política que hace continuas comparaciones entre el pasado y el presente, entre la subjetividad de la experiencia del encarcelamiento y el

exilio y la objetividad de la vida porteña del *corralito* (2001–2002), época posterior al regreso real de Nora: “Nora, como un moderno Caronte, ci avrebbe guidato nel suo viaggio tra il presente e il passato, tra i luoghi della memoria della dittatura . . . e le strade di una Argentina in pieno *corralito*. La storia di Nora pur essendo una storia personale, racchiudeva simbolicamente tutte le morti e tutti gli esili. Attraversava la storia dell’Argentina dalla dittatura alla crisi. Capimmo che la crisi economica era ancor prima una crisi morale, la crisi di una società che non aveva fatto i conti con il proprio passato e con la propria storia. *Una sola muerte numerosa* raccontava proprio questo: la storia di un’intera generación, *desaparecida*, esiliata, che non aveva ancora trovato giustizia” (Di Tocco, Stella; Correspondencia personal, 27 de diciembre 2015). (Nora, como un moderno Caronte, nos habría guiado en su viaje entre el presente y el pasado, entre los lugares de la memoria de la dictadura . . . y las calles de una Argentina en pleno corralito. La historia de Nora, a pesar de ser una historia personal, reunía simbólicamente a todos los muertos y todos los exiliados. Atravesaba la historia de la Argentina de la dictadura a la crisis. Entendimos que la crisis económica era ante todo una crisis moral, la crisis de una sociedad que no había hecho las cuentas con su propio pasado y con su propia historia. Una sola muerte numerosa contó precisamente esto: la historia de toda una generación desaparecida, exiliada, que aún no había encontrado justicia).

5. Un tema clásico como el regreso del exilio se regenera en un texto evocador generosamente abierto a múltiples lecturas gracias a la fragmentación, polisemia, multiplicidad de registros y voces: un palimpsesto construido a partir de reescrituras del horror que, en la última etapa, se enriquecen con una mirada externa que extiende el eje de la historia hasta la actualidad del tercer milenio, pasando de la subjetividad de la memoria a la objetividad de la grabación en vivo de la crisis del corralito en Buenos Aires (Grillo).

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Quel che resta di Auschwitz. L’archivio e il testimone. Homo sacer 3*. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.
- Casaus, Víctor. *Defensa del testimonio*. La Habana: Editorial José Martí, 2010.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP). *Nunca más*. “La acción represiva. Antisemitismo”. [1984]. Web. 20 Junio 2021.
- Di Tocco, Stella. Carta a mí dirigida. 27 de diciembre 2015.
- Estrin, Laura. “A modo de prólogo”. *El lugar del testigo. Escritura y memoria (Uruguay, Chile y Argentina)*. N. Strejilevich. Santiago de Chile: LOM, 2019. 7–8.
- Grillo, Rosa M. “El regreso de Nora”. *Argentina 1976–1983. Imaginarios italianos*. Ed. C. Cattarulla. Villa María: Edivim, 2017. 81–98.
- Levi, Primo. *Se questo è un uomo / La tregua*. Torino: Einaudi, 1989.

- Reati, Fernando. “Cuidame de las aguas mansas . . . Terrorismo de estado y lo fantástico en *El lago y Los niños transparentes*”. *Revista Iberoamericana* LXXVIII (2012): 293–310.
- Rosencof, Mauricio y Eleuterio Fernández Huidobro. *Memorias del calabozo*. Montevideo: Banda Oriental, 1989.
- Sneh, Perla. *Palabras para decirlo: lenguaje y exterminio*. Buenos Aires: Paradiso, 2012.
- Strejilevich, Nora. “El horror hace parte de lo que somos” [entrevista de Jorge Boccanera]. *Redes de la memoria: Escritoras exdetenidas / Testimonio y ficción. Relatos de Alicia Kozameh, Marta Vassallo, Cristina Feijóo, Sara Rosenberg, Alicia Partnoy, Victoria Azurduy, María del Carmen Sillato, María Branda, Nora Strejilevich*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2000. 105–8.
- _____. *El arte de no olvidar: literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*, 2005. Web. 20 Junio 2021.
- _____. *Una sola muerte numerosa*. Córdoba: Alción, 2006.
- _____. “Un compromiso con la memoria, un compromiso con la vida” [entrevista de Paula Simón Porolli]. *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 6 (2015): 665–83. Web. 20 Junio 2021.
- _____. *El lugar del testigo. Escritura y memoria (Uruguay, Chile y Argentina)*. Santiago de Chile: LOM, 2019.
- _____. *Un día, allá por el fin del mundo*. Santiago de Chile: LOM, 2019.
- White, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Wieviorka, Annette. *L'ère du témoin*. Paris: Hachette, 2002.
- Wikipedia. <https://es.wikipedia.org/wiki/Ensayo>

Grillo, Rosa María. “Nora Strejilevich: un universo de palabras para decir el horror.” *Lo decible de la desaparición*. Ed. Ana Forcinito y Griselda Zuffi. *Hispanic Issues On Line Debates* 10 (2022): 7–22.
