

◆ Capítulo 5

Lengua de frontera – Apuntes sobre *Un día, allá por el fin del mundo* de Nora Strejilevich

Perla Sneh

Mala hora y lengua argentina

Todo se resistía a ser pronunciado.
Nora Strejilevich,
Un día, allá por el fin del mundo (50)

La lengua argentina encontró su mala hora: cayó en un abismo del que emergió devastada. ¿Por qué, si no, palabras anodinas como “avión” y “río” pueden componer una sentencia espeluznante como la que leemos en una página de *Un día, allá por el fin del mundo*? ¿Cómo podríamos pronunciar “parrilla” o “capucha” sin que algo en nosotros se estremezca? Incluso otras lenguas, al deslizarse a la nuestra, se marchitan: ¿Cómo decir “hundidos” —el desolador término de Primo Levi, *I sommersi e i salvati*— ante el Río de la Plata sin que la palabra cristalice en una materialidad siniestra?

Hablamos, entonces, una lengua inquietante, plagada de expresiones que, como abscesos inmaduros, no pueden —parafraseando a Martínez Estrada— decirse sin miedo. ¿Cómo hablar con esa lengua que, al modo del ángel de Benjamin, quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado, pero la tempestad se lo impide arrastrándola de espaldas hacia adelante, mientras tras ella las ruinas se acumulan ante sus ojos? ¿Qué es esa lengua desharrapada que comparten, nos guste o no, testigos y asesinos? ¿Qué es ese hablar que es amenaza en la propia palabra, eso que vuelve sospechosa cada frase, eso que, “en boca de gente de bien, se vuelve nudo de silencio, lengua muerta” (Strejilevich, *Un día* 181)?

Lo decible de la desaparición

Hispanic Issues On Line Debates 10 (2022)

Ese fárrago inquietante impregna —sin esquivar el humor y la ironía, que impiden que la iracundia desemboque en la mutilación como en Van Gogh (*Un día* 204)— la escritura de Nora Strejilevich, que no desconoce que, con el tiempo transcurrido, el horror ha devenido materia trivial en más de un claustro, que la sobrevivencia *se estudia*, con sus términos obligados, su desconocimiento de la derrota, su corrección exigida: “Me pregunto por qué aplauden. Acabo de mostrar la crueldad en la que estamos inmersos y todos tan contentos” (194).

Ante esto, esta escritura se planta en lo suyo, quizás retomando las certeras palabras de Albert Béguin: más vale relatarlo que intentar convertirlo en teoría.

“Escucha el grano de voz,” dice Barthes . . . Pero ¿y si es un aullido? ¿Si de lo que se trata es de “lanzar un alarido que no pare hasta que no le contagie la garganta a alguien” (*Un día* 177)? ¿Si lo que pulsa es eco de lo que no puede ser hablado? ¿Cómo contar una historia que arrasa con toda narración? ¿Por dónde asir esa incandescencia ardiente sin abrasarse ni retroceder espantado? ¿Cómo poner por escrito lo que insiste en deslizarse en la vida cotidiana, asomarse a sus pliegues, cuando todo a su alrededor —con mejores o peores intenciones— puja por hundirlo de una buena vez en el olvido? Esa tensión entre lo que insiste en decirse y lo que pugna por suprimirlo es lo que *Un día, allá por el fin del mundo llama viaje*.

Una retórica del desconcierto

*¿qué le pasa al tiempo con
el cambio de espacio?
Un día . . . (84)*

Nomás abrir el texto nos encontramos con una “Guía para el viajero”; pero desengañese, lector, todo aquí está hecho para perderse, quizás porque ésa es su vocación, parecerá sugerir, en algún momento, la autora (207). Si esa “Guía . . .” sostiene la premisa de que el dolor exige distancia, inmediatamente declara que no hay distancia que no colapse. Si hay un intento de huir, también habrá el desamparo de aceptar que toda fuga fracasa. Si propone una batalla, a renglón seguido la declara, desde el vamos, perdida: trauma, leemos, será “una batalla perdida con una médula cristalizada, desdeñosa del tiempo y del espacio, abocada a acosar a su víctima, a sujetarla a un pasado-presente sin salida” (7).

Después de esa guía inicial —que viene a decir que no hay guía posible— aparece un primer capítulo que no es —y lo declara abiertamente— el primer

capítulo. El título, “Nadie le pregunta a un muerto,” contundente en su opacidad, redobra la incógnita despertada por la imagen que ilustra la página: un rostro nos enfrenta; su mirada atraviesa al observador y ve más allá de él; al fondo, una escalera parece llevar a la nada. El cuadro, lejos de ser una mera ilustración gráfica, interpela al lector y lo deja con las preguntas en la boca. ¿Quién firma, con las mismas letras enrevesadas de la autora, la imagen que nos observa?¹

La firma en el dibujo anuncia una historia que el texto cuenta y no cuenta, cuenta sin contar, expone y reserva, una historia con una ella y un él —“Ella y él” (17)— que se acercan y se alejan sin que nada los conjugue; una historia hecha de rastros, instantáneas, malentendidos, de “voces encadenadas a un ahora evanescente, irreal” (19), que vive en un tiempo que se deshace, como los verbos que siempre son un poco traicioneros en este texto y exceden las conjugaciones ordenadas de “la gente que cumple horarios” (75). Como si esas imágenes que atraviesan todo el relato (iniciando cada capítulo) sugirieran una historia no explicitada, pero preservada entre las frases, hecha de siluetas que no se muestran pero que “se hilvanan para aferrarse a ellas” (20). Una historia deslizada en filigrana como borde desflecado del relato, sugerida entre saltos de personas gramaticales.

Además de la *Guía* . . . —que desorienta— habrá también un cuaderno de bitácora (21), no menos engañoso que aquella; porque ¿cómo puede una hoja al viento componer un diario de navegación? Hasta la puntuación colabora con el desconcierto: respuestas y descripciones se mezclan sin que nada anuncie qué es dicho, qué es meramente pensado, qué es apenas murmurado. El texto se desliza como un rumor constante, un flujo tan impredecible como el recorrido de una balsa a la deriva.

Pero volvamos al inicio de ese primer capítulo que no lo es. Ahí nos salta a los ojos, de golpe, el revoltijo de letras que creíamos saber leer y que ahora se nos ha vuelto impronunciable: “¡Sthrhltwtz!”. Veremos que una y otra vez habrá de volver ese nombre tartajado que adquiere, en la escritura de Strejilevich, modos inquietantes, quizás contrapuestos, quizás complementarios. Esa “masa de consonantes” —la expresión es de la autora— fue, alguna vez (*Una sola* 13), grito desesperado en la noche sorda de la desaparición. Ahora, en un tedioso trámite, es la coronación de un engorroso esfuerzo que desemboca en el instante feliz de conseguir —¡al fin!— un papel con un sello —¡el correcto!— que viene a otorgar al nómada forzado, a ese mendigo de ciudadanías, el privilegio de existir legalmente en alguna tierra no natal.

Tanto en la escena feroz como en la escena anodina, el nombre persiste, aún impronunciable. Entonces, más allá de todo lo que se dijo y se dirá, más allá de la feroz avidez de las zarpas del asesino o de la indiferencia amable del burócrata, ese crujir de letras filosas afirma —una vez más— un trazo

subjetivo, el rastro evanescente pero aún legible de la obcecación en existir. Y *existir*, me parece recordar que dice Mastronardi en algún lado, es un verbo que no se usa en sentido figurado.

Es el empeño obstinado de una voz que, aun borrándose, insiste en afirmar: *heme aquí*. Lo impronunciado del nombre, esa experiencia reiterada en escenarios tan distintos, recae sobre quién habla como *una marca de diferencia*. Marca que recae sobre quien habla, decimos, muy sueltos de cuerpo; pero . . . ¿quién habla?

La pregunta asoma y ya no nos deja tranquilos a lo largo de todo el recorrido: en trámites, encuentros, territorios, recorridos, aviones, recuerdos, barcos, cuerpos, desacuerdos, fronteras —muchas fronteras—, habrá un momento para detenerse y preguntar, un poco confundidos: pero ¿quién habla? Una voz nos guía de desconcierto en desconcierto: primera persona, tercera, segunda. ¿Quién narra? ¿Quién interpela? ¿Quién habla a quién? ¿Quién dice tú, vos, ella? Ese desconcierto pareciera ser un modo en que se expresa la persona estallada: ¿quién es el interpelado? ¿Quién escucha (o hace oídos sordos)? La persona se sustrae, tan estallada como el tiempo: ¿qué es antes? ¿Qué, después? ¿Qué otro presente abre un sueño en el presente? Una frase nos da una pista: “Cuando el lugar de origen está vedado, se pierde, sobre todo, la certeza de que ésta sea la propia vida” (*Un día* 81).

Pero volvamos a los trámites de ese primer capítulo que no es tal. Una vez conseguido el preciado documento, algo empieza de nuevo: hay que volver a ponerse en marcha. El codiciado papel con sus firuletes oficiales —validación de que un sujeto puede permanecer sin temores en el marco del estado que lo emitió—, en vez de dar por terminado un periplo, tiene el extraño efecto de anunciar un nuevo viaje: ahora se puede partir. Entonces el comienzo será un nuevo final, una nueva despedida: de los conocidos, los amigos circunstanciales, los lugares encontrados. Una despedida jocosa, dice el texto.² Antes de emprender nuevos caminos, se distribuyen los restos, se aligera el equipaje, se rematan las sobras de alimentos: algunos se llevan los fideos, otros arroz y huevos, maníes un tercero. Una ceremonia de clausura.

“Barroca” dice la narración que es esa ceremonia; también dice que puede dejar a la narradora tumbada, agotada, pero que ayuda “a no pensar en los fantasmas” (13). Sin embargo, en ese mismo modo de ayudar, ¿cómo no reparar en que Barroca también es el nombre desaparecido de la novia desaparecida del hermano desaparecido? Asimismo, en la distribución de bienes, nada hay que valga la pena para llevarle a Gerardo, el que lleva el mismo nombre que el hermano que ya no está en ningún lado, que “desapareció de los lugares que solía frecuentar” (algo de la rememoración golpea con esa frase). Pero si no está, ¿cómo puede *su* nombre —porque es *suyo*— seguir resonando como si nada? O incluso se podrá, con el correr de los viajes, viajar de Buenos Aires a

Babia (59), que es una provincia de León, ese otro nombre tan añorado. Y ni siquiera en otra lengua se está a salvo de pensar en los fantasmas:

La cocina cambia de vez en cuando. Un día me levanto y veo la heladera en otro lado, la mesa en diagonal, faltan sillas y un cartel advierte: “Transfers are temporary”. Los traslados son temporarios. Acá se puede decir “traslado”; el término pierde su impacto en inglés: los traslados no son mortales. (78)

La lengua, de nuevo la lengua que —dice la autora—, sea por continuidad, sea por discontinuidad, *siempre aterra* (14); porque, aun si la traducción permite distancia, ¿qué hacer con “tu vida en castellano”? (87). La lengua, entonces, para siempre lacerada.

Como dijimos: no confíe el lector en ninguna guía; el único itinerario posible en estas páginas será dejarse ir en un vaivén casi a ciegas que, entre verbos desconcertantes —*levitás* hasta el ascensor (12), *compartir* extranjería (13)— y metáforas inesperadamente meteorológicas —amistades rápidas y efímeras como *truenos* (29)—, nos sumerge, con su poética mascullada entre dientes, en la absurda geometría de los ausentes cada vez más presentes.

Dije “casi a ciegas” y ese *casi* es una reserva fuerte, porque algunos indicadores hay, ocultos quizás, disimulados aquí y allá, escondidos, pero ahí están: son las citas que, cada tanto, asoman en algunas páginas. No solo citas de lecturas que esta escritura hace suyas al introducirlas en su texto —como, entre muchos otros, los versos de Pessoa que modelan el título;³ o los de Laura Estrin que nos dicen, de nuevo, que el comienzo nunca es uno;⁴ o las palabras de Borges que nos recuerdan la aspiración humana al dolor, la desesperación y el martirio—;⁵ sino las citas que abrevan en su propia escritura: Nora cita a Nora bosquejando una cartografía íntima, sembrando miguitas que, como carteles oxidados de tanto rememorarlos, nos guían por un camino que no es otro que la historia. Citar las propias notas en medio de las notas que anota el viaje: cajas chinas de la rememoración —y digo rememoración y no memoria, porque es un acto, no una teoría—, que estalla a cada paso. Citar el propio texto es charlar consigo misma, porque “¿con quién, si no, hablarían los fantasmas?” (66). Pero si la historia es regresar —y por eso hay que viajar (como quizás diría Ulises)—: ¿cómo hacerlo si todo camino parece estar borrado? O quizás: ¿cómo acceder a caminos que se creían olvidados? (41).

Nora habla de Nora y, cuando lo hace, Nora no es Nora. La voz de la narración nos hará tropezar a cada paso ¿Travesura risueña o zancadilla violenta? Difícil decirlo.

¿Liberará la palabra?

*Como a los nazis les va a pasar,
a donde vayan los iremos a buscar.
No quiero ir a buscar a nadie,
ni cantar. Solo quiero
hablar con vos, nada más.
Un día . . . (284)*

¿Qué es un viaje, entonces? En esta escritura, viajar es ese errar sin brújula, con su lado diáfano y su lado oscuro siempre al acecho (32); es una progresión de obstáculos, que se multiplican por la raíz cuadrada de un número infinito (36); es la confusión y el mareo de tanto andar dislocado —“átomos perdidos por no entender los anuncios” (34)—; es pasar raspando, siempre raspando, para llegar “a mi tierra, de cuerpo entero, a salvo de inenarrables historias para no ser contadas” (37).

El viajero es Sísifo levantando la piedra (49), es quien vive en la fragilidad de zafar de manos asesinas para exponerse a morir por la desidia de un viejo mentiroso (28). Viajar es encontrarse con un nombre de filósofo francés en medio del Amazonas o ver con terror cómo algunos libros pueden volverse realidad. Y, sobre todo, viajar es nunca saber si se está avanzando hacia algún lado o retrasando un regreso. Porque viajar también es la constante sensación de estar en el lugar equivocado.

“Itinerarios nómades” —el capítulo designado como primero, aunque nunca será tal porque tanto ha ocurrido antes— abre con una interpelación: “En 1977 saliste de la Argentina como el dentífrico del pomo: a presión” (57). La segunda persona se despliega en esa vida en tránsito. Calma un poco la deriva, que no exige nada a cambio. Pero aun si calma, esa segunda persona parece levantar un acta, una interpelación, como quien increpa, diciendo: “¡Eh, vos! Mirá tu vida, ¿tenés algo para decir?”

Y sí, mucho para decir, el libro entero para decir.

Siguen otros capítulos: “Quiero ser luz y quedarme,” “Norte,” “Sur,” y finalmente la vuelta al inicio: “Un día, allá por el fin del mundo”. Pero esa vuelta no cierra ningún círculo, es un modo de subrayar lo interminable del vagabundeo, los recorridos de contrastes, el dejarse ir entre palabras, atravesando ciudades, pueblos, tormentas, quebradas, huracanes. El viaje no excluye recorrer pasillos fantasmales, ni la voluntad de salir de él con las manos vacías (247). Tantos países, lugares, abismos, montañas: un mapa descalabrado al azar de los vientos. Viajar, incluso, puede ser el anhelo de llegar a un país sin memoria (160).

Pero el viaje no sólo transcurre por lugares, también es un viaje en el tiempo; por eso se consignan, con precisión escrupulosa, las fechas. Coordinadas, días, años, momentos que quizás no quieren decir nada pero que es preciso registrar, porque puede que no haya tiempo, puede que esta vez los días, en verdad, se acaben. Hay que dejar, a cada rato, avisos de la historia, porque quedan ruinas *aún* no borradas de la memoria (24). *Aún . . .*: esta escritura se compone contra ese *aún*.

Por eso viajar es desplegar la estructura nómada de las palabras, que saltan entre personas y tiempos verbales, porque “bastan apenas unas horas para que el espacio te ancle en un presente atiborrado de pasado, marcado a fuego por él. Un presente que se pavonea como el único reinante” (89).

Ante ese pavoneo, esta escritura entorna la mirada, introduce el temblor, la vacilación. ¿Dónde estamos? ¿Quién habla? Incluso pareciera que, por momentos, la intención es ponerle signos de interrogación a cada frase. No sólo no se sabe qué persona habla, sino que no se sabe si afirma o interroga: “Declarar puede ser liberador, me digo” (277). En esa frase, en ese *puede* ¿acaso se puede dejar de percibir una inquietud? ¿Acaso no podemos leer la frase como una pregunta? ¿*Liberará la palabra?*

Lengua de frontera

¡Escuchen! Están borrando el renglón donde
todos nosotros somos posibles.
Un día . . . (149)

Si bien nadie le pregunta a un muerto, nada impide mandarle cartas. Hacia el ocaso del relato —digo *ocaso* y no *final* porque la narración no termina— la autora redacta la suya: “Te escribo, abuela, tras mi vuelo a Buenos Aires desde Vishogrod” (245).⁶ Más viajes, es decir, el mismo que continúa; esta vez, rumbo al país donde la propia vida comenzó mucho antes de nacer, el lugar donde prosperan las ficciones que heredamos sin saber que ellas nos escriben (248). O nos borran.

En ese país, donde tan poco se aprecian los nombres bíblicos (247), todos se parecen a su abuela, y hay incluso quien habla con la misma tonada —mas no con la misma lengua. Aquí las dificultades se multiplican: no hay umbral entre lenguas, es decir, no hay posibilidad de cercanía; hay un muro de inaccesibilidad idiomática. Preguntar a alguien que habla otra lengua sobre la propia historia, éste es ahora el modo del viaje. Así, arribamos a un pueblo de nombre tan enrevesado como el propio, donde caminar es perderse, donde

indagar —con señas y nombres impresos— es incomodar. Pero los fantasmas son obcecados e insisten hasta encontrar un último rastro: un viejo que carga verduras y memorias. “El viejo relata la saga que vine a no encontrar y me salpica con efímeros gestos que se disuelven entre sujeto, verbo y predicado”.

El hombre cuenta qué pasó con todos los que, a diferencia de la abuela, no se fueron. Ella había partido mucho antes de la catástrofe, pero sabía quiénes se habían llevado a los suyos. “Y a dónde” (245). El hombre habla en polaco, la narradora en castellano. Ninguno entiende una palabra y, sin embargo, comprenden perfectamente. Ella pregunta con gestos y más gestos, anota fechas, nombres, que pone ante los ojos del viejo. El asiente: *tak*.⁷

1927 se fue mi abuela
 Tak
 ¿Mataron al resto?
 Taktak
 Imita tiros contra la pared. ¿Fusilados?
 . . .
 Taktak. (249)

Después, los sonidos se aceleran. El hombre cuenta y ella los ve con sus ojos, ve a todos los que no conoció, los ve siendo arreados, empujados, asesinados. Se va. Entonces recuerda que hay algo que no le preguntó al hombre —su nombre— y vuelve. Pero el hombre ya no es el mismo, ha cambiado bajo la voz amonestadora de su hijo, quien le prohíbe hablar con esa extranjera, esa judía que viene seguramente a reclamar la propiedad (250).

Taktaktaktak, ¿qué cínico duende de las lenguas hizo que esa palabra repetida mimara el ruido de un tren, el vaivén afantasmado que resonará por siempre cada vez que un “extranjero” pregunte algo en algún pueblito junto al Vístula? Porque en cualquier lengua, por distinta que parezca, toda palabra de esos “extranjeros” —esos seres fastidiosos que vuelven de la nada donde debían haberse quedado— será escuchada como acta de acusación. La barrera —es evidente— no es para nada idiomática; no hace falta hablar lenguas para saber cuál es la pregunta y cuál la respuesta. Solo que es más fácil hacerse el desentendido si las palabras son diferentes.

Por eso, esa escena de conversación imposible es clave para entender la lengua de esta escritura. Porque, ¿qué pasa cuando la lengua es *la misma* entre los que vienen con preguntas y los que escatiman las respuestas? ¿Qué pasa cuando la amenaza está en la propia lengua, cuando cada palabra es

sospechosa pero, al revés de lo que ocurre en el remoto pueblito, las palabras se entienden *demasiado*?

En eso, la escena en Vishogrod es clave de la escena en Buenos Aires. En ambas se habla esa *lengua de frontera*, la que se habla al borde, en ese borde que divide para siempre entre unos y otros. Porque algunas fronteras son porosas, pegajosas, resbaladizas; algo puede filtrarse, aunque uno quiera callar o gritar. Otras son un abismo. ¿Cómo hablar ahí?

Nora declara en el juicio a los asesinos. La escena se le mezcla con el recuerdo del apellido alemán de un acusado que surge, asociación libre mediante, como conclusión del interrogatorio que debieron responder —con apenas un hilo de voz— ella y Kerrie, la amiga periodista con la que una vez fueron a la ESMA a grabar una entrevista a Nora. Las retiraron por entrar sin permiso, preguntándoles si les gustaría que se metan en sus casas, si no pensarían que se trata de ladrones. “Casi me largo a reír, pero no era hora de tomarles el pelo” (271). El que pregunta se llama Scheller. “Un programa sobre las madres,” dice Kerrie. “Guerra,” retruca Scheller.

“‘Está probado que Pernías, Acosta y Scheller participaron en las torturas que culminaron con los vuelos de la muerte’, remata el fiscal” (271; rematar, vaya verbo el que aparece). ¿Habría Nora mirado a los ojos a quien quizás llevó a su hermano a la muerte desde un avión? En el juicio, mirar al asesino es imposible. Imposible también es ver si el hombre ríe con la misma risita nerviosa con que respondió aquella vez a Kerrie: los acusados no están en la sala, les han dado ese beneficio.

Pero esta escritura los mira. Donde vayan, encontrarán su mirada. Nunca más podrá alguien decir *avión* o *río* en lengua argentina sin toparse con esta mirada. Unos y otros usarán exactamente las mismas palabras, pero hablarán en lenguas diferentes. “Y las aguas no van a juntarse nunca” (268).

Addenda

Estos son apenas unos trazos de esta escritura minuciosa y urgente —aunque engañosamente sencilla— que desborda recorridos que aquí no han sido incluidos. Entre ellos, no es el menos grotesco el juicio que le hizo el Estado a Gerardo Strejilevich por fraude: el joven estudiante no había devuelto un libro de Física a la biblioteca. Y no había acudido al juzgado el 17 de diciembre de 1980 tal como estaba citado (281): un robo cometido por el robado, el desaparecido era culpable de la desaparición de un libro.

La lengua se deshace, pero insisten las imágenes. Y no quisiera que quede sin mención —aunque no sabría cómo transmitirla— la historia que cuentan las imágenes del libro, esos cuadros firmados por León, Papa, El Viejo. “No

entendiendo sus palabras. Son demasiado claras” (50) dice el texto. Estas líneas no pretenden entender más que el texto, pero no pueden evitar detenerse en un último cuadro, una fecha (19-5-73) y un apresurado dibujo en una servilleta: el rostro es de Gerardo, los ojos se parecen a los de Nora, la firma es de Graciela.

Callada o no, en la lengua que sea, ahí, en la frontera, queda la ausencia. Y nos mira.

Notas

1. Al final del libro aparece explicitado el nombre del artista, León Strejilevich, padre de la autora. Pero nuestra pregunta no apunta a la mera información identitaria. Volveremos sobre esto en la *Addenda*.
2. “Armamos una jocosa despedida, con un brindis y un desfile delirante que parte de la cocina para subir y bajar las escaleras en un vértigo carnavalesco” (13).
3. ““Un día, allá por el fin del futuro’, dijo Pessoa” (82).
4. “No parto de nada / Parto de pérdidas” (cit. en *Un día* 7).
5. “Candorosamente pensaron ciertos filósofos que el hombre sólo aspira al placer; también aspira a la derrota, al riesgo, al dolor, a la desesperación, al martirio” (cit. en *Un día* 89).
6. Vishogrod: Wyszogrod, pueblo en la provincia de Varsovia. Ya en 1422 hay menciones de judíos residiendo en la ciudad. En el siglo XVI se dedicaban a los talleres de tejidos; en la segunda mitad del siglo XVIII se construyó en la ciudad la primera sinagoga. En 1808, la comunidad judía representaba el 90 por ciento de la población. Durante el s. XIX muchos judíos se trasladaron a las ciudades de Plock [pronúnciese “Plotzk”] o Varsovia reduciéndose el porcentaje de judíos en la ciudad a 74 por ciento y, en 1921, a 57 por ciento. En 1939 la sinagoga fue destruida por los nazis y el pueblo fue hecho *Judenrein* [“limpio de judíos”] durante la Shoá.
7. Polaco: sí.

Obras citadas

Levi, Primo. *I sommersi e i salvati*. Torino: Einaudi, 2007.

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

_____. *Un día, allá por el fin del mundo*. Santiago de Chile: LOM, 2019.

Sneh, Perla. "Apuntes sobre *Un día, allá por el fin del mundo* de Nora Strejilevich." *Lo decible de la desaparición*. Ed. Ana Forcinito y Griselda Zuffi. *Hispanic Issues On Line Debates* 10 (2022): 60–70.
