

## ◆ Capítulo 2

### Nora Strejilevich: la literatura gana la partida

*Laura Estrin*

Quiero situar la obra de Nora Strejilevich dentro de la literatura. Su obra hace literatura-de-vida y así, allí, traspone la guerra. La literatura no es cualquier cosa —afirma Christian Ferrer en *Camafeos*—, y menos en el caso de Nora Strejilevich ya que sus escritos componen literatura de guerra. Extiende, claro, el término “guerra” a las formas extremas de la historia, la vida y experiencia que Strejilevich incrusta en sus libros. Y la literatura sabe traspone esa historia, esa experiencia. Por lo que habrá que decir que desde *Una sola muerte numerosa*, su primer relato, hasta *Un día allá por el fin del mundo*, publicado más de 20 años después, sus libros hacen algo con la terrible experiencia de la última dictadura argentina. Hacen literatura, arte: el mejor discurso.

Hace muchos años Milita Molina escribió en *Sospechados* que había entre nosotros un programa de eliminación de testigos.<sup>1</sup> En el capítulo “Controlar la memoria”, parte de su libro *Memoria del mal, tentación del bien*, Tzvetan Todorov dice que los regímenes totalitarios del siglo XX revelaron la existencia de un peligro antes insospechado: el de un completo dominio sobre la memoria, pero no solo para someterla sino para constituir la como parte definitoria de lo que denominó, justamente, “tentación del bien”. Podemos recordar que, antes de ser usada por una organización antisemita, la palabra rusa “pamjat”, memoria, servía de título a una notable serie publicada en *Samizdat* donde la reconstrucción del pasado era percibida como un acto de oposición al poder y pareciera que esto está un poco arrumbado, olvidado por otras conveniencias críticas.<sup>2</sup>

Con estas premisas intento establecer un parangón más amplio para pensar la escritura de la historia trágica en nuestro país (Argentina), que incluya la experiencia histórico-escrituraria desde la obra de Varlam Shalamov y la de Serguei Dovlátov al “samizdat” ruso, y que lea incluso las crónicas de Svetlana Alexiévich. Ampliación del campo que no sea solo acordar con Primo Levi —el canon instituido para este fin entre nosotros— en que toda la

**Lo decible de la desaparición**

*Hispanic Issues On Line Debates* 10 (2022)

historia del Reich puede releerse como una guerra contra la memoria. Quiero decir con esto que una ética crítica verdadera de la reflexión sobre la historia sería recordar todos los crímenes. Incluso los que ha ocultado la matriz teórica con que se ha leído incansablemente la remitencia al Holocausto. Se lee desde “la izquierda todo,” cuando “la izquierda” no lee sus propios crímenes salvo excepciones, casi siempre tardías. En ese caso pienso en David Rousset tanto como en Margarete Buber-Neumann, quienes, habiendo sido deportados a los campos nazis, cuando salieron de ellos los denunciaron, además de hacer lo mismo con el Gulag de los soviéticos, que todavía estaría activo muchos años más. Rousset escribió que no es posible rechazar el papel de juez sino que esa es, precisamente, la tarea más importante de los ex deportados. Y sostuvo que los otros, quienes nunca fueron víctimas de los campos, pueden alegar la pobreza o la excesiva imaginación o, directamente, la incompetencia de sus relatos, pero los que han sido objeto del terror, los “profesionales” específicos del dolor, tienen como precio a pagar por “el exceso de vida que se les concedió” ese lugar de inaudita denuncia. Y aquí, además, quiero subrayar el término “profesional”: Víctor Shklovski, al ser interrogado en la Cheka —según recuerda en *Viaje sentimental*—, dijo algo así como: los convencí, soy un escritor profesional. Quizá debamos entender esa afirmación como una forma de decir que solo la escritura literaria, una escritura sabia de sí, puede con el terror.

“Lo literario” de la obra de Nora y su trabajo sobre “la memoria” insisten en presentar memorias siempre individuales, múltiples discursos que se hilvanan uno a uno, como en *El arte de no olvidar: literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90* o en *El lugar del testigo. Escritura y memoria*. Escribiendo-leyendo estos libros uno se vuelve “loco y repetitivo” —como dice Perla Sneh en *Lengua vespertina*, otro reciente relato de guerra. Escribir la guerra nos vuelve incómodos, incluso aburridos, anacrónicos; Nora Strejilevich cuenta las veces que le dijeron: “ya te dedicaste mucho a esto, ¿no podés escribir de otra cosa?” En la conversación pública que mantuvimos en el 2018, en el marco de mi Seminario “Literatura y guerra” (Filosofía y Letras, UBA), contó:

Recuerdo que un milico, cuando empezaron en el 85 los juicios públicos, nos acusó con un “todos dicen lo mismo”, como si nuestro testimonio fuera un disco rayado. Para él, todos repetíamos la misma cantinela como quien se pasa la receta de qué decir. . . . Para ellos nuestro relato era la repetición de lo mismo: “ah, vienen a contarnos la misma historia”, pero resulta que no es la misma historia: cada una es una variación infinita. . . .

Justamente por eso a mí me interesaba que otros me contaran sus matices, sus vivencias. Pensé retrucarle: “ah, ¿así que es la misma historia? Entonces vamos a escucharla una y otra vez”. Y vine de Canadá (donde vivía) a la Argentina, a escuchar. (Strejilevich y Estrin, “Literatura y guerra”)

Entonces, su obra es un largo trabajo sobre ese repetir, un discurso hábilmente escrito, con perfecta sencillez, que nos acerca al testimonio, al testimonio de una víctima del terrorismo de estado de la última dictadura militar argentina. Ella ha escrito que cada testimonio es un dolor reflexivo, lo que hizo de su trabajo una larga disquisición crítica que escribe mientras viaja, mientras anda de un lugar a otro, porque el que se fue no termina nunca de regresar.

Desde su primer libro Strejilevich ha multiplicado su experiencia en visión crítica y relato. *Una sola muerte numerosa*, de 1997, es el primer relato de la autora, secuestrada en 1977 y llevada al centro clandestino de detención, tortura y exterminio (CDTyE) “Club Atlético”. Luego de su liberación, Nora se exilió en varios países: primero en Israel, luego en España y Brasil, hasta que recibió asilo político en Canadá. Más tarde vendrán otros libros donde la memoria es resistencia y escritura coral como en aquel, su primer y justísimo libro. Biografías y autobiografía concurren a conformarlos, Nora se recuerda y recuerda a otros, fundamentalmente a su hermano Gerardo, secuestrado casi simultáneamente a ella y luego desaparecido. Vidas que siguen clamando en medio de la impunidad y el olvido oficial de algunos gobiernos nacionales: dicen que cada dos o tres generaciones las guerras se olvidan pero, como ha escrito Fernando Reati, la fuerza del relato [de Strejilevich] proviene no tanto de la denuncia puntual como del tratamiento lírico del drama personal y humano. En esta obra la lírica, la literatura, hace del pasado presente, actualiza y vuelve contemporáneo el recuerdo: de este modo, el crítico afirmará que Nora enlaza el momento de la dictadura con el presente de la escritura y el pasado colectivo argentino, intentando hacer inteligible el horror. Es decir que los libros de Strejilevich son libros que claman por un diálogo: cómo contarte, cómo decirte, cómo escribirte —anotan, con el ritmo de una conversación continua. Alguna vez recordará que al escribirlos se dio cuenta que estaba hablando con los muertos, dirá:

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. (Estrin, “Un concentrado”)

Singular modo donde todas *sus muertes numerosas* conforman un relato salpicado de melodías, momentos perdidos, citas y documentos: el fragmento, lo sabemos desde los románticos, concurre mejor al sentido que otras totalidades discursivas. El recorte, los jirones, lo que queda en la memoria, son la forma del testimonio y del relato que en sus libros Strejilevich entiende como “superposición de mundos” (Estrin, “Un concentrado”). Esa colección permite seguir viviendo gracias a su yuxtaposición, al quiasma de muchos motivos: un perenne duelo, la desorientación y el desplazamiento geográfico, algunos recuerdos infantiles y algo de su origen judío mezclado a la persecución militar<sup>3</sup> inundan sus escritos, que por esto pueden parecer versiones y reescrituras de lo mismo.<sup>4</sup> Pero eso mismo que hace de todos sus escritos una sola obra los vuelve en el diálogo con el presente una colección de tiempos: el presente sobre el pasado inicialmente y luego, ojalá, su conservación futura. Nora Strejilevich escribió desde ese primer relato algo del escepticismo y simultáneamente algo de lo inevitable del seguir insistiendo en lo que se insiste. Ella postula: “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” (*Una sola* 224). Como Ruth Kluger, Nora Strejilevich siguió recordando, siguió escribiendo sin creer en humanismo alguno sino todo lo contrario. Por eso recuerdo que también dijo “peores son los recuerdos que nunca podré tener: la hora en que fue arrojado desde un avión ya sea al río o al mar. Peores son las memorias que ni siquiera pueden llegar a ser recuerdos”.

Se escribe lo que sucedió y lo que nunca debió suceder, se escribe un dilema de la memoria —y aquí recuerdo las reflexiones de Jacks Fuchs, sobreviviente de la Shoá que recaló luego en nuestro país. Se escribe un dilema de la memoria que solo la escritura resuelve. No hay justicia que alcance, ha dicho la autora, pero los manuscritos no arden —sentenció Mijaíl Bulgakov.<sup>5</sup>

Es sabido que la llamada memoria colectiva no es memoria sino un discurso que se mueve más o menos hegemónicamente en el espacio público.<sup>6</sup> Y “lo literario” es esa presentación o transposición que encuentro en estos libros, el intento de aprehender lo real/la verdad del pasado vivido como rememoración y no conmemoración, entendida esta última como la adaptación del pasado a las necesidades del presente. Por eso afirmo que su obra no tiene retorno, no responde a ideas previas, no consuela didácticamente porque no organiza ni moraliza la experiencia.

Creo que los peligros a que han conducido algunas reflexiones sobre la memoria fueron causados a veces por su misma estetización, que las vuelve estériles, paradójales e inútiles; y eso sucedió cuando se sacralizó, mistificó, canonizó y canceló la voz singular de cada obra. He leído, y es un ejemplo elocuente para nuestra historia nacional, que la repetición lacerante de la

consigna *Nunca más* tras la Primera Guerra Mundial no impidió en absoluto el inicio de la Segunda. Por lo que en este caso, como en mis trabajos sobre autores deportados al Gulag (*Literatura rusa*), he colocado la obra de Nora Strejilevich en la serie singularísima que puede hacerse entre el libro de Jacks Fucks y el de Ruth Kluger en Alemania.<sup>7</sup> Porque en ellos se pone en jaque crítico, verdaderamente, la esperanza humanista en lo que escribe el mismo testigo. Quiero decir que el testigo-autor literario no usa consignas, no soluciona nada, piensa y escribe solo. Hace literatura. Y esto, además, me lleva a Foucault, quien afirmó que hubo un tiempo en que todos eran humanistas: eran humanistas Sartre, Camus, Stalin y Hitler, por lo que de allí había que salir . . .

El discurso de la literatura trata entonces con una singular idea de verdad, la verdad del autor en su obra.<sup>8</sup> Y una de las apuestas de esta perspectiva es que trabaja en forma concomitante distintos discursos reflexivos, testimoniales, documentales, impresionistas, expresionistas, fraseos sociales o letras de canciones —como a veces incrusta Nora en sus relatos—, y los hace sonar juntos; y es solo la literatura la que habilita esa yuxtaposición de variadas voces sin suspenderlas sino que, por el contrario, desespera en la simultaneidad de incontables sentidos. La simultaneidad que Shklovski describió —enseñar matemáticas en las trincheras y que le explote una granada en la mano, la simultaneidad de ser “formalista” y soldado en la Primera Guerra Mundial en Rusia—, la que Reinhart Koselleck teorizó para el tiempo, futuros-pasados y pasados aún por llegar, la escritura literaria los inscribe y sostiene juntos como ningún otro discurso en sus propias formas. La crónica como transposición de voces testimoniales singulares yuxtapuestas, paralelas, ensimismadas de *El fin del “Homo sovieticus”* de Alexievich es un ejemplo contundente.

Y si la literatura pudo hacerlo es porque se equivocaron quienes afirmaron que la poesía no iba a existir después de Auschwitz, en cualquier forma que esta afirmación se entienda. Ha sucedido todo lo contrario: luego de Auschwitz y de Kolimá solo la literatura (se) ha conservado a perpetuidad.<sup>9</sup> Por lo que aceptar el fin del autor, de la literatura o de cierta épica-potencia literaria es adoptar la lógica textual de los totalitarios. Además, ninguna novedad hay en afirmar que el saber no avanza solo por vía de la ciencia sino que es la literatura la que ha fundado ciencias: ya lo sabía Vico, y no otra cosa hizo Freud en sus novelas-casos ejemplares.

La obra de Nora Strejilevich nos muestra en forma contundente que solo la escritura de un autor de verdaderos padecimientos y afecciones piensa y da paso a figuras punzantes, construye una verdad textual contra el ditirambo de la muerte y el aburrimiento que producen los discursos no artísticos, panfletarios o teóricos. Porque la literatura es una enorme libertad. Si la repetida teoría occidental (que va de Heidegger a Blanchot y Bataille, entre muchos otros) señala la esencialidad constitutiva entre hombre, lenguaje y muerte, la literatura de

guerra la tacha, valiente, como jerga de lo inefable, de *lo imposible que miente*.<sup>10</sup>

La literatura señala que la escritura de la guerra y sus múltiples formas — la vejez, la muerte misma y otras tantas batallas, incluso la guerra literaria de la que escribió Osip Mandéshtam en “Cuarta Prosa”— son en realidad el éxito del fracaso. La literatura sabe, la literatura puede con la guerra. No suspende la voz individual, no antepone sistemas ni interpretaciones: inscribe el lamento, el llanto y la queja como dolor escrito. Inevitable volver a Kafka que compone una máxima reflexión existencial en un discurso que no desdeña la endecha.<sup>11</sup>

Kafka solo ha contado experiencias extremas, quizá por eso su obra viene del futuro para siempre. Kafka no ha dado soluciones sino que nos dejó suspendidos de la tortura (familiar, social, histórica), nos puso para siempre en esa colonia penitenciaria que cubriría todo el siglo XX y nos dejó colgados de la escoba que barre eternamente a Samsa, donde podemos presumir evidentemente que la colonia penitenciaria es la historia que escribe en los cuerpos para que luego algunos cuerpos-autores escriban. La escoba es la que desecha al autor en singular para elegir la basura social común que se perfecciona y ampara en teorías generales, siempre.

La literatura es un refugio, frágil pero eterno, contra lo repetido de las teorías, contra lo canonizado de los mitos históricos, contra lo organizado, como dijo alguna vez Pasternak.<sup>12</sup> Solo la literatura mantiene la tensión completa entre sentido y verdad. Como fantasmas, la tristeza y la desesperación vuelven a brotar “en el día de un relato,” como en los de Nora Strejilevich cuando parecía que los conceptos, el dialéctico logos, los habían domado en la noche de la teoría. La literatura es una impaciencia, impaciencia de saber y de justicia. Maldita avidez: la literatura puede contra el extremo de lo real, eso que denomino “guerra”.

Las místicas teóricas tienen un solo tema: lo inefable, lo imposible de ser dicho, y por eso mismo pueden hablar sin decir nada. Y hay infinitos modos de hacerlo, pero el resultado es siempre esa nada. Tal vez haya pocas formas de decir la verdad, tal vez la literatura sea una forma privilegiada y muchos otros discursos solo sean innumerables modos de callarla. Así una ética de los discursos acompaña la poética literaria —como repite incansable la obra de Henri Meschonnic. En el último capítulo de *El arte de no olvidar*, escribe Strejilevich: “Mi propia voz se rebela: 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 . . .” (115). El único espacio donde pudo poner en escena el desastre y, en la medida en que le daba forma, sobreponerse a su impacto, fue el literario.

Algo así como decir: solo literatura después de Auschwitz. Lo que es imposible para el sistema (sea este entendido como institución, teoría, etc.) es aceptar la singularidad, lo que la literatura puede y hace. Fueron el miedo

o las conveniencias críticas, el adocenamiento académico, “la pobreza de las facultades” —como señalaba Nicolás Rosa en sus clases—, los que hicieron que varias formas discursivas hayan escondido sus temas y sus problemas en la escritura atada a un género; que la deconstrucción, hija directa del estructuralismo, haya planteado que no existe sentido. Entonces sus textos no son más que un pretexto para la proliferación de una palabra que ha renunciado al decir justo, a la tarea y la responsabilidad vinculadas a la verdad y a la ética. Ha crecido al infinito el comentario académico de la mano de esas teorías que plastificaron la memoria y el exilio y donde no se pasa nunca a lo material, a la verdad de los discursos, a las atrozantes maneras de escribir el “ningún lugar adonde ir”,<sup>13</sup> como lo hace precisamente *Un día, allá por el fin del mundo*, el último libro de Nora Strejilevich.

La literatura sabe disponer lo múltiple, lo ambiguo, lo complejo, lo increíble sin suspenderlo. Nora, en el ensayo ya citado, recuerda a Aharon Appelfeld: “La vida en el Holocausto era tan rica que no había necesidad de inventar nada” (Strejilevich, *El arte* 117). La literatura puede con los extremos, y Strejilevich trabajó toda su vida con esos reservorios cuantiosos que son estos libros de guerra. En *Un día, allá por el fin del mundo* dice:

. . . todo lenguaje posee un centro, y si ese centro se destruye, destruye la lengua. Una lengua se muere a partir de un nudo de silencio. “Allí dentro está encerrada una palabra que es una frase, que es una historia agonizando sin poder extinguirse . . . Ningún idioma es inocente de la historia que lleva a cuevas” [lee en la novela *Georgia*]. La tragedia, pronunciada por decente gente de bien, se torna nudo de silencio, lengua muerta. (181)

Y en su primera versión manuscrita, *Viaje Inmóvil*, agregaba:

En mi lectura nuestra tragedia, transmutada en telenovela negra por decente gente de bien, era una lengua muerta. Conclusión: me salvé de un huracán y me gané otro —palpar la agonía de esta lengua, también mía.

La literatura no apaga la tragedia ni la ordena ni la soluciona. Hay toda una tradición literaria trágica, una estética trágica en la que Beckett puede inscribirse. Por eso escribió *La capital en ruinas*, una crónica directa de la guerra,<sup>16</sup> y también *Innombrable* después de Auschwitz. Ahí no corre a lo indecible sino que, frente a la afasia con que se embelesa la teoría crítica, “el innombrable”

dice: “es necesario continuar y yo continuaré”. Quizá también haya que seguir a Gógol cuando, en *Almas muertas* o en *Novelas de San Petersburgo*, propone que el mal —la guerra, en los términos de esta aproximación— es la mediocridad. Y quizá además haya que acercarse a Flaubert cuando pasa sus últimos años mostrando a esos dos idiotas sesudos de Bouvard y Pecuchet, que terminan en la nada de los discursos que acumulan. Creo que hay una indiferencia crítica ante lo verdadero, ante lo honesto irremediable de ciertas escrituras de guerra, ante esa impresión verdadera que Rilke conoció en Cézanne y nunca olvidó. El arte, la literatura, son los únicos que cuestionan concretamente las clasificaciones escolares y las pertenencias previas, son casi asociales.

## Notas

1. El contraste entre el testigo (de su propia vida) y el historiador (del mundo), animado uno por su interés y el otro por el deseo de verdad, parece completo. Los historiadores contemplan los testimonios con ciertas reservas. Todorov denomina testigo al individuo que reúne sus recuerdos para darles una forma, y por lo tanto un sentido, a su vida y construirse así una identidad. Sin embargo sucede a menudo que, una vez pasado el peligro, las víctimas reales se ven representadas por “víctimas” profesionales, o defensores habituales, que extraen su razón de ser del pasado sufrimiento de los demás.
2. Seguimos en este caso *El imperio del bien*, donde Philip Muray ha propuesto un mundo relativista absoluto, un mundo donde el nuevo vanguardista, licenciado como tal, dice siempre “sí,” donde el consenso domina todo previamente.
3. Nora Strejilevich cita, en *El arte de no olvidar*, una entrevista que la autora le hizo a Jacobo Timerman. El periodista, también sobreviviente de los centros clandestinos, le dijo: “el nazismo en la Argentina significa que cada vez que hay una dictadura militar, en la represión figura el tema judío” (18).
4. En la segunda edición de *Una sola muerte numerosa* (2006) 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.
5. “Los manuscritos no arden”, frase que jalona su conocida novela *El maestro y margarita* pero subsume toda una aproximación a los escritos incautados por el Gulag. No hay justicia, no hubo juicio por el Gulag y Nüremberg tampoco lo fue totalmente. Una enorme cantidad de nazis es condenada pero aquellos no cumplen más que un par de años de condena. Algunos condenados a muerte pasaron a tener cadena perpetua y luego de pocos años quedaron en libertad. Otros ni siquiera sufrieron juicios y algunos más siguieron siendo consejeros, funcionarios públicos o simples civiles en Alemania y en el resto del mundo (Alfred Rosenberg, *Diarios 1934–1944*).
6. Benjamin Constant ha formulado que todo es moral en los individuos, pero todo es

físico en las masas. Que cada cual es libre individualmente porque solo tiene que vérselas consigo mismo o con fuerzas iguales a las suyas. Pero, en cuanto entra en un conjunto, deja de ser libre.

7. *Dilemas de la memoria, Después de Auschwitz y Seguir viviendo*, respectivamente.
8. No hablamos de la verdad de cierta política ni la de la historia. Todorov nos ayuda a deslindar los papeles del político y del historiador. El primero tiene como objetivo actuar sobre el espíritu de sus conciudadanos; sin estar obligado a mentir, puede elegir decirles esto en lugar de aquello, con vistas a obtener el resultado deseado. Y propone el ejemplo de De Gaulle, que seguía pensando en 1969 como en 1940 cuando señala que su país no necesita verdad: debemos darle la esperanza, la cohesión y un objetivo —agrega. Demasiado parecido al “no debemos asustar a Bellancourt” de Sartre.
9. Frase con que la KGB señalaba los archivos de los escritores represaliados, deportados y muertos.
10. En este sentido habría que volver a evaluar afirmaciones como: “Se testimonia de aquello que no puede testimoniarse (no de lo banal y lo consabido), y siempre acerca de un secreto que permanece como tal, como secreto, aun después de concluido el testimonio. El acto testimonial es irreductible a la prueba, a la contabilidad de la información, no produce un enunciado constatativo, sino que como performativo hace la verdad . . . es un acto” (Derrida). La perspectiva que subrayamos y retomamos es la de H. Meschonnic en el Capítulo 11 de *Heidegger o el nacionalesencialismo* (2009), “Perder la voz, con Agamben”.
11. Aquí sigo en parte a Franco Rella quien, aunque algo lírico y algo dialéctico, pone el arte como discursividad preferencial (*Micrologías y Desde el exilio*).
12. En 1934, durante el Congreso de Escritores Antifascistas de París, obligado a enunciar un discurso escrito por la Cheka solo logró farfullar algo cercano a “hagan lo que quieran pero no se organicen”.
13. Remitimos con esta frase a las geniales memorias de Jonas Mekas (2009), perfecta escritura del terrible derrotero de las guerras del XX en carne propia.
14. En *La capital en ruinas*, Beckett dibuja muy nítidamente el desastre de la guerra en Saint Lô, lo que para algunos puede marcar el origen de toda su obra como literatura de guerra.

## Obras citadas

- Aleksiévich, Svetlana. *El fin del homo sovieticus*. Barcelona: Editorial Acantilado, 2015.
- Beckett, Samuel. *La capital en ruinas*. Segovia: La Uña Rota Editorial, 2007.
- Buber-Neumann, Margarete. *Milena*. Madrid: Tusquets, 2017.
- Bulgakov, Mijaíl. *Maestro y margarita*. Buenos Aires: Galerna, 2010.
- Derrida, Jacques. *Historia de la mentira. Prolegómenos*. Buenos Aires: EuFyL, 2015.
- Dovlátov, Serguei. *El oficio*. Buenos Aires: Añosluz, 2016.

- Estrin, Laura. *Literatura rusa*. Buenos Aires: Letranómada, 2010.
- \_\_\_\_\_. “Un concentrado de tiempos. La obra de Nora Strejilevich”. *Cuarta Prosa*. Web. 25 mayo. 2019.
- Foucault, Michel. *Obrar mal, decir la verdad. La función de la justicia y El gobierno de los vivos. Curso del Collège de France (1979–1980)*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014.
- Fuchs, Jacks. *Dilemas de la memoria*. Buenos Aires: Norma, 2006.
- Gógol, Nikolai. *Almas muertas*. Barcelona: Planeta, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Novelas de San Petersburgo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
- Kluger, Ruth. *Seguir Viviendo*. Madrid: Contraseña, 2011.
- Koselleck, Reinhart. *Futuro pasado*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Mandelstam, Osip. “Cuarta Prosa”. *Coloquio sobre Dante*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2010.
- Mekas, Jonas. *Ningún lugar adonde ir*. Buenos Aires: Caja Negra, 2009.
- Meschonnic, Henri. “Perder la voz, con Agamben”. *Heidegger o el nacionalesencialismo*. Madrid: Arena Libros, 2009. 83–88.
- Molina, Milita. *Sospechados*. Buenos Aires: Santiago Arcos Ed., 2003.
- Muray, Philip. *El imperio del bien*. Madrid: Editorial Nuevo Inicio, 2012.
- Reati, Fernando. *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina 1975–1985*. Buenos Aires: Ed. Legasa, 1992.
- Rella, Franco. *Desde el exilio. La creación artística como testimonio*. Buenos Aires: La Cebra, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Micrologías*. Buenos Aires: La marca, 2017.
- Rosenberg, Alfred. *Diarios 1934–1944*. Madrid: Ed. Crítica, 2015.
- Rousset, David. *El universo concentracionario*. Buenos Aires: Anthropos, 2016.
- Shalamov, Varlam. *Relatos de Kolimá* (3 Volúmenes). Barcelona: Minúscula, 2007.
- Shklovski, Victor. *Viaje sentimental*. Madrid: Anagrama, 1997.
- Sneh, Perla. *Lengua vespertina*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 2018.
- 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*. Madrid: Sítara, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Un día, allá por el fin del mundo*. Santiago de Chile: LOM, 2019.
- Strejilevich, Nora, y Laura Estrin. “Literatura y Guerra: una conversación”. *Cuarta Prosa*, 2018. Web. 7 Marzo 2022.
- Todorov, Tzvetan. *Memoria del mal, tentación del bien*. Barcelona: Península, 2002.

---

Estrin, Laura. “Nora Strejilevich: la literatura gana la partida.” *Lo decible de la desaparición*. Ed. Ana Forcinito y Griselda Zuffi. *Hispanic Issues On Line Debates* 10 (2022): 23–32.

---