

Poética del testimonio en *Una sola muerte numerosa* de Nora Strejilevich

Karen Cea

En el contexto histórico, político y cultural posterior a la caída de las dictaduras militares que asolaron el Cono Sur latinoamericano a fines de la década de los sesenta, surge la necesidad de contar esa experiencia traumática, y así reconstruir y develar el horror vivido por quiénes sobreviven, narradores y *otros*, pues los sin voz, aquellos que no superan la experiencia concentracionaria, el *musulmán*¹ del que hablan autores como Primo Levi, no sobreviven para contar su historia. Esos relatos se construyen desde poéticas de la memoria, que posibilitan la rememoración/reconstrucción de hechos traumáticos y los transforman en un texto “literario” particular, en el que conviven la poesía, la narrativa, los recuerdos, la experiencia de los autores, teniendo además la posibilidad de revelar la historia.

Con el inicio de los procesos de recuperación de la democracia, pero también antes, surgen una serie de relatos, poemas, escritos y narraciones que tienen una urgencia, una necesidad imperiosa por ser escuchados, develados. Ya sea vista como un ejercicio de sanación, de comprensión o de reconstrucción personal e histórica, la narrativa testimonial ha sido parte fundante de los llamados estudios de la memoria. En este marco, el objetivo de esta ponencia será analizar la poética del testimonio presente en *Una sola muerte numerosa* (1997) de la argentina Nora Strejilevich. Nos interesará, principalmente, analizar como la literatura escrita en la postdictadura en medio de procesos transicionales, a través de su particular forma de escritura permite una reconstrucción personal y social respecto de lo ocurrido durante el periodo dictatorial y postdictatorial del Cono Sur latinoamericano.

Dentro de los textos “testimoniales” emblemáticos respecto de la experiencia concentracionaria, encontramos a Primo Levi y Jorge Semprún, que vivieron la detención en el contexto del régimen nazi durante el siglo XX europeo. Ambos autores serán un referente, décadas después, para abordar las narrativas testimoniales que surgen durante y luego de la caída de las dictaduras militares en países como Argentina, Chile, Uruguay entre otros. Dichos autores, a partir de sus escritos, responden, explican, dan sentido a la experiencia

¹ El musulmán es aquel prisionero que si bien es el testigo directo del horror, de la indignidad de los campos de concentración, tiene una imposibilidad de narrar lo visto y lo vivido porque “habían perdido ya el poder de observar, de recordar, de reflexionar y expresarse” (Agamben: 2009, 61) aun antes de la propia muerte. Para Agamben, Primo Levi es el único que se propone testimoniar con plena conciencia en nombre de los musulmanes, de los hundidos, de los que han sido destruidos y han tocado fondo.” En. Giorgio Agamben *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III. Pre-textos*, España, 2009. Pp. 61.

traumática. Esto lo plasma bien Semprún cuando dice: “(...) yo había vuelto a la vida. Es decir al olvido: la vida tenía ese precio. Olvido deliberado, sistemático, de la experiencia del campo. Olvido de la escritura, igualmente (...) Tenía que escoger entre la escritura y la vida, había escogido ésta. Había escogido una prolongada cura de afasia, de amnesia deliberada, para sobrevivir” (212). Esa necesaria opción por el olvido, en tanto es el hilo que mantiene armada la vida, *la sobrevida*, es lo se ha dejado atrás cuando, en determinados momentos, ya sea como una manera de hablar por aquellos que ya no están, por *los hundidos*, que no sobreviven su paso por el horror, o con una finalidad judicial, o como una forma de sanación, afloran diversos relatos testimoniales que buscan traducir lo vivido al interior de esos espacios².

En el contexto latinoamericano, lo testimonial, esa pulsión de la escritura que supera el olvido y se transforma en texto, ha sido motivo de debate en diversos y convulsionados ámbitos y contextos políticos y sociales. Un hito dentro de la historia de lo testimonial, fue su inclusión en 1970 en el premio literario que entrega Casa de las Américas. Para autores como John Beverley, el testimonio es “El género que quizás mejor expresa esta nueva realidad cultural latinoamericana no es el texto polifónico y suprarrealista del Boom, sino el testimonio documental en primera persona, en el cual un “yo” narrativo comienza a perfilarse como la voz de una experiencia popular vivida, real.” (p.121). Así, durante las décadas del ochenta y noventa, la investigación sobre esas *prácticas discursivas contrahegemónicas* “se generaliza en los medios académicos latinoamericanos, pero sobre todo en aquellos medios académicos estadounidenses atentos a los temas literarios y culturales del mundo latinoamericano” (167 Leonidas Morales). En este marco, Morales también entrega un corpus de textos que se consideran emblemáticos en la llamada narrativa testimonial:

“Ricardo Pozas, *Juan Pérez Jolote* (1952), *Biografía de un cimarrón* (1966) de Miguel Barnet, *Hasta no verte Jesús mío* (1969) de Elena Poniatowska, *Si me permiten*

² En palabras de Michel Foucault podríamos pensar los espacios del centro de detención clandestino, o el campo de concentración, como heterotopías de desviación, es decir, aquellos lugares “en las que se ubican los individuos cuyo comportamiento está *desviado* con respecto a la media o a la norma exigida. Son las casa de reposo, las clínicas psiquiátricas; son, por supuesto, las prisiones ... ”. Me parece aquí clave la palabra desviación, en tanto para los victimarios, para quienes trabajan en estos centros, el objetivo es ordenar, disciplinar a través del castigo a un otro que está fuera de los márgenes de lo que se espera del ciudadano.

hablar... Testimonio de Domitila (1977) de Moema Viezzer, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1985) de Elizabeth Burgos” (168).

Algunos de estos textos se caracterizan por construir un particular tipo de testimonio, en el que existe un mediador entre el sujeto testimonial y la construcción textual del mismo, son en su mayoría, relatos que se construyen bajo la lógica de la reivindicación de causas como la indígena, en tanto se entiende que son voces acalladas, subalternas, que necesitan de un Otro para constituirse en relato, en este sentido el texto más emblemático y no menos polémico es el de Elizabeth Burgos. Frente a estas escrituras “mediadas”, encontramos los relatos testimoniales que surgen en los periodos postdictatoriales de zonas como el Cono Sur, en estos relatos, como dice María Teresa Johansson:

“el “letrado militante y solidario” se transformó en las figuras límites del ‘desaparecido’, ‘el rehén encapuchado’, ‘el prisionero’, ‘el exiliado’, modificando sustantivamente el carácter de la escritura testimonial. A partir de entonces se ha configurado un corpus inacabado en que el testimonio se develó como escritura se sobrevivientes que intentaron representar la experiencia traumática” (81).

Existe así una necesidad por contar, por reconstruir la(s) historia(s) de lo vivido en la experiencia concentracionaria, y quién/es enuncia/n son los/las mismos/as que han vivido tal o cual experiencia. En el inicio de *Si esto es un hombre*, Levi se refiere a esa necesidad por contar y ser escuchado, que a diferencia de Semprún, él siente y realiza desde el momento mismo es que es/son liberados:

“La necesidad de hablar a “los demás”, de hacer que “los demás” supiesen, había asumido entre nosotros, antes de nuestra liberación y después de ella, el carácter de un impulso inmediato y violento, hasta el punto de que rivalizaba con nuestras demás necesidades más elementales; este libro lo escribí para satisfacer esa necesidad; en primer lugar, por lo tanto, como una liberación interior.” (28).

En ese impulso violento de Levi, hay un *deber de memoria*, como el mismo lo denomina, en el que no existen intermediarios, entre lo vivido y lo narrado; sólo media la creación poética de cada escritor/testimoniante que reviste de particularidad a cada una de las narraciones. El lenguaje y sus formas será entonces central para conformar ese relato que se

escapa de la realidad, ambos tienen una relación de dependencia, en tanto se debe narrar, hacer voz, una experiencia que desborda los marcos de las relaciones sociales, de lo permitido, de lo imaginado, de lo no dicho, porque de la tortura no se habla, para Beatriz Sarlo: “la narración de la experiencia está unida al cuerpo y a la voz, a una presencia real del sujeto en la escena del pasado. No hay testimonio sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración: el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez o de su olvido y la convierte en lo comunicable” (29).

Ahora bien, es innegable que las diversas formas de escritura de lo testimonial, han tenido y tienen, gran relevancia en los procesos de transición de las sociedades postdictatoriales, en tanto vienen a llenar un vacío político, judicial, histórico y social respecto del pasado reciente de nuestras sociedades. Más aun, la (re)construcción de una memoria personal y colectiva de lo ocurrido, tendrá necesariamente que considerar esa voz de quienes sobrevivieron al horror y a las prácticas dictatoriales de censura, muerte y desaparición. Sin embargo, y en esta línea se dirige nuestro análisis, consideraremos por sobre esto la riqueza de estos textos en tanto construcción literaria.

Armando Uribe en el prólogo de *Frazadas del Estadio Nacional* se refiere al testimonio y su escritura, para él, el testimonio corresponde a: “Hay un subgénero de narración en prosa que se ha llamado testimonial. Creo que siempre tiene el interés de un documento personal y colectivo para fundar la historia que luego se haga sobre los hechos de un período crítico. Frecuentemente adopta trazos autobiográficos de orden subjetivo, social, nacional. Muestra distintas formas de ser chileno. Muchas veces conmueve. Entre ellos hay un cierto número, más bien escaso, de valor literario. Para ello es relativamente secundario el lapso o la intensidad de los dolores, humillaciones y nuevas experiencias sufridas y registradas. La capacidad de expresión literaria de quien escribe sus recuerdos con palabras, los hace obra literaria válida.” (2003:12)

Así, nos interesa mostrar ese testimonio como fuente que nos permite reconstruir las sombras, los grises: los miedos y las vergüenzas que se generan en los marcos de las historias políticas latinoamericanas, pero por sobre todo buscamos las formas que toma ese testimonio para traducir lo vivido en esos lugares otros que conforman los centros de detención. En este sentido, para Semprún, la particularidad de la creación artística, la forma en que esos relatos

testimoniales se construyen será fundamental, pues es lo que posibilitara su comprensión por el otro, por la sociedad que no vivió dicha experiencia: “Sólo alcanzarán esta sustancia, esta densidad transparente, aquellos que sepan convertir su testimonio en un objeto artístico, en un espacio de creación. O de recreación. Únicamente el artificio de un relato dominado conseguirá transmitir parcialmente la verdad del testimonio.” (25). Veremos que la poética de Nora Strejilevich presente en *Una sola muerte numerosa*, se inscribe en esos textos descritos por Semprún, esos textos que convierten el testimonio en un objeto artístico y que serán los textos capaces de traducir el lenguaje de la experiencia traumática que es ajena para todos aquellos que no vivieron esos sucesos.

Poéticas de la memoria

Al hablar de poéticas de la memoria, pensamos en las propiedades particulares del discurso literario, atendiendo a las formas que adopta la escritura en términos de las modalidades de la enunciación, del uso de los géneros discursivos y de los recursos trópicos. Sin embargo, es importante advertir sobre los límites que surgen al hablar de esa particularidad de los discursos eminentemente literarios, porque podría conducir a visiones excesivamente inmanentistas acerca de los textos. Así, desde las ideas de Grínor Rojo en sus *Diez tesis sobre la crítica*, asumimos que la literatura no puede ser un discurso cerrado sobre sí mismo, con un radio de acción que le pertenezca sólo a ella, sino que por el contrario se transforma en un tipo de discurso abierto al diálogo intertextual con otros discursos (11). Esto es relevante, en tanto textos como el de Nora Strejilevich deben ser necesariamente analizados no solo desde su particular plasmación formal o escritural, sino que también, y de manera crucial, deben incluirse otros textos y discursos que enriquezcan su interpretación, como por ejemplo el contexto histórico, político y social que producen y en el que se insertan estos relatos testimoniales. Siguiendo a Rojo, afirmamos que “un texto puede (y suele) alojar en su interior a más de un discurso y que esos discursos no tienen que vivir en paz entre ellos. Pueden ser y son a menudo, discursos antagónicos” (Ibíd). Esta noción es fundamental, pues sabemos que una de las complejidades de trabajar con el relato testimonial es precisamente la condición muchas veces antagónica de estos relatos con los discursos históricos oficiales. En el texto analizado, el relato testimonial se enfrenta a otros relatos, como testimonios o los dichos de los propios represores y entregan una heterogeneidad de experiencias y recuerdos

que parecen no tener cabida en otros discursos o por lo menos no completamente. Como explica Dominick LaCapra, “La importancia de los testimonios se hace más evidente cuando se piensa en que aportan algo que no es idéntico al conocimiento puramente documental. Los testimonios son importantes cuando se intenta comprender la experiencia, sus consecuencias, incluido el papel de la memoria y los olvidos en que se incurre a fin de acomodarse al pasado, negarlo o reprimirlo” (2005: 105).

Una sola muerte numerosa de Nora Strejilevich

En su libro teórico *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90* (2005) Nora Strejilevich reflexiona en torno al rol que se asigna a lo testimonial, que es para ella esencial, pero al igual que Jorge Semprún se refiere a la imposibilidad de testimoniar. Quien decida testimoniar no solo deberá superar el pudor inicial, la vergüenza y el dolor que puede significar el hecho de traer al presente, un suceso como los ocurridos en los centros de detención o en los campos de concentración, el testigo también deberá enfrentar la duda, la pregunta por el porqué de su sobrevivencia, y este manto de incredulidad se extiende a partir del propio funcionamiento de estos lugares, en la ambigüedad, no hay certeza de nada, no sabemos de su funcionamiento, se rumorea su existencia, se ubican en lugares centrales, pero siempre clandestinos, protegidos.

Mientras para Semprún el problema, la imposibilidad del testimonio no radicaba en el acto de la escritura ya que: “Siempre puede decirse todo, el lenguaje lo contiene todo. Se puede expresar el amor más insensato, la más terrible crueldad (...) Puede decirse todo de esta experiencia” sino que tenía que ver con la recepción del otro, de la sociedad, sobre lo narrado “¿Pero puede oírse todo, imaginarse todo? ¿Podrá hacerse alguna vez?” (26); para Strejilevich la imposibilidad tiene que ver con lo complejo que resulta para el sobreviviente testimoniar por otro ya que:

“El testimonio habla por delegación, habla por los “hundidos”, sabiendo que eso es imposible. Los que pasaron por lo peor no dejaron un mensaje, ni un texto, ni una palabra, y esto nos obliga a buscar su sentido en una zona imprevista, la zona gris (en realidad una zona de múltiples matices, acota Pilar Calveiro), donde todas las

distinciones de nuestro mundo- el bien, el mal, lo justo, lo injusto- colapsan y se confunden...” (Strejilevich, *Una sola* 5).

En *Una sola muerte numerosa* surge una polifonía de voces, se presenta la voz de los sobrevivientes y de los desaparecidos, de los que ya no están y por tanto no pueden contar su historia. En el caso de la figura de su hermano, aparece en distintos momentos de su vida, como niño, como joven, pero aparece de la única manera posible, a través de los recuerdos que ella guarda de su vida juntos, de la infancia³, también se presentan otros sobrevivientes que puedan hablar de su hermano y de las circunstancias de su detención, a veces es su propio recuerdo que recuerda no lo visto, sino lo oído. Al mismo tiempo, en la poética de Strejilevich se intercalan los relatos de los sobrevivientes, los que también hablan de esos otros que ya no están:

“Te embromé, te requeté embromé, a peten sen den. Te dejé solo y el que se va a morir de miedo sos vos. Te va a dar un ataque de asma. Buenas noches/que descanses/gracias/igualmente/de nada/buenas noches. Nadie va a seguirte el versito porque me voy a dormir con ellos.

Gerardo molestando a la hermanita, Gerardito alzándola sobre sus hombros, Nora resentida porque le tiró del pelo, Norita riéndose porque le hace cosquillas.

-¡Shh! ¡Silencio que nos van a retar!

Perro y gato se persiguen por el jardín, se esconden en la terraza, se vuelven a pelear.

Corto mano/corto fierro / cuando te mueras / te vas al infierno

Muchos años después, en 1977, la casa es otra. Negro, los barrotes del balcón, mi jardín mutilado; gris, las

³ “Creo que más que representar el horror, lo dejo filtrarse a través de otras dimensiones de la experiencia en las que lo innumerable deja su huella. La superposición de escenas –la infancia, lo que vino después- me permiten revelar eso que, de decirse explícitamente, se volvería un dato más. Trato de superponer mundos de adentro y de afuera para relatar lo que somos. Y el horror forma parte de lo que somos. El relato busca asimilar ese pasado para que se vuelva experiencia y no trauma obsesivo” (2000:106) Nora Strejilevich en “El horror forma parte de lo que somos” entrevista En *Redes de la Memoria* Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos C. L., Buenos Aires, Argentina, (pp. 105-116). En: <http://norastrejilevich.com/images/Redes.pdf>

persianas entornadas, sombras de árboles imaginarios; marrón, el piso que se desparrama por el departamento; blanco, el marco de la puerta, nuestro último escenario.” (Strejilevich, *Una sola* 9-10).

Al igual que lo planteado por Semprún para Strejilevich la literatura y sus formas son las indicadas para superar la imposibilidad que puede significar la experiencia concentracionaria o para superar la imposibilidad que significa contar el horror de la experiencia concentracionaria narrar el horror, la complejidad de la experiencia concentracionaria, pero entiende las diferencias, así para Strejilevich:

“A pesar de los esfuerzos de los sobrevivientes por traducir su periplo, hay cierta distancia entre la forma en que los testimoniados exigen decir su verdad y las expectativas que los lectores u oyentes tienen en relación a qué es la verdad y cómo debe transmitirse. Se espera del testimonio, como de cualquier producto de nuestra cultura, que tenga un uso práctico” (Strejilevich, *El arte de no olvidar* 13)

Este planteamiento es interesante para analizar y develar la particularidad de su propia escritura en *Una sola muerte numerosa*, pero también el conjunto de la llamada narrativa testimonial, en tanto nos entrega una declaración de principios respecto a los usos y abusos del testimonio. En este marco, el acto de testimoniar no deberá entenderse, ni limitarse como un producto con un uso eminentemente práctico, sino que el testimonio deberá tener el espacio para narrar desde su particularidad. Por otra parte para que el testimonio tenga la posibilidad de contar, de traducir la experiencia traumática, deberá necesariamente ser acogido, escuchado y comprendido por una sociedad que hasta el momento de su enunciación se ha mantenido al margen o que solo ha utilizado dicho testimonio en contextos acotados por la necesidad (juicios, informes, entre otros), o que no ha dado espacios de enunciación y comprensión para esos relatos testimoniales. Las exigencias que se realicen al testimonio y al testimoniante.

El acto y las formas con las que se construye la narrativa de Strejilevich, su poética, son reflejo de la fragmentariedad propia del recuerdo, y al mismo tiempo posibilitan dar forma a esa fragmentariedad de la memoria. Vemos un despliegue de recursos estéticos que (re)construyen el relato, que tren al presente ese pasado a veces nebuloso, incomprensible,

muchas veces inaprensible: recuerdos, guiones, cartas, canciones, diarios, papeles, juegos, recortes, poesía, declaraciones. Esta congregación de multiplicidad de formas y discursos, tiene una cierta correspondencia con la figura del hórro vacui propio de la estética barroca, ese “miedo” al espacio vacío acá se reemplaza por el horror frente al olvido, a la fragilidad de la memoria y al enfrentar los recuerdos, muchas veces impertinentes o violentos, que surgen al momento de la escritura. Esa crudeza y violencia del recuerdo plasmado en la escritura será parte importante de la narración de Strejilevich, en varios fragmentos hay un cambio abrupto “del recuerdo” así de los juegos y las canciones infantiles llegamos drásticamente a los dichos de los victimarios y a la detención y las sesiones interrogatorio; de los canticos de protesta a los recuerdos de su hermano Gerardo. En nuestro rol de lectores, ese cambio de voz, sutil a través del recuerdo, nos obliga y nos impide olvidar la complejidad de esa construcción que enfrentamos:

“Los domadores me ordenan saltar del trampolín al vacío. Me empujan. Aterrizo en el piso de un auto. 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 pisula, color de ciruela.”

(Strejilevich, *Una sola* 7).

En la misma lógica, su escritura se nos presenta como un juego constante de formas, de tiempos y espacios, es un tiempo que va y viene, es un espacio en el que se entrelazan la niñez, la juventud de su autora y la experiencia concentracionaria; recuerdos de la infancia, con recuerdos de la posterior detención, y ambos relatos aparecen señalados por diversos recursos narrativos y estéticos. Así, es el acto de narrar el que posibilita el encuentro entre el pasado, la experiencia traumática de la niñez y el presente, a través del lenguaje, de la escritura es posible traer el pasado al presente, y en el caso de Strejilevich muchas veces ese pasado surge bajo la forma de la poseía, el recuerdo, las anécdotas, al voz del torturador. Aparecen entonces párrafos escritos en cursiva y negrita, títulos, diálogos, noticias, epígrafes, canciones, tipografías, testimonios judiciales, pensamientos, dichos, cartas y poemas, entre otros:

“Hablemos por teléfono y juguemos en el bosque mientras el lobo no está *¿lobo estás? / ¡me estoy poniendo los calcetines!* Y los calzoncillos de doble refuerzo, para tener las bolas bien puestas. Ya están listos. Se han calzado guantes, botas, charreteras, reglamentos, disposiciones, tanques, armas, y a largar la Reconstrucción Nacional. Manos a la obra: ordenar, ¿ordeñar? El país. La tarea no es fácil: disolver, prohibir, quemar, reglamentar, limpiar. El placer del juego se exagera. *Pisa pisuela color de ciruela*”.
(Strejilevich, *Una sola* 70)

Este fragmento es interesante, porque es una suerte de puesta en abismo, en tanto en este relato se reúnen las formas que caracterizan a la poética de Strejilevich, a modo de ejemplo podemos nombrar el cambio de voces dentro del recuerdo, así pasamos del juego a los dichos del victimario.

Luego, en la segunda parte de la novela, se inicia con el siguiente poema que habla de un momento distinto, del exilio, del destierro, pero al mismo tiempo es ese espacio en el que se devuelve la humanidad a través de la recuperación del nombre, la posibilidad de caminar *por los pasillos del mundo*, pero esa posibilidad de libertad choca con la recurrente imposibilidad de testimoniar, de traducir aun en ese mundo otro la experiencia traumática:

*“Hasta que un día
me devolvieron el nombre
y salí a lucirlo por los pasillos
del mundo.*

*Máscaras encontré
países perfiles adormecidos
lenguas golosas de novedades
absurdo.*

*Me dejé caminar así
hacia mi ningún lugar
hacia mi nada
por desfiladeros de huella
sin rocío
sin poder traducir
mis cicatrices.” (...)* (Strejilevich, *Una sola* 121)

La inclusión de sucesos históricos, de noticias, presentes a veces en una suerte de epígrafes, será una estrategia que no solo contextualiza históricamente, sino también será una forma de “validar” el relato, su experiencia, su testimonio. Un ejemplo de ello es la narración *novelada* de su detención y luego la inclusión de un fragmento del mismo testimonio, pero el relatado en el “Informe Nunca Más” de la propia Strejilevich:

“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. Me amenazaron por haber dicho palabras en judío en la calle (mi apellido) y por ser una moishe de mierda, con la que harían jabón...el interrogatorio lo centraron en cuestiones judías. Me preguntaban los nombres de las personas que iban a viajar a Israel conmigo. Uno de ellos sabía hebreo, o al menos algunas palabras que ubicaba adecuadamente en la oración. Procuraba saber si había entrenamiento militar en los kibbutzim (granjas colectivas), pedían descripción física de los organizadores de los planes como aquél en el que yo estaba (Sherut Laam), descripción del edificio de la Agencia Judía (que conocía a la perfección). Nunca más. Nora Strejilevich.” (Strejilevich, *Una sola* 25).

Estas dos posibilidades de entregar el testimonio, una “oficial” y otra “libre” son dos posibilidades de contar, y que aparecen de forma interesante en la escritura de Strejilevich. Así, se insiste en que el relato testimonial debe reforzarse, necesariamente, para ser comprendido, para lograr esa comprensión social a la que debe enfrentarse con dificultad, pues la verdadera dificultad de contar el horror, no es la imposibilidad de lenguaje, como dice Semprún, sino la imposibilidad de un otro por escuchar ese horror: “Y es la memoria -con su pluralidad, diversidad y vacilaciones-, la principal fuente de conocimiento que contribuye a recrear esa cotidianidad. El ejercicio de reminiscencia con voluntad de memoria y de narración; de acordarse de nuevo, de traer a la memoria oralmente y hacer registro de los acontecimientos a través del relato testimonial es la herramienta imprescindible para esta reconstrucción”.(Montealegre, 2003)

Otra parte importante en la conformación de su relato, es sin lugar a dudas, la figura del represor. Vemos que su inserción en el relato se corresponde con el quiebre del tiempo, de la narración, significan la interrupción de los recuerdos, el que como ya se ha dicho es un juego constante en su narrativa, contar historias y sucesos desde distintos recuerdos o desde distintas voces. La primera parte del libro, tiene como inicio los dichos de Emilio Massera:

“No vamos a tolerar que la muerte ande suelta en la

Argentina. Emilio Massera 1976” (Strejilevich, *Una sola* 6)

Así a la manera de la novela *Crónica de una muerte anunciada*, tanto el título de la novela *Una sola muerte numerosa*, como el epígrafe primero y los dichos de Massera que la inician, nos anuncian lo que se nos narrará, la trama del texto y el fin de esa novela que termina con el mismo título que la inicia:

“Palabras escritas para que las articule acá, en este lugar que no es polvo ni celda sino coro de voces que se resiste al monólogo armado, ese que transformó tanta vida en una sola muerte numerosa”. (Strejilevich, *Una sola* 194).

Los represores aparecen claramente marcados, en negrita a través de suertes de epígrafes, los dichos de militares aparecen a continuación de testimonios que anuncian lo que vendrá, por ejemplo, en una parte del libro se enumeran varias palabras y conceptos, con sus respectivos significados, propios de la represión como: abatir al enemigo, subversivo, tabique, torturadores, picana, etc.; y luego de la última definición que es Superior se inserta en el texto el extracto de un periódico que da cuenta de diversas frases dichas por “superiores” y que generan un juego de palabras entre ambos textos:

“Superior: el que no tiene nada que confesar, agregar o reprocharse.

–Nada tengo que reprocharme, declara el General Lambruschini

-Ya me ha perdonado Dios, declara el General Agosti.

-29 desaparecidos figuran en las listas de sobrevivientes de

los recientes terremotos en México, dice la defensa del

General Viola.

-La subversión marxista tiene miedo, declara el General Viola.-Nada tengo que agregar, declara el General Anaya.

La Nación, octubre de 1985” (Strejilevich, *Una sola* 72)

En la misma dinámica anterior, la voz del perpetrador se mezcla también con los recuerdos de las víctimas, para reafirmar lo ocurrido o lo que vendrá, la voz del desaparecido, que se hace presente a través del recuerdo de su hermana, se enfrenta a los dichos de Videla que validan la acción de la dictadura militar que tiene como práctica estatal la política de desaparición en pos de la seguridad nacional:

“Fijate por la ventana si me siguen, decís, sosteniendo las palabras del borde para quitarles peso.

-¿qué gano con mirar? En plena dictadura y vos jugando a las escondidas con el cuco.

Te enojás y te vas. Salgo a mirar si te siguen. No veo a nadie.

Tampoco a vos te vuelvo a ver.

**“Si es preciso en Argentina deberán morir todas las
Personas necesarias para lograr la seguridad del
País. Jorge Rafael Videla, 10 de octubre de 1975” (2007:10)**

Finalmente, frente a las preguntas ¿qué contar?, ¿qué recordar?, ¿cómo contar? propias de los sobrevivientes e investigadores de la experiencia concentracionaria, en Strejilevich las respuestas apuntan a traer todo lo cotidiano al presente en distintos momentos de la vida, lo que se narra en *Una sola muerte numerosa* no es una memoria heroica, sino más bien una memoria del día a día, de lo que puede significar la experiencia concentracionaria, lo privado que queda de esa obligada sociabilidad, del despojo de la humanidad en manos de otro que castiga y que deshumaniza con cada acción y el cómo referido a lo complejo que resulta traer al presente lo íntimo de los recuerdos:

““Tal vez para garantizar la credibilidad del testimonio, los testigos intentan traducir la terminología de los *campos* al lenguaje del mundo “exterior” al que han sido lanzados de nuevo y adonde quieren volver.(...) Los ex detenidos que quisieran transmitir sus experiencias tendrían que reescribirlas- tendrían que crear una versión inteligible para el mundo “normal”. Tendrían que traducir no sólo las palabras sino también los gestos, los matices capaces de connotar la siniestra cotidianidad del mundo concentracionario” (Strejilevich, *El arte de no olvidar* 12).

Y esta complejidad sobre la que teoriza Strejilevich se resuelve de la siguiente manera en su narrativa:

“No sé si lo que escucho son balbuceos, una voz que me interroga en sánscrito, o una música compuesta para aturdir, marear, asquear. Un concierto atonal con letra descabellada, con ritmos espasmódicos y estridentes. La voz se acompaña de una extraña percusión que cae, abrupta, sobre mi piel. No son golpes sino toques de algo que ni pincha ni quema ni sacude ni hiere ni taladra pero quema y taladra y pincha y hiere y sacude. Mata. Ese zumbido, esa zozobra, la precaria fracción de segundo que precede a la descarga, el odio a esa punta” (Strejilevich, *Una sola* 30).

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Pre-textos, España, 2009.

Avelar, Idelber. “La práctica de la tortura y la historia de la verdad”. *Pensar en la Postdictadura*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto propio, 2001. 175-195.

Beverley, Jhon “Anatomía del Testimonio” en *Revista de Crítica Literaria latinoamericana* Año XIII, N° 25, Lima, 1er semestre de 1987.

Grosso, Bruno. “Primo Levi y el problema del testimonio”. *Genocidio. La administración de la muerte en la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Eduntref, 2005.

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores. Madrid. 2002.

Johansson, María Teresa. “Literatura y testimonio en el Cono Sur”. *Recordar para pensar: memoria para la democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina*. Santiago de Chile: Ediciones Böll Cono Sur, 2010. 77-89.

--- *Palabra en Pena. Literatura y testimonio en el Cono Sur*. Tesis para Optar al Grado de Doctora en Literatura con mención en Literatura hispanoamericana y chilena. Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. 2010.

La Capra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión 2005.

Levi, Primo. *Trilogía de Auschwitz*. Barcelona: El Aleph Editores. 2005.

---. *Deber de memoria*. Libros del Zorzal. Buenos Aires.2006.

Montealegre, Jorge. *Frazadas del Estadio Nacional*. Santiago: LOM. 2003.

Morales, Leonidas. *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago: Editorial Cuarto Propio. 2001.

---. "Género y discurso: el problema del testimonio". *Revista Mapocho*, N°46 Segundo Semestre de 1999.

Pollak, Michael. *Memoria, Olvido, Silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Ediciones Al Margen, La Plata. 2006.

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Año XVIII, N°36, Lima-Perú.1992.

Rojo, Grínor. *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago: LOM ediciones, 2001.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.

Semprún, Jorge. *La escritura o la vida*. Buenos Aires: Editorial Tusquets, 2004

Strejilevich, Nora. *Una sola muerte numerosa*. Córdoba: Alción. 2007.

---. *El arte de no olvidar. Literatura Testimonial en Chile, Argentina y Uruguay*. Buenos Aires: Ediciones Catálogo, 2006.

Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de personas CONADEP. Buenos Aires: Eudeba. 2005.