

MORADAS DEL SER. NOTAS SOBRE ARTE Y TESTIMONIO
EN EL PENSAMIENTO DE HANNAH ARENDT
Y LA ESCRITURA DE NORA STREJILEVICH
*Dwellings for the Self. Notes of Art and Testimony in Hannah
Arendt's Thinking and Nora Strejilevich's Writing*

Noemí ACEDO ALONSO
Universidad Autónoma de Barcelona, España
✉ noemiacedoalonso@gmail.com

Fecha de recepción: 23 de septiembre de 2017
Fecha de aceptación y versión final: 23 de enero de 2018

RESUMEN: En este artículo se analiza el capítulo «La permanencia del mundo y la obra de arte», perteneciente al ensayo *La condición humana*, de Hannah Arendt. Está dedicado al sentido que adquiere el arte en la época que sucede a los totalitarismos del siglo XX. La idea de considerar la actividad artística como una *morada habitable*, uno de los pocos lugares que procuran la permanencia en un mundo en perpetuo movimiento, sirve como marco teórico en el análisis de uno de los relatos testimoniales menos conocidos de la escritora argentina Nora Strejilevich. En él se habla de lo que he denominado *las moradas del ser* –cuerpo, casa y país–, y de cómo se destruyeron por parte del terrorismo de Estado en la Argentina de los setenta.

Palabras clave: arte; testimonio; cuerpo; país; exilio.

ABSTRACT: In this article we study Hannah Arendt's notion of art as a *habitable abode* [*morada habitable*], which she analyzes in a brief chapter of the essay *The Human Condition* (1968). Secondly, we analyze a short story (a fictional testimony about the State terrorism in Argentina) written by the Argentinean author Nora Strejilevich. The starting point in this story is, precisely, Arendt's idea about art, which Strejilevich materializes in three *important abodes* that makes us live: *our body, our house and our country*. Our research question is about how the author deals with this idea about art, and how it corresponds to Arendt's idea.

Key words: art; testimony; body; country; exile.

I. EL ARTE COMO MORADA HABITABLE. HANNAH ARENDT¹

A finales de los años cincuenta, desde la filosofía se atiende a la necesidad de abrir un espacio donde tenga cabida la escritura testimonial. Por aquel entonces, en algunos estudios de Theodor Adorno se reivindica el arte como uno de los ámbitos más apropiados para abordar el dolor que se había cernido sobre todas aquellas personas que habían (sobre)vivido la Shoah². Cabe decir que, en Latinoamérica, entre los años sesenta y los ochenta, se desarrolla una intensa labor crítica que sigue fundamentalmente dos direcciones. La primera, la conceptualización genérica del –por un sector de la crítica considerado– nuevo género literario, el testimonio, ubicado en un espacio interdisciplinar donde intersectan ámbitos como la literatura, la historia, la antropología, las ciencias sociales y el periodismo. La segunda, la búsqueda de una definición (delimitación) lo suficientemente amplia como para cobijar las distintas modalidades de escritura del testimonio. En *Testimonio hispano-americano: Historia, teoría, poética* (1992), Elzbieta Sklodovska realiza una exhaustiva revisión de las aproximaciones teóricas del período señalado, que prueban la diversidad tanto en la producción testimonial del continente cuanto de las teorías críticas que la estudian, además de que en algunas de tales aproximaciones se pone de manifiesto el diálogo fructífero que se establece entre Europa y Latinoamérica en materia de estudio del testimonio.

El escrito sobre el que me interesa detenerme aquí no lo firma el célebre pensador de la Escuela de Fráncfort, sino una filósofa –o teórica política, como prefería ser considerada–: Hannah Arendt. «La permanencia del mundo y la obra de arte» es un breve capítulo del ensayo *La condición humana* (1958), que se sitúa en un lugar sumamente significativo: al final de la parte dedicada a la categoría de «trabajo», y al inicio de la parte centrada en la «acción», es decir, de algún modo actúa como puente entre una categoría y la otra. En este ensayo, concretamente en la parte dedicada a la teoría de la acción, Arendt desarrolla su

1 Este estudio se enmarca en el proyecto ministerial «La autoría en escena. Análisis teórico-metodológico de las representaciones intermediales del cuerpo/corpus autoral» (FFI2015-64978-P), que lleva a cabo el Grupo de Investigación Consolidado Cuerpo y Textualidad (SGR2014-1316), de la Universitat Autònoma de Barcelona, del que la autora forma parte como investigadora colaboradora. La autora agradece los comentarios y las sugerencias de dos evaluadores anónimos de *América Latina Hoy*, *Revista de Ciencias Sociales*, a la primera versión de este artículo.

2 En el artículo «Recordar para no repetir: el nuevo imperativo categórico de T. W. Adorno», M. TAFALLA analiza la reivindicación que hace Adorno del arte, al que considera una vía epistemológica de primer orden para, por un lado, formular de nuevo cuestiones cruciales y dar espacio a las inquietudes que habían generado las *situaciones-límite* experimentadas por los supervivientes de la Shoah. Así, Adorno afirma: «La respuesta a determinadas preguntas como: “¿por qué sigue uno con vida y otros la han perdido?” ya no puede ofrecerse con un discurso basado en el sentido de la existencia: “El horror experimentado al conocer lo que ‘no debía ser’ desautoriza el discurso sobre el sentido”» (M. TAFALLA 2003: 128). Del otro lado, constituir una po/ética que diera cuenta tanto del *quiebre* y de la *fractura* con la tradición cuanto *forma y tonalidad* al dolor y al sufrimiento: «[L]a estética tiene un papel fundamental en el conocimiento del mal, como lo tendrá en liberarse de él» (M. TAFALLA 2003: 142). No obstante, conviene no olvidar que la figura del testigo no recibirá el reconocimiento –la escucha y la autoridad demandada– hasta los años setenta, como analiza A. WIEVIORKA (1998).

reflexión sobre la identidad personal, sobre aquello que fundamenta *quién es alguien*: las palabras y las acciones, el discurso y los actos son los que posibilitan a las personas configurar su identidad e insertarse en el espacio de las apariencias, en la esfera pública, que es donde acontece la vida política, humana. De ahí que la narración literaria, una trama en la que aparecen trenzadas las palabras y las acciones que dan vida a los personajes, adquiera especial relevancia en su obra filosófica, ya que los personajes literarios se configuran de manera análoga a como conforman la identidad las personas: discurso y acto se imbrican en las biografías en una suerte de diálogo infinito³.

No obstante, hay que tomar en consideración que el arte nunca ha sido un tema central en el pensamiento político arendtiano, si bien en la época en la que publica *La condición humana* (1958), ensayo al que siguen *Entre pasado y futuro* (1961) y *Sobre la revolución* (1963), «[Arendt] se dedica con intensidad a fraguar los fundamentos de una heterodoxa teoría política» que constituirá el marco «donde [las reflexiones sobre] el arte encontrará[n] su lugar» (13), tal como señalan Fina Birulés y Àngela Lorena Fuster (2014), autoras de la edición *Hannah Arendt. Más allá de la filosofía: Escritos sobre cultura, arte y literatura*, que reúne algunos artículos críticos que hasta ese momento habían permanecido inéditos en nuestra lengua.

Cabe decir que el mundo, tal como era teorizado por Arendt en aquel entonces, había perdido la hilatura que lo había mantenido unido en una suerte de continuidad, con la tradición, con la historia, y se encontraba, por esa misma pérdida, en ruinas, como constata en el capítulo que abre el ensayo *Hombres en tiempos de oscuridad*, «Sobre la humanidad en tiempo de oscuridad: reflexiones sobre Lessing»:

Los «pilares de las verdades más conocidas» [...], que en aquella época fueron sacudidas, hoy yacen destruidos; no necesitamos ni la crítica ni a hombres sabios para que los sigan sacudiendo. Sólo necesitamos mirar a nuestro alrededor para ver que estamos en medio de una montaña de escombros de aquellos pilares (2008: 20).

Como se pone de manifiesto en el artículo «Notes sobre la subjectivitat i l'experiència» (2003), de Fina Birulés, los usos que ha adquirido el término experiencia desde la mitad del siglo XX son muy significativos. Es Arendt, justamente, quien advierte que la experiencia que hasta el advenimiento de los totalitarismos había sido asociada a la transmisión —la memoria, la repetición, es decir, con aquello que cada generación transmite a la siguiente—, a raíz de lo acontecido, añade una acepción diametralmente opuesta: la experiencia en la escritura testimonial se refiere a «aquello que se hace presente de manera inmediata y que no resulta comprensible para la mediación de aquello que ya conocíamos, tiene que ver con una ruptura de la continuidad» (75)⁴.

No es casual que el capítulo que nos interesa aquí —«La permanencia del mundo y la obra de arte»— sea el primer escrito que, de forma independiente al ensayo del que

3 Esta es la línea de pensamiento que siguen filósofos como A. CAVARERO en el ensayo *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood* (2000), o pensadores como P. RICOEUR, en el capítulo VI del libro *Sí mismo como otro* (1996).

4 La traducción del catalán, lengua en la que está escrito el artículo, al castellano, es mía.

se extrae, se publique en la edición de Birulés y Fuster en el apartado que encabeza el libro, titulado «La fragilidad de los asuntos humanos». En este escrito Arendt da cuenta de: (a) la función principal del arte en la época contemporánea, (b) el proceso de fundamentación y las peculiaridades de la actividad artística y (c) el lugar que ocupa el arte en la teoría de la acción.

Así pues, el principal cometido del arte sería, según la teoría arendtiana, rescatar lo valioso en *tiempos de oscuridad* y hacer que algo concerniente a lo humano permanezca. A diferencia de los otros objetos que también son obra del *homo faber*, de la labor, el arte no está dirigido al consumo ni está signado por la utilidad. En este punto podría hacerse una objeción, porque el arte en otras épocas ha adquirido cierta utilidad religiosa, mágica o mitológica, pero, como afirma con contundencia Arendt, «el arte ha sobrevivido de manera gloriosa a su separación de la religión, la magia y el mito» (2014: 33), de manera que en la contemporaneidad mantiene su autonomía: es un fin en sí mismo. Y esta autonomía se logra, justamente, por su carácter duradero: más allá de ser «habitado y usado por mortales [...] consigue una representación propia» (2014: 34). Es decir, en la obra de arte se lograría cierta trascendencia, ya que sobrevive más allá de la vida del creador que la ha materializado. Es por esa razón que «[e]n ningún otro sitio aparece con tanta pureza y claridad el carácter duradero del mundo de las cosas; en ningún otro sitio, por lo tanto, se revela este mundo de cosas de modo tan espectacular como el hogar no mortal para los seres mortales» (Arendt 2014: 34). He aquí una de las ideas fundamentales: el arte, en un mundo en ruinas, se erige como una morada habitable y permanente, donde los seres pueden alcanzar «no la inmortalidad del alma o de la vida sino de algo inmortal realizado por manos mortales» (34). En palabras de Birulés y Fuster, la «función del arte excede toda función particular y apunta a algo medular del modo en que los hombres y las mujeres se relacionan con la condición humana» (2014: 25). De aquí la propuesta de establecer un diálogo intertextual entre el pensamiento arendtiano y la escritura testimonial, ya que parte de lo que pretende *el/la testigo* es dejar un legado que no solo muestre –sirva de conmemoración de– el pasado, sino que dialogue también con el presente.

Esta misma idea se mantiene en un artículo reciente de Strejilevich, «El testimonio de los sobrevivientes: figuración, creación y resistencia» (2016), en el que reivindica el valor de la literatura testimonial, como ya hizo en el ensayo *El arte de no olvidar: Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*, publicado en 2006. Para ella, «[l]as sociedades herederas del terror tendrían que predisponerse a la escucha de estos relatos, que hacen de los desaparecidos no solo fotos en blanco y negro en pancartas y banderas, no solo nombres en baldosas, sino mujeres y hombres puestos en jaque [...]. Pero la dificultad en la recepción persiste» (2016: 25). De algún modo, la autora argentina sigue denunciando la falta de escucha (de recepción) que existe en materia testimonial, si bien es cierto que otros teóricos han estudiado, justamente, un fenómeno que, de entrada, podría parecer contrario a esta falta de escucha –aunque, a mi modo de ver, desemboca en ese mismo lugar–: la espectacularización de la memoria (Peris 2005), la conversión del testimonio en un relato sensacionalista. Quizá se deba a esa falta de escucha ética, que señala Strejilevich.

Volviendo a la teoría arendtiana, que abarca desde las artes plásticas hasta la poesía, el principio del arte, la fuente de donde emanaría el camino hacia la auténtica capacidad de permanecer en un mundo mortal, sería el pensamiento aunado con el sentimiento. Si bien el punto de partida es el mismo que el de toda actividad del intelecto, el/la artista, a diferencia del/de la pensador/a, que prolongaría el proceso reflexivo, lo interrumpiría con el fin de que el pensamiento se aquietara y se alcanzase a sí mismo. Ese es el momento en que la obra de arte empieza a forjarse. En palabras de Arendt, el pensamiento «transforma su mudo e inarticulado desaliento, como el cambio transforma la desnuda avidez del deseo y el uso cambia el desesperado anhelo de cosas necesarias, hasta que todos ellos son aptos para entrar en el mundo y transformarse en cosas» (34). En este punto se detiene el instante en que todo lo que se agolpa en el pensamiento artístico pasa a materializarse, a adquirir una forma que permitirá que tal pensamiento-sentimiento perdure más allá de las manos artífices. Se trata del proceso de *transfiguración*:

La reificación [del pensamiento en arte, en un objeto artístico perdurable] es más que simple transformación; es transfiguración, verdadera metamorfosis en la que ocurre como si el curso de la naturaleza que desea que todo el fuego se reduzca a cenizas quedase invertido e incluso el polvo se convirtiese en llamas (Arendt 2014: 34).

Insuflar vida, galvanizar el estado anímico en un contexto histórico convulso, ese sería el cometido del arte, según Arendt. En medio de las ruinas, no solo erigir moradas habitables, sino ser conscientes del poder creador, de la orientación que puede darse a la acción, signada durante años por la destrucción. La permanencia del mundo en el arte no viene dada solamente por la materia de que está hecha la obra, sino por la «misma hechura que, mediante el primordial instrumento de las manos humanas, construye las otras cosas duraderas del artificio humano» (35). El arte apunta a lo esencial: detener el paso del tiempo, alcanzar aquello que pervive más allá de la vida mortal, más allá de la –imprescindible– apariencia y materialidad de la obra en sí.

Por lo tanto, el arte es necesario «para erigir un hogar en la Tierra, los hombres que actúan y hablan necesitan la ayuda del artista, de poetas e historiógrafos, de constructores de monumentos o de escritores, ya que sin ellos el único producto de su actividad, la historia que establecen y cuentan, no sobreviviría» (39). Así, el único ámbito que asegura la preservación de aquello que debe ser recordado es, según Arendt, el arte. Es así que se considera como una *morada habitable*, una especie de madriguera para aquellos seres arrojados como extraños en un mundo finito.

II. EL TESTIMONIO Y LAS MORADAS DEL SER. NORA STREJILEVICH

Siguiendo esta misma línea, se pueden vincular las reflexiones que hace Arendt con las que Nora Strejilevich fundamenta en *El arte de no olvidar: Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90* (2006), ensayo en el que reivindica la literatura testimonial del Cono Sur; la relaciona con la escritura literaria y filosófica de la Shoah; establece un corpus testimonial que analiza detenidamente, y confiesa, en el

último capítulo, titulado «Mi propia voz se rebela», lo que le llevó a escribir su propia novela testimonial diez años antes, *Una sola muerte numerosa* (1996). Es en este capítulo donde afirma:

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? 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. El mundo se había detenido en ese punto y giraba alrededor de un lugar que había «chupado» todos los sentidos (115).

Por tanto, la *escritura* era la única morada donde poder elaborar *la vivencia del horror* para convertirla, tal vez, en un legado. En el relato «A Luis se lo llevaron para que no suceda más», muy poco conocido y publicado en la antología *Caleidoscopio: La mujer en la mira*, en 2005, se constituye la *morada* de la que estamos hablando, pero se hace a partir de la narración de una triple destrucción: el cuerpo, la casa y el país, tres *moradas del ser*, necesarias para habitar el mundo y también para crear en él *moradas habitables*, artísticas. He aquí el punto en que el pensamiento arendtiano sobre el arte y la creación testimonial de Strejilevich se cruzan, multiplicando la figura de la *morada*: «Al escribir pude darme forma, plasmar un mundo habitable», dice Strejilevich en las líneas preliminares del relato «Anámnesis» (114).

Volviendo al relato que nos ocupa, «A Luis se lo llevaron para que no suceda más», desde la ficción se abordan las implicaciones que tiene el desmantelamiento de las tres moradas señaladas: la del propio cuerpo de la narradora, quien padece el secuestro, el encarcelamiento y la liberación posterior; la de la casa familiar, que es allanada y que ha experimentado un cambio drástico tras la desaparición del hermano; y la del propio país, del que la narradora es expulsada y ya no reconoce como *propio*. La situación inicial se podría tildar de surrealista si se interpreta lo que le acontece a la narradora-protagonista en un sentido literal. La primera línea es una confesión: «No sabía que las paredes se le pueden meter a uno en el estómago... No piense que es una manera de decir, nada de eso: el departamento de mi familia se me ha metido en el cuerpo y eso es un hecho» (82). Incluso llega a determinar en qué lugar del organismo se ha ido colocando cada una de las habitaciones que conforman la casa familiar: «El escritorio se apoya contra el estómago, hasta puedo sentir la biblioteca. Los libros ya no están, pero palpo los estantes que separan ese cuarto del de Luis» (82). Habría que detenerse aquí en la relación simbólica –y atávica– que se establece entre la escritura y el estómago. Me parece que el hecho de que la biblioteca se instale en esa parte del cuerpo, concretamente, en el aparato digestivo, no es por azar. Recoge varios ecos, como el de María Zambrano, citada por Chantal Maillard, quien se refería a las entrañas como la sede del padecer; la autora, Nora Strejilevich, repite en varias ocasiones que escribe para dar forma al horror y al propio sufrimiento. Así, la disposición de la casa familiar en el propio cuerpo es una forma de *incorporar* [«darle cuerpo y forma»] el dolor por la destrucción –«los libros ya no están»– de esa morada/madriguera. En *Una sola muerte numerosa*, se

recoge una de las cartas que envía el padre a Nora y a su madre, cuando estas viajan a Israel, buscando apoyo para encontrar a su hermano desaparecido. En la postdata de la carta, fechada el 12 de diciembre de 1978, se dice: «¿Hicieron algo por el libro de física?» y, a continuación, la narradora aclara: «El libro es Gerardo. Sí, sí. Hablamos en Knesset, el Parlamento israelí. Golpeamos puertas. Pero hay ciertas reglas del tres que uno no sabe cómo resolver: si Israel le vende miles de armas a la Argentina, y si a un desaparecido lo puede matar un arma, ¿cuántas armas israelíes son necesarias para poder matar a miles de desaparecidos? Miles, a mi juicio» (91). La censura argentina obliga a hablar en clave, de modo que los familiares se refieren a Gerardo, que en ese momento ya es un desaparecido, como «el libro de física», puesto que él estudiaba y trabajaba en la Comisión de Energía Atómica (CNEA); era físico, por tanto. Así, el libro es una alegoría del propio hermano desaparecido, Gerardo. De ahí que toda alusión a los libros en la obra de Strejilevich conlleve esta connotación.

El conflicto que tiene la protagonista en el relato es que en esa casa que lleva incorporada –«ahora falta una habitación» (82)– no encuentra el sentido que puede darle a la desaparición de su hermano. Los elementos que conforman la trama narrativa, a medida que avanza la narración, se desdobl原因 en dos planos: el literal, en el que hay una mujer que le confiesa al narratario que aparece al final del relato, el «doctor», el *mal que padece*: llevar la casa a cuestras y haber perdido una de sus habitaciones, concretamente, la de su hermano; y el simbólico, en el que la escena entre la narradora y el doctor, donde esta le explica la molestia que siente, puede releerse como una alegoría del peso del recuerdo en el exilio y del dolor que genera la desaparición de un familiar.

Así, la narradora sigue sin poder ubicar en el plano el dormitorio de su hermano, y esto le resulta extraño, pues reconoce que ha pasado «largas noches en ese cuarto tratando de recuperar algo, quizás su ser, entre esos cuadros, cuadernos, zapatos» (82). Pero, como ella misma confiesa, «[e]l ser no está en ningún lado, más bien sucede», de ahí que no logre encontrar nada de lo que busca entre los objetos personales del desaparecido. Asimismo, esta frase hace retornar al título del relato, llenando la expresión «para que no suceda más» de un sentido doble: el primero, a Luis se lo llevan para hacerlo desaparecer, de manera que no pueda *suceder más*, y el segundo, para que no acontezca más la disidencia, la oposición, la diferencia política. «En su lugar no hay nada [se refiere a la figura de su hermano y a su habitación en el plano de la casa familiar], ni siquiera vacío. Eso no lo puedo digerir» (82). Como se aprecia, el sentido de estas frases se abre al plano literal, siguiendo la trama del relato, y al simbólico: ¿Cómo asumir la desaparición? ¿Cómo hacer el duelo? Ella no encuentra respuestas: «Lo que no me puedo explicar es por qué se me mete el departamento entre la garganta y el esófago» (82), impidiendo la ingestión.

Siguiendo con la somatización, la narradora también se refiere a las sensaciones que le produce la propia supervivencia: «Incluso podría ubicar sin la menor duda el baño. Ahí fue donde me metí en cuanto me largaron. Quería lavarme el horror –no el de los golpes, las desapariciones, los gritos ciegos, el olor a miedo, sino el horror de mi alegría por haber sobrevivido» (82-83). Más adelante, se muestra –porque no se profundiza en ello– la culpabilidad que siente el/la superviviente y las contradicciones que se desatan:

«Mi asquerosa alegría. Yo acá, ellos allá, acumulándose en pilas de cuerpos inmóviles. Yo humana, ellos bultos. Así de simple. Casi podría decirse que cuantos más muertos se acumulan alrededor más contento se pone uno por haberse salvado, aunque en la pila esté la propia sangre» (83).

La narradora retoma la cuestión de la propia incorporación de la casa familiar en el cuerpo y, tratando de darle una explicación lógica, pregunta: «En el fondo, que mi casa se me meta en el cuerpo no tendría que sorprenderle a nadie. ¿Dónde más iba a meterse para salvarse?» (83). Parece decir que el único lugar donde queda a salvo el pasado es el recuerdo y el modo de encontrarle un sentido a sucesos inexplicables es el acto de hacer memoria. Aun así, la protagonista se encuentra con un interlocutor, en este caso, el doctor, que no comprende nada de lo que le está diciendo: «Ya le veo la expresión, esos ojos que miran el reloj pulsera como buscando una manchita en la manga: no disimule, sé que está perdiendo la paciencia. Si lo sabré. El problema no es contar una experiencia nueva, sino que se la crean» (83)⁵. Resuena aquí la dificultad que conlleva narrar/explicar una historia que proviene de un *mundo-otro* y perfilarla de acuerdo a los moldes de la verosimilitud para que sea leída y escuchada. De ahí que la ficción (el arte) se presente como una de las vías más apropiadas no ya para darle forma a lo ignominioso, sino para plantear de nuevo ciertas preguntas: «¿Cómo explicar que mi cuerpo pese como una mole de hierro si no fuera porque arrastro un edificio hasta los cimientos?» (83-84), se pregunta la protagonista de este relato. Acto seguido, descubre al lector que se encuentra en el exilio: «Pero no me queda más remedio [que levantarme] porque mi otra casa, no la que vive en mí sino en la que vivo, también requiere atenciones» (84). Al parecer, la protagonista padece el *mal del exilio*: la nostalgia. Como la propia etimología de la palabra indica, «nostos» es regreso y «algos» es dolor, de ahí que la nostalgia sea el dolor por un regreso imposible, que en el relato queda maravillosamente plasmado, porque no se puede volver a una casa que *está en el propio cuerpo* –ni, paradójicamente, quitársela de encima (el peso del recuerdo)–. El problema es que esta nostalgia se acrecienta, porque la casa que la acoge en el exilio no es «mi paraíso perdido: [el departamento] es umbrío, otoñal, sin balcón ni vecinos conocidos. Me metieron en él por la fuerza, arrancándome del

5 El hecho de que el narratorio sea un doctor, a mi parecer, no es casual, ya que parte de este colectivo recibía cada día a personas heridas por parte de los militares, por no mencionar a los doctores que colaboraban dentro de los CCDTyE, quienes controlaban hasta dónde podía torturarse a las víctimas. Parte de esa ambigüedad entre el saber/no querer saber, la estudia P. CALVEIRO como historiadora y como superviviente, quien, en su ensayo, destaca que una parte de la sociedad sabe lo que está sucediendo en los centros de detención, torturas y exterminio, si bien actúan como si no supieran, ya que la tecnología del poder desaparecedor propaga esa *dicotomía* (véase: *Poder y desaparición*, 2008). En la misma línea, D. TAYLOR analiza este fenómeno, al que denomina *percepticidio*: se trata de un mecanismo más del poder desaparecedor que implementa el terrorismo de Estado, a través del cual se controla lo que el cuerpo social *puede y debe* ver, y aquello que, pese a ser visto y presenciado –como los secuestros a plena luz del día o los gritos que se escuchan en los CCDTyE– *debe ser olvidado de inmediato, cifrado como no visto*. Así, durante los años de dictadura militar se ejerce un férreo control sobre el *saber* al que la sociedad podía tener acceso.

tronco del aroma de la primera casa, la de la infancia, y me sacaron también por la fuerza para meterme en el inefable Ford Falcon sin chapas» (84). Así, obligada a emigrar, lo único que puede hacer es llevar a cuestas –recordar, rememorar– su casa, su primera morada: «Curiosamente tenerlo adentro me serena, mal o bien guardado el lugar de todos y está conmigo» (84).

En las últimas líneas del relato, descubre ella misma lo que le provoca el dolor que la hace acudir al médico: «Lo que no concibo es que me lo cambien, no admito que por la fuerza me lo quiten: el lugar de Luis no puede esfumarse» (84). Busca el equilibrio entre el recuerdo y el olvido: «Lo único que busco, doctor, es recuperar su pieza para que el plano de la casa no termine cayendo por ese agujero negro. Eso sí sería un desastre» (84). Tal vez lo que esté reivindicando aquí la protagonista es la aparición de su hermano. La habitación, como ya dice al principio del relato, no le sirve para encontrarle. El olvido no es posible y el recuerdo no es suficiente. Será por eso que escribe.

III. A LA INTEMPERIE: EL EXILIO

¿Será que ese exilio, aquél, ahora es, además, otros exilios? ¿Será que el primer exilio va a reproducirse, desdoblarse como un acordeón, como una sucesión de espejos unidos en ángulo? ¿Será que ahora ese exilio fundamental, el que fue indispensable para salvar la vida, va a repetirse en otros, indefinidamente, sin límites, sin bromas, sin dudas y sin alternativas? ¿Será que del exilio no hay retorno? (Alicia Kozameh 2001: 177).

Respecto a la tercera morada del ser, el país natal, la cultura adquirida, la lengua materna, no solo es abordada en este relato, sino en *Una sola muerte numerosa*, desde la literatura testimonial, y en *El arte de no olvidar*, desde la teoría del testimonio. En este ensayo reflexiona sobre la significación polisémica del exilio, en el sentido de que este no comienza en el momento en que se abandona el país, sino desde el encierro en el campo (en el centro clandestino de torturas, exterminio y desaparición, CCTyD). Así, el exilio se comprende como un fenómeno complejo que se extiende tanto sobre aquellos que se han ido, como sobre aquellos que se quedaron. En los testimonios, según Nora Strejilevich:

[H]ay un reconocimiento del «viaje» concentracionario como exploración y cuestionamiento, y, por esto mismo, es literatura. Pero lo que se descubre en ese recorrido es devastador: que la propia alienación puede no tener límites, que uno puede llegar a ser un exiliado de sí mismo, que el poder arrasador puede avanzar hasta que el yo sucumbe y es ocupado por él (34).

De este modo, con la destrucción de la primera morada, el cuerpo, también se deshace tanto la segunda, la de la casa familiar, puesto que se arranca a esa persona de su *lugar de acogida*, de su hogar, y la tercera, ya que encerrar a alguien en un centro clandestino atenta contra su pertenencia a un país como ciudadano o ciudadana de pleno derecho, contra la cultura adquirida, que es remota en tales centros, y contra la

lengua materna, porque los perpetradores la han resignificado para ejercer la violencia impunemente. «Como decía [Paul] Celan, [recoge Nora], escribir (para un exiliado como él) es lanzar un mensaje en una botella para que alguien la recoja en la “tierra del corazón”» (Strejilevich 2006b: 35).

De nuevo, se considera que es el arte «y la particular artesanía de los post narradores [los encargados] de recuperar una existencia humana en un mundo empecinado en exiliarse de sí» (Strejilevich 2006b: 36). El fenómeno del exilio, comprendido de este modo, permite establecer una relación entre el relato que se ha analizado y algunos pasajes de *Una sola muerte numerosa*, en los que se pone de manifiesto la desarticulación lingüística que se produce –y se hace manifiesta en la forma en que está escrita la novela: a fragmentos– no es solamente una ilustración de lo que la violencia provoca cuando se ejerce contra un cuerpo, sino que puede interpretarse como prueba de ese exilio de una misma, que atenta contra las tres moradas señaladas.

Una vez dicho esto, conviene centrar la atención en el itinerario que sigue el personaje de Nora en la segunda parte de *Una sola muerte numerosa*, donde se habla de los países por los que vaga –más que viajar– después de su expulsión de Argentina: «El exilio es como los hijos, una vez parido, crece hasta que uno se muera. / El exilio es una vaca que da leche negra. / Mi época parece hecha de pocas horas. / He llegado temprano a este exilio de mí» (90). Fuera del país y fuera de sí misma, viviendo su supervivencia como una extraña:

Un bombardeo de lengua y cultura extrañas nos acosa. Jugamos a nuestra resistencia inocua, oponiéndole frases a una realidad de artillería. Le bajamos el volumen pero no hay caso: siguen sonando los ruidos locales para recordarnos que estamos de más. Acá también. Un par de intelectuales iletrados, Andrés y Nora, soldados desarmados en un campo de batalla ajeno (90).

El primer país al que acude es Israel, donde hace los trámites oportunos para iniciar la búsqueda de su hermano desaparecido. Al no haber respuesta, recalca en España, concretamente, en Cataluña. Entre un fragmento y otro, se intercala la narración de un episodio posterior en el tiempo: el regreso temporal a Argentina junto a una amiga norteamericana, Kerrie. Es significativo el motivo de ese viaje: introducirse en la ESMA para hacer un reportaje –Kerrie es periodista– sobre las Madres de Plaza de Mayo. Ese es el motivo oficial, por así decir; el oculto, que deja entrever el texto, es indagar sobre la desaparición del hermano de Nora, sobre su paso por la ESMA. Para ello, Nora se hará pasar por extranjera, por no decir que tanto el exilio en Canadá cuanto el regreso a la ESMA le hacen sentirse así: una extranjera ya no del país, sino de sí misma. En el texto, le sigue el viaje a Sitges, donde la espera Andrés, la narradora dice:

Desparramo libros, invado estantes con el botiquín que conjura microbios y melancolías, dejo libre la ventana para que el Mediterráneo inunde paredes y cuadros. A pesar de mis talismanes un peso agobiante se me instala en el cuerpo. No sé qué me pasa, me duele la memoria. Sube la marea de voces que me piden algo, al unísono. Voces a coro, alaridos en rima disonante controlados por otra voz superpuesta: la que interroga (111).

Este fragmento remite al relato comentado, «A Luis se lo llevaron para que no suceda más», pues aquí también se hace mención del peso que comportan la memoria y la nostalgia. Pese a lo prometedor de llegar a un lugar desconocido con un destino incierto junto a Andrés, Nora no puede desprenderse tan fácilmente del pasado. Las voces la acosan, demandan su escucha y su atención, la acompañan.

Después de un breve paso por España, va hacia Italia, concretamente, a Florencia. Carlo, que está allí temporalmente, le habla de Canadá, donde Nora finalmente irá a estudiar su doctorado. Lo que interesa de este pasaje es el papel que cumple la literatura para alguien que huye de lo acontecido:

No sabía a ciencia cierta si estaba en Florencia o en Santa María, si esperaba a Gabriel o si había aterrizado en una ciudad imaginaria. Sólo sabía que el libro [*Juntacadáveres*, de Onetti] me calmaba de otras dudas aún más estridentes que me acuciaban los sueños... Por primera vez en una semana alguien interrumpe mi férrea tarea de negar la realidad con letras impresas (115).

La literatura, antes de convertirse en un medio para explorar el propio exilio y nombrar la destrucción, es, como deja claro en este fragmento, una forma de evasión. Su escritura dará la vuelta al sentido que la ficción tenía para ella hasta ese entonces. En la siguiente página, resume el recorrido de su exilio:

No me pongo de acuerdo conmigo misma sobre qué rumbo tomar. De Israel a España: encuentro con Andrés, hombre que no resulta el de mis sueños. De España a Italia: encuentro con un hombre que me incita a estudiar en Canadá. De Italia a Brasil: encuentro con mis padres para estrenar un año nuevo, ni feliz, ni impar: 1980. De Brasil a Inglaterra: planeado encuentro con Patricia, mi doble. Esas vueltas se pagan caras a todo nivel, pero la cajera de mi memoria sobre todo registra mis gastos en la sección desengaños (116).

Toronto es su última destinación y, sin sospecharlo en ese momento, el lugar donde se quedará a vivir. Para ello debe solicitar el estatuto de refugiada política, pero la burocracia dificulta los trámites:

Tengo una cita muy importante con el oficial de la inmigración canadiense. Voy decidida a hacerme entender en mi rústico inglés, pero me doy cuenta de que el problema es otro. En cuanto empieza el diálogo veo que no puede seguirle el hilo a la geografía de mi exilio. Mis rutas confunden a los funcionarios, habituados a cierta coincidencia entre nacionalidad y territorio (117).

Acto seguido, reproduce el diálogo fallido que mantiene con el oficial de inmigración que la interroga. Lo que no acaba de comprender el funcionario es que ella venga de Brasil –ha estado allí con el visado de turista ocho meses– y pida refugio político de Argentina, de donde partió hace cinco años. El registro lingüístico que se utiliza en la administración no es apropiado para comprender la complejidad de las trayectorias vitales que derivan del genocidio social

argentino⁶. Así vuelve a ocurrir ante la Oficina de Derechos Humanos, en Buenos Aires, cuando Nora se decide a solicitar la indemnización por los daños causados durante la dictadura. Debe probar que estuvo en un CCDTyE, que fue una de las ex-detenido-desaparecidos, pero esto resulta un tanto grotesco, puesto que no existe registro alguno del ingreso y la salida de las personas secuestradas. De hecho, esas listas siguen en poder de los perpetradores de los crímenes. Pese al reclamo de las Madres de Plaza de Mayo y de diversos organismos, estas listas nunca se dieron a conocer por parte de las Fuerzas Armadas, ya que supondrían su propia autoinculpación y el reconocimiento de los crímenes. Así, se establece un círculo vicioso de imposible resolución: si no hay prueba, no hay indemnización; pero, ¿cómo probar que una ha estado secuestrada en un CCDTyE que, por definición, era clandestino? «Hay una testigo de mis heridas: una doctora que visité a la salida del “Club”» (118). Si esta presenta su testimonio ante la embajada de Canadá, Nora podría obtener la condición de refugiada política. Pero, después de contactar con la doctora, esta se niega a prestar declaración. Esta negativa evidencia hasta qué punto el terror a las represalias sigue persistiendo muchos años después de que haya acabado la dictadura. Los efectos de la tecnología del poder desaparecedor permean a todos los miembros de la sociedad por varias décadas. Años después, a pesar de no presentar pruebas, a Nora le permiten quedarse en Canadá. Ahí continúa «su exilio», como un estado permanente de memoria.

IV. A MODO DE CONCLUSIÓN

El arte o, por mejor decir, la escritura testimonial, se convierte en la única morada habitable en el exilio para Nora Strejilevich. La reivindicación de una est/ética que recogiera las *narrativas de la memoria* no solo ha venido dada por parte de los propios autores y autoras de testimonios, sino, como se apunta al inicio del presente artículo, por algunos/as pensadores/as. La propia Hannah Arendt en el ensayo dedicado a Hermann Broch, en *Hombres en tiempos de oscuridad* (2008), afirma lo siguiente:

A la luz de nuestras experiencias, quizá haya llegado el momento de investigar la dignidad filosófica de la experiencia del dolor, que la filosofía actual contempla al menos con el

6 Según el sociólogo DANIEL FEIERSTEIN, el terrorismo de Estado debe considerarse un genocidio (una práctica social genocida, como concreta en su ensayo *El genocidio como práctica social*), ya que este fenómeno «constituye una práctica social característica de la modernidad (de una modernidad temprana, que podría tener sus antecedentes hacia fines del siglo XV, pero cuya aparición definitivamente moderna se centra en los siglos XIX y XX), cuyo eje no gira tan sólo en el hecho del “aniquilamiento de poblaciones” sino en el modo peculiar en que se lleva a cabo, en los tipos de legitimación a partir de los cuales logra consenso y obediencia y en las consecuencias que produce no sólo en los grupos victimizados –la muerte o la supervivencia– sino también en los mismos perpetradores y testigos, que ven modificadas sus relaciones sociales a partir de la emergencia de esta práctica» (2007: 35). De este modo, subraya la intencionalidad que existe en la ejecución del genocidio, y en los mecanismos que despliega para propagar el terror en todos los espectros de la esfera social.

mismo desprecio secreto con el que la filosofía académica de hace treinta o cuarenta años miraba la experiencia de la muerte (135).

Considerar la estética como morada habitable conlleva –y este aspecto no pasó desapercibido para Arendt– materializar también el desmantelamiento o la destrucción de lo que constituyen moradas para el ser, tal vez no tan duraderas ni permanentes como la que proporciona el arte, pero sí necesarias también para hacer de la Tierra un hogar para los seres, por decirlo con palabras de la pensadora alemana: el propio cuerpo, la casa y el país.

V. BIBLIOGRAFÍA

- ARENDT, Hannah. *Hombres en tiempos de oscuridad*. Claudia Ferrari y Agustín Serrano de Haro (trads.). Barcelona: Gedisa, 2008 [1965].
- ARENDT, Hannah. La permanencia del mundo y la obra de arte. En BIRULÉS, Fina y FUSTER, Ángela Lorena (eds.). *Hannah Arendt. Más allá de la filosofía: Escritos sobre cultura, arte y literatura*. Ernesto Rubio (trad.). Madrid: Trotta, 2014: 33-39.
- BIRULÉS, Fina. «Notes sobre la subjectivitat i l'experiència». *Lectora. Revista de Mujeres y Textualidad*, 2003: 73-77.
- CALVEIRO, Pilar. *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2008 (6.ª reimpr.).
- CAVARERO, Adriana. *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*. Paul A. Kottman (trad.). Londres: Routledge, 2000.
- FEIERSTEIN, Daniel. *El genocidio como práctica social: Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- KOZAMEH, Alicia. *259 saltos, uno inmortal*. Córdoba: Narvaja, 2001.
- PERIS, Jaume. *La imposible voz: Memoria y representación de los campos de concentración en Chile: la posición del testigo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2005.
- PFEIFFER, Erna. *Exiliadas, migrantes, viajeras: Encuentros con diez escritoras latinoamericanas*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 1995.
- RICOEUR, Paul. *Sí mismo como otro*. Agustín Neira (trad.). Madrid: Siglo XXI, 1996.
- SKLODOVSKA, Elzbieta. *Testimonio hispano-americano: Historia, teoría, poética*. Nueva York: Peter Lang, 1992.
- STREJILEVICH, Nora. A Luis se lo llevaron para que no suceda más. En *Caleidoscopio: La mujer en la mira*. Buenos Aires: Desde la gente, 2005: 82-84.
- STREJILEVICH, Nora. *Una sola muerte numerosa*. Córdoba (Argentina): Alción, 2006a [1996].
- STREJILEVICH, Nora. *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*. Buenos Aires: Catálogos, 2006b.
- STREJILEVICH, Nora. Anámnesis. En DEL CARMEN SILLATO, María (ed.). *Huellas. Memorias de resistencia (Argentina 1974-1983)*. San Luis (Argentina): Nueva Editora Universitaria, 2008: s/p.
- STREJILEVICH, Nora. El testimonio de los sobrevivientes: figuración, creación y resistencia. En PIZARRO CORTÉS, Carolina y SANTOS-HERCEG, José (comps.). *Revisitar la catástrofe. Prisión política en el Chile dictatorial*. Santiago de Chile: Pehuén, 2014: 17-33.

- TAFALLA, Marta. Recordar para no repetir: El nuevo imperativo categórico de T. W. Adorno. En MARDONES, José M. y MATE, Reyes (eds.). *La ética ante las víctimas*. Barcelona: Anthropos, 2003: 126-154.
- TAYLOR, Diana. *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's «Dirty War»*. Londres: Duke University Press, 1997.
- WALSH, Rodolfo. «Carta abierta de un escritor a la junta militar» [24 mar. 1977]. En VANNUCCHI, Edgardo (ed.). *Propuestas para trabajar en el aula*. Buenos Aires: Ministerio de Justicia, Seguridad y Derechos Humanos de la Nación, 2010. conti.derhuman.jus.gov.ar/_pdf/serie_1_walsh.pdf.
- WIEVIORKA, Annette. *L'ère du témoin*. París: Plon, 1998.