

UNIVERSIDAD DE LAS AMÉRICAS PUEBLA

Escuela de Artes y Humanidades

Departamento de Literatura e Historia del Arte

UDLAP®

**Vestigios en la escritura: el cuerpo, la memoria y el
lenguaje en *Detrás de los ojos* y *Una sola muerte
numerosa***

Tesis que, para completar los requisitos del Programa de Honores
presenta la estudiante

Natalia Cigarroa Salazar

162295

Licenciatura en Literatura

Dra. Clemencia Corte Velasco

San Andrés Cholula, Puebla.

Primavera 2022

Hoja de firmas

Tesis que, para completar los requisitos del Programa de Honores
presenta el estudiante **Natalia Cigarroa Salazar ID. 162295**

Directora de Tesis



Dra. Clemencia Corte Velasco

Presidenta de Tesis



**Dra. Miriam Yvonn Márquez
Barragán**

Secretaria de Tesis

Dra. Mari Carmen Orea Rojas

*A Rumpi,
con quien comparto memoria y lenguaje*

*A mi familia
y su incansable apoyo*

Agradecimientos

Sin el esfuerzo desmedido y naciente del amor de mis padres, Rosio y Pablo, no hubiera podido tener la oportunidad de estudiar y de poder realizar esta investigación. Gracias por invertir en mi formación. Cada palabra escrita aquí es nuestro logro, el suyo y el mío por igual.

Un agradecimiento especial a Vero y Val, amigas que me han acompañado en la travesía de la escritura.

A Penélope, José y las amistades que me han echado porras desde el primer día; a quienes han festejado conmigo cada pequeño paso que daba con la escritura de esta tesis; a quienes se emocionaron más que yo al terminarla y que no paran de decirme que quieren leerla, gracias de todo corazón.

Al Dr. Juan Carlos Reyes por haberme compartido recursos sobre mi tema de investigación que terminaron siendo parte importante de la base teórica.

Y a mi mentora, la Dra. Clemencia Corte Velasco, por sus constantes palabras de aliento y retroalimentación por más de dos años. Gracias por tu guía.

Índice

AGRADECIMIENTOS	4
ÍNDICE	5
INTRODUCCIÓN	11
OBJETIVOS Y JUSTIFICACIÓN	12
METODOLOGÍA	13
1. ARGENTINA: SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX	15
2. LITERATURA DEL EXILIO	21
2.1. LA DIALÉCTICA DEL EXILIO	22
2.2. AUTOBIOGRAFÍA O NARRATIVA DE VIDA	26
2.2.1. <i>Narrativa de vida</i>	28
2.2.2. <i>Subjetividad y actos autobiográficos en la narrativa de vida</i>	31
2.2.2.1. La memoria	31
2.2.2.2. La experiencia	34
2.2.2.3. La identidad	35
2.2.2.4. El <i>embodiment</i>	36
2.2.2.5. La agencia	38
3. TEORÍA LITERARIA FEMINISTA Y ESCRITURA	45

3.1. EL GÉNERO Y EL OBJETO/SUJETO DEL FEMINISMO	47
3.2. LA «ESCRITURA» DE LA «MUJER»	49
3.3. LA EXPERIENCIA SEGÚN LA TEORÍA LITERARIA FEMINISTA	50
3.4. EL GÉNERO AUTOBIOGRÁFICO COMO GÉNERO LITERARIO DE GRUPOS OPRIMIDOS	53
4. CUERPO, MEMORIA Y LENGUAJE	56
4.1. EL CUERPO: NÓDULO DEL SABER Y LA EXPERIENCIA CONSTRUIDO POR EL LENGUAJE	57
4.2. LA INFLUENCIA DE LA MEMORIA EN EL LENGUAJE DE LO NARRADO	60
4.2.1. <i>Alteridad</i>	61
4.2.2. <i>Colectividad</i>	63
4.2.3. <i>Trauma y olvido</i>	63
4.2.4. <i>Lugares de memoria</i>	65
4.3. EL ESTILO DEL LENGUAJE	66
4.3.1. <i>El lenguaje como extensión del cuerpo</i>	68
4.3.2. <i>El juego de poder lingüístico</i>	70
5. A TRAVÉS DE LOS OJOS DE GRACIELA FAINSTEIN	73
5.1. <i>PODÍA TENER SENTIDO DECIR ALGO ASÍ</i>	73
5.2. <i>NO LO COMPRENDÍ ENTONCES, LO COMPRENDO AHORA</i>	78
5.3. <i>HAY PASADOS Y PASADOS. RECUERDOS Y RECUERDOS</i>	80
5.4. <i>¿QUÉ HACÍAS TÚ MIENTRAS A MÍ ME TORTURABAN?</i>	88
5.5. <i>LENGUAJE DEL CORAZÓN</i>	94
6. UNA AUSENCIA EN NORA STREJILEVICH	102
6.1. <i>NO PUEDE SEGUIR EL HILO A LA GEOGRAFÍA DE MI EXILIO</i>	102
6.2. <i>SELLO ENTONCES UN PACTO CON LA NORA DE CUALQUIER ÉPOCA</i>	106
6.3. <i>NO ACORDARSE DE NADA ES LA CONSIGNA</i>	110

6.4. <i>UN BOMBARDEO DE LENGUA Y CULTURA NOS ACOSA</i>	116
6.5. <i>PISA PISUELA COLOR DE CIRUELA</i>	123
CONCLUSIÓN	130
BIBLIOGRAFÍA	133

Presencia

Algún día lo sabré. Este cuerpo que ha sido
mi albergue, mi prisión, mi hospital, es mi tumba.

Eso que uní alrededor de un ansia,
de un dolor, de un recuerdo,
desertará buscando el agua, la hoja,
la espora original y aun lo inerte y la piedra.

Este nudo que fui (inextricable
de cóleras, traiciones, esperanzas,
vislumbres repentinos, abandonos,
hambres, gritos de miedo y desamparo
y alegría fulgiendo en las tinieblas
y palabras y amor y amor y amores)
lo cortarán los años.

Nadie verá la destrucción. Ninguno
recogerá la página inconclusa.

Entre el puñado de actos
dispersos, aventados al azar, no habrá uno
al que pongan aparte como a perla preciosa.

Y sin embargo, hermano, amante, hijo,
amigo, antepasado,
no hay soledad, no hay muerte
aunque yo olvide y aunque yo me acabe.

Hombre, donde tú estás, donde tú vives
permanecemos todos.

Rosario Castellanos

Introducción

¿Cómo hablar de un texto tan íntimo que invita a sentir el dolor y respetarlo y que al hacerlo se siente como traspaso? Analizar una narrativa del exilio me parece un trabajo complejo y lleno de límites. Sin embargo, considero que lo más importante es que debe de ser un ejercicio respetuoso, en el cual la regla principal debe de ser el no juzgar la experiencia escrita en el texto.

Por ello he decidido introducir este par de oraciones al inicio de mi tesis, para establecer o anunciar que el trabajo a realizar sobre las obras *Detrás de los ojos* (2006) de Graciela Fainstein y *Una sola muerte numerosa* (1997) de Nora Strejilevich parte de dos aspectos. El primero, del respeto por su experiencia narrada y compartida, pues la acción de externar al mundo lo vivido no es sencilla, menos en un formato en el cual se desconoce quién terminará leyéndolo y qué dirá; y el segundo, de mi admiración por su escritura, por el poder con el cual han logrado transmitir sus palabras, su estilo de narración aunado a los increíbles elementos que lo conforman, tales como diálogos, citas, polifonía, extractos de documentos, descripciones, entre otros. Además, no existen muchos estudios sobre estas dos obras ni de sus autoras, por lo que considero pertinente su selección para el análisis.

Asimismo, quisiera mencionar que, dado el perfil académico que presenta este trabajo, no he podido hacer uso del lenguaje incluyente en la escritura, puesto que aún no se considera «correcto» en el ámbito académico. Este lenguaje es de suma importancia para mí, ya que no solo yo sino muchas más personas no nos identificamos en el supuestamente incluyente «plural masculino». Por ello, a lo largo del trabajo se optó por escribir «las y los» o hacer uso de un lenguaje de cierta forma neutro, como al decir «las personas exiliadas». Cabe recalcar que, cuando digo «escritores» o «lectores», me refiero a todas las personas que pueden desempeñar estos papeles.

Sin embargo, una parte de mí queda inconforme con el cómo está escrito este trabajo. Quisiera haber hecho lo que las autoras analizadas hicieron: rebelarse ante el lenguaje opresor. Espero que en años siguientes el lenguaje escrito en la academia pueda aceptar modificaciones pertinentes que no limiten la expresión e identidad de las personas que lo practican.

Objetivos y justificación

La presente tesis de licenciatura tiene como objetivo general realizar un análisis literario sobre las dos obras previamente mencionadas, las cuales se inscriben dentro de la literatura del exilio argentino. Ambas obras abordan el secuestro y la tortura después del Golpe de estado de 1976 y la vida posterior de las autoras. En este sentido, dado que el contenido concierne a la vida de quien escribe, las dos

obras se consideran textos autobiográficos. Empero, se les otorga el nombre de *novelas*.

Ante esto, con base en la teoría de la narrativa de vida, como primer objetivo específico se busca señalar los elementos que hacen de *Detrás de los ojos* y *Una sola muerte numerosa* narrativas de vida y no novelas. Asimismo, como segundo y último objetivo específico, se pretende identificar qué funciones presentan la memoria, el cuerpo y el lenguaje escrito en las obras literarias de Fainstein y Strejilevich.

Con base en lo anterior, se plantea como tesis que la memoria, sobre todo la memoria encarnada en el cuerpo, es la que articula la narración de ambas obras, haciendo uso de un lenguaje que desafía al lenguaje opresor. Es decir, el entramado está basado en un ejercicio de rememoración explícito y narrado con un lenguaje que rompe con las reglas académicas ya establecidas y que permite poder leer al cuerpo físico en lo escrito.

Metodología

El primer paso consistió en hacer la selección de las dos obras del exilio a analizar. Posteriormente, para lograr los objetivos se realizó una revisión de la literatura concerniente a las seis teorías principales que fundamentan el análisis literario propuesto. Éstas son la dialéctica del exilio de Sophia A. McClennen; la teoría autobiográfica; la narrativa de vida de Sidonie Smith y Julia Watson; la antropología de la memoria de Joël Candau; la teoría literaria feminista; y la teoría del lenguaje,

principalmente de Judith Butler. Una vez planteado el estado de la cuestión, se prosiguió al desarrollo del análisis, en el cual se discutieron los resultados obtenidos.

De esta manera, la presente tesis cuenta con seis capítulos, cuatro de marco teórico y dos de resultados y discusión. El marco teórico se desarrolla en los siguientes apartados: «1. Argentina: segunda mitad del siglo XX», «2. Literatura del exilio», «3. Teoría literaria feminista y escritura», y «4. Cuerpo, memoria y lenguaje». Los últimos dos, «5. A través de los ojos de Graciela Fainstein» y «6. Una ausencia en Nora Strejilevich» contienen el análisis literario con los resultados y la discusión. A estos le siguen las conclusiones y la bibliografía.

Argentina: segunda mitad del siglo XX

Se sabe que cada cambio en el poder político afecta directamente a la sociedad. Sin embargo, se desconoce hasta qué punto o cuáles pueden ser las consecuencias. En algunos casos, principalmente en América Latina, las consecuencias son dictaduras militares, las cuales terminan provocando el exilio de su población.

El 24 de marzo de 1976, los comandantes militares argentinos, pertenecientes a la Junta de Comandantes en Jefe, encabezaron el Golpe de Estado arrestando a María Estela Martínez, mejor conocida como Isabel Perón, para destituir la de su posición como presidente después de la muerte de Juan Domingo Perón en 1974. Dicho acontecimiento fue recibido por la sociedad como un momento de esperanza, empero resultó lo contrario, agravando el estado de violencia horrrisona¹ que Argentina llevaba viviendo por décadas.

¹ El concepto de «violencia horrrisona» se toma a partir del libro *Los muertos indóciles* de Cristina Rivera Garza, donde la autora utiliza «muerte horrrisona» (p.19) o «mortandad horrrisona» (p.33) para hacer alusión a un momento de mortandad o violencia extrema.

El siglo XX argentino se caracterizó por una constante «crisis sistémica» (Neubauer 242) a partir de acontecimientos como la Argentina de Juan Manuel de Rosas, el Golpe de Estado de 1930, la Argentina Peronista o la última dictadura, la de Juan Carlos Onganía. Al ser un momento histórico caracterizado por el constante cambio de posesión del poder político y militar, la sociedad, sin saber nada o poco de política, y en un intento de alzar la voz, se refugiaron en la creación de movimientos social-políticos, los cuales se vieron constantemente reprimidos por aquellos en el poder. Sobre esto, Bracchetta y Federico mencionan que

las dictaduras militares de fines de los años '60 (sic) y la imposibilidad de llegar al poder por la vía legal, hizo que surgieran las organizaciones armadas integradas por jóvenes, que no conocían la democracia, que habían nacido cuando se produjo la caída de Perón o eran adolescentes en ese momento. (5)

Previo al re-ascenso de Perón en el poder, el periodo de 1966 a 1976 se caracterizó por un «shock autoritario» (Romero 250), disolviendo el Parlamento y atribuyendo al presidente también este poder. Uno de los objetivos de este poder pos-dictadura de Onganía se centró en reprimir el comunismo, en el cual la Universidad fue el blanco principal dada su función de generación y propagación de nuevas ideologías o doctrinas. Esta izquierda comunista se asociaba también al resurgimiento peronista.

Durante dicho periodo ocurrieron diversos hechos históricos violentos, dirigidos, mediante intervención militar, a la neutralización del activismo estudiantil y obrero, como los *Rosariazos*, entre mayo y septiembre de 1969, y el *Cordobazo*,

en mayo del mismo año. Estos levantamientos sucedieron como consecuencia del surgimiento de las primeras organizaciones guerrilleras alrededor de 1960.

Posteriormente, los grupos armados activos a principios de los años setenta fueron los siguientes:

FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias) peronistas-marxistas; FAP (Fuerzas Armadas Peronistas), Descamisados y Montoneros, estas dentro del peronismo de izquierda; las cuatro organizaciones confluirían más tarde en Montoneros. FAL (Fuerzas Armadas de Liberación) marxistas-leninistas, ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) trotskistas-guevaristas, y GEL (Guerrilla para el Ejército de Liberación). (Bacchetta Federico 3)

De estos grupos, los que tuvieron mayor trascendencia en Argentina fueron los Montoneros y el ERP (Romero 272). Así, la movilización social se inclinó con el peronismo, revitalizando el poder de Perón, tal como el que tenía durante su tiempo como presidente.

Frente a los movimientos sociales y el incremento de huelgas y protestas, sectores estatales y las Fuerzas Armadas, en un intento de manejarlos, optaron por la represión ilegal, la cual incluía el secuestro, la tortura y la desaparición de militantes. Sin embargo, posteriormente, después de la elección de Perón como presidente en 1973, esta actividad ilegal, de la mano de los Montoneros, también fue dirigida a estudiantes, intelectuales, obreros y civiles, ya sea familiares de militantes o no.

En 1974, cuando el gobierno ya se había vuelto más autoritario, los alumnos del Colegio Nacional de Buenos Aires declararon una jornada de huelga y movilización. Fueron intervenidos por un grupo armado y se expulsó a los

estudiantes a quienes se les atribuyó la iniciativa del movimiento. Dentro de los expulsados se encontraba Graciela Fainstein, autora de *Detrás de los ojos* (2006).

Con el Golpe de Estado del 76, Jorge Rafael Videla entró como presidente de Argentina, quien, junto con la Junta de Comandantes en Jefe, dictó el Proceso de Reorganización Nacional con el objetivo de restablecer el orden de la Nación. Empero, esto resultó solamente en una represión extrema de la sociedad; una acción sistemática terrorista formada mediante cuatro momentos críticos: el secuestro, la tortura, el confinamiento y la ejecución (Romero 310). Lo anterior produjo las desapariciones masivas, las cuales se han estimado en treinta mil o más; solo se documentaron nueve mil casos. A la fecha hay cuerpos que no se han encontrado.

Primero, «las patotas» —los grupos de operaciones armados—, ingresaban durante la noche a las casas de las víctimas o inclusive realizaban sus operaciones en lugares públicos con ayuda de automóviles conocidos como los «Falcon verdes». En seguida, se proseguía a la tortura de las víctimas, con el fin de obtener información clave, para después llevar a los sobrevivientes a alguno de los trescientos cuarenta «chupaderos» —Centros Clandestinos de Detención (CCD)— y proseguir con el tercer paso: el confinamiento. Algunos métodos de tortura fueron «la picana», «el submarino», las violaciones sexuales, actividades de sadismo combinadas con tecnología; más la tortura psicológica: simulacros de fusilamiento, asistir al suplicio de familiares y amigos. Por último, la ejecución, caracterizada por el «traslado»: llevar a las víctimas a locaciones donde se fusilaban o donde se tiraban sus cuerpos, aunque también se ocultaban los cuerpos en cementerios,

fosas colectivas o mediante bloques de cemento que se arrojaban al mar (Romero 310-311).

Romero menciona que, «de ese modo, no hubo muertos, sino “desaparecidos”» (312). Como consecuencia de los casos de desaparición, en 1977 se comenzó a organizar la Asociación de Madres de Plaza de Mayo, aquellas madres que no descansan hasta encontrar el cuerpo de sus seres queridos, un grupo de *Antígonas* en una búsqueda eterna, donde hay cuerpos que ya no existen.

La violencia estatal ejercida por la Triple A buscaba eliminar cualquier militancia armada y desarticular el movimiento social (Jensen 4). Esto quiere decir que se buscaba erradicar «el problema» desde la raíz, y tal como se mencionó anteriormente, atacar los centros estudiantiles —principalmente las universidades—, los sindicatos, entre otros lugares. De esta manera, se creó un ambiente de violencia horrisona, donde ni siquiera los civiles estaban a salvo. Los «chupaderos» y los demás métodos de represión social se mantenían ignorados; no se reconocía su existencia en Argentina, puesto que eran negados por las autoridades. Ya sea como un medio de supervivencia, la sociedad vivía dentro de la ignorancia. Por ejemplo, en 1980, el gobierno argentino negó el informe publicado por Amnistía Internacional, donde se exponía la situación de los «chupaderos». Posteriormente, en 1983, los crímenes cometidos durante esta época de terror comenzaron a hacerse públicos, y fue entonces cuando se confirmó la existencia de los antes negados CCD.

Esta cultura del miedo, el «reino del terror» del trienio sombrío de 1976 a 1978 fue la vida de muchas personas argentinas. Empero, hubo quienes, al no poder vivir con esto, dejaron el país en condiciones de exiliadas o se escondieron dentro de la misma sociedad. Cabe recalcar que el exilio argentino del 76 en adelante se diferencia de otros exilios colectivos, ya que no fue un fenómeno organizado, «sino una migración construida por miles de acciones individuales» (Jensen 3) ubicado en el grupo de entre 20 y 40 años de edad.

Aquellas personas que emigraron no solo fueron intelectuales, políticos y militantes cuya vida corría riesgo en Argentina, sino también civiles, obreros, aunque para este último grupo social fue más difícil la posibilidad de salir del país. Y dada su naturaleza no organizada, este exilio fue diaspórico, no hubo un solo lugar de destino, sino muchos, tanto en la misma América como en Europa y Oceanía.

2

Literatura del exilio

Existen muchos términos para referirse al desplazamiento de lugar de una o varias personas. Entre estos términos están la diáspora, el desplazamiento, la migración, el nomadismo y el exilio. A pesar de su abundancia, sería incorrecto pensar que son términos intercambiables, sinónimos, ya que dependen de ciertas causas, razones o especificaciones; algunas de ellas son si es forzado o no, o cuál es su condición temporal, puesto que en algunos casos el exilio es definitivo.

En una situación de desplazamiento forzado se hablaría de diáspora o de exilio. De acuerdo con el Diccionario del Español de México (DEM) del COLMEX, el exilio es definido como la «situación en que vive una persona o un conjunto de personas exiliadas de su país por motivos políticos». Es decir, más que una acción, el exilio es una situación en la cual se encuentra una o varias personas y que es generada a raíz de cuestiones políticas que le afectan o le conciernen, sobre todo cuando amenazan con su vida.

Ante esto, muchas personas exiliadas —y no solo escritores e intelectuales— han recurrido a la escritura por una amplia cantidad de razones y con diferentes

finés. Tal es la cantidad que existe el género de la literatura del exilio, literatura escrita por personas exiliadas.

2.1. La dialéctica del exilio

La literatura del exilio es uno de los géneros más antiguos, puesto que, al ver en retrospectiva la historia de la escritura misma, se puede observar que la humanidad siempre ha estado en constante movimiento, y que muchas veces este movimiento fue forzado y la escritura, un medio para expresarse o llevar un registro del tiempo en el exilio. Grandes diásporas y exilios forman parte de la historia humana y existe abundante literatura escrita desde ellos y sobre ellos. Hispanoamérica, una región característica por el constante desplazamiento de sus habitantes generado como consecuencia de las guerras por la conquista o la liberación del territorio, tiene como registro literario a la literatura del exilio, lo cual le ha hecho acreedora de la sugerencia de que la historia de la literatura hispánica es una historia del exilio (McClennen 4). La conquista de América, las independencias, las dictaduras, los golpes de estado, los cambios de gobierno, las guerras civiles, todo esto ha contribuido al desplazamiento constante de personas hispanoamericanas y, por ende, a la escritura desde el exilio.

Sophia A. McClennen plantea que la literatura del exilio contiene tensiones dialécticas que giran en torno a la nación, el tiempo, el lenguaje y el espacio; componentes centrales de la identidad cultural de las personas exiliadas (2). Con dialéctica se refiere, en este trabajo, a la definición basada en el término griego *dialego*, discutir o debatir, método donde se puede analizar una cuestión desde

varios puntos de vista sin desechar los contradictorios. Respecto al entender las tensiones en la escritura del exilio como dialécticas, McClennen dice que: «Entender la escritura del exilio como dialéctica proporciona una explicación teórica común para las tensiones y ansiedades inherentes a la escritura del exilio que es lo suficientemente floja como para ser pertinente a una amplia gama de aplicaciones»¹ (30, trad. propia). En otras palabras, lo dialéctico, las tensiones en este tipo de escritura, son características de la escritura del exilio dada la situación de quien la escribe, su entorno, contexto y lugar desde el cual decide enunciarse.

Los cuatro componentes mencionados en el párrafo anterior forman parte fundamental de la identidad de las personas exiliadas, ya que se relacionan no solo con la posición e ideologías desde las cuales se enuncian, sino que también en el cómo lo hacen; es decir, se puede ver reflejado, además de en el contenido, en el estilo. Graciela Mántaras Loedel explica que «el primer cambio que se advierte en la narrativa correspondiente al exilio se atañe al estilo» (citado en McClennen 5); de esta forma, se pueden identificar aspectos peculiares del exilio en el estilo de las obras tales como signos de desplazamiento y de distanciamiento (McClennen 13).

El punto de la nación como componente de la identidad del exiliado sería quizá el más importante. Si se recuerda que la situación de exiliarse parte de tener motivos políticos para el desplazamiento de la persona: «Para la persona exiliada, es necesario tanto un sentido de nacionalismo como de identidad nacional. Sin la

¹ Cita textual original en inglés: «Understanding exile writing as dialectical provides a common theoretical explanation for the tensions and anxieties inherent in exile writing that is sufficiently loose as to be pertinent to a broad range of applications» (McClennen 30).

creencia de que existe una conexión entre un individuo y un lugar, el exilio no tiene sentido»² (McClennen 21, trad. propia). Aquí, la identidad nacional hace referencia a las características que crean un lazo cultural entre un grupo de personas y el territorio al cual pertenecen. De esta forma, sin la tensión que gira en torno a la nación, el exilio no podría existir y, por lo tanto, no se podría escribir sobre esta situación ni desde ésta.

Concerniente a la tensión dialéctica del lenguaje, una de las razones por las cuales una persona exiliada deja su país se debe en gran parte al uso crítico de su expresión oral y escrita con respecto a su situación sociopolítica que puede llegar a convertirse tanto en fuente de poder como de dolor (McClennen 3). Por lo anterior, varias y varios autores recurren a la autocensura o a escribir en otro idioma. Asimismo, a partir de su necesidad de escribir y de su relación con la nación, la persona exiliada tiene dos maneras en las cuales puede desafiar las versiones histórico-políticas oficiales de su nación: la primera, al proveer una versión alternativa de su cultura nacional; y/o la segunda, al criticar el propio concepto de cultura nacional (McClennen 23). Por ejemplo, se podría escribir sobre la versión de los hechos que le tocó vivir y que no corresponde a la versión oficial que la nación estableció como la correcta, llenando vacíos en la historia o escribiendo una completamente diferente; o, a través de la crítica de la versión oficial, invitando a la

² Cita textual original en inglés «For the exile, a sense of both nationalism and national identity are necessary. Without the belief that there is a connection between an individual and a place, exile has no meaning» (McClennen 21).

población, a sus compatriotas o al mundo, a cuestionarse si realmente es verdadera.

Así, no se puede perder de vista lo dialéctico de la escritura del exilio. Es innato puesto que McClennen aclara que la naturaleza de este tipo de escritura contiene unidades dicotómicas:

La condición del exilio está representada tanto física como mentalmente; el exilio es un estado que tanto libera como limita al escritor [y a la escritora]; el escribir es tanto la causa del exilio como la forma de superarlo; el exilio es tanto espiritual/abstracto como material; el exilio es tanto personal/individual como político/colectivo; la escritura del exilio recupera el pasado y lo re-imagina; las personas exiliadas escriben sobre el pasado así como también sobre el futuro; la experiencia del exilio es tanto única como universal; el exilio mejora y también restringe el trabajo [de una escritora o] de un escritor; el exilio acentúa tanto el regionalismo como el cosmopolitismo, tanto el nacionalismo como la globalización.³ (30 trad. propia)

Es decir, con lo anterior, el exilio conlleva relaciones quizá no completamente contradictorias, pero sí en posible oposición. De un modo tanto físico como psicológico, el exilio encierra a la autora y al autor, mas, poéticamente hablando, les libera del lugar o mediante la escritura. Sin embargo, las dicotomías más importantes conciernen a su relación con la política, ya que, en el acto de escribir y reconstruir su pasado desde el presente y con miras al futuro, se puede acentuar sentimientos contrarios como la idea de pertenecer a una región, pero también de

³ Cita textual original en inglés:

the condition of exile is depicted as physical and mental; exile is a state that both liberates and confines the writer; writing is both the cause of exile and the way to supersede it; exile is both spiritual/abstract and material; exile is both personal/individual and political/collective; exile writing recuperates the past and re-imagines it; exiles write about the past and also about the future; the experience of exile is both unique and universal; exile improves and also restricts the writer's work; exile heightens both regionalism and cosmopolitanism, both nationalism and globalization. (McClennen 30)

ser ciudadana o ciudadano del mundo, o realzar ideas nacionalistas al igual que globales.

2.2. Autobiografía o narrativa de vida

Antes de que existiera el término «autobiografía», se utilizaban palabras o frases como «memoria», «la vida de», «el libro de mi vida», «confesiones» o «ensayos de mí mismo» para referirse a la reflexión sobre sí a través de especulaciones sobre la historia, la política, la religión, la ciencia y la cultura. Y es hasta el siglo XVIII que Ann Yearsley, una poeta inglesa, acuña el término en el prefacio de una colección de poemas (Smith y Watson 2). Dentro de dicho contexto histórico, hasta el siglo XX, el término utilizado con mayor frecuencia para referirse a la escritura sobre sí era el término «memoria», del francés *mémoires*.

Asimismo, antes de la aparición de la autobiografía, nació el género literario ensayista gracias a la virtud de la individualidad. Después del ensayo, y puesto que este género literario requiere de un medio cultural en el cual la conciencia de sí misma exista, la época romántica funcionó como época pivote para la creación de la autobiografía y la expansión del gusto por ella, ya que el romanticismo juntó la virtud de la individualidad con la virtud de la sinceridad, reinventando el gusto por la escritura sobre sí mediante la exaltación del genio (Gusdorf 12). Así, Gusdorf dice que «la aparición de la autobiografía supone una revolución espiritual» (11); en otras palabras, la autora y el autor realizan tanto la función del artista historiador como la del modelo a tratar, convirtiéndose a sí mismos en un objeto histórico, lo que más adelante se presentará como el «yo» narrado.

Gusdorf planteó en *Condiciones y límites de la autobiografía* (1991) que el género autobiográfico se encuentra limitado en y por el tiempo y el espacio (9), puesto que quien escribe se convierte en un objeto histórico. En otras palabras, se construye como testigo independiente de sí en relación con su entorno. Por lo tanto, la época romántica sirvió para terminar por conformar al género autobiográfico con el autor como objeto histórico gracias al desplazamiento de interés de la historia pública a la privada; al interés en espejo, la reflexión de sí que provocó la concentración en la imagen física y material; y a la práctica del examen de conciencia cristiano ya establecido en la sociedad occidental.

La aparición del personaje histórico en la literatura sirve también como «una de las manifestaciones de... deseo de permanencia en la memoria» (Gusdorf 10) de la humanidad; es por esto por lo que la escritura de una historia autobiográfica implica que es de importancia para la sociedad, hay un motivo para compartirla y un deseo de perpetuidad en la memoria de la humanidad, una contribución a ésta. Así, la autobiografía tiene como intenciones u objetivos lo siguiente: agrupar esquemáticamente en un conjunto aquellos elementos dispersos en la vida de quien la escribe para reconstruir la unidad de la vida ya vivida, de la pasada; re-trazar un desarrollo en el tiempo, lo cual exige la distanciaci3n de sí misma/mismo, el ser un objeto histórico; el autoconocerse, esto mediante la reconstrucci3n y el desciframiento de sí como persona/je; y, por último, tiene la intenci3n de una segunda lectura de la experiencia (Gusdorf 12-13). En la b3squeda de sí, y la «autocreaci3n» a trav3s de la reconstrucci3n hist3rica personal, se termina por

intentar recuperar lo perdido en el tiempo, ya sea experiencias, recuerdos, personas o la propia memoria e identidad.

Sin embargo, dada la naturaleza subjetiva del género autobiográfico, la autobiografía tiene como debilidad o desventaja a la coherencia lógica y a la racionalización, ya que la narración se basa en la conciencia y las autoras y los autores la dan por sentada, confiando plenamente en ella (Gusdorf 14). En otras palabras, la autobiografía es un texto sesgado por la perspectiva y la memoria de quien se posiciona a sí mismo gracias a lo que recuerda o cree recordar sobre su vida, exponiendo sus experiencias como verdades absolutas e irrefutables, sin considerar los problemas de la memoria o de juicio moral.

2.2.1. Narrativa de vida

A pesar de las varias formas que han existido para referirse a la escritura autobiográfica, al igual que las variantes del desplazamiento humano, no todos los términos son sinónimos. Sobre este tipo de escritura personal, existe una diferencia entre lo que se conoce como autobiografía, escritura de vida (*life writing*) y narrativa de vida (*life narrative*), lo cual es importante esclarecer puesto que el análisis posterior se enfocará en obras que se proponen como narrativas de vida. Acerca de la distinción entre los tres términos mencionados, en *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives* (2001), las autoras Smith y Watson explican que

entendemos la *escritura de vida* como un término general para la escritura de los diversos tipos que toman una vida como su tema. Tal tipo de escritura puede ser biográfica, novelística, histórica o de autorreferencia explícita a quien la escribe. Entendemos la *narrativa de vida* como un término algo más restringido que incluye muchos tipos de escritura autorreferencial, incluida la autobiografía... Por el contrario, la *autobiografía* es un término para una práctica particular de la narrativa de vida que emergió en la Ilustración... celebra al individuo autónomo y la universalización de la historia de vida.⁴ (3, trad. propia)

De esta forma, la vida es el tema principal de estos tres términos y quien escribe es el objeto, la o el protagonista. Empero, la narrativa de vida se basa en la memoria como fuente principal de archivo. Asimismo, toda autobiografía es una narrativa de vida, pero no toda narrativa de vida es una autobiografía, ya que la narrativa de vida es un género más amplio que puede contener características adicionales como trama, diálogo y caracterización, aunque no se le debe de confundir con la ficción, error muy común entre la distinción de ambos géneros (Smith y Watson 6-7). Es por lo anterior que las historias autobiográficas que difieren de ser solamente la narración de vida en primera persona, ya sea por la estructura temporal, un enfoque en un tema o tiempo particular, son consideradas más bien narrativas de vida, donde se posee mayor libertad literaria en la narración y sobre lo que se narra.

⁴ Cita textual original en inglés:

we understand life writing as a general term for writing of the diverse kinds that takes a life as its subject. Such writing can be biographical, novelistic, historical, or on explicit self-reference to the writer. We understand life narrative as a somewhat narrower term that includes many kinds of self-referential writing, including autobiography... Autobiography, by contrast, is a term for a particular practice of life narrative that emerged in the Enlightenment... celebrates the autonomous individual and the universalizing life story. (Smith y Watson 3)

Al tomar en cuenta lo último, las autoras de *Reading Autobiography*, dicen que muchas escritoras y «muchos escritores toman libertades del género novelístico con el fin de minar sus propias luchas con el pasado y con las complejidades de las identidades forjadas en el presente»⁵ (Smith y Watson 9-10, trad. propia). En otras palabras, al ser la narrativa de vida un género literario autobiográfico más amplio y versátil, las autoras y los autores suelen recurrir a la ficción que ella ofrece para evitar problemas y malas experiencias pasados, inclusive el o los traumas que han vivido. Empero, ya se habían mencionado los problemas que se tienen al plantear a la memoria como fuente principal y absoluta. Gusdorf dice que no se consideran los problemas psicológicos de la memoria puesto que

La ilusión comienza, por otra parte, en el momento en que la narración le da sentido al acontecimiento, el cual, mientras ocurrió, tal vez tenía muchos, o tal vez ninguno. Esta postulación del sentido determina los hechos que se eligen, los detalles que se resaltan o se descartan, de acuerdo con la exigencia de la inteligibilidad preconcebida. Los olvidos, las lagunas y las deformaciones de la memoria se originan ahí —proviene de una opción del escritor [y de la escritora], que recuerda y quiere hacer prevalecer determinada visión revisada y corregida de su pasado, de su realidad personal. (15)

Considerar verdaderos cada dato o experiencia compartida en una narrativa de vida, ya sea meramente una autobiografía o no, sería «arriesgado» para quien la lee, ya que el autor funge tanto como narrador como protagonista. Su perspectiva se encuentra sesgada por las mismas experiencias que ha vivido, por lo que el análisis de éstas es subjetivo y posee la posibilidad de ser inadecuado

⁵ Cita textual original en inglés: «many writers take the liberties of the novelistic mode in order to mine their own struggles with the past and with the complexities of identities forged in the present» (Smith y Watson 9-10).

completamente. Sin embargo, es lo que caracteriza a las personas que escriben textos autobiográficos, brindándole así una identidad y un estilo propios. Junto con esto, Smith y Watson dicen que la verdad autobiográfica es realmente un intercambio intersubjetivo entre quien narra y quien lee (13); es decir, se enfoca en producir un entendimiento compartido entre ambas partes sobre el mismo significado de la vida expuesta en el texto.

2.2.2. Subjetividad y actos autobiográficos en la narrativa de vida

Para producir el intercambio intersubjetivo mencionado por Smith y Watson, es necesario producir primero la subjetividad autobiográfica de quien escribe. Los elementos que participan en el proceso de la construcción subjetiva autobiográfica son la memoria, la experiencia, la identidad, el *embodiment* (la encarnación corporal, la personificación) y la agencia (o la representación propia).

2.2.2.1. La memoria

A partir de lo contenido en la sección previa, la memoria funciona como fuente principal de los actos y escritos autobiográficos; sin ella, no existen. Además, la memoria funge como autenticador, aunque se puede ver sesgada por la propia subjetividad de la persona y debido tanto al contexto en el cual vivió el acontecimiento como desde el cual lo recuerda. En otras palabras, el proceso de recordar implica una reinterpretación del pasado en el presente; así genera una

memoria narrada que es la interpretación del pasado que ya no se puede recuperar (Smith y Watson 16).

Asimismo, la memoria es espacial y contextual, puesto que los actos de recordar son evocados o detonados, por así decirlo, a través de todos y cada uno de los sentidos humanos; también codificada en objetos y eventos significativos. Para esto, se requiere la coyuntura entre sitios particulares y/o especiales y circunstancias específicas, generando así el ambiente ideal para que la persona comience a recordar situaciones y experiencias pasadas ligadas a la esfera espaciotemporal en la que se encuentra.

Dentro de las características y cargas éticas y morales que conforman los actos de recordar, y a la misma memoria, el contexto está cargado políticamente. La esfera política impacta estos actos, ya que la política interviene y genera complicaciones en torno a temas como quiénes tienen permitido recordar y qué pueden recordar; además de estar ligada directamente con lo que se tiene que olvidar tanto de manera personal como colectiva (Smith y Watson 18). La pelea e imposición sobre los derechos y permisos de la memoria personal y colectiva pueden observarse con claridad en países con gobiernos autoritarios y/o tiranías y dictaduras, donde, a través de la política, se controla no solo la visión «correcta» de los hechos pasados, sino que también de aquello que se puede hablar públicamente, impactando de igual forma en la memoria de las nuevas generaciones, las cuales pueden desconocer por completo su pasado e historia inmediata.

En la narrativa de vida, las narradoras y los narradores incorporan varias maneras de acceder a la memoria, de realizar los actos de recordar. Algunas de

estas formas son personales, recurren a los sueños, los álbumes y las historias familiares, las fotografías, los objetos o a la genealogía; otras son públicas como los documentos, los hechos históricos o los rituales colectivos (Smith y Watson 20). Quienes escriben/narran utilizan múltiples maneras de acceder a la memoria, las combinan de acuerdo con lo que quieren utilizar como fuente o respaldo de sus recuerdos narrados. Así, se podría compartir una historia familiar relacionada con un hecho histórico y apoyarse o buscar respaldo con información o documentos públicos.

Concerniente a los problemas expuestos por Gusdorf de la memoria como acto y fuente, Smith y Watson dicen que «las personas que sufren las agonías de la memoria traumática están atormentados por los recuerdos que interrumpen obsesivamente un momento presente e insisten en su presencia»⁶ (21, trad. propia). Las experiencias traumáticas pasadas dañan e impactan la memoria y la capacidad de recordar de las personas, aspectos identificables en la narrativa de vida de quienes hayan experimentado situaciones como tortura, abuso sexual, violencia extrema, entre otras. Por lo tanto, el mismo ejercicio de escritura autobiográfica puede funcionar como un tipo de terapia para quien la escribe; una forma de enfrentar su pasado, un reto en reconstruirlo o una manera de liberación para superarlo.

⁶ Cita textual original en inglés: «People suffering the agonies of traumatic memory are haunted by memories that obsessively interrupt a present moment and insist on their presence» (Smith y Watson 21).

2.2.2.2. La experiencia

Más que el aprendizaje, la experiencia es todo aquello que forma y transforma a las personas, es un proceso que moldea y que produce la subjetividad. También es una interpretación del pasado vivido y del presente histórico desde el cual se le contempla. Así, la experiencia es

cada proceso por el cual una persona se convierte en determinado tipo de sujeto que posee ciertas identidades en el ámbito social, identidades constituidas a través de relaciones materiales, culturales, económicas e intersíquicas... los sujetos autobiográficos no preceden a la experiencia. En efecto, los sujetos autobiográficos se conocen a sí [mismas y] mismos como sujetos de un tipo particular de experiencia vinculada a sus estatus sociales e identidades.⁷ (Smith y Watson 25, trad. propia)

Por medio de la cita anterior, se observa que la experiencia es aquello que otorga al sujeto la posibilidad de saber quién es, de relacionarse con su entorno histórico, político y social. Asimismo, es a través de la experiencia que se constituye su subjetividad e identidad. Por lo tanto, en la narrativa de vida, la experiencia se presenta como autoritaria ya que tiene un impacto considerable en la perspectiva de la lectora y del lector frente al texto; le persuade sobre la autenticidad de lo que se cuenta (Smith y Watson 27). Dicho de otra forma, quien escribe busca convencer a quien lee de que la experiencia relatada en el texto es la de quien escribe, es veraz y le ha servido para constituir quien es.

⁷ Cita textual original en inglés:

every process through which a person becomes a certain kind of subject owning certain identities in the social realm, identities constituted through material, cultural, economic, and intersychic relations... autobiographical subjects do not predate experience. In effect, autobiographical subjects know themselves as subjects of particular kinds of experience attached to their social statuses and identities. (Smith y Watson 25)

2.2.2.3. La identidad

Otro elemento para la construcción de la subjetividad autobiográfica es la identidad, la cual va de la mano con la experiencia, puesto que es un factor esencial para su conformación. A la identidad se le puede considerar «*subject positionings*» (Smith y Watson 32); es decir, la postura del sujeto frente a algo en particular, como lo es la identidad sexual: la postura de alguien referente a su sexualidad.

Por lo anterior, las personas poseen múltiples identidades. Smith y Watson mencionan que las identidades son provisionales, ya que están en constante cambio, son construidas; además de que las personas están marcadas «en términos de muchas categorías: el género, la raza, la etnicidad, la sexualidad, la nacionalidad, la clase, la generación, la genealogía familiar y las ideologías religiosas y políticas»⁸ (33, trad. propia). Las identidades también son discursivas puesto que son expresadas a través del lenguaje y el lenguaje es diverso, no solo el que se habla y escucha sino también el que se expresa mediante el físico o lo visual.

Al ser múltiples las identidades que posee una persona, éstas son interseccionales, no se «cancelan» entre sí. Por medio de las identidades, el sujeto se conforma y genera su conciencia. Sin embargo, como ya se mencionó su constante cambio, las identidades más inestables son las culturales, las cuales se producen dentro de los discursos de la historia y la cultura (Smith y Watson 34). La identidad cultural es la que se ve afectada por situaciones como el exilio, ya que

⁸ Cita textual original en inglés: «in terms of many categories: Gender, race, ethnicity, sexuality, nationality, class, generation, family genealogy, and religious and political ideologies» (Smith y Watson 33).

quienes escriben comienzan a cuestionarse sobre los lazos con su identidad referente al país y la cultura que dejan atrás y con las nuevas con las que se topan en su nuevo lugar de residencia, pueden llegar a preguntarse a dónde pertenecen ahora, si han perdido su esencia cultural.

2.2.2.4. El *embodiment*

El *embodiment* se puede concebir como la encarnación corporal o la personificación del sí y es necesario para la subjetividad autobiográfica porque la persona tiene que reconocer su ubicación en la materialidad de un cuerpo siempre presente (Smith y Watson 38). Así como también la narrativa de vida entrelaza la memoria, la subjetividad y la materialidad del cuerpo (Smith y Watson 37), la subjetividad autobiográfica no puede conformarse sin un cuerpo, sin que la persona se reconozca a partir de éste y lo relacione con lo que ha vivido.

El cuerpo es una forma de archivo. El archivo es un nódulo del saber, un material discursivo, el cual se concibe como un espacio o institución, un conjunto de documentos o la operación misma de archivar, pero dentro de la concepción abstracta que un espacio es, el cuerpo funge como espacio de memoria, como un archivo. Smith y Watson también conciben al cuerpo de esta manera, aunque ellas lo llaman un sitio de conocimiento autobiográfico:

Pero el cuerpo es un sitio de conocimiento autobiográfico, así como una superficie textual sobre la cual la vida de una persona está inscrita. El cuerpo es un sitio de conocimiento autobiográfico porque la memoria está encarnada en él. Y la narrativa de vida es un sitio de conocimiento encarnada porque

[las y] los narradores autobiográficos son sujetos encarnados.⁹ (37, trad. propia)

Con la idea de la memoria como fuente primaria de los textos autobiográficos, es el cuerpo el sitio donde se aloja, donde se encuentra inscrita. Aquí se puede encontrar la importancia del *embodiment* en la construcción de la subjetividad: las personas son sujetos encarnados corporalmente, donde sus cuerpos funcionan como sitios de conocimiento inscrito; el cuerpo es conocimiento, es memoria y sin el *embodiment* no se podría tener acceso a ello.

Por otro lado, los sujetos encarnados (*embodied subjects*, sujetos con encarnación corporal), se ubican dentro de y a través de sus propios cuerpos de maneras culturales específicas, y las narrativas autobiográficas minan esta locación (Smith y Watson 38). No se puede olvidar que las identidades, y sobre todo la cultural, se relacionan con el cuerpo humano, son interseccionales, por lo que el cuerpo que narra el texto se encuentra dentro de una interconexión de múltiples perspectivas e identidades que lo han formado.

Empero, lo más relevante es la postura de Smith y Watson que plantea que los discursos culturales determinan

qué aspectos de los cuerpos se convierten en significativos —qué partes del cuerpo están “ahí” para que la gente las vea. Ellos determinan cuándo se hace visible el cuerpo, cómo se hace visible y qué significa esa visibilidad. Y también, [las y] los narradores de vida están encarnados de forma múltiple. Está el cuerpo como un sistema neuroquímico. Está el cuerpo anatómico.

⁹ Cita textual original en inglés:

But the body is a site of autobiographical knowledge, as well as a textual surface upon which a person's life is inscribed. The body is a site of autobiographical knowledge because memory itself is embodied. And life narrative is a site of embodied knowledge because autobiographical narrators are embodied subjects. (37)

Está, como señala Elizabeth Grosz, su “anatomía imaginaria” que “refleja creencias sociales y familiares sobre el cuerpo más de lo que lo hace la naturaleza orgánica del mismo” (39-40). Y está el cuerpo sociopolítico, un conjunto de actitudes y discursos culturales que codifican los significados públicos de los cuerpos que suscriben las relaciones de poder.¹⁰ (38, trad. propia)

La concepción de cuerpo, así como de cuerpo como archivo, es inmensa, mas no todo se puede ver a simple vista. Existen diferentes «cuerpos» generados a partir de las diferentes formas de encarnación corporal, por lo que las autoras mencionan en la cita anterior que las y los narradores de vida estaban múltiples veces encarnados corporalmente. Ante esto, Smith y Watson responsabilizan a los discursos culturales en los procesos de visibilización del cuerpo/de los cuerpos; quizá un tipo de biopoder. El cuerpo no siempre se visibiliza, puesto que es determinado por los discursos culturales, los cuales controlan la manera de visibilización, el qué es en sí visible al público y el significado que tiene el hecho de hacer lo determinado visible.

2.2.2.5. La agencia

Los cinco elementos constructores de la subjetividad autobiográfica se conectan, dependen unos de otros. En este sentido, la agencia es uno de los elementos que

¹⁰ Cita textual original en inglés:

which aspects of bodies become meaningful—what parts of the body are “there” for people to see. They determine when the body becomes visible, how it becomes visible, and what that visibility means. And also life narrators are multiply embodied. there is the body as a neurochemical system. there is the anatomical body. there is, as Elizabeth Grosz notes, their “imaginary anatomy” that “reflects social and familial beliefs about the body more than it does the body’s organic nature” (39-40). And there is the sociopolitical body, a set of cultural attitudes and discourses encoding the public meanings of bodies that underwrite relationships of power. (Smith y Watson 38)

ayuda a la culminación de los demás. Por agencia se entiende, en este trabajo, a la representación propia y capacidad de la misma. Es decir, el tener la oportunidad y capacidad de actuar por voluntad propia, tener agencia de sí. Sobre esto, Judith Butler la sitúa dentro de su teoría de la performatividad, específicamente dentro de la performatividad de la subjetividad (cit. en Smith y Watson 44). Smith y Watson, además de los discursos culturales, exponen que han notado que los «sistemas discursivos emergentes en estructuras sociales moldean las operaciones de la memoria, la experiencia, la identidad y la encarnación corporal»¹¹ (42, trad. propia).

Por la situación que plantea el control externo sobre sí, es que la agencia es parte de la «solución» para seguir con un proceso más «autónomo» de construcción subjetiva. A la par de la agencia, el lenguaje contiene potencial estratégico para la formación de sujetos sociopolíticos (Smith y Watson 42). En otras palabras, la agencia hace uso del lenguaje para lograr un control más amplio sobre el aspecto sociopolítico del sí.

Cada uno de los elementos anteriores corresponden a una dimensión de la subjetividad autobiográfica. La *memoria* pertenece a la dimensión psíquica; la *experiencia*, a la temporal; en la espacial se encuentra la *identidad*; en el material, el *embodiment*; y en la transformativa, la *agencia*.

Es a través de una subjetividad autobiográfica construida que se da paso al análisis de la complejidad de los actos autobiográficos, los cuales se conforman

¹¹ Cita textual original en inglés: «discursive systems emergent in social structures shape the operations of memory, experience, identity, and embodiment» (Smith y Watson 42).

mediante elementos categorizados en nueve grupos: los impulsores (*the coaxers*), los sitios, los «yos» autobiográficos, los otros «yos» autobiográficos, los destinatarios, los modos estructurados de autoconocimiento, los patrones de entramado (de *emplotment*), los medios y los receptores o la audiencia (Smith y Watson 50). Los actos autobiográficos son la convergencia de singularidades; es decir, cada acto, a pesar de ser relacional, es particular dado los elementos que lo compongan, ya que no todos los elementos serán los mismos para dos actos. Por ejemplo, entre dos actos, los impulsores pueden ser o no iguales puesto que para uno podría ser una institución mientras que para el otro una persona; o los diferentes «yos» varían de uno a otro mediante la edad o la posición desde la cual se enuncian.

Con base en lo anterior, los grupos están conformados de acuerdo con su función, no limitan quiénes o qué los pueden realizar. Se consideran «impulsores» o *coaxers* a aquella persona, institución o imperativo cultural (o en plural) que provoca a una persona a contar su(s) historia(s) (Smith y Watson 50). De esta forma, inclusive una misma persona puede realizar dos actos autobiográficos diferentes entre sí: en uno, un familiar puede impulsar el proceso de recordar mientras que, en otro, puede ser un suceso histórico relevante que provoque el acto de compartir lo recordado.

Aunado a esto, los sitios son importantes; estos inclusive podrían ser los impulsores. Como elemento del acto autobiográfico, el sitio se refiere primordialmente a un sitio físico, el concepto literal. Empero, de la mano de su concepción abstracta, un sitio también funge como la posición o el lado desde el

cual se narra, definido, de acuerdo con Smith y Watson, como un espacio socio político en la cultura (56). El sitio es tanto un sitio físico como una postura, un sitio de enunciación.

La diferenciación entre los «yos» que narran el acto autobiográfico es elemental. No se refiere a que más de una persona sea la autora o el autor de la narrativa de vida, sino a la distinción entre el «yo» del presente y el «yo» del pasado, uno habla sobre el otro, respectivamente. Dicha distinción procura respaldar el proceso de reconstrucción a través de una narrativa retrospectiva del pasado. Sobre los «yos», se menciona que existen cuatro: el «yo» real o histórico, el «yo» narrativo, el «yo» narrado y el «yo» ideológico (Smith y Watson 58).

El primer «yo», el histórico, es aquel de quien se puede comprobar su existencia. Este «yo» existió en un tiempo y lugar determinado, ha dejado un registro histórico y es quien decide contar su historia. Sin embargo, aunque es quien fue persuadido en narrar su historia, no se le puede considerar como el «yo» narrativo, puesto que éste último es un «yo» polifónico. Con esto se refiere a que es el «yo» narrativo quien recupera y trae al presente solamente aquello que se relaciona con lo narrado.

De la mano del narrativo viene el narrado, los cuales también son diferentes. El «yo» narrado es aquel a quien Gusdorf llama el sujeto histórico, el objeto de la narración. Así, el narrado es a quien el narrativo reconstruye, de quien recuerda lo que se narra. Por último, el «yo» ideológico es más bien un concepto. Smith y Watson lo definen como el concepto de la personalidad que se encuentra disponible

culturalmente para el narrador (61); en otras palabras, es un «yo» plural y representa posiciones que se pueden ocupar en momentos históricos definidos.

En cuanto a los otros «yos» autobiográficos, Smith y Watson aluden a la capacidad de relación o «relacionalidad» (*relationality*) que tienen los procesos de autoinvestigación y de autoconocimiento, los cuales se «enrutan» a través de otros (Smith y Watson 64). Con esta capacidad, las autoras explican que existe una afirmación implícita de que la historia de uno está relacionada con la de otro. Es por esto que dentro de los otros «yos», se encuentran los seres queridos en las narrativas de vida, puesto que, como consecuencia de la relacionalidad, se incorporan sus historias en el mismo contexto de la historial principal.

Por otra parte, se considera que estos actos tienen destinatarios puesto que las y los autores no podrían escribir su narrativa sin imaginarse a una lectora o a un lector; el acto de narrar o contar siempre implica la existencia, aunque imaginaria, de un escucha, de un receptor. Como siguiente punto, los modos estructurados de autoconocimiento o «autoinvestigación» se refieren a que los actos autobiográficos se definen propiamente como investigaciones y procesos de autoconocimiento (Smith y Watson 69), es decir, tienen relación más bien con la descripción del mismo; es una de sus características principales.

Los patrones de entramado (de *emplotment*) se refieren a la estructura temporal mediante la cual está planeada la narrativa autobiográfica. Sobre esto, Smith y Watson dicen que existen patrones temporales tanto de la narradora y el narrador como de la narración (72); aquí es donde la memoria interviene. Este tema

se relaciona con la teoría de los estudios de la memoria, aspecto que se abordará en el capítulo 4.

Como últimos elementos, los medios son las vías, los métodos, las formas que se utilizan para contar una narrativa de vida. Así, el medio se extiende más allá de las palabras escritas; puede ser mediante cualquier arte e inclusive ser multimediático. Acerca de las y los receptores, además de ser de cierta forma a quienes están destinadas, son los que realmente consumen la narrativa; dependiendo del medio por el cual se produjo o distribuyó la narrativa de vida, son quienes lo adquieren y leen, quienes lo escuchan, quienes lo ven, etcétera. Con respecto al formato físico escrito, las narrativas de vida publicadas circulan en públicos lectores (Smith y Watson 78); dicho de otra forma, los consumidores son grupos en sí selectivos, reducidos, ya que se caracterizan por tener como gusto el leer dicho tipo de textos.

Una vez expuesta la información dentro del presente capítulo, se entiende la dialéctica intrínseca del exilio y los escritos producidos desde y sobre éste. Asimismo, se conoce que existen diferentes subgéneros autobiográficos: una autobiografía es una narrativa de vida, pero no toda narrativa de vida es una autobiografía, recordando que la narrativa de vida es un género que implica características adicionales compartidas con la ficción, mas no es lo mismo que ella.

A la par, se ha dedicado la mayoría del capítulo a la explicación teórica de la subjetividad autobiográfica y de los actos autobiográficos, dos conceptos primordiales no solo en el análisis de narrativas de vida, sino indispensables para

su producción y escritura. Ambos conceptos se construyen mediante procesos que el sujeto ejecuta; la autora o el autor requiere conformar esta subjetividad para poder realizar un acto autobiográfico que le lleve a la escritura de una narrativa de vida. Así, los elementos de la subjetividad autobiográfica son la memoria, la experiencia, la identidad, el *embodiment* (la encarnación corporal) y la agencia. Por otro lado, el acto autobiográfico requiere un conjunto más grande de elementos: los impulsores; los sitios, los «yos» autobiográficos, los otros de los «yos» autobiográficos, los destinatarios, los modos estructurados de autoinvestigación, los patrones de entramado, los medios y los consumidores o la audiencia.

Con base en los conceptos explicados en este capítulo se analizará posteriormente la subjetividad autobiográfica y los actos de rememoración presentes en *Detrás de los ojos* de Graciela Fainstein y *Una sola muerte numerosa* de Nora Strejilevich, libros propuestos como narrativas de vidas. Del mismo modo, se requiere la teoría de los estudios de la memoria para consolidar la tesis que propone a la memoria como represor de recuerdos traumáticos y que guía la estructura y el entramado de dichas narrativas de vida.

3

Teoría literaria feminista y escritura

Un aspecto fundamental en el análisis de un texto es el lenguaje. Por ejemplo, se puede analizar el cómo y desde dónde se enuncia, si se usa algún idiolecto, el manejo de las reglas ortográficas y de puntuación, la sintaxis, el tiempo o los tiempos de conjugación verbal, entre otros aspectos. En la literatura del exilio también se suele encontrar el uso de otro idioma; la persona exiliada escribe en el idioma del país o territorio donde se encuentra, al cual llegó por el exilio, y ya no en el de su país de origen o en su lengua materna.

Rosi Braidotti en *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (1994), dice que, «dado que el lenguaje es el medio y el lugar de constitución del sujeto, se deduce que también es el capital simbólico acumulado de nuestra cultura»¹ (15, trad. propia). El lenguaje forma parte de la construcción identitaria de una persona, le ayuda en su devenir como sujeto e, indudablemente, es un cúmulo de cultura. Así, el lenguaje es tanto colectivo como individual; es posible analizarlo desde diferentes perspectivas y con diferentes sujetos como objetos de investigación. Si la identidad es como un mapa de donde

¹ Cita textual original en inglés: «Given that language is the medium and the site of constitution of the subject, it follows that it is also the cumulated symbolic capital of our culture» (Braidotti 15).

una persona ha estado (Braidotti 15), de quién ha sido y de lo que le ha pasado, en el lenguaje se puede encontrar evidencia de ello.

En este sentido, cuando se analiza el lenguaje se analiza tanto a quien escribe como a quien se escribe. La teoría literaria feminista, desde diferentes ramas y aproximaciones, ha debatido el uso de términos como «literatura femenina», «literatura escrita por mujeres», «*écriture féminine*»² o «*women's writing*»³ para referirse a la escritura y literatura de las «mujeres»⁴ cisgénero⁵, principalmente cuando se busca diferenciar o, mejor dicho, establecer las diferencias entre el *corpus* escrito por las «mujeres» y los «hombres».

La utilización del término «“mujeres” cisgénero» se debe a que los términos mencionados previamente hacen uso de adjetivos como «femenina», se defienden con expresiones como «hablar, pensar o escribir desde o con la vulva» y en su definición se mantiene el binarismo de «mujer»/«hombre» y «femenino»/«masculino»; además de que no se menciona ni incluye a las personas transgénero, transexuales, de género fluido o no binarias. Intentar plantear las obras a analizar en esta tesis como parte de la literatura o escritura «femenina» o de las «mujeres» dista del objetivo principal, el cual es buscar en el lenguaje escrito formas

² «Escritura femenina».

³ «Escritura de las mujeres».

⁴ Dado que considero «mujer», «hombre», «femenino» y «masculino» nociones más que conceptos delimitados y definidos, y siguiendo la teoría de la performatividad del género de Judith Butler, en el presente trabajo dichas palabras, junto con sus plurales y derivaciones, estarán entrecomilladas.

⁵ Una «mujer» cisgénero es una persona que nació con vulva y matriz, aparatos reproductores «femeninos», por lo que socialmente se le asigna el género «femenino» al nacer y dicha persona se identifica con ello.

Cisgénero se refiere a que la persona se identifica con el género asignado al nacer y con todo lo que su género, como constructo social, representa.

de representación o «la voz» del cuerpo físico, y ver la función de la memoria como elemento relevante de la estructuración del texto. Sin embargo, es importante hacer uso de ciertos enfoques de la teoría literaria feminista puesto que, gracias a ella, se han hecho estudios sobre la relación entre el cuerpo encarnado (*embodiment*) y el lenguaje, a la par de la memoria en la literatura.

3.1. El género y el objeto/sujeto del feminismo

En una época donde se tiene presente que tanto género como sexo son nociones producidas y construidas por la sociedad, y que intentar delimitarlas es recaer en el relativismo y en el binarismo sistémico, el objeto/sujeto del feminismo se enfrenta a la problemática de su redefinición. Decir que el feminismo lucha solamente por las «mujeres», pensando «mujeres» como un grupo homogéneo, borra la interseccionalidad, multiplicidad y experiencia única de todas aquellas personas que se identifican con el término y con el movimiento.

Judith Butler dice que «insistir en la coherencia y la unidad de la categoría de las mujeres ha negado, en efecto, la multitud de intersecciones culturales, sociales y políticas en que se construye el conjunto concreto de “mujeres”» (*El género en disputa* 67). Asimismo, Braidotti establece que

El problema central en juego aquí es cómo crear, legitimar y representar una multiplicidad de formas alternativas de la subjetividad feminista sin caer en el relativismo. El punto de partida es el reconocimiento de que *Mujer* es un

término general sombrilla que reúne diferentes tipos de mujeres, diferentes niveles de experiencia y diferentes identidades.⁶ (162, trad. propia)

Es imposible, y sería incongruente, intentar definir la literatura y escritura en solamente dos posibles campos, «hombres» y «mujeres» o «femenina» y «masculina», puesto que, como mencionan las autoras, se elimina la extensa heterogeneidad e interseccionalidad de sus practicantes. Con la teoría de la performatividad de Butler, se plantea al género como performativo poniendo de manifiesto que la construcción de éste es mediante un conjunto de actos que se estilizan con el cuerpo (*El género en disputa* 17). A la par, Braidotti observa que la noción de «género» está en un punto de crisis en la teoría y práctica feminista, y que está siendo objeto de intensas críticas tanto por su insuficiencia teórica como por su naturaleza políticamente amorfa y desenfocada⁷ (150).

Asignar adjetivos como «femenina» o «masculina» a la literatura por el hecho de basarse en el género o sexo de quien la escribe es limitar a las personas, en este caso a las «mujeres», a las características sexuales, sexuadas y sexualizadas de sus cuerpos, rechazando su libertad y autonomía. De igual forma, este intento de separación en únicamente dos campos posibles agudiza la problemática de seguir definiendo a la «mujer» simplemente como un «no-“hombre”», como «lo otro».

⁶ Cita textual original en inglés:

The central issue at stake here is how to create, legitimate, and represent a multiplicity of alternative forms of feminist subjectivity without falling into relativism. The starting point is the recognition that *Woman* is a general umbrella term that brings together different kinds of women, different levels of experience and different identities. (Braidotti162)

⁷ Cita textual original en inglés: «“gender” is at a crisis point in feminist theory and practice and that it is undergoing intense criticism both for its theoretical inadequacy and for its politically amorphous and unfocused nature» (Braidotti 150).

3.2. La «escritura» de la «mujer»

Se ha intentado definir la literatura y escritura de las «mujeres» con base en el estilo, la temática o el hecho de ser de un grupo marginado. El error de centrarse en el estilo es que «el que una obra aparezca firmada por un nombre de mujer no significa necesariamente que sea femenina; lo contrario –encontrar feminidad en obras escritas por hombres– también ocurre» (Gutiérrez Estupiñán 81). Asimismo, en cuanto a la temática, ningún tema pertenece únicamente a un género o sexo determinado. Por último, reducirla a la marginalidad es olvidarse de que las «mujeres» no poseen el monopolio de la marginalidad (Gutiérrez Estupiñán 83) aunque clara y desafortunadamente sí pertenezcan a ésta.

A la par de las problemáticas anteriores que implica la definición de estos conceptos, se suma la de delimitarlos por el sexo biológico. El cuerpo es un elemento analizado y teorizado constantemente en la teoría literaria feminista, la cual propone acercamientos interesantes, como los que se requieren para analizar la conexión entre lenguaje, cuerpo y memoria. Empero, algunos puntos de vista se acercan más a discursos reaccionarios pertenecientes a la biología, discursos que se utilizan para invalidar a las personas trans y que van en contra de los derechos básicos que todas las personas deberían de tener. Sin deslindarnos del tema, puesto que se utilizarán algunos acercamientos de la teoría literaria feminista, se considera necesario el explicar a grandes rasgos las complicaciones de *écriture feminine*, uno de los conceptos en disputa de dicha teoría:

En resumen, el concepto de *écriture féminine*, la inscripción del cuerpo de la mujer y de la diferencia femenina en el lenguaje y en el texto son formulaciones teóricas significativas de la crítica feminista francesa, aunque constituyen una posibilidad utópica más que una práctica literaria. La relación directa entre mujer, escritura y cuerpo propuesta por Hélène Cixous y Luce Irigaray suscita para Janet Wolff (1990: 130 y ss) la necesidad de reflexionar sobre los siguientes puntos:

- Es peligroso identificar a las mujeres con su cuerpo porque entonces nos acercamos mucho a los argumentos reaccionarios en socio biología y otras disciplinas.
- Lo que el cuerpo femenino es varía con la cultura, la época y el grupo social; se trata de un constructo social, histórico e ideológico.
- No existe un cuerpo fuera del discurso. El cuerpo nunca se experimenta excepto mediatizado a través del lenguaje y el discurso. No puede haber experiencia directa del cuerpo, y no podemos hablar de él ni conseguirlo como una entidad dada de antemano. Lo que constituye al cuerpo y lo que constituye el cuerpo femenino y su experiencia ya está implicado en el lenguaje y en el discurso. (Gutiérrez Estupiñán 86)

A partir de los puntos anteriores, y a pesar de que «algunas críticas consideran que la conciencia femenina genera estructuras de producción estética distintas de las de los autores» (Gutiérrez Estupiñán 90), el presente trabajo no tiene el objetivo de relacionar los hallazgos del análisis única y directamente con las «mujeres» o con el cuerpo «femenino». El conocimiento de la teoría literaria feminista a utilizar parte del punto que no existe un cuerpo fuera del discurso ni un discurso sin cuerpo y de la relevancia de la experiencia en la memoria, en este caso a consecuencia de la tortura y del exilio a los que fueron enfrentadas las autoras Nora Strejilevich y Graciela Fainstein.

3.3. La experiencia según la teoría literaria feminista

En el capítulo anterior, dentro del contexto de la narrativa de vida, se planteó a la experiencia como un proceso que moldea y produce la identidad y la subjetividad

de una persona, además de ser la interpretación y la unión entre su presente y su pasado, y con la sociedad. De igual forma, la teoría literaria feminista concibe a la experiencia como un proceso de formación individual basándose en el enfoque del movimiento feminista.

Gutiérrez Estupiñán recuerda que para Teresa de Lauretis el término «experiencia», tan recurrente en el discurso feminista, se relaciona con la subjetividad, la sexualidad, el cuerpo y la práctica política feminista, los cuales son puntos centrales de discusión generados a partir del feminismo (62). La experiencia no es solo un mero registro de datos sensoriales o la relación con algo, sino «en el sentido general de un *proceso* por el cual, para todos los seres sociales, se construyen la subjetividad» (De Lauretis citada en Gutiérrez Estupiñán 62).

Sin embargo, se hace hincapié en la cualidad colectiva que ésta tiene. Un aspecto relevante de la experiencia como «mujer» es la falta de libertad para experimentar «a gusto». En otras palabras, «las mujeres hacen sus propias vidas (e historias de vida), pero lo hacen bajo condiciones que no son de su propia elección»⁸ (Personal Narratives Group “Origins” 5, trad. propia). Las experiencias que forman a las «mujeres» son en su mayoría predestinadas a consecuencia del tipo de sociedad en la que se vive, donde la política, la economía y la cultura es machista, neocapitalista y patriarcal, arrebatándole a las «mujeres» su libertad y autonomía. Con base en esto, se podría decir que hay un conjunto de experiencias al cual se enfrentan las «mujeres», si no todas, sí la mayoría.

⁸ Cita textual original en inglés: «Women make their own lives (and life stories), but they do so under conditions not of their own choosing» (Personal Narratives Group “Origins” 5).

Gutiérrez Estupiñán dice que Joan Scott, en la redefinición del concepto de «experiencia», señala varios puntos importantes, entre ellos

el carácter colectivo y a la vez individual de la experiencia; otro, que es ya de por sí una interpretación y al mismo tiempo algo que requiere ser interpretado. Lo que cuenta como experiencia no es evidente ni sencillo: es algo siempre cuestionado, y siempre político. (63)

La experiencia colectiva no se deslinda de su carácter individual, puesto que, aunque un grupo —sea homogéneo o no—, viva «la misma» experiencia, ésta es diferente para cada persona, dado su propio pasado, contexto, origen, identidad, etc. Asimismo, la experiencia cuenta innatamente con dos características más: el poder ser cuestionada y el ser política. De cierta forma concuerda con la frase feminista de «lo personal es político», o su otra versión de «lo privado es político», la cual busca darles importancia a las conexiones entre la experiencia personal/privada y las esferas y estructuras político-sociales junto con la experiencia colectiva.

En concreto, además de ser un proceso, la experiencia dentro de la teoría literaria feminista también debe de ser colectiva, cuestionable y política. Así, es posible analizar desde la teoría literaria feminista experiencias como el exilio de «mujeres», ya que normalmente implica que varias personas lo viven a la vez; cada una de manera individual, pero con rasgos colectivos.

3.4. El género autobiográfico como género literario de grupos oprimidos

Interpreting Women's Lives. Feminist Theory and Personal Narratives (1989), editado por el *Personal Narratives Group*, dice que «las narrativas personales están marcadas por el contexto histórico, pero también se moldean por los modelos culturales disponibles, los cuales están adaptados a las experiencias y necesidades propias de quien escribe»⁹ (“Forms that Transforms” 100, trad. propia). En un contexto histórico-político-social donde una persona es reprimida —ya sea por su identidad, sexualidad, origen, religión o afiliación política, etc.—, el género autobiográfico suele ser un medio de resistencia frente a la opresión. Al hacer uso de él, se demuestra que la elección de género literario puede ser «un acto político y una declaración rebelde de oposición a la estructura de poder»¹⁰ (Personal Narratives Group “Forms” 102, trad. propia).

Sobre lo anterior, Gutiérrez Estupiñán menciona que «la novela autobiográfica es una de las principales formas literarias de los grupos oprimidos, pues constituye un medio para confrontar problemas del yo y de identidad cultural que llenan importantes necesidades sociales» (98). Dada la naturaleza introspectiva y de reconstrucción identitaria propia del género autobiográfico, éste puede ayudar en el proceso de resistencia y supervivencia durante o después de una situación

⁹ Cita textual original en inglés: «Personal narratives are marked by historical context, but they are also shaped by the available cultural models, which are adapted to the writer's own experiences and needs» (Personal Narratives Group “Forms” 100).

¹⁰ Cita textual original en inglés: «a political act and a rebellious statement of opposition toward the power structure» (Personal Narratives Group “Forms” 102).

traumática o represiva. Al respecto, la literatura confesional, perteneciente al género autobiográfico, presenta una relación peculiar con las «mujeres» como sus practicantes, ya que

La literatura confesional busca revelar los detalles más íntimos y a veces más traumáticos de la vida de la autora –de ahí el predominio de la estructura del diario episódico sobre el relato sintetizador en la autobiografía femenina– y de dilucidar implicaciones más amplias. Enfoca detalles de la vida doméstica y personal y es fragmentaria, episódica, repetitiva, carente de la estructura lineal y unificadora que se impone sobre una vida mediante la persecución de una carrera pública. (Gutiérrez Estupiñán 101)

Con base en la cita anterior, se entiende que este género literario practicado por la «mujeres» suele carecer de una estructura lineal, ya que se caracteriza por su fragmentarismo y, se podría decir, caos; esto por la revelación y el tratamiento de los traumas. Además, a través de la literatura autobiográfica, confesional o personal, se suelen identificar las estructuras y los sistemas de dominación y opresión a la que se enfrenta quien escribe. Tal es el caso de la narrativa personal de las «mujeres», puesto que éstas, «a menudo, pueden así revelar las reglas de la dominación masculina incluso cuando registran rebelarse contra ellas»¹¹ (Personal Narratives Group “Origins” 7, trad. propia). De la misma forma en que elegir este género literario es un acto político de resistencia, elegir y adaptar la forma de la narrativa es un acto de reconstrucción de la vida de la narradora (Personal Narratives Group “Forms” 101), a través del cual se reinterpreta la experiencia, se indaga en la identidad y se sobrevive ante la opresión.

¹¹ Cita textual original en inglés: «can thus often reveal the rules of male domination even as they record rebelling against them» (Personal Narratives Group “Origins” 7).

La teoría literaria feminista ha presentado diversas ramas y aproximaciones de estudio, entre ellas las más relevantes son la francesa y la anglosajona. Sin embargo, lo más complejo ha sido su contante disputa en el establecimiento de un concepto para nombrar a la literatura y a la escritura producida por las «mujeres», principalmente por el hecho de que «mujeres» es una noción que, al tratar de definirla, genera más complicaciones e inclusive atenta contra la identidad y los derechos de las personas. Si tanto el género como el sexo son construcciones sociales e implican performatividad, ¿cómo performar a través del lenguaje escrito, de las palabras? ¿Cómo definir y homogeneizar esta performatividad practicada por un grupo de personas heterogéneas?

Sin enfocarse en la utopía que implica definir una escritura de «mujeres», gracias a la teoría literaria feminista, el cuerpo, la experiencia, la memoria y el lenguaje han sido temas sumamente estudiados y teorizados. Cuando la experiencia se da por opresión, las «mujeres» han recurrido a la literatura confesional, a las narrativas de vida, al género autobiográfico en general, puesto que éste les permite resistir frente a la opresión y reencontrarse a sí mismas a través de la escritura y la introspección. Asimismo, la experiencia implica colectividad en la individualidad, una correlación indispensable para que sea una experiencia cuestionable y política, lo cual se puede observar en la literatura del exilio.

4

Cuerpo, memoria y lenguaje

Se introdujo previamente la idea del lenguaje como un cúmulo identitario y cultural. Sin embargo, el lenguaje no existe sin un cuerpo y tampoco puede funcionar sin una memoria. Existe una relación biológica/física entre el cuerpo, la memoria y el lenguaje, así como también una relación emocional/sentimental. El cuerpo que se habita como personas funciona a través de procesos conocidos y de maneras establecidas, pero también diversas, pues llega a lo incomprensible, incluso hasta el punto en que algunas cosas son inexplicables, *milagros*.

En la interconexión del cuerpo, la memoria y el lenguaje se puede encontrar el origen o la explicación de situaciones, características o experiencias presentes de una persona. Un ejemplo podría ser el desapego y aborrecimiento del nombre propio o de nacimiento ligado a experiencias traumáticas pasadas. Es decir, en el presente, el nombre de una persona tiene connotaciones negativas dado que la palabra se asocia con un tipo de abuso en el pasado, por lo que, al escuchar dicho nombre, la persona experimenta emociones y sensaciones incómodas o dañinas como respuesta traumática y ello le invita a querer deshacerse de su nombre y optar por uno nuevo. A través de este ejemplo, se puede visualizar la conexión existente

entre lo vivido por un cuerpo, la memoria y el lenguaje y cómo se presenta el resultado de ella en el presente.

A lo largo de este trabajo ya se han abordado los tres elementos de manera individual y con sus posibles relaciones entre sí con los elementos de la subjetividad autobiográfica. Por lo tanto, el propósito del capítulo es ahondar en ellos no solo en el plano individual sino en el cómo están inter-conectados los tres. Para ello se utilizará principalmente la teoría en los libros *Cuerpos que importan* (1993) y *El género en disputa* (1999) de Judith Butler, la teoría de la antropología de la memoria de Joël Candau y *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (1994) de Rosi Braidotti.

4.1. El cuerpo: nódulo del saber y la experiencia construido por el lenguaje

En el apartado sobre la subjetividad autobiográfica del capítulo 2 se presentó al *embodiment* como la encarnación corporal o la personificación del sí. Smith y Watson decían que la narrativa de vida entrelazaba memoria, subjetividad y materialidad del cuerpo. Así, se planteaba al cuerpo como un archivo y nódulo de saber.

Asimismo, como el cuerpo es el principal lugar de localización y una entidad socializada y codificada culturalmente (Braidotti 238), Susan Bordo en *Unbearable weight. Feminist, Western Culture, and the Body* (1993), menciona que «para el reconocimiento del cuerpo como forma cultural y “lugar” del “poder disciplinario” por

parte del feminismo, el pensamiento posestructuralista ha aportado dos elementos adicionales»¹ (288, trad. propia). Uno de estos dos elementos es que, con el posestructuralismo, se reconoce que el cuerpo es mediado por el lenguaje, no solo aculturado materialmente. Algunos ejemplos compartidos por Bordo sobre el lenguaje como mediador del cuerpo son las metáforas y las cuadrículas semánticas (*semantical grids*).

En esta línea del lenguaje como mediador del cuerpo, Judith Butler, en *Cuerpos que importan*, parte de la idea que, de algún modo, los cuerpos son contruidos (12); son las palabras las que tienen el poder de moldear los cuerpos. Sin embargo, el entender la construcción del cuerpo mediante las palabras implica de manera inherente que hay una significación de la propia construcción. Es decir, también se analiza el mero acto de construcción, el por qué o el cómo las palabras lo logran, por lo que una respuesta podría ser la carga sistémica y el poder que el lenguaje posee solo por existir, al igual que la lucha por poseer el poder del lenguaje.

Junto con Butler, Rosi Braidotti también aborda la relación cuerpo-lenguaje. Para Braidotti, el lenguaje es una herramienta para aprehender y representar al cuerpo, mas no por completo, puesto que éste excede la representación. Al tomar al cuerpo como una «capa de materialidad corpórea, un sustrato de materia viva

¹ Cita textual original en inglés: «To feminism's recognition of the body as a cultural form and "site" of "disciplinary power" poststructuralist thought has contributed two additional elements» (Bordo 288).

dotado de memoria»² (Braidotti 165, trad. propia), la autora explica que el yo como una entidad identitaria está anclado a —o encarnado en— una materia viva, tal como el cuerpo y que, para ello, su materialidad se codifica y traduce en el lenguaje. En otras palabras, para entender ciertos aspectos del cuerpo contenedor de memoria es necesaria la herramienta del lenguaje.

Uno de estos aspectos es lo que Braidotti llama visión intelectual, una actividad mental corpórea. La manera en la que se piensa o se ve y comprende el mundo se relaciona con el lugar de enunciación, no solo lugar espaciotemporal sino el propio cuerpo como espacio. Así, para analizar y comprender el alrededor, se parte de un conocimiento y una memoria corporal. Esta visión intelectual de Braidotti se relaciona con los conocimientos situados (*situated knowledges*) de Donna Haraway:

Los conocimientos situados son herramientas particularmente poderosas para elaborar mapas de conciencia para las personas que han sido inscritas dentro de las categorías marcadas de raza y sexo que se han producido de forma tan exuberante en las historias de las dominaciones masculinistas, racistas y colonialistas³. (111, trad. propia)

Estos conocimientos son saberes marcados, y se podría decir que marcados por la experiencia mental y física de las personas tomando en cuenta la relación

² Cita textual original en inglés: «a layer of corporeal materiality, a substratum of living matter endowed with memory» (Braidotti 165).

³ Cita textual original en inglés:

Situated knowledges are particularly powerful tools to produce maps of consciousness for people who have been inscribed within the marked categories of race and sex that have been so exuberantly produced in the histories of masculinist, racist, and colonialist dominations. (Haraway 111)

cuerpo-memoria. El cuerpo funciona como un sitio de conocimiento a partir de la memoria y se expresa mediante el lenguaje, y es también este último quien logra moldear al cuerpo y sus conocimientos.

Lo anterior se ve sobre todo en aquellas personas que se han visto expuestas a experiencias particulares o extraordinarias, tales como, en el caso de los textos a analizar, torturas y exilio como consecuencia de las dictaduras. Al relacionarlo con el amplio género de los textos autobiográficos, es a través de este tipo de textos que se busca revelar los detalles íntimos o inclusive traumáticos de una persona, la cual se ve influenciada o definida por la memoria.

4.2. La influencia de la memoria en el lenguaje de lo narrado

En el capítulo anterior se habló del género autobiográfico como aquel que permite revelar los detalles íntimos y traumáticos de quien lo escribe, lo cual impacta en la estructura de la narración. Así, se puede tener una narración con estructura fragmentaria, episódica y repetitiva. De igual forma, la memoria interviene en el aspecto de la confiabilidad en lo narrado. Por consiguiente, en este apartado se analizarán cuatro elementos o características pertenecientes a la memoria: la alteridad, la colectividad, el trauma y el olvido, y los lugares de memoria.

4.2.1. Alteridad

Además de ser plástica en todo su sentido, la memoria es flexible, adaptativa e inestable; fluctúa constantemente y es única en cada persona. Sobre ello, el *Personal Narratives Group* dice que

al hablar de su vida, las personas mienten a veces, olvidan muchas cosas, exageran, se confunden y se equivocan. Empero, revelan verdades. Estas verdades no revelan el pasado “como verdaderamente fue”, aspirando a un estándar de objetividad. En cambio, nos dan las verdades de nuestras experiencias.⁴ (261, trad. propia)

De la mano de lo anterior, otro aspecto que denota la diferencia entre el recuerdo y lo recordado, o llamado indicio de la alteridad intrínseca por Joël Candau, es la duración del recuerdo. En *Antropología de la memoria* (1996), Candau habla sobre la incapacidad para restituir la duración del recuerdo:

La conciencia del pasado no es la conciencia de la duración, y si recordamos hechos pasados, eso no significa que recordamos su dinámica temporal, el paso del tiempo que, como sabemos, tiene una percepción extremadamente variable según la densidad de los acontecimientos. (30)

Recordar a la perfección la duración o el suceso completo de un recuerdo es complicado debido a la característica innata de la inestabilidad de la memoria. Con la teoría de la capacidad de la categorización previamente establecida, Candau señala que la memoria es «el resultado de un proceso de recategorización continua» (13), lo cual implica una memoria dinámica que modifica su propio

⁴ Cita textual original en inglés:

When talking about their lives, people lie sometimes, forget a lot, exaggerate, become confused, and get things wrong. Yet they are revealing truths. These truths don't reveal the past “as it actually was,” aspiring to a standard of objectivity. They give us instead the truths of our experiences. (Personal Narratives Group 261)

esquema de organización con cada experiencia nueva. Así, inclusive un solo recuerdo tiene varias versiones; una nunca es igual a la otra y cada una contiene cierto grado de exactitud y veracidad.

Por consiguiente, la memoria es un elemento importante y complicado en la narrativa de vida o cualquier otro subgénero autobiográfico. Con su fluctuación y plasticidad, cada repetición o proceso de rememoración equivale a un acto de creación. Así como lo mencionaban Smith y Watson al decir que el proceso de recordar es una reinterpretación del pasado en el presente, Candau dice que

Basándose en el concepto de MOP (*Memory organization packets*, paquetes de organización de la memoria), Roger C. Schank sostiene que contar una historia no es una simple repetición, sino un acto real de creación: “El proceso mismo de creación de la historia crea la estructura mnemónica que contiene la esencia de esta historia para el resto de nuestra vida. Hablar es recordar.” En este caso, el contenido de la narración es una transacción entre una cierta representación del pasado y un “horizonte de expectativas” para utilizar la expresión de Ricoeur. Esta memoria que conlleva una estructura posible del futuro es siempre una memoria viva. Por otra parte, esta construcción puede cambiar en su forma y en su contenido, pues el sujeto “presenta como presente” la información rememorada. (102)

En este aspecto, según Candau, una razón detrás del cambio en la forma y contenido de la narración del recuerdo es el estado emocional de quien narra, por lo que, retomando los diferentes «yos» en la narrativa de vida, se sumaría el estado emocional de quien escribe y de quien recuerda. El aspecto emocional impacta en el proceso de rememoración y narración puesto que afecta la naturaleza de lo recordado; lleva a preguntarse si la tonalidad afectiva del momento (Candau 102) se debe a su proyección en el presente que protege la posible tonalidad o si es realmente propia del recuerdo. Lo anterior corresponde a lo planteado por Smith y

Watson como la característica espacial y contextual de la memoria explicado en el capítulo 2.

4.2.2. Colectividad

Así como se mencionaba en el capítulo 3 que la experiencia es tanto individual como colectiva, la memoria también posee dichas cualidades. Las personas recuerdan tanto lo que les sucede a nivel individual como a nivel colectivo o comunitario, y muchas veces completan sus propios recuerdos con ayuda de la memoria de otras personas.

En este sentido, Candau hace hincapié en la importancia del lenguaje. Él explica que el reconstruir un recuerdo también atraviesa la reconstrucción de las circunstancias de un acontecimiento pasado y «la de los marcos sociales o colectivos entre los que se encuentra el lenguaje, el marco social que mayores restricciones presenta» (65), por el impacto de lo colectivo en lo individual en tanto lenguaje, así como las convenciones verbales. Por consiguiente, la memoria individual tiene a su vez una dimensión colectiva, puesto que siempre estará presente el conocimiento y la memoria de la cultura a la que pertenece; existe un marco cultural y social que se convierte en su referente.

4.2.3. Trauma y olvido

En el capítulo 2 se abordó brevemente la colectividad de la memoria ya que se mencionó el impacto de la esfera política en los actos autobiográficos en la narrativa

de vida. Smith y Watson mencionaban que la política intervenía y generaba complicaciones en torno a quiénes tienen permitido recordar y qué pueden recordar de sucesos y eventos sociales importantes. De esta forma también se controla lo que se tiene que olvidar, tanto individual como colectivamente.

Con respecto a lo mencionado sobre que las personas suelen mentir, modificar u omitir información al contar historias, de la mano de Gusdorf y Smith y Watson se planteó anteriormente el inconveniente de la memoria como acto y fuente de la narrativa de vida. Lo anterior se debe a que aquellas personas con experiencias traumáticas ven afectados tanto su memoria como los actos de rememoración. Candau también aborda la relación entre el trauma, la memoria y el olvido al decir que

En general, cuando el Yo se siente amenazado por el recuerdo de ciertos acontecimientos traumáticos, penosos o peligrosos, instaura mecanismos de defensa que consisten en reprimir la memoria. El olvido puede ir desde un filtrado de la memoria (reminiscencia selectiva o adaptativa) hasta la inhibición o la censura totales. En todos casos, “recuerdos pantallas” (retrospectivos, anticipatorios, contemporáneos) o “recuerdos indiferentes” sustituyen a los recuerdos reprimidos. Se interponen entre el sujeto y una realidad que le resulta intolerable, penosa o simplemente, preocupante. Como el sueño, como los *lapsus linguae* o *calami*, estos recuerdos sustitutos son una manifestación de la censura y, al mismo tiempo, un signo de su debilitamiento. Éste es un principio esencial del psicoanálisis: el sujeto quiere y no quiere al mismo tiempo. (17)

La supresión de la memoria es un mecanismo de defensa en las personas que han experimentado situaciones traumáticas y, además, es un proceso en el cual se filtra selectivamente o se inhibe por completo la memoria. Así, pueden incluso presentarse «recuerdos pantallas» que son modificaciones de los verdaderos

recuerdos. Por tanto, esto concierne a la fluctuación de la memoria y la imposibilidad de recordar fielmente la duración del recuerdo.

En el recordar y olvidar existe una lucha de poder, sobre todo a nivel colectivo como mencionaban Smith y Watson. Las lagunas o los olvidos en la memoria individual y colectiva ya dicen algo con solo presentarse. Candau explica que tanto «la ausencia (el olvido) tiene tanta importancia como la presencia (la conmemoración)» (70), ya que cada conmemoración se puede definir con base en las ausencias que presenta.

A pesar de ello, Candau no deja de hacer hincapié en que no se debe definir el olvido por la falta, puesto que los vacíos «están llenos del algo» (81). Los agujeros, los blancos, las lagunas, todo lo referente al olvido equivale a una intervención no solo de un mecanismo de defensa propio sino también de la política de la memoria, aquello que se puede y debe recordar y lo que no.

4.2.4. Lugares de memoria

En cuanto a la fuerte relación entre la memoria y el cuerpo, sobre todo relacionado al *embodiment* o encarnación corporal, Judith Butler dice que, inclusive, «la mente no solo somete al cuerpo, sino que eventualmente juega con la fantasía de escapar totalmente de su corporeidad» (*El género en disputa* 64). El poder de la memoria se ha abordado con anterioridad al referirse al cuerpo como un archivo o nódulo del saber por poseer intrínsecamente a la memoria fungiendo como fuente en el género

autobiográfico. Sin embargo, existe otro término para referirse a esta relación que suma al lenguaje e involucra el lugar de enunciación: lugares de memoria.

La expresión «lugar de memoria» es una noción que, de acuerdo con el diccionario *Le Grand Robert de la langue française* (1993) citado por Candau, se define como «unidad significativa, de orden material o ideal, a la que la voluntad de los hombres o el trabajo del tiempo convirtieron en un elemento simbólico de determinada comunidad» (112). Con base en esta definición se entiende un lugar de memoria como cualquier espacio, tangible o no, con la capacidad de llenarse de y con significado y de convertirse así en un elemento simbólico.

En este sentido, Candau también plantea que, en dicha expresión, la preposición *de* se debe de entender más bien como una pertenencia o una procedencia y no solamente como una indicación de localización. El autor dice que los lugares de memoria son aquellos «*en los que* la memoria se encarna» (113). Por ello, entre las unidades significativas que se transforman en elementos simbólicos se puede situar al cuerpo humano, el cual, a través del lenguaje, sea físico u oral, accede al conocimiento encarnado de la memoria. En la teoría feminista es un elemento simbólico que, con los años, se ha convertido en un elemento político.

4.3. El estilo del lenguaje

A lo largo del capítulo se han ido identificando las relaciones entre el cuerpo, la memoria y el lenguaje. Los efectos de momentos traumáticos no solo suprimen cierta parte de la memoria, sino que también otras partes del cerebro pueden verse

afectadas. Lo anterior se plantea a través del lenguaje que utiliza la persona para expresarse, no solo mediante la escritura o la oralidad, sino también físicamente. Un ejemplo de las afectaciones en el habla sería el desarrollo de la tartamudez o también la pérdida del habla como consecuencia de algún suceso traumático.

En el uso del lenguaje interviene tanto el cuerpo, la memoria como las relaciones de poder que se disputan en él. Lo anterior involucra los estilos y las reglas que se siguen al utilizarlo, sobre todo de manera escrita que es donde más rigor y controversia se encuentra. La oralidad es un uso del lenguaje más libre y con menos restricciones, puesto que es moldeable y adaptable en relación con quien lo use. Empero, en la escritura, las academias regidas por la política y la élite intelectual toman el control y generan un lenguaje genérico o normalizado. Sobre ello, Judith Butler dice que

Aunque es posible practicar estilos, los estilos de los que nos servimos no son en absoluto una elección consciente. Además, ni la gramática ni el estilo son políticamente neutros. Aprender las reglas que rigen el discurso inteligible es imbuirse del lenguaje normalizado, y el precio que hay que pagar por no conformarse a él es la pérdida misma de inteligibilidad... Considerar que la gramática aceptada es el mejor vehículo para exponer puntos de vista radicales sería un error, dadas las restricciones que la gramática misma exige al pensamiento; de hecho, a lo pensable. Sin embargo, las formulaciones que tergiversan la gramática o que de manera implícita cuestionan las exigencias del sentido proposicional de utilizar sujeto-verbo son claramente irritantes para algunos. Los lectores tienen que hacer un esfuerzo, y a veces éstos se ofenden ante lo que tales formulaciones exigen de ellos. ¿Están los ofendidos reclamando de manera legítima un «lenguaje sencillo», o acaso su queja se debe a las expectativas de vida intelectual que tienen como consumidores? ¿Se obtiene, quizá, un valor de tales experiencias de dificultad lingüística? Si el género mismo se naturaliza mediante las normas gramaticales, como sostiene Monique Wittig, entonces la alteración del género en el nivel epistémico más fundamental estará dirigida, en parte, por la negación de la gramática en la que se produce el género. (*El género en disputa* 22-23)

Por consiguiente, los estilos ajenos a lo hegemónico o normalizado del lenguaje denotan una posible inteligibilidad y también un reto para aquellas personas que los leen. Sin embargo, esto no significa que sean malos o incorrectos, más bien, provocan que las personas consumidoras se planteen preguntas como las que Butler plantea: ¿se reclama el uso aparentemente sencillo del lenguaje? ¿Esperan cierto «nivel intelectual» de quien lo consume? ¿Se aprende algo de consumir estilos no hegemónicos?

El lenguaje es más que solo la escritura y no es únicamente el seguimiento de las reglas establecidas por las academias. Para analizarlo, se han propuesto diferentes líneas de investigación interdisciplinarias que, como ya se ha explicado a lo largo del capítulo, involucran la suma de la memoria y del cuerpo, agregando también a esto la política y los juegos de poder, ya que, de acuerdo con Butler, son las estructuras jurídicas del lenguaje y de la política las que crean el campo del poder (*El género en disputa* 31). En este apartado, se abordará la idea del lenguaje como la extensión del cuerpo y el juego del poder lingüístico.

4.3.1. El lenguaje como extensión del cuerpo

El discurso va más allá de lo que se dice o escribe; es la acción social a través del lenguaje. Normalmente se relaciona al discurso con el texto o la textualidad. La noción de texto abarca todo aquello lleno de significación y significantes, aquello que permite una lectura o interpretación. Éste puede ser un artefacto multimediático,

como una imagen o un video, o ser la noción de texto más sencilla: una serie de letras que conforman palabras e ideas de manera textual.

Comprender el discurso y el texto como nociones amplias no restringidas a la textualidad u oralidad invita a hacer lo mismo con el lenguaje. Sobre ello, en *El género en disputa*, Judith Butler plantea que

Si queremos saber cómo se relaciona una teoría lingüística del acto discursivo con los gestos corporales sólo tenemos que tener en cuenta que el discurso mismo es un acto corporal con consecuencias lingüísticas específicas. Así, el discurso no es exclusivo ni de la presentación corpórea ni del lenguaje, y su condición de palabra y obra es ciertamente ambigua. Esta ambigüedad tiene consecuencias para la declaración pública de la homosexualidad, para el poder insurreccional del acto discursivo, para el lenguaje como condición de la seducción corporal y la amenaza de daño. (31).

El discurso es un elemento innato de las personas y éste puede realizarse de diferentes formas, una de ellas es a través de los gestos corporales. Sobre esto, Rosi Braidotti explica que, «en la perspectiva del posestructuralismo francés, la masa orgánica humana, el cuerpo, es el primer fabricante de tecnología en la medida en que busca primero la extensión orgánica de sí a través de herramientas, armas y artefactos, y luego mediante el lenguaje, la prótesis definitiva»⁵ (44). Para Braidotti, el lenguaje es una extensión del cuerpo, le llama la *prótesis definitiva* dando a entender que se necesita para vivir y desarrollarse plenamente.

⁵ Cita original en inglés: «In the perspective of French poststructuralism, the human organic mass, the body, is the first manufacturer of technology in that it seeks for organic extension of itself first through tools, weapons, and artifacts, then through language, the ultimate prothesis» (Braidotti 44).

4.3.2. El juego de poder lingüístico

Si se sigue la idea del lenguaje como prótesis necesaria del cuerpo humano, es pertinente sumar la línea de análisis del feminismo dialógico de la crítica Laurie A. Finke con la cual Raquel Gutiérrez Estupiñán realza la importancia de tomar la concepción del lenguaje como «una lucha entre códigos, interpretaciones y reconstrucción de sentido» (112). Al tomar al lenguaje como prótesis, es necesario considerar el acercamiento feminista que llama la atención «sobre las bases discursivas e ideológicas de la identidad (en la mujer escritora) y la experiencia (la experiencia de las mujeres), así como los valores que se asignan a estos constructos» (Gutiérrez Estupiñán 112).

Como todo aspecto social, privado o no, en el lenguaje se disputa una lucha por el poder: quién dicta las reglas o puede modificarlo, quiénes pueden hablarlo y quienes escribirlo, o hasta qué punto llega el lenguaje escrito, entre otros. Tanto Gutiérrez Estupiñán como Butler señalan que el lenguaje es masculinista y falocéntrico, lo que da lugar a un lenguaje normalizado donde la «mujer» es silenciada (Gutiérrez Estupiñán 115; *El género en disputa* 59). Butler añade que las «mujeres» representan el sexo que no puede pensarse, siendo así ausencia y opacidad lingüísticas (59). Empero, el lenguaje se ve debilitado por las prácticas colectivas que las personas realizan, tales como la deformación de éste o, como dice Gutiérrez Estupiñán, el lenguaje «femenino» es una zona de renovación.

Semejante al concepto de lugares de memoria, Braidotti dice que no existen las lenguas maternas, sino sitios lingüísticos (13). En ellos, las personas toman lo

que Braidotti llama «su punto de partida» y se relacionan con su teoría sobre la idea de las personas políglotas y nómadas, aquellas que se desplazan constantemente y que, por ende, de acuerdo con ella, no poseen una lengua materna sino varios puntos de partida en diferentes idiomas.

Por último, en esta relación entre los tres elementos abordados, vale la pena mencionar la reflexión de Simone de Beauvoir sobre el cuerpo y los significados culturales. En este sentido, Judith Butler dice que «si “el cuerpo es una situación”, como afirma, no se puede aludir a un cuerpo que no haya sido desde siempre interpretado mediante significados culturales; por tanto, el sexo podría no cumplir los requisitos de una facticidad anatómica prediscursiva» (*El género en disputa* 57). El cuerpo siempre ha sido el foco de diversos análisis y estudios no solo de género sino sociales y discursivos, sobre todo en la teoría feminista. Con ello, Butler y de Beauvoir recalcan la controversia de asignar tipos de discursos con relación a características anatómicas de los cuerpos, tema que se abordó en el capítulo anterior al hablar sobre la teoría literaria feminista y la escritura de la «mujer».

El principal objetivo del capítulo era poner sobre la mesa los puntos más importantes de la relación entre el cuerpo, la memoria y el lenguaje. Lo anterior con la finalidad de plantear las últimas bases teóricas para comenzar con el análisis del cuerpo físico en el lenguaje escrito y la memoria como detonador de la rememoración y elemento relevante de la estructuración en las dos obras a analizar. Cabe recalcar que también se seleccionó la información con base en la narrativa de vida, la literatura del exilio y la teoría feminista como principales líneas de investigación.

En sí, la supresión de la memoria, acompañada del significado de los vacíos o lagunas, se relaciona con experiencias traumáticas pasadas. De igual forma, estas experiencias afectan la utilización del lenguaje y al mismo lenguaje que la persona utiliza para comunicarse, el cual no siempre es escrito u oral, sino físico; se pueden encontrar indicios de este tipo de vivencias en la expresión de las personas. Por último, el cuerpo, más que un recipiente de recuerdos y conocimiento, un nódulo del saber, es un lugar de memoria del que procede el conocimiento y que requiere al lenguaje como «prótesis» para expresarse.

5

A través de los ojos de Graciela Fainstein

Leer textos en los que se narran sucesos traumáticos requiere de un minucioso proceso de lectura. Acercarse a textos inscritos en la literatura del exilio avisa de antemano a la lectora o lector qué tipo de contenido leerá. Sin embargo, no se espera el mismo estilo de narración o entramado de las obras. Por ello, las narrativas de vida resultan un género autobiográfico interesante; no son una autobiografía común, están abiertas a la experimentación del lenguaje, de la estructura y del propio contenido.

5.1. *Podía tener sentido decir algo así*¹

Sobre la narrativa de vida se ha planteado que, además de las características del género autobiográfico, en ésta se encuentran otros elementos, tales como diálogos, trama o caracterización de personajes. Por ello, hay una selección de detalles que puede contribuir a la trama principal. Puede que, en una narrativa de vida en particular, nunca se narre un momento de la infancia, pero sí de la adolescencia o

¹ Los títulos de los apartados del presente capítulo son frases extraídas del libro *Detrás de los ojos* de Graciela Fainstein.

viceversa o ninguno y solo se hable de la adultez. Hay otras donde se narra uno o varios momentos de cada etapa de la vida, siempre y cuando sean relevantes para la trama central del relato.

Lo anterior sucede en *Detrás de los ojos* (2006) de la autora argentina Graciela Fainstein. Existen diversos factores para considerar esta obra como una narrativa de vida, principalmente la trama. El relato central de la historia es el momento del secuestro y tortura de la autora durante el Golpe de estado de 1976 en Argentina, cuando era estudiante, y las repercusiones que esto tiene en sus siguientes años de vida hasta su presente en la edad adulta, que es desde donde escribe. Sin embargo, retazos de su vida previa a ser estudiante son narrados.

A la par de la trama está el tratamiento de la obra. *Detrás de los ojos* se encuentra dividido en 20 capítulos, cada uno con un título referente a su contenido, y en ellos se puede encontrar prolepsis y analepsis. De esta manera, cada capítulo tiene un hilo temático, mas no se encuentra organizado cronológicamente. Fainstein articula su orden a partir del ejercicio explícito de rememoración.

Así, cada uno se puede comprender como un acto autobiográfico extenso conformado a partir de otros más cortos, articulados temáticamente y que poseen impulsores, sitios, «yos» autobiográficos, y el resto de los elementos de los actos autobiográficos vistos con anterioridad. Sobre los últimos elementos, estos son los mismos para cada uno puesto que se identifican a nivel general de la obra:

1. Destinatarios: otras víctimas y público en general.

2. Modos estructurados del autoconocimiento: por la naturaleza del género autobiográfico, a través de los actos es que se reconstruye la vida y se da una segunda lectura de la experiencia.
3. Patrones de entramado: la estructura temporal usa tanto presente como pasado.
4. Medios: la escritura autobiográfica, narrativa de vida.

Audiencia: además de otras víctimas de las dictaduras argentinas, toda aquella persona que compre y lea *Detrás de los ojos*, ya sea por interés en el género de la literatura del exilio, la escritura de mujeres argentinas o que sigan el trabajo de la autora.

De esta forma, por ejemplo, después de que se cuenta la noche en la que fue secuestrada, Fainstein narra en el siguiente capítulo quiénes eran ella y Dani antes de ser secuestrados y luego regresa a un presente más cercano contando las fallidas veces en las que Dani ha querido verla ya cuando cada uno es adulto. A la par de lo anterior, uno de los indicadores más relevantes de que esta obra sea más que una autobiografía es la temporalidad en la que se encuentra narrada. Fainstein narra principalmente en dos tiempos verbales: presente y pasado. En estos tiempos es que la autora salta de su presente en el 2002 a sus recuerdos, los cuales son contados principalmente en pasado, pero también incluye algunos en presente.

Por ejemplo, en uno de los momentos en los que Fainstein habla de su tortura, un evento pasado, lo hace en presente, uno que se acerca al presente histórico:

Grito cuando no me queda nada más, cuando me he vaciado completamente porque he perdido todo, todo lo que soy, todo lo que creía ser y me convierto entonces en un pedazo de carne doliente, en un niño que acaba de nacer y sólo sabe gritar, llorar. Entonces es cuando llamo a mi madre, es el último grito, el más desgarrado, el de la desesperación, cuando has llegado al lugar al que jamás pensaste que ibas a llegar, al lugar donde nadie debería llegar nunca. (94)

En este salto temporal, los años que más se abordan son tres: 1976, su secuestro y tortura; 2001, cuando recuerda lo sucedido en 1976; y 2002, el año más cercano al presente desde el cual escribe. Así, *Detrás de los ojos* inicia con la historia del asma de su hija y cómo esta situación abrumadora parece sumarse al cansancio físico que Fainstein arrastra de años. Esto la lleva a aceptar una terapia de acupuntura con una mujer china, terapia que desencadena el recordar lo reprimido: su tortura. A partir de este suceso, y de contárselo a su amiga Laura, Fainstein intercala partes de su pasado con su presente sin seguir un hilo cronológico.

En esta narrativa aparecen personajes, personas que ella ha conocido, y que desempeñan un papel importante en los sucesos narrados. Los personajes principales, además de ella, son la china, la acupunturista; Dani y Pupi, su exnovio y amiga, respectivamente, con quienes es secuestrada; Pablo, su esposo; sus dos hijas; Lucía, a quien le cuenta lo sucedido con la china y quien la invita a recordar todo por completo; y Gisela, la madre de Dani. Aparecen más personajes, empero estos son quienes acompañan a Fainstein en casi todo el relato.

Los componentes adicionales al texto, los diálogos y las citas, son otro indicador relevante al considerarla una narrativa de vida. Estos elementos

enriquecen la narración y es un punto que Smith y Watson remarcaban en cuanto a la memoria en las narrativas de vida: el incorporar estos elementos es una manera de acceder a la memoria para propiciar los actos autobiográficos.

Las citas pueden encontrarse como citas textuales a manera de epígrafe de algunos capítulos o como paráfrasis, tal como el siguiente ejemplo: «Semprún cuenta en *El largo viaje* que el mismo día de la liberación decidió no ser un superviviente o un ex combatiente, rechazar esa identidad y hacerse otra más cómoda quizás, más a su gusto» (Fainstein 143). Los diálogos, a su vez, ayudan a Fainstein a conformar la atmósfera de sus recuerdos. Al añadir la polifonía de voces, los recuerdos se vuelven visuales y auditivos, quien lee es capaz de imaginar la escena que comparte, como cuando está cenando con sus amistades y la acción de recordar ha iniciado, afectando así su cuerpo:

Intento sobreponerme, pero aquello no se detiene. Cuando los demás lo notan ya mi palidez es evidente y tengo que decirles lo mal que me encuentro.

—Toma azúcar.

—Toma sal.

—Toma agua.

Escucho y obedezco. (Fainstein 22)

El proponer las obras a analizar como narrativas de vida dentro de la literatura del exilio abre el camino para el análisis de ciertos elementos más interesantes: el cuerpo, la memoria y el lenguaje. Al tener la libertad que este subgénero autobiográfico otorga, existe una posibilidad más amplia de notar un juego deliberado en ellos. Entonces, ¿de qué manera presenta Fainstein el cuerpo, la memoria y el lenguaje? ¿Cómo se observa el cuerpo físico en lo que se narra? ¿Qué

función tiene la memoria además de ser el motor y fuente principal de la rememoración? ¿Y su lenguaje? ¿Cómo narra Fainstein? ¿Tiene esto alguna finalidad o es meramente estético?

5.2. *No lo comprendí entonces, lo comprendo ahora*

Se planteó que en la literatura del exilio se encuentran tensiones dialécticas que giran en torno a la identidad cultural de las personas exiliadas. Estas tensiones están en referencia a la nación, el lenguaje, el tiempo y el espacio. Con McClennen se mencionó que la necesidad de escribir de una persona exiliada en relación con su nación podía verse planteada de dos maneras para desafiar la versión oficial histórico-política del gobierno y considero que la de Fainstein entra en la primera opción: proveer una versión alternativa de su cultura nacional.

Lo anterior lo da a entender a través de un diálogo en el capítulo quinto, «Héroes». Ella menciona que juzgar no es su obligación ni deber, sino hablar al recordar, ya que siente que «constituye un derecho y un deber por mi parte y es hablar, recordar, contar lo que vi, lo que sentí» (70). Sin embargo, Fainstein esclarece al final de su obra la razón por la cual decidió escribirla:

Los testimonios de los testigos, de los supervivientes, no son la única, pero sí una vía privilegiada para asomarse a una parte de la historia que se ha querido, con toda intención, en muchas ocasiones, silenciar y en último caso deformar y tergiversar.

Por eso he querido escribir este relato, porque después de muchos años me pareció que podía tener sentido decir algo acerca de estos hechos.

Entre 1976 y 1980, durante los años de la última dictadura militar en Argentina, desaparecieron de forma forzada unas 30.000 personas. La gran mayoría fue secuestrada y sometida a terribles torturas y castigos

extremadamente dolorosos y humillantes, tanto corporales como psicológicos... Nunca se entregaron sus cadáveres, nunca se reconoció su muerte, nunca se publicó una lista con sus nombres y las circunstancias de su muerte, nunca se presentaron cargos contra ellos, ni se celebró juicio alguno, nunca. Entre ellos había menores de edad, niños pequeños y hasta bebés. (188)

En este sentido, ella se enfrenta y desafía al Partido Comunista (PC) y a la política en general, específicamente en un episodio remarcable de su narrativa. Después de ser liberada y haber llegado a la casa de quienes llama *tíos*, sus segundos padres, ella entra a la sala sin conocimiento de que, en ese momento, se lleva a cabo una junta del PC. Ante su presencia, nadie hace nada, todos saben lo que le ha ocurrido, pero ni ellos ni ella se atreven a hablar. Ella opta por ignorarlos, pero escribe que

Allí estaban, tal vez discutiendo, como luego supimos, sobre la necesidad de apoyar a Videla, porque era «un militar democrático», porque detrás de él acechaba el peligro de los que ellos llamaban «un golpe pinochetista». Entre tanto propiciaban el intercambio comercial con la Unión Soviética, se mantenían a salvo de la masacre y al mismo tiempo se llenaban de dinero. Los comunistas, siempre iguales en cualquier parte del mundo: dicen que quieren salvar al mundo y en realidad siempre trabajan sólo para salvarse ellos. Diré sus nombres, los que recuerdo: Arnedo Álvarez, Alcira de la Peña, Rodolfo Ghioldi, Fernando Nadra (famoso por su repugnante libelo titulado *¿Qué pasó en Checoslovaquia?*, en el que trataba a los protagonistas de la primavera de Praga como si fueran delincuentes). Allí estaban ellos y allí estaba yo. Me quedé mirándoles unos segundos, se hizo un pequeño silencio un poco incómodo. Me di la vuelta y me marché. (Fainstein 110)

Por esta situación de deslinde de responsabilidad por parte del PC después de su tortura, Fainstein no tiene una conexión positiva ni con su nación de origen ni con el partido del cual ella formaba parte. Esto afecta su identidad nacional y busca deslindarse de ella. Fainstein lo expresa rememorando una carta que le escribe a sus amistades antes de partir de Argentina por primera vez en su exilio:

Vuelvo a leer la carta que escribí a mis amigos, a los que fueron a despedirnos al aeropuerto hace veinticinco años: «Quiero que sepan que tuvo que ser demasiado horrible para mí todo lo que pasó, demasiado incontenible, demasiado grade y monstruoso para obligarme a tomar una decisión así, como ésta, que me separa quizás de casi todo lo mío, lo legítimamente mío... Había abandonado mis señas de identidad a cambio de deshacerme del miedo, había sacrificado ese sentimiento de pertenencia que en aquel momento me parecía tan importante a cambio de sentirme segura, a salvo de la muerte y del pánico... En ese momento me deshice, voluntariamente, de mis señas de identidad, de la patria, de los compatriotas: nadie me quitaba nada, nadie me exigía ningún sacrificio, era yo quien tiraba de mi carné de identidad con todo el asco y el rencor del que era capaz. (115-116)

Lo anterior forma parte de la construcción de su subjetividad autobiográfica.

A partir de la vivencia de su tortura y del recordar años después de haberla reprimido, Fainstein construye la subjetividad desde la cual escribe su narrativa; ella posee una postura desde donde se enuncia, una a través de la cual juzga los sucesos que rememora; hay una reflexión en torno a ellos que no la hubo en el momento de la primera experiencia. Como se vio anteriormente, una vez conformada la subjetividad autobiográfica, y de reconocerse como sujeto con cuerpo y memoria, es que se da paso a los actos autobiográficos.

5.3. *Hay pasados y pasados. Recuerdos y recuerdos*

La memoria está siempre presente en *Detrás de los ojos*. La lectora o lector es capaz de identificarla como un ente que acompaña la narración de Fainstein. Al ser un texto perteneciente al subgénero autobiográfico, la memoria funge como principal fuente de información. Sin embargo, en esta narrativa de vida, tiene una función adicional de ser la responsable del entramado de la narración.

El capítulo primero, «El estallido» termina con la conversación entre Laura y Graciela, donde la primera funciona como la impulsora o *coaxer* del mayor acto autobiográfico de la narrativa. Laura le dice que «es mejor contarlo, hablar. Luego será mejor, te sentirás mejor, ya verás» (Fainstein 29). A partir de la invitación de su amiga es que Fainstein comienza a narrar los sucesos de su libro, puesto que termina dicho capítulo con: «Había llegado, estaba en casa, empezaba a recordar» (30) y el siguiente se titula «La primera noche», el cual aborda la noche de su secuestro.

Sobre esto, Rosa Regàs, quien escribe el prólogo de la obra, menciona que esta es

Una historia revivida ahora a conciencia, como si la protagonista fuera poco a poco aceptando no sólo los hechos ominosos que nunca pudo afrontar sino también los que ella misma protagonizó para borrarlos de la faz de la tierra y eliminarlos de la conciencia en busca de un improbable y definitivo consuelo. (11)

A partir de esta introducción, al ser la historia revivida a conciencia, se espera cierta fragmentación en el relato, un orden no cronológico porque la memoria es la guía. Asimismo, Fainstein está tan consciente de su memoria y del acto de recordar que habla constantemente de ello. La autora analiza su propia experiencia a través de los recuerdos que han regresado después de haber sido reprimidos a conciencia. Fainstein, luego de sentir la electricidad en las agujas de la acupunturista, escribe que

En aquel momento me importaba un bledo lo que la china opinase. Mi alarma se había disparado y ya oía las sirenas y veía las luces rojas por todas partes. Se trataba de huir, como otras veces, como tantas otras veces, huir... Al

mismo tiempo que esto ocurría y coincidiendo con algunas lecturas, empezaron a tomar forma en mi mente, despierta pero también dormida, ciertos recuerdos, imágenes... Era algo que venía de muy lejos, algo que me llamaba desde un remotísimo pasado. Me asusté, como quien abre la puerta un día cualquiera y ve un muerto, un fantasma muy antiguo... Tres días y tres noches que a fuerza de voluntad había conseguido borrar de mi mente y de mi memoria. Mi cuerpo había estado desnudo sobre una tabla de madera. Me habían torturado. El dolor de la electricidad es algo insoportable. Insoportable también es recordar. (26-29)

Como mencionaba Candau, la supresión de la memoria es un mecanismo de defensa al cual se recurre para protegerse de recuerdos dañinos. En la cita anterior, Fainstein da a entender que ha sido una acción propiciada por ella conscientemente, a la cual su memoria ha respondido positivamente con olvidar. La autora describe esta acción como posiblemente compasiva y generosa por parte de su memoria, lo cual le ha evitado

mayores sufrimientos, pues no tenemos nostalgia de lo perdido si hemos olvidado lo perdido, no sentimos pena por un mundo que desaparece si ya no recordamos ese mundo. La memoria fue tan generosa, tan maternal, que ocultó en mi espíritu aquellos recuerdos y hoy me los devuelve porque sabe que ya puedo disfrutar de ellos, que ver lo que perdí no agravará mi pena sino que me devolverá una alegría de la que tuve que prescindir tantos años. (40)

Asimismo, reflexiona en torno al poder que los recuerdos traumáticos tienen para propiciar tal mecanismo de defensa. Fainstein se pregunta qué había antes, pues «a veces me parece que no hubiera habido nada, tal es la fuerza destructora de la catástrofe, de nuestra catástrofe personal, que durante mucho tiempo los recuerdos de nuestro mundo anterior se han desdibujado en mi memoria hasta esfumarse» (39). Con esto, Fainstein parece establecer que ha vivido dos mundos

diferentes divididos a partir de la experiencia traumática: un antes de ella, que también quizá haya olvidado; y un después, su presente.

Con respecto al «desdibujamiento» que menciona, a lo largo de la narrativa existe una reflexión en torno a los recuerdos de los cuales no está segura si sucedieron tal cual los escribe. En este aspecto se puede mencionar a los cuatro «yos» autobiográficos. Existe una Graciela Fainstein de la cual se puede comprobar su existencia, el «yo» histórico: es quien fue estudiante y quien ha publicado *Detrás de los ojos*.

A su vez, el «yo» narrativo es la voz narrativa presente a lo largo del texto, es quien va recuperando y escribiendo los hechos, en este caso los recuerdos, del «yo» narrado —u objeto histórico—, siendo este último la Graciela de los diferentes actos autobiográficos que se pueden encontrar: quien fue secuestrada, quien ha ido a la acupunturista, quien ha viajado a Madrid, Londres, Florencia. Por último, el «yo» ideológico, que Smith y Watson consideraban más bien un concepto, es la posición que se ocupa en relación con el momento; se podría decir que se trata de la conciencia de Fainstein en cada recuerdo.

Tanto al «yo» narrativo como al ideológico se les puede tomar también como el testigo de lo sucedido a los otros dos. Son perspectivas futuras (o presentes, depende de cómo se interprete) del pasado. Esto es visible en Fainstein cuando dice que

existe el otro camino, el de quien, una vez ha conseguido huir del infierno, se ve a sí mismo como un testigo. El testigo es el que vio lo que pocos vieron, el que está en posesión de una información importante, no para él, sino para los demás. (174)

Al último «yo», el ideológico, se le identifica fácilmente cuando Fainstein trata de explicar lo que sentía o pensaba en determinado momento, incluyendo el presente. El proceso de rememoración explícito que existe en su narrativa tiene como característica el externar lo que cree saber y aquello de lo que no está segura. La autora reafirma el conflicto que existe en tomar a la memoria como primera fuente dado que no es una muy confiable:

Veinticinco años de olvido son muchos años, demasiados para confiar en los recuerdos que ahora aparecen. Hay muchas lagunas muchas dudas, los tiempos no están claros (¿cuántas noches pasamos en aquel sitio? ¿dos noches? ¿tres?), algunos hechos tampoco. Hasta las sensaciones aparecen difusas. Me resulta muy difícil situarme dentro del ser que yo era entonces... Es como si el recuerdo, la literalidad del recuerdo, se hubiera borrado y sin embargo la herida, el dolor de esa herida, se hubiera mantenido intacto. (45)

En este pasaje incluso se observa la presencia del *embodiment* al decir que le es difícil situarse dentro de alguien que fue. Asimismo, se observa que el «yo» ideológico quiere recordar la tonalidad afectiva del momento; empero, dice que no puede porque parece borrada la literalidad del recuerdo. «No lo comprendí entonces, lo comprendo ahora» (131) es una oración en la que se interpreta la búsqueda exitosa del «yo» ideológico de comprender la tonalidad afectiva y acciones en momentos específicos que trae al presente el «yo» narrativo. Además, el problema de la memoria inexacta influye en la narración de los hechos y contribuye a cierto grado de ficcionalización que un texto autobiográfico tiene.

Aunado a ello, Fainstein está consciente de la problemática de tomar sus recuerdos como completamente verídicos. En determinado momento menciona que no recuerda «ni una sola advertencia por parte de ellos antes de marcharse acerca

de estos pedidos de asilo. Quizás las hubo y no quise oírlas, no lo sé» (Fainstein 33) o «no sé qué me contestaban si es que lo hacían» (Fainstein 36). Además de las reflexiones sobre sus recuerdos, también se observa la reflexión del «yo» ideológico desde una posición presente, desde la actualidad:

¿Pedí esos somníferos? ¿Quién me los dio? ¿Me los tomaba por propia voluntad? Hoy no puedo responder a esas preguntas, quizás tampoco tiene sentido. Lo cierto es que el gran trabajo de la amnesia, del olvido, ha comenzado y todos lo que me rodean parecen estar de acuerdo en que este camino será el mejor, no sólo para mí, sino también para ellos. (Fainstein 125)

Este tipo de reflexión forma parte del proceso de reconstrucción de los hechos, de la segunda experiencia, objetivos de los textos autobiográficos. Empero, la rememoración personal necesita de la colectividad para ayudar a rellenar algunos vacíos. Se mencionaba que, en cuanto los otros de los «yos» autobiográficos, la capacidad de «relacionalidad» es importante puesto que se incorporan las historias de personas cercanas en los textos autobiográficos. En *Detrás de los ojos* se encuentra también la historia de Dani, quien era su novio cuando ambos fueron secuestrados. Cuando se decide a contactar a Dani ya de grandes, Fainstein escribe que

Su memoria se suma a mi memoria, la completa, la acompaña. Mi recuerdo ha despertado su recuerdo. Le interrogo, le llamo, le reclamo. Su voz me llega en forma de palabras, palabras escritas, recordadas, prometidas, pagadas como una deuda, como un pacto de honor, como un sello en nuestros cuerpos que nos une más allá del tiempo y de la distancia, una marca indeleble que nos identifica. (89)

A pesar de haber vivido secuestrados juntos los tres días en el Garage Azopardo, un Centro Clandestino de Detención (CCD), cada uno vive experiencias

diferentes. Se entiende que Dani no fue torturado físicamente, pero escuchó la tortura de Graciela y la de muchas otras personas. Una vez que inician su intercambio de correos electrónicos, Fainstein lee por primera vez su secuestro desde la voz de alguien más, lo cual le produce un impacto muy fuerte (60). Como ya se mencionaba en capítulos anteriores, la experiencia es colectiva e individual simultáneamente, y a través de la relacionalidad de los actos autobiográficos es que se logra recordar un poco más.

En los 2000, la autora lee un sitio web donde hay varios testimonios similares a los suyos, de personas que también estuvieron en CCD en el 76 en Argentina. Esto parece ayudarle con su proceso de recordar, en la búsqueda de encontrar compañía en las preguntas de cómo fue y sigue siendo posible haber vivido lo que vivió, puesto que ella quería «sentir que hay otros que también se preguntan lo mismo que yo, que no dejan de preguntárselo» (Fainstein 185). En la narrativa de vida, es la colectividad la que contribuye a agrupar los elementos dispersos en la vida de una persona. Fainstein lo expresa al comentar que

Leyendo a otros aprendes a verte a ti misma, a recordar, a entender, a internarlo al menos. Porque a los veinte años aprendiste a olvidar, a alejarte del recuerdo, a rechazar la memoria, a renunciar a comprender lo incomprensible y todo esto lo aprendiste sola. (143)

La escritura autobiográfica parece no ser del todo individual si se piensa con detenimiento. Por ello, muchas veces se recurre a elementos externos, como lo hace Fainstein al introducir citas y diálogos. Pero ¿qué tanto se puede recordar después de olvidar? Esta parece ser una de las preguntas implícitas en dicha reconstrucción de los hechos. Una de las reflexiones más interesantes de Fainstein

acerca del recuerdo y la memoria aparece casi al final del libro. La autora dice haber pensado el olvidar como un triunfo, pero ahora lo ve como una derrota pues ella quisiera recordar más:

Hoy pienso muchas veces que quisiera haber guardado en mi memoria más de lo que pude guardar, más imágenes en mi retina (¿por qué nos levantábamos la venda de los ojos en cuanto podíamos e intentábamos ver lo que pasaba a nuestro alrededor? ¿Era sólo para contrarrestar una sensación de gran indefensión, o también porque necesitábamos ver, saber, registrar todo lo que allí había y ocurría?), más palabras. Quisiera volver a recuperar todo lo que tanto trabajo me costó borrar para poder contarlo. A veces lo consigo, otras no. Borrarlo fue en su momento una victoria personal: si conseguía borrar los recuerdos, entonces éstos [sic] ya no podían seguir haciéndome daño, me liberaba de ellos, ya no dolían, era casi como si nunca hubieran existido, como si todo aquello no hubiera ocurrido en realidad. Hoy todo se invierte: la amnesia ya no me parece un triunfo, sino una derrota, temo haber cumplido el deseo de mis verdugos. «No digas nada de todo esto, olvídale.» Hoy el recuerdo se ha convertido en mi venganza, de la misma forma que alguna vez lo fue el olvido. (175)

La presencia de la memoria en esta narrativa de vida es tan explícita que los lectores pueden palparla, sentirla acompañar el relato de Fainstein. A través de la lectura se identifica la fluctuabilidad y alteridad de la memoria, la inseguridad de saber si se está recordando correctamente o no, pero también se ve la ayuda que la colectividad y la capacidad de relación tienen en los procesos de escritura de textos autobiográficos. Sin embargo, ¿cómo accede Fainstein a su memoria? ¿Dónde se alojó ésta mientras ella olvidaba? La memoria corporal de Fainstein quizá nunca fue reprimida, solo ignorada.

5.4. *¿Qué hacías tú mientras a mí me torturaban?*

El acto autobiográfico que más destaca es la situación a partir de la cual Graciela recuerda lo olvidado: la terapia con la china. Al ser un detonador y poseedor de memoria, el cuerpo está de igual forma en la superficie del texto como la memoria, pues es a través de él y por él que Graciela es capaz de acceder a lo reprimido.

La autora inicia narrando haber sentido un cansancio intenso ya por un tiempo, razón por la cual termina yendo a la terapia de acupuntura por recomendación de alguien. Ella expresa una disconformidad al asistir, pues siente que algo va mal, pero no logra terminar de identificar la razón. El malestar se hace agudo cuando no está bocabajo en la mesa, sino boca arriba, y aumenta aún más con la suma de la electricidad, aspecto del cual no tenía conocimiento previo que usarían en ella. Esta situación despierta un eco en su memoria y es hasta la siguiente sesión, una a la cual no quería asistir, que puede ponerle nombre al efecto que le producen las agujas con la electricidad:

En la primera sesión la médica china me clavó unas pequeñas agujas por todo el cuerpo y luego las conectó durante unos minutos a unos cables que transmitían electricidad. Sentí un cosquilleo, pequeños pinchazos. Me tomó por sorpresa. No había contado con esto, nadie me había advertido sobre la electricidad. Tuve una primera sensación de rechazo, pero no dije nada. Decidí esperar nuevos acontecimientos, dar tiempo al tratamiento que, por otra parte, se complementaba con una cantidad considerable de cambios en el servicio de vida. Comprobé que acostada boca abajo sobre la camilla, con las agujas clavadas en la nuca, en la espalda y en los brazos, y sin los cables eléctricos, me relajaba y conseguía dormirme profundamente. Casi sin notarlo entraba, al cabo de unos quince o veinte minutos, en un sueño profundo y reparador, interrumpido por la entrada de la china, que me quitaba las agujas y me daba la vuelta, de manera que mi cuerpo quedaba boca arriba. En esta postura y con agujas en distintas partes del cuerpo, ya no podía dormir en absoluto, ni siquiera podía sentirme relajada porque el dolor resultaba bastante intenso por momentos. Si a estas circunstancias se

sumaba la electricidad, las cosas resultaban todavía mucho peores. Sin embargo, tenía confianza y aguantaba. Al acabar la sensación me convencía para encontrar una leve mejoría: ya mi vientre no me molestaba tanto, me sentía un poco menos débil y por las noches, aunque no siempre, dormía un poco mejor.

Debí haberme tomado más en serio aquella primera reacción de rechazo a las agujas y a la electricidad. Haber reconocido los ecos de mi vida que resonaban en aquella situación. Estoy, otra vez, desnuda sobre una camilla, boca arriba, con los ojos tapados y sintiendo un dolor punzante en distintas partes de mi cuerpo. Un dolor que aparece de forma inesperada cada vez que la china decide el sitio donde va a clavar una de las agujas. La escena guarda demasiados parecidos, es demasiado evocadora. Y, sin embargo, en aquel momento no fui capaz de verlos, de reconocerlos. Quizás, como un relámpago, la idea cruzó por mi cabeza, pero inmediatamente la aparté, la espanté como quien espanta un insecto molesto o un mal presagio.

Así es el recuerdo. Más allá de la voluntad, el cuerpo tiene su propia memoria y conserva las huellas de las viejas heridas. (Fainstein 15-16)

En este pasaje largo, el primer momento en el que se lee sobre el cuerpo, se identifica lo visto como lugares de memoria o conocimientos situados del *embodiment* —la encarnación corporal de la persona, donde es necesario reconocer la materialidad de un cuerpo siempre presente—. Fainstein se detiene con frecuencia en lo que su cuerpo sentía o experimentaba, e incluso reflexionaba en torno a ello desde el presente, como se puede observar en el siguiente pasaje:

Si cierro los ojos y trato de reconstruir una imagen desde fuera de mí en el momento de la tortura, me veo de esa forma. Desnuda, atados los pies y las manos a las esquinas de una tabla de madera, con los ojos vendados oyendo los gritos, las preguntas, las ofensas y los insultos de aquellos hombres y sintiendo sobre mi cuerpo el cable de electricidad que me pasan por los brazos, las axilas, las piernas, la vagina, los pezones, la cara, la boca. Sintiendo el intenso frío del agua que echan sobre mi piel para que el efecto de la electricidad sea mayor. (93-94)

Existe un proceso de reconstrucción del recuerdo a partir de lo vivido por él, que a final de cuentas es lo que ella vive y siente. Sin embargo, la memoria del cuerpo es más difícil de reprimir que la conciencia; el cuerpo recuerda primero y

luego la mente hace la conexión de lo que está sucediendo. Sobre esto, Fainstein escribe que

En el fondo de mi ser yo sabía perfectamente de qué se trataba, pero no me atrevía ni siquiera a confesármelo a mí misma. Me resistía a admitir que los recuerdos, los escasos recuerdos que habían permanecido en mi mente desde hacía veinticinco años, volvieran así, de golpe, a irrumpir en mi vida. (28)

En este acto autobiográfico, el cuerpo es el detonador, siendo éste el impulsor o *coaxer*; y el sitio es la camilla en la terapia de la china, la cual incluso puede ser un detonador que se relaciona con el sitio donde fue torturada. Con relación a esto último, en el capítulo 2 se planteó que los sitios también pueden ser considerados como detonadores y se puede observar el efecto que los estacionamientos con líneas amarillas tienen en Graciela:

Veo las paredes grises, las líneas amarillas en el suelo, como de un aparcamiento, de un garaje. Y desde entonces, siempre esa sensación incómoda, como una presión en el estómago, una náusea cada vez que estoy en un aparcamiento: las mismas rayas amarillas el mismo gris del suelo, la misma humedad. «¿Qué te pasa que caminas tan rápido?, aún es pronto para la película, tenemos tiempo...» (Fainstein 64)

Estos espacios le recuerdan a donde estuvo secuestrada en el Garage Azopardo, por lo que cada vez que se encuentra en uno de ellos, tiene una reacción negativa que queda alojada o encarnada en su cuerpo. Además, a través del «yo» ideológico y del narrativo se cuestiona constantemente por qué siente lo que siente o cómo se relaciona su sentir actual con el del recuerdo.

De esta forma, el cuerpo se reconoce como un archivo o nódulo del saber que tiene la capacidad de llenarse de significado. Por lo tanto, éste tiene la función

de impactar a la memoria, al igual que la de verse impactado por ella. Fainstein dice que

La clave está en el cuerpo, ésa es la señal. La sensación de fragilidad, de debilidad física que se fue acrecentando en mí en el último año. Se fue haciendo un hueco dentro de mi cuerpo y se disparó completamente con el tratamiento de acupuntura china. Cada vez más frío, más cansancio, cada vez más la impresión de no poder soportar la más mínima hostilidad del medio. (75)

Hay un pasaje en el cual se hace explícita esta capacidad de encarnación; describe la forma en la que recuerda que encarnó un cuerpo que no era su cuerpo presente. Mientras era torturada, ella menciona haber jugado el papel de una niña ingenua, alguien que no sabía nada de lo que le preguntaban o de lo que estaba pasando. Sin embargo, en un momento llegó a sentirse realmente una niña:

Ya no era sólo una estrategia, ya no era sólo la forma más eficaz de resistir, de defenderme, era algo más que eso: me había metido dentro del cuerpo y el alma de esa niña. Lloraba, gritaba, llamaba desesperadamente a mi madre.

La tortura había pelado todas las capas de mi ser hasta llegar a ese núcleo, a ese fondo en carne viva, ya sin piel, ni coraza alguna. Una niña gritando, como un bebé que acaba de nacer, de venir al mundo en medio del dolor y de la viscosidad de un líquido sanguinolento de la placenta. Y, sin embargo, lo paradójico era que precisamente lo que estaba ocurriendo en ese mismo instante era la muerte de esa niña que gritaba. (Fainstein 80)

Como se puede observar, la autora, al hablar del cuerpo, suele recurrir a un lenguaje lírico que ayuda a identificarlo como elemento fundamental de su reflexión:

A pesar de que toda mi vida he sido muy «mentalista» y le he dado muy poca importancia al cuerpo; a pesar de que me he inclinado a considerarlo siempre como un abrigo, como un traje que llevamos puesto sobre el alma, sobre la desnudez del espíritu, he tenido que escuchar a mi cuerpo. He tenido que prestarle atención porque otra vez está gritando, gritando por su propia cuenta y voluntad, sin pedir autorización a mi mente ni a mi espíritu, sin

negociar con ellos absolutamente nada. Simplemente está gritando y yo no tengo más remedio que oírlo. (16)

Sin embargo, en ciertas partes el cuerpo se concibe como un ente separado a la conciencia, una extensión de su ser que puede ser manejado. Por ejemplo, llega a mencionar que «si había que estar allí, estaría mi cuerpo, pero mi alma estaría en otra parte y mis emociones también...» (Fainstein 51), puesto que reconocer la presencia de Dani la conectaba a una parte de su vida que quería olvidar.

Así, una vez que el cuerpo es reconocido en su escritura como un ente que habita y encarna, que está vivo, Fainstein describe sucesos a partir de él. Es decir, se centra en lo que su cuerpo hacía como respuesta a lo que sucede a su alrededor:

Abro mis oídos, sólo mis oídos, despierto sólo mis oídos del letargo en que me he instalado, oigo porque algo me dice que es importante que oiga. Mis odios despiertan, están vivos aunque toda yo esté muerta... He aprendido a utilizar con pericia este mecanismo, poner en funcionamiento lo mínimo indispensable para vivir y el resto guardarlo, congelarlo, reservarlo... He tenido oportunidad de comprobar que en las circunstancias en que estamos cada parte de mí misma que sale del huevo que me he fabricado recibe una punzada de dolor y por lo tanto he ensayado esta estrategia de aislamiento, del congelamiento, de la reclusión. (85)

Como también se ve en el pasaje anterior, hay partes de la narración en las que no se describe una acción, un suceso o un momento externo en concreto, sino lo interno, lo que el cuerpo vive y siente: la experiencia. En estas descripciones referentes se entiende el cómo percibe Fainstein su cuerpo, parece escucharlo como mencionaba en una cita pasada. Aquí la experiencia es fundamental porque es la que propicia la reflexión en cuanto al sentir corporal e individual:

Los escenarios una parte exterior, lo que viene de fuera, la amenaza, pero junto con ellos está la sensación interior, eso que nadie siente, solo yo, eso que la mayor parte de las veces ni siquiera puedo comunicar. No es un simple mareo, no es una caída repentina de tensión, no es una náusea ni un revolverse de las tripas, no es su presión, ni un dolor agudo, no es un vahído, ni un sudor, ni un temblor, ni ansiedad, ni palpitaciones. No es nada de esto y es todo al mismo tiempo, y la suma de todo, la mezcla de todo lo que confluye al definir en un momento, de golpe, una gran certeza física y corporal: la de que la vida es insoportable, Pero no de una manera teórica, razonada, intelectual, sino física. Es sentirse tan vivo que no puedes aguantarlo, sentirse vivir, sentir el paso de la vida por la sangre, por las venas, por el corazón y al sentirlo te das cuenta de que no puedes con ello, que en esa extrema sensibilidad no podrás permanecer más de dos minutos porque no lo soportas, no lo aguantas. Es como si para poder vivir se necesitara un determinado grado de anestesia, de adormecimiento, de oscuridad, de silencio, de olvido. Si te plantas así, en carne viva, desnuda, sin protección frente a la realidad, sientes que tu cuerpo te abandona, que no es capaz de hacer frente a esa realidad. Esa realidad, es de sentirse vivo, eso es sumergirse hasta el cuello en el transcurrir de la vida, de la propia vida, la vida respirada, latida, digerida, ese sentir la vida en las entrañas pasando por dentro, por cada órgano, por cada músculo del cuerpo, esa extremada sensación vital es la que paradójicamente nos arroja, como de una bofetada, frente a la muerte, delante del espantoso vacío de la muerte, el frío de la muerte. Porque solo ella es la que está allí, al final de cada latido, de cada respiración, de cada sentimiento, de cada sensación de estar vivo, ella está al final de todas las horas, de todos los minutos. La certeza de la fragilidad de la vida es lo que produce la sensación de terror. (Fainstein 76-77)

En una autobiografía común, sería complicado encontrar descripciones como las anteriores. En cambio, en una narrativa de vida, inscrita dentro de la literatura del exilio, el detenimiento en el cuerpo y la experiencia de éste es relevante, sobre todo en esta obra al abordar un suceso crudo como lo es el secuestro y la tortura. Tal como mencionaban Smith y Watson acerca del *embodiment*, el cuerpo es una superficie textual sobre la cual la vida de las personas está inscrita. A través de sus reacciones, su sentir, se puede entender la experiencia, mas requiere de un tipo de lenguaje para comunicarse, y Fainstein parece elegir uno que se asemeja al lírico, con metáforas y símiles.

5.5 *Lenguaje del corazón*

En el capítulo décimo, «¿Y el final?», Fainstein reflexiona sobre el lenguaje que utilizó para escribir su narrativa. Se enfrentó a un problema: no era el lenguaje que quería usar. A Fainstein parece incomodarle, no permitirle externar todo lo que siente o desea comunicar; es como si fuese un lenguaje básico, racional que no permite sentir. Fainstein escribe que a ella le hubiera gustado

haber tenido un lenguaje del corazón que fuera propio, que fuera sólo eso: lenguaje del corazón, quisiera haber escrito íntegramente esta historia sólo con ese lenguaje, pero no lo tengo, no tenemos ese lenguaje ni sabemos si lo tendremos algún día. Lo que tenemos es este lenguaje donde la razón ha tejido durante siglos las telarañas que nos tienen presos, inmóviles, maniatados, amordazados, como en una jaula, separados los unos de los otros, sin poder tocarnos, sin poder acercarnos. Pero eso en muchos momentos estas viejas y gastadas palabras nos parecen vacías, nos dejan insatisfechos, nos desesperan con su encorsetada marea de significados, nos llegan a volver locos.

Pero no podemos renunciar ni a estas palabras, ni a este lenguaje, tenemos que seguir intentado dibujar con ellos todo aquello que contiene nuestro corazón, dibujar el miedo, dibujar el amor, la compasión, la esperanza, el dolor, la alegría, la amistad.

Seguir haciendo magia, seguir intentando el momento único, fugaz y necesario en que una o varias palabras se transformen en la gota de agua salada que inunda una cavidad ocular: entonces el milagro se habrá producido porque la idea, la palabra, han tomado cuerpo, se han convertido en fluido, en materia, en cuerpo y entonces, sólo entonces, habremos comprendido, nos habremos comprendidos, nos habremos tocado, habremos tomado contexto unos con otros, habremos oído la palabra del corazón, de la sangre, de lo caliente, de lo carnal, de lo que está vivo. (186-187)

La autora parece preguntar: ¿Cómo externar lo que nos sucedió a través del mismo lenguaje que causó el daño? Pregunta con la cual Butler estaría de acuerdo, porque, como se vio en el capítulo 4, la teórica posestructuralista mencionaba que

considerar a la gramática aceptada como la mejor forma de exponer puntos de vista radicales era un error, pues existen restricciones gramaticales que ésta implica por sí sola. En otras palabras —y vélgase la redundancia—, faltan palabras para expresarse, el lenguaje reconocido como «correcto» no es suficiente. Ante esto, Fainstein desea que existiera uno que permitiera expresarse de verdad, «desde el corazón», que fuera capaz de externar lo que el cuerpo vive.

Lo anterior puede pensarse como la poética de la autora en cuanto al lenguaje. A pesar de ser una narrativa de vida cuyo objetivo es encontrar compañía, no sobran las reflexiones en torno a la escritura. Sobre ello, Règas menciona que *Detrás de los ojos* «formula sin proponérselo los objetivos literarios y estéticos de la narración y exhibe en una lectura poéticamente placentera, la búsqueda y el análisis de lo que el lenguaje puede dar en terreno de los terrores ocultos y de las emociones contenidas» (12), afirmación con la que concuerdo, puesto que a lo largo de la narrativa aparece un lenguaje que busca comunicar lo incomunicable.

Asimismo, al tomar en cuenta la dialéctica del exilio y sus tensiones en torno al lenguaje, es posible ubicar esta poética como perteneciente al querer deslindarse de un lenguaje del país de origen. Aunque Fainstein ha decidido escribir en español, se identifica un español con giros del habla de España más que argentino o latino, sobre todo en los diálogos: «—¿Sobre qué discutíais?» (67). Sobre esto, se debe tomar en cuenta que la mayoría de los personajes se encuentran o son de España; empero, Graciela también llega a utilizar palabras como el «vale», expresión comúnmente encontrada en el español de España:

—¿Y vosotros? ¿Cómo reaccionabais ante todo esto?

—Me parece que estábamos muy confundidos, perplejos... Vale, de acuerdo, eso último lo acepto: no concentrarse en el resentimiento, puede ser. (Fainstein 69-70)

Con relación a la tensión con el lenguaje, la autora aborda la temática con el ejemplo de un autor que escribe en francés a pesar de ser argentino:

En la Argentina también hubo alguien que escribió «*on ne tue pas les idées*» y lo escribió así, en francés y habría que preguntarse alguna vez por qué lo hizo en esta lengua, qué rechazo le provocó el viejo castellano para decir lo que quería, y habría que tratar de saber por qué este hombre fue tan denostado y despreciado en estos años de gran intolerancia y violencia. (Fainstein 151)

Junto con una polifonía más española que argentina, Fainstein se detiene en las descripciones como si intentara decir algo más a partir de ellas, hacer que quien las lea comprenda lo que ella sintió y entienda la magnitud de los hechos:

Fue casi como un milagro en nuestras vidas, como una lluvia de estrellas multicolores cayendo sobre nuestras vidas adultas un poco tristes, un poco grises, un poco resignadas. Recordar juntos nuestro pasado colegial, cuando aún la vida no nos había herido, cuando todavía no éramos sino unos adolescentes llenos de futuro... Pero aquel milagro de nuestro reencuentro, como una nueva oportunidad, que para mí podía ser un nuevo viaje de Alicia al otro lado del espejo, ha acabado por convertirse en algo cotidiano, algo que ya no se celebra como un don, como un regalo de la vida. (17)

El lenguaje que utiliza hace uso de tres elementos principales: la metáfora y el símil, dos figuras literarias; y de la descripción de una acción, situación o sustantivo varias veces, mediante el uso de sinónimos para recalcar su importancia. Con esto último me refiero, en la cita anterior, al hincapié en cómo eran sus vidas adultas: «un poco tristes, un poco grises, un poco resignadas». La estructura y la intención de la descripción se repite, tal como sucede cuando dice que «Desatada

la crisis, abierta la caja de Pandora, desamordazado el recuerdo, el mensaje de mi ex compañera se me apareció como algo precioso» (Fainstein 123). Menciona de tres maneras diferentes la acción de comenzar a recordar, lo cual reafirma la importancia que esto tiene, además de que decora líricamente lo dicho.

Con relación a las figuras literarias, éstas están presentes a lo largo de toda la obra, acompañando las descripciones de los recuerdos. Por ejemplo, cuando habla de la situación argentina en 1976, Fainstein escribe que «en ese magma hirviente y caótico bullía también una violencia desatada, un odio feroz, una intolerancia amasada con la harina de la ideología y la levadura del dogmatismo» (41). En esta cita es claro el uso de la metáfora para describir el tipo de violencia en la cual el país estaba sumido.

Fainstein suele hablar en primera persona del singular, la persona gramatical por excelencia de los textos autobiográficos. Algunos ejemplos de su narrativa son los siguientes: «Su gesto me ha llegado a la espalda y a la barbilla, me ha tocado dulcemente como una brisa, me ha ayudado a estar más erguida, a sentirme más firme sobre mis piernas, a seguir de pie» (Fainstein 100) y «recuerdo esos días, esos años, como si yo fuera un náufrago que consigue alcanzar una isla cuyos habitantes están celebrando una fiesta» (Fainstein 168). Sin embargo, también recurre a dos personas gramaticales más: *nosotros* y *tú*.

El *nosotros* lo utiliza cuando hace referencia a la experiencia colectiva del secuestro, la tortura o el exilio, aspecto que refuerza su búsqueda de compañía a través de la escritura y de la memoria colectiva como fundamental para el recordar individual:

Pagamos un precio muy caro, demasiado caro. Caímos del cielo al mismísimo infierno sin escalas. Un gran mazazo, algo horroroso, sigo sin poder resignarme a ello, nunca me resignaré, no quiero hacerlo, me niego... No tenían derecho a romper nuestras vidas como lo hicieron, a destrozarnos todos nuestros sueños, nuestras ilusiones. (Fainstein 47)

Mientras el *nosotros* es colectivo, el *tú* es propio, individual, no se refiere a «tú, quien me lee». Más bien, este *tú* parece ser autorreferencial, como si hablase en tercera persona. Fainstein lo utiliza para reflexionar en torno a cómo interpreta que sucedieron los hechos, cómo los vivió el «yo» narrado del que habla:

Aquello te desbordó, te llenó de culpa y de vergüenza, y también de perplejidad. Así fue como cerraste tu boca, sellaste tu memoria y no quisiste volver a hablar del asunto hasta que esa extrema perplejidad no se disipara, no fuera reemplazada por algo, algo que diera sentido a lo que allí habías visto y vivido. Hoy sé que lo que comprendí de una forma clara y rotunda fue que... (150)

Con esto, puede interpretarse como el «yo» narrativo hablando explícitamente del narrado, del objeto histórico. Al final de la cita se encuentra otro aspecto importante en su estilo: escribe desde el presente y está consciente de ello. A lo largo de la narrativa se escucha lo que Fainstein reflexiona en torno a sus recuerdos, su experiencia; ella infiere cuando no está segura, o comenta sobre lo que pudo haber pasado. Sin embargo, luego hay un posicionamiento explícito desde el presente, del hoy, un hoy que se interpreta como la Graciela adulta del presente que está realizando el extenso acto autobiográfico.

Por ello mismo, la narración tiene prolepsis en las que Fainstein escribe un vistazo de lo que ocurrirá después o que ella terminará por comprender en el presente: «Pero esta vez las cosas iban a transcurrir por un camino diferente e

inesperado para el cual, *como luego descubriría*, no estaba preparada en absoluto» (20, cursivas propias). Aquí, el indicador de su enunciación desde un tiempo diferente a su narración es el «como luego descubriría», frase que invita a la lectora o lector a prestar atención a lo que la inclusión de este recuerdo implicará en el desarrollo de la narración. Esto también puede observarse en el siguiente pasaje, donde destaca «unos momentos más tarde» y «Más tarde»:

Recuerdo muy bien esa pregunta porque representa aún un estado previo, como una plataforma desde la cual luego no hubiera hecho más que caer y caer hacia abajo. En el momento de la pregunta yo aún no había cruzado el umbral que cruzaría unos momentos más tarde, aún había un orden, confianza en la realidad... Más tarde, al leer los testimonios y documentos sobre desapariciones y secuestros, comprendí lo que había pasado. (Fainstein 34)

Interpreto que es a partir del ejercicio explícito de recordar que se presenta este estilo de narración con prolepsis y reflexiones por parte de la autora. La estructura temporal en la obra oscila entre un pasado, un presente (o futuro) y un pasado en presente que aún está por ocurrir en la escritura.

Igual que el «más tarde», aparecen otras frases similares: «Años después» (Fainstein 34;55); «creo que fue en ese momento cuando» (Fainstein 36); «le contesto... sabré entenderlo...» (Fainstein 59); «lo necesitaba entonces, lo necesito ahora» (Fainstein 66); «ahora volvía a recordar» (Fainstein 121); «hoy no puedo responder a esas preguntas» (Fainstein 125); «no lo comprendí entonces, lo comprendo ahora» (Fainstein 131); «hoy sé que lo que comprendí» (Fainstein 150); «hoy todo se invierte... Hoy el recuerdo se ha convertido en mi venganza» (Fainstein 175). En estos ejemplos, el comprender hoy y el ahora es lo que más se

repite, lo cual ayuda a entender el proceso de reconstrucción de la vida pasada que hay en los textos autobiográficos, al igual que el re-trazar un desarrollo en el tiempo vivido.

Tanto la memoria como el cuerpo y el lenguaje se encuentran claramente identificables en la escritura de Fainstein. Aunado a los indicadores de tiempos verbales, prolepsis y enunciación desde el presente/futuro, la autora externa que su recordar y escribir han sido ejercicios hechos a conciencia, ha habido un detenimiento en el cómo realizar la obra. Sobre esto, con anterioridad, cuando repite una descripción o un recuerdo, ella dice: «ya lo he descrito en otra parte» (Fainstein 97).

Además de dividirla en capítulos y estar consciente de dicha división, Fainstein menciona que su obra —*apuntes* o *mi escrito* como ella le llama—, ha sido leída previa a su publicación:

Los amigos a quienes doy a leer estos apuntes coinciden en decirme que les falta un final... Pero, en lugar de final, lo que sigo oyendo dentro de mi cabeza al cerrar los ojos y recordar es el viejo «¿cómo fue posible?, ¿cómo sigue siendo posible?»... Si he escrito esto, ahora lo veo, no ha sido tanto por la esperanza de encontrar una respuesta, sino más que nada para intentar encontrar compañía en esas preguntas, para sentir que hay otros que también se preguntan lo mismo que yo, que no dejan de preguntárselo. (185)

Por último, el narrador. Que un texto esté escrito en primera persona no indica que la autora o el autor sea quien esté narrando, podría ser cualquier otra persona quien narre. Sin embargo, en los textos autobiográficos se espera que sí lo sea. ¿Podría ser que una narrativa de vida experimente con esto y narre a través

de una tercera persona? Tal vez, mas no es el caso de *Detrás de los ojos* y esto se observa en el siguiente recuerdo:

En cuanto lo vi me levanté y lo abordé directamente extendiéndole mi mano: «Soy Graciela Fainstein», le dije con arrogancia. «Usted no me conoce, pero ya me ha expulsado del colegio». Se puso muy nervioso, pero me echó finalmente. (Fainstein 135)

Con base en ello, a lo largo de este capítulo se mencionó que es Graciela Fainstein la que escribe, la que recuerda, quien experimenta todo lo narrado, porque, además de ser un texto autobiográfico y que se puede encontrar registro histórico de Fainstein, dentro de la obra, la autora se presenta como tal. Asimismo, es la memoria el hilo temático de la división por capítulos; se accede a ésta a través del cuerpo y se intenta representar a este último a través de la liricidad del lenguaje.

6

Una ausencia en Nora Strejilevich

Como ya se ha visto en capítulos anteriores, las narrativas de vida suelen experimentar con elementos adicionales similares a la ficción, sin llegar a ser ésta. En esta experimentación, el lenguaje puede ser uno de los principales componentes a modificar. ¿Cómo? ¿Tendrán alguna función u objetivo? ¿Qué recursos extra puede incluir? Además, si las inscribimos dentro de la literatura del exilio, ¿hasta qué punto puede llegar la colectividad de la experiencia en un texto personal?

6.1. *No puede seguir el hilo a la geografía de mi exilio*¹

En la narrativa de vida se puede esperar la fragmentación, como en la literatura confesional, según lo mencionado en capítulos anteriores por Gutiérrez Estupiñán. Se dijo que, al revelar los detalles más íntimos y traumáticos de una persona, esta escritura tiende a lo fragmentario, episódico y repetitivo, resultando así en una

¹ Los títulos de los apartados del presente capítulo son frases extraídas del libro *Una sola muerte numerosa* de Nora Strejilevich.

estructura no lineal. Esto sucede en *Una sola muerte numerosa* (1997) de Nora Strejilevich.

La obra de Strejilevich es experimental en todos sus aspectos. No solo el estilo es único, sino que el patrón de entramado (o *emplotment*) también lo es. La trama de *Una sola muerte numerosa* está llena de saltos en el tiempo, no hay una relación cronológica sino temática, memorística, y aun así no deja de ser un texto autobiográfico que abarca desde la infancia hasta el presente. Sin embargo, los recuerdos de la infancia son especiales, tienen una conexión con lo narrado durante y después del secuestro, la tortura y el exilio

La forma en la que narra Strejilevich es peculiar. El libro se encuentra dividido en tres partes de desigual tamaño, siendo la última de 19 páginas en contraste con la primera de aproximadamente 120. La manera en la que se dividen estas tres partes corresponde a las experiencias y años que cada una cubre. Sobre esto, la primera parte narra fragmentos de la infancia y de su vida adolescente universitaria de la mano del recuerdo de Gerardo, su hermano mayor. De esta forma es que la autora intercala la narración de su secuestro y tortura con sus recuerdos anteriores, y estos se vinculan con Gerardo, puesto que ambos fueron detenidos clandestinamente en el Club Atlético, un CCD (Centro Clandestino de Detención). También narra la detención de sus primos, Abel y Hugo.

Posteriormente, la segunda parte es sobre la vida de Strejilevich después de la tortura, ya en el exilio. Aquí se abordan los viajes que realizó a otros países, como Inglaterra y Canadá, sus numerosos exilios, sus retornos a Argentina y la pérdida de su madre y padre. Además, se narra un suceso importante que ocupa la mayor

parte del capítulo: las entrevistas sobre las Madres de Plaza de Mayo en la ESMA, la Escuela de Mecánica de la Armada, que realiza con Kerrie, periodista que trabajaba en la radio canadiense. Finalmente, la tercera parte parece ser un epílogo, el cierre de su rememoración, donde ella reflexiona sobre lo sucedido, sobre cómo ha tenido que sobrevivir. Se menciona que, cuando escribe, es doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Columbia Británica en Canadá, país que le brindó refugio.

No solo todo el texto está escrito en presente, contando los recuerdos pasados como si los estuviera apenas viviendo, sino que existe una relación entre lo que se narra y los elementos adicionales, tales como testimonios, citas y documentos oficiales, siendo los testimonios los únicos escritos en pasado. Las citas suelen venir en dos formatos, a manera de epígrafe y como cita textual; sin embargo, digo a manera de epígrafe porque se ubican del lado izquierdo de la página y en negritas, mas éstas aparecen múltiples veces en cada parte del libro. Sobre los documentos oficiales, lo que se presenta son extractos añadidos con las debidas restricciones del formato que puede presentarse en el libro; es decir, no es en sí una fotografía o escaneado del documento, sino la transcripción de éste.

Como ya se ha ido mencionando, aparecen varios personajes en su historia, principalmente su hermano. Además de Gerardo, sus dos primos, sus padres y Kerrie, existe un personaje colectivo siempre presente y es representado a través de los testimonios que Strejilevich añade a su narrativa de vida. Si bien cada testimonio es individual, estos no son firmados por nadie dentro del texto, están solamente en cursiva para diferenciarse de la narración; sin embargo, al final del

libro hay un apartado titulado «Fuentes» con dos clases de fuentes: orales y bibliográficas, siendo la primera la de los testimonios.

En cuanto a la memoria, además de las formas personales de recordar, Strejilevich usa formas públicas, aspectos vistos con Smith y Watson. Lo anterior es uno de los principales elementos adicionales y es lo que se mencionó como testimonios y documentos oficiales. Strejilevich usa múltiples formas para acceder a la memoria, y remarca la característica de lo colectivo. Estos elementos son fundamentales para el entramado de la narrativa, donde la memoria brinca de recuerdo a testimonio a cita a narración a recuerdos, etcétera. Es por ello que la narración es fragmentaria. *Una sola muerte numerosa* es por epítome un texto fragmentario, episódico, donde no hay un hilo cronológico. La autora puede estar hablando de su presente y una palabra la remonta al pasado y no lo escribe en pasado sino en presente.

¿Ustedes no tienen madre? [sic] les gritábamos. Hebe siempre recuerda cómo nos vinieron a sacar de la Plaza con ametralladoras cargadas para la guerra, y cómo llegaron a pegar el grito de ¡Apunten!, y nosotras les respondimos: ¡Fuego!

—¡Fuego!
—¡No estoy muerto! ¡No estoy muerto!
Federico García Lorca
antes de su fusilamiento

¡Me van a matar! ¡Baaastaaa! ¡Me están matando!
¿¡Gerardo!? Es él. Es la voz de Gerardo. Esa certeza me paraliza, me da vértigo. No tengo tiempo para no reaccionar.
¡No sé nada! ¡Paren!
Su gemido me parte en dos, en miles de pedazos que no puedo contar. Es él, estará en otro cuarto, o será una grabación para hacerme hablar. Siguen los pinchazos, el voltaje parece más alto que nunca, me muerdo la lengua para no estallar.

Mirá, che, la misma cicatriz que el otro. ¡Ni que fuera etiqueta de fábrica!

La marca de una vacuna infectada en la espalda: la llevamos como un trofeo, porque nos identifica. Te tienen. Sí, estás acá.

¡Baaasstaaa! ¡Me están matando!

¡Te están matando! ¡No, no me claves ese grito! ¡Que no te maten!

Mi voz se quiebra en el cruce fugaz con la tuya. Al final hay silencio. Ya no te escucho. Ya no me siento. (Strejilevich 63-64)

Sin duda alguna, en este pasaje de la primera parte se puede encapsular el estilo de la narrativa de Strejilevich. En él es posible identificar todos los elementos anteriormente mencionados. Las primeras líneas pertenecen a un testimonio de las madres de Plaza de Mayo que termina con ¡Fuego!, frase con la que inicia la cita a manera de epígrafe, y es el contenido de esta cita lo que da pie a la narración de Strejilevich: el momento de su tortura donde escucha a su hermano por primera vez en el CCD; Gerardo también fue secuestrado. En este sentido cabe recalcar que cada uno fue secuestrado en momentos diferentes, ninguno sabía de la presencia del otro. El relato de Strejilevich se encuentra en presente continuo y se observa que hablan varias personas: Nora, Gerardo, los torturadores; pero estos no se ponen como diálogos sino como parte de la narración. Incluso, con el contenido del pasaje se puede observar cómo están presentes el cuerpo, el lenguaje, la polifonía y la memoria.

6.2. *Sello entonces un pacto con la Nora de cualquier época*

Para poder realizar un acto autobiográfico es necesario primero construir la subjetividad autobiográfica, la cual parte de la memoria, la experiencia, la identidad, el *embodiment* y la agencia. La subjetividad que se da a conocer a través del texto

se ve marcada principalmente por la dimensión temporal: la experiencia. Strejilevich construye su pensar como consecuencia de lo que ha vivido y lo refuerza a través del acto de rememoración tanto individual como colectivo, puesto que, como ya se mencionó, utiliza formas personales y públicas para acceder a la memoria. Estos elementos impactan en la dimensión espacial: la identidad.

Hombres de braguetas ágiles

No me amarran pero me meten en un auto, cuatro hombres armados. Como estoy embarazada, cuando me vienen a buscar creo que es para ir al hospital, ya que a las presas las atienden en la maternidad en esos casos. Pero los que me buscan están vestidos de civil y, cuando les piden identificación, bajan la voz. En el camino no doblan en dirección al hospital: siguen de largo y desembocan en un cruce. Veo un carro de policía y varios patrulleros. Me hacen subir, y ahí me encuentro con presos que van a ser trasladados. Me doy cuenta que estoy en la máxima ilegalidad. El viaje parece tan largo... posiblemente haya sido muy corto, pero como decía Cortázar, el tiempo se hace trizas entre las manos. Es tan incómodo que yo, con un embarazo de ocho meses y dos semanas, empiezo a descomponerme. Los presos golpean y los policías paran. Al acercarse me dicen: en realidad no sabemos quién es usted.

¿Cómo vivir entre gente que no sabe quién es una, en recodos ciegos que no figuran en el mapa? ¿Entre hombres que, sin mayores inconvenientes, se ganan su pan de cada día preguntando cómo te gusta, por delante o por detrás? Hombres de braguetas ágiles: las abren y las cierran con maestría gracias a un entrenamiento sin tregua. (Strejilevich 42-43)

En este pasaje se observa los cuestionamientos de Strejilevich en torno a la identidad, y estos están definidos a partir de la experiencia que ella tuvo, o está teniendo, durante su tortura. En cuanto a ésta, a pesar de ser individual, tiene carácter colectivo, puesto que «los manoseos, en general, están reservados para las mujeres» (Strejilevich 122), lo cual refuerza el hecho de que a la «mujer», en su mayoría, está predestinada a vivir ciertas experiencias como consecuencia de la

sociedad en la que se vive, aspecto abordado en el capítulo sobre teoría literaria feminista.

Un suceso tan crudo e impensable como la tortura de una persona tiene graves repercusiones en la subjetividad, la personalidad y la identidad. En el momento en que suceden las indemnizaciones a las personas argentinas que hayan sido víctimas durante la última dictadura argentina, Strejilevich menciona que, «al final de mi solicitud pido reparaciones desde el momento de mi secuestro y hasta el presente, ya que mi vida ha sido desmembrada por estos hechos. Me informan que recibiré una respuesta oficial a la brevedad» (236). Incluso existe una reflexión en torno a la identidad de alguien que fue cercano a ella:

Una celda escondida entre aroma de pinos y granito, a la que llamás tu leonera. Ocultás tu dudosa identidad en esa casa donde las horas son pisadas que entran y salen, suben y bajan, vuelven a entrar. Las impasibles escaleras que auscultan la roca dan a tu ventana, y te pasás los días mirándolas entre pitada y pitada de la pipa que le robaste a tu antiguo yo. A ese no tuve el gusto de conocerlo, sólo me crucé con el Andrés resucitado. Al otro lo dejaste allá, en La Plata, junto con sus documentos y sus planes, el día que un mensaje fugaz salido de otra celda te puso en marcha. Había que borrarse. En Jerusalén encarnás un personaje de tus cuentos: el que se esconde detrás de una enorme pelusa de su cuarto para protegerse del mundo. Te metés en tu estuche, la silla de madera a la Van Gogh, pero en vez de asomarte a la ventana, pincel en mano, te empacás en mirar hacia adentro por alguna cerradura invisible. (Strejilevich 160)

La experiencia en la literatura del exilio es lo crucial en la conformación de la identidad, y ésta va de la mano del *embodiment*. Al ser un cuerpo siempre presente, al reconocerse dentro de éste y tomar en cuenta su cualidad como archivo de la memoria, se vive y recuerda a través del cuerpo. Previo a su secuestro, Strejilevich ya había sido víctima de un abuso sexual:

Todo pasó a plena luz del día. A la vuelta de la escuela entro al ascensor con un desconocido. Es gordo y me acorrala entre su barriga y el espejo. ¿Cuántos años tenés? [sic] me susurra entre dientes mientras arrima su gordura blanda a mi cuerpo. Una mano ansiosa me roza, se apura por los pliegues del guardapolvo, me pellizca, me arrincona. Huelo un olor azul. Un guante me tapa la boca. Una voz me promete placeres que no comprendo. En el tercer piso lo empujo, abro la puerta y salgo corriendo. El olor azul se queda ahí... Esta obsesión no me abandona. Interminables días, meses. Interminable año de observar cuerpos deslizarse por la calle con su pesada carga sexual. Voy a la escuela de la mano de papá. Desnudo a la maestra y la veo ridícula, el pubis canoso y los pechos flácidos. En la hora de historia imagino ejércitos de violadores, en la de geografía continentes de carne, montañas como esa barriga. (Strejilevich 44-45)

Nora dice oler un color azul y que éste se queda ahí, presente. Este recuerdo le viene a la mente cuando está narrando su tortura, cuando ella está «crucificada» en una mesa helada rodeada de hombres de braguetas ágiles. Ellos le preguntan cuándo fue su primera vez, ¿primera vez de qué?, parece ser la pregunta, una que lleva a un testimonio de la primera tortura de dos mujeres. Se infiere que la pregunta la guía a un recuerdo alojado en su cuerpo, donde hay una similitud en la agresión.

En cuanto a la agencia, Strejilevich se promete a sí misma recordar, porque «si me olvido me condeno, si no me olvido me condenan» (79). Sí, este recordar parece influenciado por la misma experiencia traumática, pues no en todas las personas se presenta el mecanismo de defensa del olvido, pero ella se propone hacerlo. Ante esto, Strejilevich escribe: «Sello entonces un pacto con la Nora de cualquier época: recordar» (80). Esta oración no solo puede interpretarse como parte de las diversas identidades que una persona puede llegar a poseer, sino que abre el camino al análisis de los diferentes «yos» autobiográficos.

Existen diferentes Noras dentro del relato: la que recuerda y lo escribe, la recordada, la que reflexiona y aquella a la que se puede identificar históricamente; y en ellas, hay más, la Nora recordada, el «yo» narrado, es la Nora infante, la Nora estudiante, la Dra. Nora, entre otras. Entonces, si la memoria en *Una sola muerte numerosa* es la responsable de que el texto sea fragmentario, ¿de qué otra forma se le puede encontrar? ¿Qué se dice de la memoria en el texto?

6.3. *No acordarse de nada es la consigna*

Los actos autobiográficos necesitan de impulsores o *coaxers* para darse. En esta narrativa, el impulsor más importante es la ausencia de Gerardo. Cuando Nora es liberada, Gerardo no lo es, y a partir de ese momento, el recordar, más que una obligación, parece ser necesario porque es lo que mantiene a Gerardo presente. Ante esto, Strejilevich escribe:

No me puedo abrazar al pasado, tengo que dejar que suelte su avalancha de escenas y de voces. Quisiera que se ventile y escape del rincón en el que lo tengo bastante mal alojado. Que viva una existencia más llevadera. (246)

Sin embargo, como ya se mencionó, el recordar no es lineal. En *Una sola muerte numerosa* son aspectos de un recuerdo lo que detona el siguiente, intercalando testimonios, citas y documentos, como en el pasaje anteriormente narrado donde se observa la cita de García Lorca. Por ello, la narrativa entera está construida a partir de actos autobiográficos entrelazados, donde los componentes

de destinatarios, modos estructurados de autoconocimiento, patrones de entramado, medios y audiencia son los mismos. Estos se pueden definir como:

1. Destinatarios: Gerardo y otras víctimas.
2. Modos estructurados del autoconocimiento: por la naturaleza del género autobiográfico, a través de los actos se reconstruye la vida y se da una segunda lectura de la experiencia.
3. Patrones de entramado: la estructura temporal es en presente, aunque se narren recuerdos, solo los testimonios se narran en pasado.
4. Medios: la escritura autobiográfica, narrativa de vida.
5. Audiencia: además de otras víctimas de las dictaduras argentinas, toda aquella persona que compre y lea *Una sola muerte numerosa*, ya sea por interés en el género de la literatura del exilio, la escritura de mujeres argentinas o que sigan el trabajo de la autora.

Así, los otros cuatro elementos restantes son fácilmente identificables en los actos autobiográficos:

No acordarse de nada es la consigna. No me acuerdo ni de caras ni de asambleas, ni del humo ni del entusiasmo, ni de las consignas ni de los aplausos, ni de los amigos ni de los amantes ni de los vecinos.

Era tal la necesidad y la urgencia de olvidar situaciones, de olvidar compañeros, de olvidar rostros, que realmente los olvidé... mañana quedás libre. Anotó mi nombre y se retiró.

Nombres, nom-bres, nommmmmmbresss, n-o-m-b-r-e-s. Que cómo se llaman mis compañeros de la universidad, los amigos de mi hermano, la

esposa de mi primo... Nombres: Sutano y Mengano. Marco y Aurelio. Ya no sé qué inventar para salir del paso sin contradecirme. Por suerte tengo muy mala memoria no me acuerdo de casi nadie. No me acuerdo, por ejemplo, de Patricia, alela, negrita, mi doble.

Sí, mi doble

Patricia, durante años nos pisamos los talones sin darnos cuenta. Cuando entrabas al teatro de sombras, yo salía y apenas nos cruzamos, cuando empezaba a estudiar música, vos terminabas. Eras amiga de un amigo de Gerardo; yo, de tu compañero. Teníamos la misma edad y casi la misma estatura, un aire de familia y ciertas líneas invisibles al andar que por fin se juntaron. (Strejilevich 72-73)

Strejilevich estaba hablando sobre un momento específico de la tortura cuando le preguntaban sobre los nombres de personas supuestamente involucradas con algún partido como ella. En este pasaje, además de observar la manera en la que se conectan los testimonios con la narración, también son observables los otros elementos de los actos autobiográficos:

1. Impulsores: la palabra *nombres* y Patricia.
2. Sitios: el Club Atlético, el CCD.
3. Los «yos» autobiográficos:
 - a. «Yo» narrativo: la voz narrativa.
 - b. «Yo» narrado: Nora de 1977.
 - c. «Yo» histórico: Nora Strejilevich.
 - d. «Yo» ideológico: Nora durante la tortura.
4. Los otros de los «yos» autobiográficos: Gerardo y Patricia.

Junto con esto, es relevante mencionar que en la escritura de Strejilevich también se encuentran los sitios como impulsores de memoria. Sobre el Club Atlético, veinte años después de lo sucedido, ella escribe que

Los ladrillos, gracias a las manos de borradores de amnesias, terminan por hablar. Las paredes terminan por esbozar pañuelos, los aerosoles terminan por exigir justicia. El lugar, aunque siga sin parecerse a mi ayer, promete un sentido. (256)

Con lo anterior, el recordar de Strejilevich es consciente, a voluntad. Ella escribe con base en la memoria, sí, pero también escribe sabiendo que está recordando. Hay un cuidado extremo en su narrativa donde todo está hilado de cierta forma, ya sea por temática, por similitudes o por personas. Ya en la última parte del libro, Strejilevich introduce una carta de sus padres donde se menciona a Roberto y luego ella habla de un departamento. Hay un epígrafe llamado «La llave mágica» y luego escribe:

Con el departamento en mente bajo en tránsito del avión que me trae de regreso a mi historia. Bajo en Santiago de Chile... un acento más simpático que la voz me detiene:

¿Qué hace usted en territorio Shileno?

El funcionario me amenaza con el reglamento y el significado técnico de la palabra tránsito, que excluye por definición el acto de presentar pasaporte para entrar a un país.

¿Cómo le explico que ando distraída recordando muros y metamorfosis? Mis reflejos me salvan. (250)

De esta manera es como se presentan los recuerdos en la narrativa de Strejilevich, un acto autobiográfico siempre llevando a otro, un recordar consciente que a la vez la desconecta de su presente. Por ello, es la memoria el principal factor

para el patrón de entramado. Empero, la memoria también se presenta como un factor importante en las reflexiones y descripciones de Strejilevich.

Sobre el no poder recrear el tiempo de los recuerdos y la incertidumbre sobre su confiabilidad, la memoria llega a ser un problema como fuente principal de los textos autobiográficos. Strejilevich menciona que «es todo tan veloz que ni recuerdo cómo o dónde me saco la ropa, y eso que no es costumbre mía hacerlo en público» (44). Inclusive hay un momento en el que dice: «No sé qué me pasa, me duele la memoria. Sube la marea de voces que me piden algo, al unísono» (Strejilevich 197). ¿Qué tanto puede retener la memoria? ¿Cómo se sabe que lo recordado realmente pasó así?

Esta reflexión se relaciona con la política de la memoria, ¿qué se puede recordar y que no? ¿Quiénes tienen el monopolio de la memoria? Strejilevich escribe en su obra que «en la Argentina de los noventa privatizamos hasta los recuerdos» (226). Realmente existe un juego de poder en cuanto a la memoria colectiva e individual. Con anterioridad, durante la segunda parte del libro, Strejilevich compartió la entrevista que intentaron hacer, ella y Kerrie, en la ESMA:

La idea es entrevistar a alumnos de colegios privados que hoy juegan a la pelota en estas canchas: versátiles terrenos que hace menos de veinte años albergaran salas de tortura. Trataremos de averiguar cómo se sienten estos jóvenes metiendo goles en medio de los ecos de desaparecidos de su misma edad...

Nos acercamos al fondo, junto al río. Uso el acento gringo a modo de disfraz. Otra vez en la pantalla, sin libreto.

¿Nou se sienten ustedes reros en jugar equí, en un lugarh coumo esto?

Me temo que nos confunden con extraterrestres.

¿Qué quiere decir?

Buenou, acáh dicen quei torturharhon ghentes..., me ayuda Kerrie.

Ah, no sé. No sabemos nada de eso. Si quieren preguntar algo pueden ir a esa casa, ahí están los profesores. (169-179)

En 20 años, la sociedad argentina ya había olvidado, o fue obligada, a olvidar la existencia de los CCD. Las generaciones más jóvenes no tenían idea de que estudiaban y jugaban en lugares donde gente de su edad había sido torturada y asesinada. La experiencia que modificó su identidad y vida parece ser irrelevante para las nuevas generaciones, inclusive es difícil de entender para otras personas que nunca han tenido que sufrir lo que ella vivió. Son las repercusiones que su experiencia tiene en su presente, algo que se observa en la literatura del exilio. Cuando un italiano le pregunta qué hacía antes de llegar a Italia, ella dice que

El problema es que la charla me obliga a saltar de mi paréntesis hacia un mundo que pide explicaciones: que de dónde vengo, que adónde voy. Es difícil entablar conversación cuando se anda evitando los bordes del presente. ¿Cómo le digo que pasado y futuro son fronteras para las que no tengo pasaporte?

Carlo persiste: Cosa facevi prima de venire?

Ni siquiera sé cómo pasé la frontera de esta acogedora casona. Sólo recuerdo que me refugié siguiendo las instrucciones del amigo al que fumando espero. «Qué hacía antes de venir» son cinco palabras que no encajan, mis neuronas no las asimilan. Él, en cambio, puede darme un cuadro preciso de su vida. (203)

Como ya se ha observado en los extractos y citas de *Una sola muerte numerosa*, Strejilevich posee un estilo del lenguaje muy peculiar. ¿Qué la motiva a romper con la gramática del español establecida? ¿Es solo estética o tiene una finalidad? ¿Cómo interpretar su estilo?

6.4. *Un bombardeo de lengua y cultura nos acosa*

Si bien la voz narrativa es en primera persona del singular, se puede identificar a Strejilevich como quien habla, reflexiona y narra; la autora escribe mediante la conversación, varias conversaciones. La mayor parte de su escritura tiene una dedicatoria, un destinatario: Gerardo. A los testimonios, las citas y los extractos de documentos los acompañan una construcción polifónica dentro de la narración directa de Strejilevich: voces, canciones, versos, trabalenguas, diálogos y conversaciones sin guiones ni destinatarios.

¿A qué mar te referís, Gerardo?
 ¿Al mar dulce, a ese Río de la Plata al que caíste como péndulo?
 Dicen que los largaban mar adentro ¿Se acercó tu cuerpo a la costa como un faro en la oscuridad? ¿Estaba embravecido el mar? (Strejilevich 233)

Como se observa en la cita previa, Strejilevich escribe hablándole a Gerardo. En un intento por comprender lo sucedido, ella le escribe preguntando si así pasaron las cosas. El vocativo de la pregunta da a entender que hay un destinatario, se espera un receptor. En vez de describir la acción en tercera persona, de decir: «Gerardo se enoja y se va», Strejilevich opta por describirlo a partir de la segunda persona del singular:

Muchos años después, en 1977, la casa es otra. Negro, los barrotes del balcón, mi jardín mutilado; gris, las persianas entornadas, sombras de árboles imaginarios; marrón, el piso que se desparrama por el departamento; blanco, el marco de la puerta, nuestro último escenario.

Fíjate 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. (31)

Strejilevich le habla a Gerardo a través de su escritura, conversa con él, aunque, lamentablemente, nunca obtiene respuesta alguna. Este estilo de narración también lo usa para otras personas, como Patricia y sus padres. Parece reservado solamente para la familia, ausente, construyendo así una conversación lírica y extensa con ella, con personas que ya no se encuentran en su vida en el momento en el que escribe; tal vez esa sea la única forma a través de la cual puede traerlas a su presente.

Con ayuda del pasaje anterior, es posible identificar el lenguaje con el que escribe: español latino, específicamente, de Argentina. «Decís», «vos», «enojás», estas palabras y la conjugación del verbo son más comunes en el sur de América que en México o en España. A lo largo de la obra se encuentra este distintivo de su lenguaje, incluyendo modismos o regionalismos: «Si no me decís que son lindas, tenés que pagar peaje, amenaza a un público goloso de ternuras que le saca fotos como a una diva» (Strejilevich 32). Además, como se observó con la cita del momento de Strejilevich y Kerrie en la ESMA, la autora escribe como se habla.

La polifonía conversacional introducida como narración puede llegar a ser confusa de vez en cuando. ¿Quién habla? ¿Es alguien diferente o es la misma persona que habló en el «diálogo» anterior? Difícil saberlo, aunque se sabe que no es Strejilevich. Además, no es necesario ponerle nombre a la voz, puesto que muchas veces son conjuntos o grupos de personas. En otras palabras, en un momento hay varias intervenciones y por el contexto y lo que dicen se sabe que son,

por ejemplo, los torturadores; son varios, no se sabe cuántos ni quienes, pero lo importante es lo que se dice:

Coordino los movimientos a pesar de los grillos, estiro los brazos, los alzo hacia el techo y me pongo en puntas de pie. Puede hacerlo, me dijeron. No puedo creer que me den permiso para algo, pero me paro y empiezo a mover el cuerpo entumecido. Bravo! ¡Otraaa! ¡Miren, muchachos, *La muerte del cisne*! ¡Vamos todavía! Las voces se acercan y yo sigo, obsesiva y pacientemente sigo. A ver, ¡*Cascanueces*! [sic] el mismo ritmo y uno, y dos: ¡Dale con *La tarantela*! [sic] y tres, y cuatro ¡Bailá *El Danubio azul*!, y me olvido del coro, y abajo y arriba, y sigo, y va, donde sus burlas no me tocan, y uno y dos, y un calor me invade, y tres, y brazos y sube, y cuello y sí, y más y bien, y crece el calor, y va y va, y me río por dentro y sí, y más adentro, y cuatro y cinco. Bailo el gallito ciego muerta de risa. (Strejilevich 125)

Este extracto pertenece a su detención ilegal dentro del Club Atlético. Como se observa, está narrado en presente y existe polifonía, además del intento de escribir la oralidad. Un aspecto gramatical relevante es la utilización excesiva de la conjunción «y». Estos elementos en conjunto enriquecen la narración de Strejilevich, le da peso a lo narrado e invita a la lectora o lector a prestar atención a lo que está sucediendo, a poder ver y escuchar y recrear lo que se lee. Un estilo que recrea la crudeza.

Asimismo, se mencionó que hay canciones y trabalenguas que atraviesan la escritura de la autora. Una hipótesis de su uso es la conexión que esto tiene con la infancia, con hacer «más llevadero» lo narrado, el querer regresar a su infancia o encontrar consuelo en ella:

A la lata al latero a la chica del chocolatero / a la A / a la A / Mariquita no sabe hablar / a la E / a la E / Mariquita no sabe leer...

Coros a muchas voces sobre fondo manchado de colores brillantes. Verde, la ligustrina que separa mi casa de la vecina; blanco, las lajas del jardín por las que *rueda que ruedan las ruedas de mi ferrocarril*; rojo, las

baldosas del patio que se balancean cuando me hamaco; marrón, el piso que se desparrama por los dormitorios. En la cocina una mancha plateada, la caldera; en el baño una transparencia, el espejo de mis muecas; en el cuarto de mis padres la cortina de voile, mi vestido de fiesta; en nuestro dormitorio la lámpara, redonda como *El globo rojo* que mostraron en la escuela. (Strejilevich 29)

Sin embargo, también podría ser un recurso irónico:

Qué importa saber quién soy / ni de dónde vengo ni pa' dónde voy se confunde con sola, fané y descangayada / la vi esta madrugada salir del cabaret, en un collage que se cierra con: Bésame otra vez / piensa que tal vez / no nos veremos más... si estás de buen humor. Si estás de malas, preferís: El mundo fue y será una porquería / ya lo sé / en el 510 y en el 2000 también, y la cara te hierve de rabia cuando sentenciás: Siglo XX cambalache / problemático y febril / el que no llora no mama / y el que no afana es un gil...

Tango que por algo prohibieron los señores militares cuando tomaron *la sartén por el mango / y el mango también*. (Strejilevich 60)

Otro momento donde se puede observar cierta ironía es en la segunda parte del libro cuando habla de la Argentina de los años noventa. Está tomando lugar algo similar a un bazar con mercancía europea, y se da a entender que Argentina ignora el hecho de que apenas unos años atrás algo tan atroz como la dictadura del 76 ocurriera. Sobre esto, Strejilevich escribe:

¡Pasen, entren, arrasen con todo, que yo me quedo con el cambio!
Con el cambio de vida, de país, de piel. Cambio historia por consumo, una historia más que se consume.

Con sumo placer, adelante, aprovechen las novedades. (228)

Además de cierta ironía, Strejilevich también utiliza la metáfora, los símiles e incluso la prosopopeya o personificación en su estilo del lenguaje. Por ejemplo, en el pasaje siguiente, se identifica como prosopopeya «la muñeca también se fue». Inclusive existe una imagen interesante, Strejilevich dice: «escupir» su cumpleaños y tragarse las sílabas:

Un abanico de delantales blancos se abre delante de mis ojos como la cola de un pavo real. Nadie me acompaña. La muñeca también se fue. Los delantales tienen manos. Me atrapan en una red de sábanas blancas. Me atan a una silla enorme que se estira y me deja cabeza para atrás y patas para arriba. Grito pero no paran. No me escuchan. No puedo moverme ni cerrar la boca. Un aparato más grande que todas sus manos se me acerca con una luz que me aplasta la cara. Me busca la lengua y da vueltas en la garganta. Voy a vomitar. Me sueltan para que escupa sangre en un lavatorio. Escupo mi cumpleaños...

Seguimos las instrucciones del doctor, no sabíamos lo que iba a pasar.

Se me meten todas las sílabas para adentro. (Strejilevich 115-116)

Estas figuras retóricas no son solo para su experiencia individual, sino que también se pueden encontrar en la colectiva, característica de su escritura debido a la multiplicidad y diversidad de voces que la conforman. Cuando Strejilevich habla sobre el tiempo que pasó en el Club Atlético, ella escribe que

Todo es para todos, hasta los gritos de la noche. Acá lo normal es sentir que no se sube en la vida, se baja; uno se hunde más y más hasta que todo es noche. Acá tocamos la noche infinita, el fondo de la noche. (121)

Y parece ser que el lenguaje, aun así, lírico, no es suficiente para externarlo todo. Que existen barreras en el lenguaje escrito y reconocido como correcto. Que la experiencia supera al lenguaje cuando ésta es insoportable, cuando el cuerpo ya no puede más:

Estoy temblando, me castañetean los dientes, todo me duele más. Quiero ver dónde estoy, me bajo la venda y por primera vez abro los ojos. No sirve de mucho. La oscuridad lo abarca todo. Apenas entro sentada, es como un ropero. Estoy aquí para pensar. La mente en blanco. Ni siquiera pienso en la muerte. Entre mis pensamientos y yo, esta puerta de metal compacto. Que recapacite. No se me ocurre nada, se me agotaron los verbos. (Strejilevich 47)

Se queda sin verbos porque, ¿cómo pensar, escribir, hablar cuando el lenguaje no puede expresar lo que el cuerpo está viviendo, sintiendo realmente? Si se vio con Braidotti el lenguaje como una extensión, la prótesis definitiva, parece ser que no siempre lo es, que tiene límites, que no se puede expresar todo a través de la gramática aceptada, porque, de acuerdo con Butler, ésta posee restricciones. Con lo lírico, sus expresiones, Strejilevich se acerca a un lenguaje romántico, si se quiere clasificar, sobre todo porque ella lo menciona en relación con el sentir:

Lástima que los románticos perdamos la medida del tiempo, atorados por el diámetro de los sentimientos y el volumen de las emociones... A mí se me caen en palabras que hacen ruido de lágrimas contra muros de silencio. (248)

Ella no escribe en un lenguaje gramaticalmente correcto, el académico. Strejilevich intenta romper con las restricciones y limitaciones que éste posee. En determinado momento, cuando está hablando sobre el proceso de indemnización para víctimas de la dictadura, Strejilevich dice que ese documento sí tiene que, o tuvo que, escribirlo «como se debe»:

Ahora me toca declarar con un estilo más civilizado: sentada frente a una máquina de escribir que puede copiar mis palabras o redactar una receta de cocina. Lo mismo da. Una verdadera declaración oficial, tan oficial que debo firmarla a ciegas a pie de página. (103)

Existe un juego de poder innato en el lenguaje. Se puede decir que el lenguaje más civilizado, en ese que tiene que escribir documentos oficiales, es el lenguaje que la oprimió, que llegó a torturarla también. El lenguaje intenta aplicar su poder sobre las personas, y cuando éste le pertenece al gobierno, también es un método de opresión y violencia: «La guerra y el ejército tienen que ver, pero de otra

manera. Digamos que el ejército te bombardeó con la palabra desaparecido» (Strejilevich 212). Por ello, la autora busca escribir desde las emociones y los sentimientos, y también redefinir palabras, quitarles el poder que alguien más les ha impuesto:

Por definición una refugiada no puede volver al país de donde huye, pero las definiciones a menudo no encajan con la vida.
 Hojeo tus cartas en el avión. Tu letra me cincela en el recuerdo una escultura volátil. (210)

Tal como puede observarse en esta cita, el lenguaje, las palabras tienen una repercusión física, un impacto. En el capítulo 4 se abordó la conexión que el lenguaje posee con el cuerpo. Con Butler se mencionó que el cuerpo es mediado por el lenguaje, puesto que son las palabras las que tienen el poder de moldearlo, se construye a partir de éste.

Con ello, el lenguaje funge como una herramienta para intentar aprehender y representar al cuerpo, y digo intentar porque sería imposible hacerlo a la perfección. A partir de esto, es posible acceder a los conocimientos situados, a la memoria alojada en el cuerpo. Cuando Strejilevich se dedica a hablar de su cuerpo y lo que ha sufrido, el juego en el lenguaje está presente.

El dolor gime de piernas a cabeza como tediosa obsesión que repite: estás presa, desaparecida, parecida, depe-sapa-repesipi-dapa. Me tapo los oídos. Trato de dormir, acurrucada, para olvidar que soy esta cosa inerte que palpita. Hay que recordar el número ka cuarenta y ocho, ka cuarenta y ocho, ka... (Strejilevich 81)

Se observa el juego gramatical en la palabra desaparecida y una escritura en letra de los números en vez de K-48. Sin embargo, hay una ruptura gramatical y

sintáctica aún más interesante en el estilo de *Una sola muerte numerosa*: existen ciertas veces que no hay comas ni otras conjunciones, o que las oraciones son cortas o son frases:

Una magia perversa gira la llave de casa. Entran las pisadas. Tres pares de pies practican su dislocado zapateo sobre el suelo la ropa los libros un brazo una cadera un tobillo una mano. Mi cuerpo.

Palpo las miradas frente a la sorpresa de esta voz que repite:
Pisa pisuela color de ciruela. (Strejilevich 258)

Ante el lenguaje opresor utilizado por la dictadura, donde hay un nuevo léxico al cual atenerse que acompaña a la violencia, al que llama «monólogo armado» (Strejilevich 259), ella se deshace de él, lo rechaza. En este proceso, al hablar sobre la experiencia violenta y traumática que su cuerpo ha tenido que sufrir, ella elige una manera diferente de narrarla.

6.5. *Pisa pisuela color de ciruela*

Pisa pisuela color de ciruela es sin duda el verso argentino más repetido en la obra de Strejilevich. De acuerdo con Graciela Izaguirre y Rolando Klempert en «Los juegos de los abuelos. Los juegos populares», en el portal oficial de la ciudad de Buenos Aires:

Pisa, pisuela, color de ciruela, vía, vía este pie. No hay de menta ni de rosa, para mí, querida esposa que se llama Doña Rosa. Se colocan todos los chicos contra la pared, recitando los versos anteriores. El elegido con la punta de su pie va tocando los pies de los demás. Al terminar el recitado, el chico a quien se le toca por último el pie, pasaba a jugar igual que el primer jugador. (párr. 6)

Si se piensa en las implicaciones que tiene el uso de este verso en el último extracto citado en el apartado anterior, es realmente oscuro ver cómo un verso de juego de infantes pasa a ser parte de la narrativa de una tortura. Un juego inocente lastima un cuerpo, varios cuerpos. Strejilevich la usa varias veces cuando habla de su sufrimiento físico:

Tres pares de pies practican su dislocado zapateo sobre el suelo la ropa los libros un brazo una cadera un tobillo una mano. Mi cuerpo. Soy el trofeo de hoy. Cabeza vacía, ojos de vidrio. Los cazadores de juguete me pisan *pisuela color de ciruela*. (27)

Como se mencionó al final del apartado anterior, hay veces en las que la autora no utiliza comas o cualquier signo de puntuación en sus oraciones, en lugares donde «deberían de ir». Por ejemplo, cuando se enlista una serie de objetos o elementos, estos deberían ir separados por comas. Sin embargo, ella no lo hace, por lo que se encuentran oraciones como «sobre el suelo la ropa los libros un brazo una cadera un tobillo una mano», aunque sí existen momentos en los que habla de su cuerpo usando comas u otros signos, como en «me atan de pies y manos. Crucificada. No hay peros, me duele, déjenme tranquila. Soy un cronómetro, quizás humano» (Strejilevich 49). En aproximadamente 28 páginas de *Una sola muerte numerosa* se presenta por lo menos una vez esto, y normalmente va acompañado de la violencia física:

No todos los días una trata de escapar cuando el reloj se movió la puerta torció la ventana trabó y una gime acorralada por minutos que no corren... Una se pierde entre sillas dadas vuelta cajones vacíos valijas abiertas colores cancelados mapas destrozados carreteras inacabadas... Pero una está aquí, del otro lado, en este cuerpo precario: suelas tatuadas en la piel bota en la espalda arma en la nuca... Dos de la tarde impune la tiran

a una al ascensor la arrastran... Lanzo mi nombre con pulmones con estómago con el último nervio con piernas con brazos con furia. (Strejilevich 28)

¿Qué intención podría tener el escribirlos de esta manera? ¿Qué efecto produce el leer todo de corrido? Desde mi punto de vista, el no usar comas acelera la narración, añade un sentimiento de desesperación o angustia de que todo está pasando tan rápido que no se puede registrar ni en la memoria ni en el lenguaje, pero sí en el cuerpo, porque así siente el cuerpo, sin comas:

No todos los días uno abre la puerta para que entre un ciclón desmantela habitaciones y destroza el pasado y arranca las manecillas del reloj. No todos los días se quiebran los espejos y se deshilachan los disfraces. No todos los días uno trata de escapar cuando el reloj se movió la puerta torció la ventana trabó y uno gime acorralado por minutos que no corren... Uno se pierde entre sillas dadas vuelta cajones vacíos valijas abiertas colores cancelados mapas destrozados carreteras inacabadas. (Strejilevich 157)

Porque el cuerpo no sabe de minutos, solo siente. El hecho que no se usen comas podría incluso inferir que no hay orden en lo que sucede, porque no se sabe de dónde viene la próxima acción de violencia hasta que se siente; es abrumador. Quizá esa es la intención de dejar a un lado las comas y optar por nada o por la conjunción «y». Esta conjunción puede interpretarse también como simultaneidad, no solo está sucediendo esto, sino que también lo otro y lo otro y más cosas:

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 que al contacto con la piel se enloquece y vibra y duele y corta y clava y destroza cerebro dientes encías oídos pechos párpados ovarios uñas plantas de pie. La cabeza los oídos los dientes la vagina el cuero cabelludo los poros de la piel huelen a quemado. (Strejilevich 55-56)

Y este estilo no es solo para la lista de elementos o partes del cuerpo, sino también para la acción, como se observa en la cita anterior, y para adjetivos como en la siguiente:

Les abre la puerta y tres guardapolvos te alzan derrotada sumisa acurrucada en tu silla vencida forzada te arrastran la ambulancia el chirrido del tiempo llegamos la camilla esos ojos no me claves esos ojos impotencia adiós este arsenal de lágrimas tus pupilas van y vienen me recorren no me ven quedate volvé no te vayas todavía tu gesto fragmentado y ondulante tu brazo se sacude manotea el vacío me rasguña el espanto no seré yo quien te cubra la cara atrapada en esa red de reflejos. Me voy. (Strejilevich 215)

Así, al cuerpo se le puede encontrar inmerso en el estilo de Strejilevich: ambos se moldean, ambos intentan representar al otro. Sin embargo, también se encuentra el cuerpo presente de diferentes maneras, sobre todo porque al ser una narrativa de vida inscrita en la literatura del exilio, el cuerpo torturado es un aspecto, desafortunadamente, común.

Sobre el *embodiment* y el cuerpo como un nódulo del saber, en Strejilevich el cuerpo permite el acceso a la memoria; es, después de todo, experiencia encarnada. Strejilevich dice: «Mientras manos anónimas nos palpan de armas, las mías revuelven sábanas de la memoria para despertar a los ausentes entre los pliegues» (132). Como el acto de recordar es consciente, también lo es la búsqueda de la memoria a través del cuerpo, rebuscar a través de él los recuerdos. Y estos recuerdos, experiencias y saberes se convierten en conocimientos situados: «El contraste entre lo acogedor del lugar y lo que sé de su historia me despierta la imperiosa necesidad de mear» (183). El cuerpo responde ante estímulos y detonadores ya inscritos en él, hay una reacción física ante lo recordado.

Relacionado con lo anterior, hay una imagen que Strejilevich crea a partir de la piel, el cuerpo, la experiencia y la geografía. Después de su secuestro y tortura en el Club Atlético, ella dice que «mamá se acerca y me ve las cicatrices, que se resisten a salir con esponja y jabón. Recuerdo sus manos en las nervaduras de mi piel. Mi piel es lo único que ha cambiado en estos días» (Strejilevich 143); y, años después, «cumple años nuestra segunda piel de casi dos décadas, nos convocan la ley de la memoria y de la vida. Por eso corresponde llenar este espacio con vino, con abrazos, con fotos, con canciones, con poesía» (257). Ella encarna un nuevo cuerpo, una nueva piel ha crecido para suplantar la previa al secuestro; ya no es la misma persona que era y vive a partir de su segunda piel, la cual reacciona de acuerdo con lo vivido:

No tiene la culpa de que la mire con odio retroactivo. Lo arrastro desde mi internación involuntaria en la enfermería del Club Atlético, a veces se me superponen las geografías. (Strejilevich 165)

«Se superponen las geografías» es una imagen espectacularmente cruda; el lenguaje de Strejilevich busca representar lo irrepresentable. Y este cambio de piel y posesión de diversas geografías ha dejado heridas, pero Strejilevich no quiere desaparecerlas:

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. Te llevo a pasear, que buena falta te hace. Y en el camino, cuento el desenlace de tu historia. (224)

Su cuerpo posee lo vivido, es memoria viva. En palabras de Smith y Watson (del capítulo dos), es la superficie textual donde se inscribe la vida de las personas.

Strejilevich quiere recordar, porque como se mencionó anteriormente, recordar parece ser la forma de seguir teniendo presente a su familia, a Gerardo. Ante esto, ella recalca que su experiencia, a pesar de ser individual, fue colectiva. Considero que lo colectivo en esta obra ha sido más que abordada mediante la polifonía, los testimonios, el estilo. Sin embargo, la manera en la que termina el libro la refuerza:

¡Me llevan, me llevan!

El secreto recorrido de casa al Club Atlético se hace público, habla hasta por los codos. Las voces del pasado me encarnan. Soy, somos, el poema:

*asesinaron
a mi hermano a su hijo a su nieto
a su madre a su novia a su tía
a su abuelo a su amigo a su primo a su vecino
a los nuestros a los suyos a nosotros
a todos nosotros nos inyectaron vacío.
Perdimos una versión de nosotros mismos
y nos reescribimos para sobrevivir.*

Palabras escritas para que las pronuncie 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 259)

A través de su ejercicio de rememoración en su narrativa de vida, Strejilevich reconstruye su vida, le da una segunda lectura a su experiencia. Empero, simultáneamente, cumple con el objetivo de oponerse y desafiar las versiones histórico-políticas oficiales de Argentina, de permitir que se escuche la voz de las personas realmente afectadas. Incluso da una versión alternativa de los hechos al revelar uno de los misterios más grandes relacionados a Gerardo: su fraude. Durante las indemnizaciones, Nora no podía solicitar la de Gerardo, puesto que estaba registrado con un crimen:

Desde los 80 la Universidad de Buenos Aires le seguía el rastro a un alumno que no había devuelto un libro de física a la biblioteca. Se trataba de mi hermano. Mis padres les informaron a las autoridades que su hijo había sido secuestrado y seguía desaparecido desde 1977. Lamentablemente, si él no aparecía el libro tampoco podía aparecer. Lo cierto es que las universidades no permiten que ese tipo de crímenes permanezcan impunes. Buscaron a Gerardo sin tregua, y el caso pasó eventualmente a manos de la policía.

Mi abogada logró, veinte años después, limpiar su prontuario.

Buenos Aires, 12 de noviembre de 2000

Querida Nora:

Me pasé la tarde en diversas dependencias de derechos humanos hasta que encontré la documentación. El problema es el siguiente: a Gerardo lo buscan a raíz de un informe policial que lo acusaba de fraude. Fue citado a presentarse al Juzgado Penas 31 el 16 de diciembre de 1989, y este es el *problema* ya que, como bien sabes, desapareció el 16 de julio de 1977. (Strejilevich 259)

La política argentina sí les seguía la pista a los criminales, aunque fueran criminales por no devolver un libro. Empero, las indemnizaciones fueron posibles décadas después de lo sucedido; se luchó para que se reconocieran las desapariciones forzadas. Eso no lo reconocía el gobierno, eso no aparecería en la historia.

Conclusión

La presente tesis de licenciatura consistió en el análisis literario de dos obras inscritas dentro de la literatura del exilio. Para ello se plantearon dos objetivos específicos para analizar *Detrás de los ojos* de Graciela Fainstein y *Una sola muerte numerosa* de Nora Strejilevich:

1. Señalar los elementos que hacen de ambas obras narrativas de vida y no novelas.
2. Identificar qué funciones presentan la memoria, el cuerpo y el lenguaje escrito en las obras literarias de Fainstein y Strejilevich.

Estos objetivos se formularon con base en la tesis de que la memoria, sobre todo la memoria encarnada en el cuerpo, es la que articula la narración de ambas narrativas de vida, haciendo uso de un lenguaje que desafía al lenguaje opresor. Para ello, se analizaron el cuerpo, la memoria y el lenguaje en Fainstein y Strejilevich de la mano de la teoría de la narrativa de vida, de la antropología de la memoria y del lenguaje, principalmente.

A través del presente trabajo se distinguió que los elementos que constituyen a ambas obras como narrativas de vida, además de tener a la memoria como fuente

principal de información, son la selección de determinados recuerdos que articulan la trama principal, todos relacionados con el dolor, la tortura o eventos traumáticos; el desarrollo de una subjetividad autobiográfica que permitió la existencia de actos autobiográficos; la caracterización de personajes; y la inclusión de elementos literarios adicionales, tales como diálogos y citas en Fainstein, y polifonía, testimonios, citas y documentos históricos en Strejilevich. De esta forma, más que autobiografías que atañen a la vida completa de las autoras, sus obras se centran en una trama específica de la cual parte la selección de recuerdos y que se articula de manera fragmentaria.

En Graciela Fainstein se identificó al cuerpo como detonador del acto autobiográfico que da pie al recuento de la historia. Los conocimientos situados, concepto referente a la memoria encarnada, fungieron como el elemento definitivo para el patrón de entramado (*emplotment*) de la obra. De esta forma, el cuerpo es la puerta a través de la cual Fainstein accede a la memoria y es a través de un acercamiento a un lenguaje del corazón —uno que intenta alejarse de la rigidez académica y «correcta»— que la autora escribe.

Lo anterior sucede de igual forma en Strejilevich. Ella utiliza un lenguaje poético que intenta representar lo irrepresentable, aquello que el cuerpo siente, y que se antepone al lenguaje opresor. Para ello, una peculiaridad es no utilizar comas en las descripciones referentes al cuerpo sufriendo violencia. La memoria en Strejilevich es fragmentaria, articula recuerdos con narración y con testimonios o documentos, y está siempre presente; es de igual forma la encargada del patrón de entramado.

En ambas autoras se percibe a la memoria como responsable del entramado de los recuerdos; al lenguaje, como el elemento que intenta representar al cuerpo; y al cuerpo, como un ente siempre presente. Lo anterior son elementos con los cuales se experimenta a través del ejercicio autobiográfico de la escritura. Sin embargo, a mi parecer, es la posibilidad y amplitud del subgénero de la narrativa de vida lo que propicia su existencia y permite su análisis.

A manera de cierre, considero que existe una gran cantidad de temáticas y líneas de investigación posibles en el ámbito de la narrativa de vida del exilio, sobre todo de escritoras, puesto que comúnmente suele analizarse más a los autores. Asimismo, la memoria, el cuerpo y el lenguaje son campos de investigación extensos que tienen la característica de estar progresando sin detenimiento. Un aspecto que llamó mi atención para el análisis de estas obras fue la teoría de la memoria, puesto que en América Latina y el Caribe la memoria colectiva es un elemento extremadamente presente dada la situación histórica, política y social de violencia en la que se vive día con día. Por ello, considero que los estudios de la memoria, de la mano de los estudios de género, son posibles líneas de investigación que pueden abordarse en la narrativa de vida enmarcada por el exilio y la violencia extrema.

Bibliografía

- Bordo, Susan. "Postmodern Subjects, Postmodern Bodies, Postmodern Resistance". *Unbearable weight. Feminism, Western Culture, and the Body*. California: The Regents of the University of California, 1993, 277-300. Impreso.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York: Columbia University Press, 1994. Impreso.
- Butler, Judith. *El género en disputa*. Paidós, 2007. Impreso.
- . *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* — 1ª ed.— Buenos Aires, Paidós, 2002. Impreso.
- Candau, Joël. *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006.
- "exilio". *Diccionario del Español de México*. El Colegio de México. 2da edición, 2018. Web.
- Fainstein, Graciela. *Detrás de los ojos*. Barcelona: Icaria Editorial, 2006. Impreso.
- Gusdorf, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía", en *La autobiografía y sus problemas teóricos* (suplemento Anthropos 29, diciembre de 1991), 9-17. Impreso.

- Gutiérrez Estupiñán, Raquel. *Una introducción a la teoría literaria feminista*.
Puebla: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-BUAP, 2004.
Impreso.
- Haraway, Donna Jeanne. "Reading Buchi Emecheta: Contests for 'Women's Experience' in Women's Studies" *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. Nueva York: Routledge, 1991. Impreso.
- Izaguirre, Graciela y Rolando Klempert. "Los juegos de los abuelos. Los juegos populares." en *Instituto F.F. Bernasconi Escuela N°4 "Enrique Banchs"*.
Web.
- Jensen, Silvina Inés. "El exilio argentino de la última dictadura en contextos: Formas de abordaje e implicancias ético-políticas", en *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras*. San Miguel de Tucumán: Universidad de Tucumán, 2007. Impreso.
- McClennen, Sophia A. *The Dialectics of Exile: Nation, Time, Language, and Space in Hispanic Literatures*. West Lafayette: Purdue University Press, 2004, 1-33. Impreso.
- Neubauer, Cecilia Guadalupe. "El golpe de Estado argentino y su recepción por parte de la diplomacia mexicana. Itinerarios y posicionamientos político-intelectuales en los inicios del autoritarismo en la Argentina de 1930." *Revista de Historia de América* 156 (2019): 241-253. Impreso.

- Personal Narratives Group. "Forms that Transform." Personal Narratives Group (ed.). *Interpreting women's lives: Feminist Theory and Personal Narratives*. Indiana: Indiana University Press, 1989, 99-102. Impreso.
- . "Origins." Personal Narratives Group (ed.). *Interpreting women's lives: Feminist Theory and Personal Narratives*. Indiana: Indiana University Press, 3-15. Impreso.
- . "Truths" Personal Narratives Group (ed.). *Interpreting women's lives: Feminist Theory and Personal Narratives*. Indiana: Indiana University Press, 1989. 261-264. Impreso.
- Portela, Eburne. "Prólogo". En *Una sola muerte numerosa / Nora Strejilevich*. Madrid: Editorial Sitara, 9-17. Impreso.
- Regàs, Rosa. "Prólogo". En *Detrás de los ojos / Graciela Fainstein*. Barcelona: Icaria Editorial, 2006, 9-12. Impreso.
- Romero, Luis Alberto. *Breve historia contemporánea de Argentina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994. Impreso.
- Smith, Sidonie y Julia Watson. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2001. Impreso.
- Strejilevich, Nora. *Una sola muerte numerosa*. Madrid: Editorial Sitara, 2018. Impreso.