

**DEJAR LA CELDA, EMPRENDER EL VUELO: TEJIENDO MEMORIA EN
ESTABA LA PÁJARA PINTA SENTADA EN EL VERDE LIMÓN, DE ALBALUCÍA
ÁNGEL, Y UNA SOLA MUERTE NUMEROSA, DE NORA STREJILEVICH**

Ana María López Hurtado

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Facultad de Ciencias Sociales

Carrera de Estudios Literarios

Bogotá, 2016

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Liliana Ramírez Gómez

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

*A mi madre, porque desaparezca el sinsentido melancólico de los domingos en la
tarde.*

A mi padre, por dar conmigo pasos ciegos, pero nunca pasos en falso.

A Liria Evangelista, por enseñarme dolores paralelos a los de mi patria.

A Liliana, por darme los primeros y más bellos impulsos.

Por y para Marcel Proust.

Those who don't understand the past may be condemned to repeat it, but those who never repeat it are condemned not to understand it.

- Eva Hoffman

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN: Me gustaría ser un pájaro. Pues claro.....	8
CAPÍTULO 1. DOS PAÍSES, DOS HISTORIAS.....	12
1.1 Breve revisión del caso colombiano: una Historia de odios heredados y duelos no resueltos....	12
1.1.1 La historia a partir de la Historia.....	13
1.1.2 Una historia literaria enmarcada en <i>La Violencia</i> y el patriarcado: La pájara que encuentra difícil el vuelo.....	20
1.2 Breve revisión del caso argentino: de autoritarismo, peronismo y dictadura.....	25
1.2.1 La historia del vaivén político: genocidio como respuesta.....	25
1.2.2 Literatura dictatorial y el surgimiento del testimonio: voces silenciadas que buscan representar lo irrerepresentable.....	34
1.3 Consideraciones sobre el género: más allá de clasificaciones.....	40
CAPÍTULO 2. LOS LUGARES DE LA MEMORIA: BÚSQUEDA, APRENDIZAJE Y LOS PELIGROS DEL OLVIDO.....	48
2.1 Memoria en vuelo: Una aproximación a la construcción memorística dentro de <i>Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón</i>	51
2.2 Memoria aislada: Una aproximación a la construcción memorística dentro de <i>Una sola muerte numerosa</i> , novela testimonial.....	66
CAPÍTULO 3. RINCONES SIN AIRE: NARRAR LO IRRESPIRABLE.....	83
3.1 No poder nombrarte, dolor mío: vacío y silencio en <i>Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón</i>	86
3.2 Cuerpo que siente, voz silenciada: dificultad narrativa en <i>Una sola muerte numerosa</i>	88

CAPÍTULO 4. LA MEMORIA MÁS ALLÁ DEL RECUERDO: ENTRE EL DUELO Y LA MELANCOLÍA.....	93
4.1 <i>Estaba la pájara pinta</i> : panorama melancólico y duelo inacabado.....	96
4.2 <i>Una sola muerte numerosa</i> : de la memoria traumática a la memoria narrativa. Escritura como duelo.....	108
CONCLUSIONES.....	118
ANEXO.....	121
BIBLIOGRAFÍA.....	126

INTRODUCCIÓN: Me gustaría ser un pájaro. Pues claro...

Lo peor es que cualquier cosa que trate de escribir está sometida al lenguaje absurdo de la desesperación o sea: confuso, repetitivo, hasta me creo Proust aquí metido y me da por ponerme a escribir cuentos pendejos porque ¡ojalá fuera Proust!

-Albalucía Ángel

Desde antes de mi primer acercamiento a las obras de Ángel y Strejilevich, la memoria y el tiempo han sido asuntos que han despertado mi interés en planos vivenciales, poéticos y académicos. Todo tomó fuerza gracias a Marcel Proust. Leer, por primera vez, el primer tomo de *En busca del tiempo perdido*, representó una gran dificultad para la Ana María del pasado, quien no pudo asumir con facilidad la complejidad narrativa de la novela, con sus largas frases y párrafos, y el inesperado impacto emocional que el texto produjo. Tuve que dejar el tomo de lado por un tiempo. Lo retomé, con más madurez que la primera vez, un año después, además de incluir en mi lectura *Los placeres y los días*. Estos textos, de una u otra manera, terminaron favoreciendo a la comprensión de pequeñas pérdidas que en la gran esfera que representa una vida, el tiempo termina volviendo casi insignificantes. Sin embargo, por más nimias que el tiempo pueda volver ciertas situaciones, en su momento necesitaron un duelo que Proust me ayudó a elaborar.

El interés por la obra de Proust me llevó a plantear, en un principio, una tesis en torno a su poesía. Sin embargo, mientras cargaba en mi maleta los poemas recién traducidos del autor francés, un aleteo próximo pero desconocido me hacía un llamado particular que también involucraba la memoria y me pedía que le abriera los ojos a ese país que se me había olvidado. Liliana Ramírez puso en mis manos *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, y con ella me hizo enfrentarme a un dolor que definitivamente excedía cualquier otra pena que Proust me ayudara a elaborar; a mi alrededor habitaba un dolor más grande que también me pertenecía: el de Colombia.

La lectura de Albalucía Ángel y la guía de Liliana, terminaron favoreciendo el encuentro con Liria Evangelista, PhD de Middlebury, niña soviética, que en un curso bellísimo sobre violencia

política en la Argentina me mostró, en un manuscrito inédito¹, *Una sola muerte numerosa*, novela que dentro de dolores ajenos que me dejaban sin aliento porque me excedían, me habló desde el *pisa pisuela color de ciruela*. Allí había algo. Ambas novelas volvían sobre el recuerdo, quebrándome emocionalmente de una forma muy parecida a la que la obra de Proust lo había logrado, pero siempre poniendo en alto los horrores de la patria y recordándome, que como Ana, tal vez yo también estaba en una jaulita de oro.

El llamado era evidente, y fue de esta manera que decidí tejer este trabajo, considerando los ejes de la memoria que más me habían tocado dentro de las dos novelas. Siempre tuve claro que quería hacer un análisis desde la hermenéutica, pensando en cómo los textos me hablaban, como había elementos que brotaban entre las páginas buscando decirme algo y conectarse entre sí desde la estructura misma. Decidí, entonces, guiar mi trabajo en torno a la memoria con tres ejes fundamentales: el recuerdo y el olvido, lo decible y lo indecible, el duelo y la melancolía. Sabía muy bien que limitar mi investigación a la memoria por el solo hecho de recordar era imposible; las novelas habían ampliado mi panorama a tal nivel que me interesaba preguntarme por lo que hacía esa memoria, cómo se expresaba, para dónde iba.

El primer capítulo de mi investigación, *Dos países, dos historias*, es una aproximación histórica y un marco literario que ubica a las novelas de manera específica, considerando los estudios que hasta ahora se han hecho sobre ellas y la influencia del pasado histórico en su construcción. Luego de la contextualización histórica y literaria, planteo consideraciones sobre el género literario que resultan fundamentales para la investigación, explicando que aunque las clasificaciones que la crítica le ha dado a las novelas, a nivel de género, son relevantes para la comprensión de ciertos elementos textuales, mi análisis no se centra en las barreras que los géneros imponen, sino en los puntos de convergencia que la pregunta por la memoria crea entre las dos novelas.

¹ Decidí trabajar esa primera versión de la novela, de 1997, en mi trabajo. Hubo dos reediciones más de la novela que incluyen otros dos apartados, ubicando al fragmento que trabajo como un primer capítulo. Dada la corta extensión de este texto y teniendo en cuenta que mi primer acercamiento a la novela fue al primer manuscrito original que no incluía el segundo y tercer capítulo, no cubriré la totalidad de la novela y me referiré al fragmento mencionado, como “la novela”, aunque reconozco que no contemplo su totalidad final.

En el segundo capítulo del trabajo, *Los lugares de la memoria: búsqueda aprendizaje y los peligros del olvido*, planteo cómo se construye la memoria dentro de las novelas, cómo los textos nos movilizan entre un recuerdo y el otro a partir de elementos particulares que, ante la influencia de la voz de Proust, no pude evitar relacionar con los signos Deleuzianos de *Proust y los signos*. El capítulo busca ampliar la comprensión en cuanto a la construcción de la memoria en la arquitectura narrativa, el camino de aprendizaje que se teje a partir de los recuerdos (movilizándose por una búsqueda de la verdad) y la posible presencia del olvido en el ejercicio de recordar que son las novelas.

Luego de aclarar el tejido de la memoria, el tercer capítulo, *Rincones sin aire: narrar lo irrespirable*, abre la pregunta por los límites del lenguaje ante el recuerdo y el dolor. En esta parte del trabajo, analizo cómo dentro de las novelas se puede percibir la dificultad de narrar el recuerdo, teniendo en cuenta que éste se encuentra atravesado por el horror y la pérdida.

Finalmente, el cuarto capítulo, *La memoria más allá del recuerdo: entre el duelo y la melancolía*, es la última puntada del telar que es el análisis, buscando comprender cómo dentro de las novelas, desde el acto de recordar y ante la dificultad de materializar lo ocurrido en la palabra, se puede construir un duelo desde la comprensión, con el peligro también de recaer en la melancolía.

Con este trabajo tengo ciertos objetivos: el primero consiste en ampliar la investigación en torno a estas dos novelas, dando más voz a las autoras en el medio literario y académico y buscando que la novela de Strejilevich exceda sus fronteras al conversar con uno de los textos más importantes en las letras colombianas. Además de reafirmar la importancia de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* dentro del campo colombiano, tal vez esta investigación permita su circulación a nivel latinoamericano, gracias a las relaciones construidas con el campo argentino. En cuanto a Strejilevich, quizá tengamos un aporte significativo a su novela, teniendo en cuenta que estas mismas relaciones permiten una visión panorámica del texto, tanto dentro de Argentina, como más allá de ella, cambiando el hecho de que hasta en su propio país de origen es más bien desconocida.

Otro de mis objetivos recae en la importancia de la memoria. Considero que una investigación como esta, en este momento histórico particular, puede ser un gran aporte a la academia

colombiana y a los colombianos en general, en tanto no sólo se centra en una obra nativa sino que extiende las fronteras del dolor a otra patria hermana, lo cual puede favorecer nuestra comprensión del pasado. Como país y como sujetos necesitamos aprender a reflexionar más sobre nuestro pasado, tanto sobre los dolores íntimos que optamos por ignorar y se pueden convertir en melancolía, como por toda la sangre que se ha derramado a nuestros pies, por esos muertos que cargamos en la espalda sin saber que es por ellos que sentimos tanto peso sobre nosotros. Vale la pena que estemos pegaditos a nuestra propia sombra para volver sobre nuestras penas, pero no podemos olvidar que esa sombra palpita, que no es solo la nuestra, que la sombra de los muertos también está presente y nos reclama por esta patria doliente. Hoy escribo reconociendo mi cajita de cristal, mi jaulita de oro, y espero que este trabajo sea un primer impulso para poder tomar vuelo, para romper la jaulita y mirar, desde lo alto, el panorama del pasado que me aqueja.

CAPÍTULO 1. DOS PAÍSES, DOS HISTORIAS

1.1 Breve revisión del caso colombiano: una Historia de odios heredados y duelos no resueltos.

Y no sé por qué la gente pierde la memoria. Se olvida. Pasan diez años y es como si no hubiera sido más que un aguacero aquel diluvio que nos dejó el país inundado tanto tiempo.

-Albalucía Ángel

Hacer un recuento de la historia colombiana resulta una tarea difícil si pensamos en nuestra propia naturaleza, en nuestra tendencia al olvido y el miedo a la memoria. Como mujer colombiana, puedo decir vergonzosamente que crecí en un contexto donde no estuve familiarizada con esa historia de la que provenía. Escuché de un tal Rafael Reyes cuando estaba en quinto de primaria, aprendí ubicación geográfica con mapas del Reino Unido y tuve vagas ideas de sucesos que habían ocurrido en mi país mucho antes de mi nacimiento, sin entender cabalmente qué significaban, de dónde provenían y qué habían dado como resultado.

Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón, novela escrita en 1975 por Albalucía Ángel, traza un espectro que, a colombianos como yo, que crecen sin conocer su historia y podrían estar condenados a repetirla, les permite acercarse, en medio de mucho dolor y poesía, a todo aquello que desconocían o no entendían completamente. Para poder aproximarnos a la novela es necesario hacer una breve revisión donde se pueda ubicar a Ángel en términos de una Historia oficial de Colombia y de una Historia literaria colombiana. Aunque la novela narre desde 1948 hasta 1967, el recuento que haré a continuación cubre brevemente la Historia colombiana desde 1930 hasta 1967, un año después de que las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia FARC, definieron por completo su identidad. He elegido revisar este período, que va más allá de la época que envuelve la novela, para un mayor entendimiento y vista panorámica de las causas que llevaron al desenvolvimiento de *La Violencia* como período y a su aficción en la literatura colombiana.

1.1.1 La historia a partir de La Historia

Después de un largo período de hegemonía conservadora, en 1930 Enrique Olaya Herrera se posicionó como presidente, dando inicio a la República Liberal que duró hasta 1946, año en que el Partido Conservador recuperó el poder a manos de Mariano Ospina Pérez. Parafraseando a David Bushnell en *Colombia, Una nación a pesar de sí misma*, El ascenso de Olaya Herrera representa para el país un cambio notable en tanto que hay un repentino deterioro del orden público que contrasta con la aparente tranquilidad que se respiraba durante la Hegemonía Conservadora. “Los partidos colombianos eran en realidad dos odios heredados” (Bushnell, 2007, p.262). Estos odios heredados, que se remontan al antiguo y latente debate bipartidista desde la Guerra de los Mil días, fueron en gran parte el motor de las pequeñas manifestaciones que surgieron en la época; los liberales y conservadores cobraban venganza de daños causados a sus antepasados por miembros del partido opuesto, hubo una negación por parte del Partido Conservador al triunfo liberal y, además, el ciudadano promedio no entendía la cuestión política más allá de la clásica rivalidad que dividía los partidos.

Ni el liberal ni el conservador medio habían entendido verdaderamente a qué se referían las consignas y principios que proclamaban los líderes de sus respectivos partidos y tal vez por esta misma razón nunca captaron el hecho de que los temas que otrora habían dividido a los partidos, como por ejemplo el federalismo, la cuestión religiosa y otros, ya no eran primordiales en los programas políticos. (Bushnell, 2007, p.262)

Finalmente, el gobierno logró controlar las pequeñas muestras de violencia que surgieron con el inicio de la República Liberal y la situación se normalizó, permitiendo un gobierno de coalición que contemplaba miembros conservadores dentro del gabinete liberal.

Entre 1934 y 1938, Alfonso López Pumarejo continuó con la república y encabezó una administración preocupada en temas laborales y sociales. López Pumarejo fue de los primeros presidentes en centrar su atención en “esa vasta clase económica miserable que no lee, que no escribe, que no se viste, que no se calza, que apenas come, que permanece (...) al margen de la vida nacional”(Bushnell, 2007, p.267). El dirigente liberal era consciente de que el despegue de la industrialización traería consigo problemáticas laborales que debían ser atendidas, o de lo

contrario, la masa trabajadora tendría el potencial de levantarse en contra del gobierno. Es por esta razón que estableció la Revolución en marcha y demás reformas que, aunque buscaran proteger y contemplar a la clase obrera, generaron más expectativas de lo que se logró en realidad.

Más adelante en 1942, luego de un período presidencial pasivo conocido como ‘la gran pausa de Eduardo Santos’, López Pumarejo retomó el poder y en 1944 fue enfrentado por un golpe de estado en Pasto, a manos del Ejército Nacional, que aunque falló, logró enviarlo a la cárcel por un breve período. El dirigente, ante esta situación, decidió renunciar y ceder lo que quedaba de su período presidencial a Alberto Lleras Camargo.

Durante el segundo gobierno de López Pumarejo hubo un nombre que poco a poco fue tomando fuerza en las calles y generó disputas dentro del partido liberal, entre la jerarquía oficial del partido y los rebeldes populistas que él encabezaba: Jorge Eliecer Gaitán. Conocido popularmente como el caudillo del pueblo, Gaitán era un joven que provenía de un sector económico opuesto al de López Pumarejo. Ya lo describiría el embajador de Gran Bretaña, hacia la década de los 30, como un “mulato de origen humilde que no tenía posibilidades de ir muy lejos en la política colombiana” (Bushnell, 2007, p.282). Aunque Gaitán, al igual que López, abogara por los derechos del pueblo, había una gran diferencia entre ambos políticos y era que mientras López Pumarejo pensaba en políticas que favorecieran al pueblo desde la distancia de su clase social, Gaitán provenía de un sector económico medio-bajo y desde allí planteaba su política.

La principal disparidad entre López y Gaitán residía en el estilo: López, el aristócrata con espíritu público, pretendía hablar *por* las masas, pero se mantenía distante de ellas; Gaitán, quien se identificaba con la gente común, apelaba explícitamente a los resentimientos de clase con su continua diatriba contra la «oligarquía». (Bushnell, 2007, p.282)

Gaitán se oponía a la oligarquía completamente, teniendo en cuenta que en Colombia funcionaba como “un término común que designaba a la reducida, rica y educada élite que supuestamente manejaba el gobierno, la Iglesia, el Ejército, los negocios, todo, incluidos los dos

partidos tradicionales”(Bushnell, 2007, p.282). Según el caudillo, los oligarcas, tanto liberales como conservadores, luchaban por los beneficios y prestigio que implicaba el poder, mientras ignoraban las necesidades de las masas y las problemáticas sociales que se encontraban lejos de ellos. La manera en que Gaitán usaba la oratoria para exponer su disgusto y buscar el privilegio de la clase trabajadora, generó descontentos dentro de ambos partidos tradicionales.

Durante este último período de la República Liberal, Gaitán empezó a ganar la fuerza que le daría popularidad en las elecciones de 1946, cuando se presentó como candidato al Partido Liberal y no fue avalado por la jerarquía oficial del partido. El caudillo se debatía entre la posibilidad de hacer su propio movimiento independiente de izquierda o unirse a los liberales para lograr sus objetivos. Finalmente, decidió permanecer con el liberalismo y lanzarse a las elecciones, aunque su propuesta hubiese sido denegada. Para ese año, tres candidatos se postularon a la presidencia: Mariano Ospina Pérez, por el Partido Conservador, Gabriel Turbay por el Partido Liberal y Jorge Eliecer Gaitán por la Disidencia Liberal. Ante la postulación de dos candidatos por el Partido Liberal, el Partido Conservador ganó las elecciones con el 40.5% de los votos, al tener un único candidato postulado para su partido, que además era bien conocido en las zonas rurales y ciudades más pequeñas. “Las elecciones de 1946 resultaron ser una réplica de las de 1930, que habían puesto final a la hegemonía conservadora, con la diferencia de que ahora se habían invertido los nombres de los partidos”(Bushnell, 2007, p.285).

¿Qué significaba el fin de la República Liberal? Ante el cierre de este gobierno, de la misma forma en que ocurrió en 1930, olas de violencia emergieron en el país como resultado de los mismos odios heredados y el mismo dolor acumulado que se presentó antaño. Los liberales cobraban las deudas que en la década del 30 habrían cobrado los conservadores contra el partido contrario. Sin embargo, hubo una gran diferencia: el gobierno, esta vez, no lo pudo controlar.

Más allá de los estallidos de violencia que trajeron las elecciones y ante la inminente derrota, los liberales no tuvieron más opción que resolver sus diferencias y aglutinarse en torno a Jorge Eliecer Gaitán, quien para 1947 ya prometía ser el próximo y único candidato elegido por el partido para las elecciones de presidencia. No obstante, aunque el liberalismo optara por reconciliarse en torno a Gaitán, era conflictivo pensar en el caudillo como gobernante porque, al

no confiar en ninguna figura de la oligarquía tanto liberal como conservadora, no aceptaría un gobierno de coalición que continuara con los modelos de gobiernos previos. Esta misma desconfianza lo llevó a la decisión de sacar del gabinete a los liberales de la coalición con Ospina Pérez. Dado lo anterior y ante semejante intensidad en los asuntos políticos, los sucesos violentos continuaron para concentrarse en Bogotá el 9 de abril de 1948, día en que Gaitán fue asesinado, día conocido como *El Bogotazo*. Aunque al 9 de abril se le conoce con este nombre, cabe resaltar que el hecho tuvo impacto en varias zonas del país donde altas expresiones de violencia se propagaron.

El mayor desastre ocurrió en Bogotá, donde buena parte del centro quedó destruido. Hubo asaltos a numerosos almacenes, pues muchos de los que engrosaron las multitudes no tenían el interés específico de vengar la muerte de Gaitán sino de aumentar sus posesiones materiales (...) Incluso los que se consideraban vengadores políticos estaban dispuestos a apoderarse de los «mal habidos» bienes de los oligarcas. Por otra parte, también parece que el elemento de la destrucción por sí misma cumplió un papel en los hechos, por parte de personas que no estaban comprometidas con el orden social existente sino que, por el contrario, se sentían alienadas por él y por lo tanto se levantaron furiosas en su contra. (Bushnell, 2007, p.289)

Las teorías sobre los sucesos que llevaron a la muerte de Gaitán oscilan entre conspiraciones sobre amenazas comunistas y el ataque del gobierno conservador hacia su más fuerte amenaza liberal. Pero más allá de buscar esclarecer lo que llevó al asesinato, pensar en la necesidad de estas teorías en relación con la historia de odios heredados que arrastraba consigo *La Violencia*, nos permite entender las respuestas sociales que aparecieron durante el Frente Nacional y se propagaron hasta la Colombia del siglo XXI.

El hecho de que no pocos liberales pensaran que los conservadores habían asesinado a su líder, así como de que muchos conservadores creyeran honestamente que Colombia estaba amenazada por una conspiración de izquierda de carácter internacional, ayuda a explicar el comportamiento aparentemente irracional, incluso patológico, que los colombianos exhibirían en los años siguientes. (Bushnell, 2007, p.291)

El pandemónium político y social que se desataba en Colombia solo empeoró con las campañas políticas y posterior resultado de las presidenciales de 1949. Con el triunfo del líder conservador Laureano Gómez, el país se vio amenazado por hechos de violencia que estaban justificados en que los liberales se negaban a reconocer a Gómez como gobernante legítimo, dándole a los conservadores el perfecto argumento para desconfiar de cualquier liberal.

La violencia política entre los dos bandos creció durante la víspera de las elecciones y se intensificó una vez conocido el resultado, progresando durante todo el gobierno de Gómez, desde 1950 hasta 1953. Aunque el fenómeno fuera en su gran mayoría rural, ningún sector del país era ajeno a la confrontación. Se generaron bandas guerrilleras liberales que tuvieron como respuesta grupos vigilantes conservadores conocidos como “chulavitas” o “pájaros”. Ambos bandos sembraban terror con asesinatos y crímenes que, del lado liberal, serían condenados gravemente y, del lado conservador, tendrían una aparente impunidad. No hubo tregua en esta época conocida como *La Violencia*, donde las cifras estiman entre 100,000 y 200,000 muertos en todo el territorio colombiano (Bushnell, 2007, p.292).

A raíz de *La Violencia*, Laureano Gómez implementó un Estado de sitio que continuó desde 1949 hasta 1958, año en que empezó el Frente Nacional. Esta condición significaba que el gobierno tenía la libertad de suspender diversas garantías, lo cual dio como resultado censura de prensa y silencio en las voces de la disidencia. Sin embargo, no hubo supresión sistemática y las restricciones del estado de sitio no fueron aplicadas en su totalidad de manera correcta. En cuanto al voto, Gómez permitía la participación del pueblo, con la condición de que solo las cabezas de familia podían votar. Los representantes del senado, por otra parte, eran elegidos por gremios organizados, asociaciones industriales y la propia iglesia, que tenía un senador.

Ante esta ruptura en el ejercicio tradicional de la democracia, los conservadores Ospinistas optaron por oponerse, ya que creían firmemente que la rigidez partidaria de Laureano Gómez era uno de los principales culpables de la propagación de *La Violencia*. Los Ospinistas se movilaron entonces hacia la oposición y en 1953 el comandante de las Fuerzas Armadas, el general Gustavo Rojas Pinilla, tomó el poder por medio de un Golpe de Estado que dio fin al mandato de Laureano Gómez.

Rojas Pinilla, en un principio, fue apoyado por el pueblo colombiano gracias a una vaga fórmula de bolivarianismo a la que pocos se oponían y que muchos veían como una posibilidad de cambio. Por medio de la unión de la iglesia y el estado, Pinilla buscaba una nación Bolivariana y Cristiana que lograra hacer una regeneración moral. Rojas Pinilla prometía darle fin a la violencia y por medio de la amnistía que le ofreció a los grupos guerrilleros, a cambio de entregar las armas, el clima violento en el país logró disminuir durante esos años. Sin embargo, el estado de sitio permaneció durante su administración y pese al apoyo inicial que el dirigente recibió al principio de su mandato, varios eventos contrastantes surgieron para dar paso a lo que fue definido como una dictadura².

De la mano de la naturaleza cada vez mas fuerte del régimen, la creciente oposición entre los partidos volvió a florecer. A medida que Rojas Pinilla perdía popularidad, la violencia resurgía y aparecieron manifestaciones por parte de la oposición que fueron silenciadas con tenacidad. El 9 de junio de 1954 ocurrió una masacre estudiantil precedida por el asesinato del estudiante de la Universidad Nacional, Uriel Gutiérrez Restrepo. Los estudiantes, a manera de protesta por la muerte de su compañero, se tomaron las calles de manera pacífica y encontraron la muerte frente a las fuerzas militares. A raíz de sucesos como este, en 1955 hubo un enorme deterioro en la libertad de prensa y la censura hizo que se suspendiera la publicación de “El Tiempo”, uno de los principales diarios del país. El año siguiente ocurrió la Masacre de la plaza de toros, que consistió en el asesinato de alrededor de 9 personas como venganza contra las voces de los asistentes de la plaza que una semana antes, abucheaban a la hija de Rojas Pinilla, como muestra de su descontento con la creciente dictadura.

Rojas Pinilla intentó reivindicarse con el pueblo al tratar de convertir las organizaciones de trabajadores en uno de los principales intereses de su régimen junto con las Fuerzas Armadas. Pese a su similitud con las reformas económicas y sociales de Juan Domingo Perón en Argentina, los intentos del gobernante por recuperar su popularidad fallaron y se vio obligado a retirarse discretamente del poder, tras la decisión de los partidos tradicionales de compartir el

² Aunque estamos definiendo el mandato de Gustavo Rojas Pinilla como una dictadura, cabe resaltar que este régimen no llega al nivel totalitario de los casos del cono sur como son Chile, Argentina o Uruguay. Colombia es el único país latinoamericano que no enfrenta una dictadura de este tipo.

poder en lo que se llamaría el Frente Nacional. La decisión del bipartidismo fue apoyada por el pueblo colombiano y esto se hizo evidente en la huelga de trabajadores que se llevó a cabo en mayo de 1957, donde todas las fábricas y empresas cerraron sus puertas y cesaron de trabajar para apoyar la caída del régimen de Rojas Pinilla. El dictador se dispuso entonces a marchar hacia el exilio por un tiempo.

El Frente Nacional empezó en 1958 con el liberal Alberto Lleras Camargo, consistiendo en que “los partidos Conservador y Liberal compartirían igualitariamente, y por obligación, todos los cargos (por elección y por nombramiento) y se alternarían en la presidencia” (Bushnell, 2007, p.318). Además, el acuerdo no contemplaba a terceros partidos del poder político y los excluyó formalmente, lo cual generó problemas en la esfera política del país.

Sumado a de lo anterior, durante los sesentas, Colombia se encontraba bajo una serie de programas económicos y sociales que buscaban resanar las heridas que había dejado *La Violencia* en el país. Estos programas estaban enmarcados en la Alianza para el progreso, “esfuerzo patrocinado por Estados Unidos para reducir el atractivo de la revolución cubana y demostrar que el medio más efectivo para mejorar las condiciones materiales de vida en América Latina era el capitalismo progresista y no el comunismo” (Bushnell, 2007, p.327). Esta contienda a la que se aventuraba Colombia se vio confrontada por la disidencia, que estaba conformada por los jóvenes seguidores del Ché Guevara y la revolución cubana, y la población que logró reunirse en torno al regreso de Rojas Pinilla, quien había vuelto del exilio.

Dentro de este marco político se crearon, entonces, varias repúblicas independientes de izquierda sobre las que el Estado no lograba ejercer poder y que defendían su derecho a una voz en el sistema político excluyente del Frente Nacional. Es a raíz del acuerdo bipartidista y de la Alianza para el progreso, que surgieron, en estas repúblicas independientes, autodefensas campesinas que se oponían al sistema y defendían la revolución cubana, todo esto bajo la dirección de Manuel Marulanda Vélez. Dichas autodefensas representaban para el gobierno una amenaza que debía ser erradicada, teniendo en cuenta la falta de control, las estrechas relaciones entre Colombia y Estados Unidos, y toda la ideología que involucraba la Guerra Fría y permeaba las decisiones que Colombia tomaba en su plano político.

En mayo de 1964, bajo el mandato del presidente conservador Guillermo León Valencia, tras varias confrontaciones entre el ejército y las repúblicas independientes, las Fuerzas Armadas bombardearon Marquetalia, uno de los territorios de mayor concentración disidente. El resultado fue el nacimiento de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, que consistió en la unificación y solidificación del movimiento de autodefensa campesino.

Guillermo León Valencia tomó la decisión de exterminar a sangre y fuego estos enclaves comunistas. Como consecuencia del ataque militar, las autodefensas se transformaron en guerrillas móviles mediante la creación del llamado inicialmente Frente Sur (1964), dos años más tarde, Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia. (Pizarro, 2004)

El Frente Nacional, en su búsqueda por controlar *La Violencia* por medio de la repartición del poder, fue el padre del movimiento guerrillero que hasta hoy sigue vigente. El bipartidismo detonó, entonces, una nueva ola de violencia llena de diversos matices que hoy definen la Historia Colombiana.

1.1.2 Una historia literaria enmarcada en *La Violencia* y el patriarcado: La pájara que encuentra difícil el vuelo.

Como se expuso anteriormente, es necesario ubicar a Albalucía Ángel dentro de un marco histórico y un campo literario. Teniendo claros los hechos históricos que llevan a y se desarrollaron en el tiempo que concierne la novela, vale la pena pensar en qué otros textos aparecen durante la época, quién los escribe y qué visibilidad tienen.

La era de *La Violencia* es la madre de varios escritores que se aproximan a la problemática social y política del país desde distintas perspectivas. “Se ha dado en llamar *novela de la violencia* en la literatura colombiana, a toda aquella producción novelística que refleja la situación sociopolítica de Colombia durante las décadas del cuarenta y del cincuenta”(Mena,

1978, p.95). El hecho de que las novelas traten *La Violencia*³ no quiere decir que requieran ser escritas en la época, escritores posteriores tratan la problemática también, como es el caso de Ángel.

En principio, podemos encontrar novelas enmarcadas dentro de la definición expuesta previamente, donde “la intención de denuncia subordina la mediación literaria”(Osorio, 2008, p.6). Los primeros textos que narran la violencia funcionan más como un testimonio que da cuenta de la opresión de un determinado partido político, que como un artefacto literario. Como ejemplo tenemos a Daniel Caicedo con *Viento seco*, de 1953; Jaime Sanín Echeverri con *Quién dijo miedo*, de 1960; Carlos H. Pareja con *El Monstruo*, de 1955 y Pedro Gómez Corena con *El 9 de abril*, de 1951. A raíz de este tipo de textos es que la novela de la violencia llega a considerarse como una pseudoliteratura que solo acumula muertos.

Sin embargo, más adelante empiezan a aparecer autores que buscan literaturizar la violencia de otras formas. Como indica Óscar Osorio en *Albalucía Ángel y la novela de la violencia*, hay dos niveles que aparecen en este punto: primero, novelas que van más allá de lo inmediato de la denuncia al hacer una interpretación sociológica del hecho histórico y al tener mayor cuidado con su estatuto literario, como Pedro Acosta con *El Cadáver del Cid* de 1965; Eduardo Caballero Calderón con *El Cristo de espaldas*, de 1952 o *Siervo sin tierra*, de 1954 y Manuel Mejía Vallejo con *El día señalado*, de 1964.

Por otra parte, están las “novelas que subordinan lo histórico a lo literario, algunas de ellas hasta el punto en que *La Violencia* aparece como un telón de fondo, un referente más o menos marginal de la anécdota principal, una atmósfera”(Osorio, 2008, p.6). El grupo de Barranquilla juega un papel importante dentro de la historia de la literatura de *La Violencia* en tanto son los autores que empiezan a crear universos propios, míticos, que no necesariamente

³ En *La violencia y sus huellas, una mirada desde la narrativa colombiana*, María Helena Rueda explica que el término *La Violencia* resulta ambiguo y conflictivo, teniendo en cuenta la incomodidad con la que se habla de él gracias a “su indefinición implícita, y acaso también por su referencia tan directa a la brutalidad de lo ocurrido en aquellos años”(Rueda, 2011, p.67) Además, Rueda apunta que académicamente se reconoce también la ambigüedad del término ya que “en lugar de revelar oculta, y más que ayudar a comprender el período contribuye a hacerlo confuso” (Rueda, 2011, p.73)

tocan únicamente la época de *La Violencia*. Como ejemplo, tenemos a Álvaro Cepeda Samudio con *La casa grande*, de 1962; Héctor Rojas Herazo, con *Respirando el verano*, de 1962 y finalmente Gabriel García Márquez con *La hojarasca* (1955), *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), *La mala hora* (1962) y la culminación de todo el proceso literario que busca dar una realidad literaria a la violencia: *Cien años de soledad*. (1967)

Podemos notar entonces, si seguimos a Lucila Inés Mena en su *Bibliografía anotada sobre el ciclo de la violencia en la literatura colombiana*, texto de 1978, que hay dos ramas de la narración: una que se inclina hacia lo diacrónico (el tiempo cronológico y la sucesión de hechos históricos) y otra que opta por lo sincrónico (los modelos eternos, arquetipos universales y el tiempo detenido: lo mítico).

De acuerdo con lo anterior, ¿dónde podríamos ubicar a Albalucía Ángel dentro de este corpus, que en varias bibliografías de literatura colombiana considera en su gran mayoría a autores masculinos? Óscar Osorio, en su texto de 2008, abre la discusión a otro tipo de textos que trabajan más allá de los niveles diacrónico y sincrónico que Mena propone. Podemos considerar entonces las “novelas que procuran el equilibrio entre lo literario y lo histórico, que vuelven sobre el fenómeno de *La Violencia* y abundan en sus expresiones cruentas de manera directa pero sin perder la mediación literaria”(Osorio, 2008, p.6). Aquí es donde podemos ubicar a *La pájara*⁴, de 1975, junto a novelas como *Cóndores no entierran todos los días* (1972) y *El último gamonal* (1987) de Gustavo Álvarez Gardeazábal, o *Noche de pájaros* (1984) de Arturo Álape.

Ahora bien, pese a la ubicación de la novela dentro de estos textos equilibrados entre lo literario y lo histórico, es absolutamente necesario pensar a Ángel como mujer dentro del corpus que hemos tejido en este trabajo. En su bibliografía, Mena considera solo a dos mujeres dentro del corpus: Flor Romero, con *Mi capitán Fabián Sicachá*, de 1968 y Soraya Juncal con *Jacinta y la violencia*, de 1967. Autoras como Elisa Mújica (*Catalina*, 1963), que ya innovaban con la manera de representar la violencia, no son consideradas.

⁴ Se utilizará esta abreviación de aquí en adelante para referir a la novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*

Las mujeres que escriben sobre la violencia en Colombia, o más bien, las mujeres escritoras y las mujeres en general, se encuentran marginadas ya sea por la cuestión del género y la dificultad de escribir dentro de un medio machista y patriarcal, o por las barreras que el canon impone al identificar a la mujer como un *otro*. Son estas razones que giran en torno al patriarcado las que hacen que la novela femenina en general se disuelva en el silencio y en el olvido. Además de esto, debemos sumar el esfuerzo de la sociedad hegemónica por invalidar narraciones que difieran de la Historia oficial, lo cual hace que lograr la publicación sea aún más complicado para Ángel. Definitivamente, no podemos afirmar que haya sido un proceso fácil para Albalucía Ángel, pues además de las dificultades expuestas previamente, su novela está enriquecida por una complejidad que la dejó oculta en la sombra gracias a los ojos de la crítica que la calificaban como incoherente.

No obstante, pese a la invisibilidad del texto, podemos afirmar que entre toda la obra de Albalucía Ángel, compuesta por novelas como *Los girasoles en invierno*, de 1966; *Dos veces Alicia*, de 1972; *La pájara*, de 1975; *¡Oh gloria inmarcesible!*, de 1979; *Misiá señora*, de 1982; *Tierra de nadie* de 2003; poemarios como *Las andariegas*, de 1984; *Cantos y Encantamientos de la Lluvia*, de 2004; *La gata sin botas*, de 2004; y varias piezas de teatro o textos varios publicados en revistas, *La pájara* es, sin duda, su obra más estudiada.

En cuanto a las aproximaciones críticas que se han hecho a *La Pájara*, Cristo Figueroa en *Ecos y Resonancias del canto de la pájara: Historia de una recepción/ relocalizaciones en la historia literaria nacional*, afirma que “a fines de los años ochentas e inicios de los noventas aumentan los estudios y los enfoques críticos, que poco a poco resitúan el proceso creativo de la autora y la significación de *La pájara* dentro del mismo”(Figueroa, 2006, p.41). Como ejemplo de esto, tenemos autores como el mismo Cristo Figueroa con y su texto *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón: La proliferación del enunciado en el discurso narrativo*, de 1986, Donde la violencia se propone como enunciado proliferante, aportando a la definición de la complejidad estructural de la novela. Figueroa hace un análisis exhaustivo del texto, planteando cómo desde la violencia en su proliferación, se plantea una visión de mundo que concierne a la muerte, la niñez, la experiencia sexual y la afirmación de la mujer.

Otro aporte significativo a la interpretación de la novela lo hace Oscar Osorio en *Historia de una pájara sin alas*, de 2003, donde busca hacer un análisis estructural y narratológico de la novela, develando su complejidad, criticando las aproximaciones previas al texto, y reclamando su lugar e importancia dentro de las letras nacionales.

En uno de los primeros comentarios sobre la novela, Óscar López Pulecio (1975) advertía inteligentemente la clave estructural de la novela al mencionar que la narración es producida por un narrador que se despereza en la cama. Infortunadamente, el comentarista no profundiza en este hallazgo. Por el contrario, nos invita a renunciar a la búsqueda de la arquitectura narrativa. Si la crítica especializada hubiese ahondado en la afirmación inicial quizá la recepción de la novela hubiese corrido con mejor suerte. No es así. La crítica posterior heredó la segunda afirmación y asumió como un hecho incontrovertible que el caos del enunciado no permitía el reconocimiento de una arquitectura narrativa coherente. (Osorio, 2008, p.19)

Este texto, gracias a su concienzudo análisis narratológico, logra ser un buen acompañante a primeros lectores de la novela.

Otra de las propuestas que se han hecho en torno a la novela tiene que ver con el carácter histórico del texto. Claire Taylor, estudiosa de la Universidad de Liverpool, hace un análisis que se centra en la representación del discurso histórico en *La pájara*, proponiendo que Ángel ofrece “una concepción de la historia no como un discurso rectilíneo, sino uno lleno de fragmentación y voces contrapuestas” (Taylor, 2006, p.79). Este estudio, de la mano de las propuestas de Osorio y Figueroa, reafirma la complejidad y experimentación estructural de la novela y busca, a partir del discurso histórico, sustentar la fragmentariedad.

En cuanto al tema de la mujer o lo femenino, tenemos autoras como Betty Osorio, quien, en *La construcción del sujeto femenino en la narrativa de Albalucía Ángel*, según Figueroa “Anota el carácter pionero de la novela al ficcionalizar la fórmula del feminismo contemporáneo, según la cual las mujeres más que hacer el amor, deben engendrar hijos” (Figueroa, 2006, p.43). También tenemos el aporte de Yamile Silva, quien en *Narrar La Violencia con voz femenina: Elisa Mujica, Albalucía Ángel y Laura Restrepo*, incluyó a *La Pájara* para preguntarse por las

relaciones que surgen entre el cuerpo de la mujer y la nación enferma colombiana. Es frente a este tema donde encontramos otros estudios, incluyendo, dentro de los más recientes, trabajos como el de Maira Suárez: *Deshilando caminos: cuerpos, duelo y memoria en Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón de Albalucía Ángel*, de 2015, donde la joven investigadora se interesa por extender la pregunta de la corporalidad, la literatura y la violencia, teniendo en cuenta que este tipo de representaciones han sido más estudiadas en el campo del arte colombiano que en el literario. Este es un ejemplo claro del interés que actualmente despierta la novela en la crítica creciente.

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos afirmar que hoy tenemos una *Pájara* que abre las alas entre su silencio para hablarnos desde la nueva edición del año 2015, despertando más interés en el campo literario. La labor de la crítica hoy es devolverle la voz a una novela que cada vez gana más comprensión, lectores, y se posiciona donde debe estar: en la cumbre de las letras nacionales. Podríamos decir que a medida que nos alejamos de la era de *La Violencia* se nos facilita, cada vez más, verla con ojos más acertados.

1.2 Breve revisión del caso argentino: de autoritarismo, peronismo y dictadura

*el sufrimiento/¿es derrota o batalla? /
realidad que aplastás/¿sos compañera? /
¿tu mucha perfección te salva de algo?/
-Juan Gelman*

1.2.1 La historia del vaivén político: genocidio como respuesta

Pensar en la Historia argentina desde un contexto colombiano resulta difícil si tenemos en cuenta la gran diferencia de procesos políticos que ambos países han vivido a lo largo de sus historias. Argentina, un país conformado a partir de la inmigración, a partir de la visión hacia el progreso proveniente de Europa y asimilado desde lo local, tiene una historia atravesada por contradicciones, golpes de estado, dictaduras y una violencia política que daría como resultado el genocidio. Aunque como colombiana no me encuentre del todo familiarizada con determinados

procesos sociales y políticos que favorecieron una construcción de violencia completamente diferente al caso colombiano, me atrevo en este apartado a hacer un breve recuento que permita una mayor aproximación a la historia argentina que rodea la dictadura de 1976, también conocida como *Proceso de Reorganización Nacional*, para así ubicar la novela testimonial *Una sola muerte numerosa*, de Nora Strejilevich, en un marco histórico específico. Para esto, he decidido tomar como punto de partida el gobierno de Juan Domingo Perón, pues si no comprendemos y tenemos como tela de fondo al peronismo, no podremos entender las causas y resultado de la dictadura del 76. No obstante, es necesario esbozar algunos sucesos previos a la elección de Perón como gobernante, pues éstos se relacionan con la ideología que acompañó al régimen militar de Jorge Rafael Videla.

En 1930, con el golpe de estado del Teniente general José Félix Uriburu sobre la presidencia de Hipólito Yrigoyen, Argentina inició el primero de 5 procesos dictatoriales que se repitieron sintomáticamente hasta 1976, donde comenzó el último régimen militar conocido como Proceso de Reorganización Nacional. El gobierno militar de Uriburu, finalizado en 1932, marcó el fortalecimiento de ideales fascistas, antiliberales y anticomunistas, provenientes de la Italia de Benito Mussolini. A partir de este período, las fuerzas militares empezaron a tomar fuerza e importancia como actor político, fuerza que continuó en los dos gobiernos siguientes, el de Agustín P. Justo (1932-1938) y Roberto M. Ortiz (1938-1942). Para el momento en que Ramón Castillo tomó la presidencia en 1942, las fuerzas militares, que se habían valido de un discurso antiimperialista y nacionalista dentro de los ideales fascistas, tenían el poder y el apoyo suficiente para establecer un golpe de estado que sucedió el 4 de junio de 1943 y les dio el poder hasta 1946. “Este antiimperialismo resultó un arma retórica y política formidable, capaz de convocar apoyos a derecha e izquierda”(Romero, 2008, p.93). El anterior período de 16 años estuvo marcado por la influencia de la Segunda Guerra Mundial, que significó la afirmación del fascismo y el silenciamiento de los partidos de oposición, dando más cabida a los militares para tomar el poder.

Durante los años en que las Fuerzas militares estuvieron a cargo de la nación argentina, todas las decisiones eran tomadas dentro del Ministerio de Guerra por el Grupo de Oficiales Unidos (GOU), del cual Juan Domingo Perón, secretario del ministro de guerra Edelmiro J.

Farrell y más adelante, vicepresidente, era un miembro activo. Este ministerio se encargó de la necesidad que tenía el gobierno por acallar la agitación política y protesta social que produjo la guerra y se solidificaría en la posguerra. Se reafirmó el fascismo, se hizo obligatoria la educación religiosa en las escuelas públicas, se persiguió a los sindicatos y a los comunistas y se intervinieron las universidades, intentando evitar así cualquier tipo de levantamiento en contra del régimen. El Gobierno argentino empezó a solidificarse desde el nacionalismo, los católicos integristas y los antiguos militantes de Uriburu.

En 1944, cuando el régimen militar estuvo a cargo de Edelmiro J. Farrell, Perón se desempeñaba como vicepresidente, preocupándose por un actor social poco tenido en cuenta en gobiernos anteriores: el movimiento obrero. A cargo de la Dirección Nacional del Trabajo y desde la vicepresidencia, Perón se vincula con dirigentes sindicales para atender sus necesidades. Como Jorge Eliecer Gaitán en el caso colombiano, Juan Domingo Perón se valía de una habilidad retórica que le permitía moldear su discurso según su conveniencia para así lograr hablarle a *todos los argentinos*. Mientras por un lado prestaba atención a las clases obreras, por el otro, “a sus colegas militares les señalaba los peligros que entrañaba la posguerra, la amenaza de desórdenes sociales y la necesidad de un Estado fuerte que interviniera en la sociedad y en la economía, y que a la vez asegurara la autarquía económica(...) Ante unos y otros se presentaba como quien podía canalizar esa efervescencia, si lograba para ello el poder necesario”(Romero, 2008,p.100).

Sin embargo, aunque su estrategia retórica lograra recoger individuos de diversas ideologías políticas y sectores de la sociedad argentina, el gobierno militar era consciente del poder que Perón estaba adquiriendo y el 8 de octubre de 1945, año en que acaba la Segunda Guerra Mundial y resurgen los partidos de oposición democrática como consecuencia, fue expulsado de sus cargos. La respuesta ante este hecho fue casi inmediata, y el 17 de octubre la plaza de Mayo fue cubierta por una multitud de trabajadores que se reunió allí para exigir el regreso de Perón. Ante el suceso, Perón fue elegido como candidato a la presidencia por el partido laborista y posteriormente, en 1946, el pueblo logró llamarlo su mandatario oficial.

Lo decisivo de la jornada de octubre no residió tanto en el número de los congregados –quizás inferior al de la Marcha de la Constitución y de la Libertad de septiembre– cuanto por su composición, definidamente obrera. Su emergencia coronaba un proceso hasta entonces callado de crecimiento, organización y politización de la clase obrera. (Romero, 2008, p.101)

El gobierno peronista estuvo caracterizado por una nueva ideología que se hacía llamar la “tercera posición”, distanciándose del comunismo y el capitalismo y optando por una nueva forma de política que tuviera en cuenta a los trabajadores, a las clases populares y fomentara la autarquía y el crecimiento de la economía interna, sin descuidar las relaciones exteriores. La suma de la acción social directa y personal, impulsada por la primera dama, Eva Perón, y el reiterado discurso antiimperialista del estado, que daba protección y permitía la participación de las clases populares en la vida social y cotidiana, dio como resultado una nueva identidad social que se relacionó con todas las esferas sociales y dio a luz al peronismo.

En 1947 se creó oficialmente el partido peronista, seguido de una reforma en la Constitución que estableció, en 1949, la posibilidad de reelección presidencial. Hacia 1951, con la reelección de Juan Domingo Perón como presidente y J. Hortensia Quijano como vicepresidente, el gobierno ya adquiría tintes de autoritarismo. Hubo una reducción al mínimo de representantes de la oposición en la Cámara de diputados y se ejerció control sobre el “cuarto poder”, los medios, de la mano de la Secretaría de Prensa y difusión y por medio de la censura de diarios independientes y voces antiperonistas. La doctrina peronista se convirtió en la doctrina nacional y el momento peronista resultaba para muchos, en comparación al pasado militar y fascista de la Argentina, una luz de esperanza para el futuro del país. “Ese momento fundacional se separaba del presente por un pasado negro y ominoso, de una densidad tal que el peronismo – sin perder su arraigo a la tradición– podía exhibir plenamente su dimensión fundadora y revolucionaria, legitimada en un futuro en construcción. Un pasado negro y un presente rosa, un antes y un ahora, eran los elementos centrales que organizaban los textos y discursos peronistas”(Romero, 2008, p.120).

Era evidente que el carácter revolucionario del gobierno de Perón generaría disgustos en los círculos más altos de la sociedad. El justicialismo que el peronismo buscaba con la integración de las esferas populares en la vida moderna y cotidiana de las ciudades, se tradujo en

una marcada oposición entre lo *oligárquico* y lo *popular*. “Lo popular combinaba las dimensiones trabajadora e integrativa, y carecía de aquellos componentes clasistas que, en otras sociedades, se manifiestan en una cultura cerrada y centrada en sí misma. (...) La oligarquía – fría y egoísta– era quien pretendía restringir el acceso a esos bienes y excluir al pueblo” (Romero, 2008, p.121).

Estas confrontaciones sociales, la crisis económica de 1949, la creación del partido Demócrata Cristiano, que resaltaría los recientes conflictos entre la Iglesia como institución y el Gobierno peronista, sumado al disgusto que las fuerzas militares tenían por Perón, llevaron a la decisión militar de retirar al presidente del poder. Primero, la Marina, que estaba de lado de la Iglesia Católica, planeó bombardear la Casa de Gobierno para asesinar a Perón, resultando en la muerte de aproximadamente trecientas personas que se encontraban en una concentración de civiles reunida en la Plaza de Mayo para apoyar al mandatario. La situación se fue agravando, Perón propuso la apertura de un debate entre distintos dirigentes políticos que rectificaron que no habría espacio para una discusión democrática que incluyera al peronismo, y ante esa confirmación, el dirigente presentó, el 31 de agosto, su renuncia de manera retórica, acompañada de una amenaza contra la oposición: “por cada uno de los nuestros, afirmó, caerán cinco de ellos” (Romero, 2008, p.131). El 20 de septiembre Perón se refugió en la embajada de Paraguay para dar paso, tres días después, a la posición provisional en la presidencia del general Leonardi.

Después del derrocamiento de Juan Domingo Perón, vino lo que fue conocido como la *Revolución Libertadora*, una nueva dictadura cívico-militar que comenzó bajo el poder de Eduardo Leonardi, desde el 23 de septiembre de 1955 hasta el 13 de noviembre del mismo año, y continuada por Pedro Eugenio Aramburu, desde el 13 de noviembre de 1955 hasta el 1 de mayo de 1958, fecha en que el poder fue entregado a Arturo Frondizi. Este período se caracterizó por una ideología que buscaba erradicar el peronismo y abrirle paso a la nación para modernizarse. Dentro de este marco se desató la complejidad de los problemas sociales que se gestaron durante el gobierno de Perón: los empresarios buscaban modificar el estatus de los trabajadores al reducir la mano de obra en las fábricas, racionalizar las tareas y controlar los sindicatos. Básicamente, las decisiones políticas que tomó el gobierno militar y el área empresarial en la Argentina estaban direccionadas a romper la identidad social madura y homogénea que se había formado

durante el peronismo: la clase obrera. Lógicamente, ante estos intentos de erradicación, los peronistas intentaron sublevarse en eventos que resultaron en fusilamiento de civiles y esparcimiento de la violencia para silenciar las voces que no le convenían a la dictadura.

Desde la caída de Perón en adelante, la Argentina se enfrentó a un vaivén político que implicaba la lucha entre la derecha y el peronismo. Desde Frondizi, en 1958, y su impulso de legitimar la universidad privada, pasando por Guido, el único dictador civil en la historia de Argentina, y llegando hasta Illia, quien intentó volver al movimiento popular sin validar el peronismo, el poder pasó de mano en mano por medio de golpes de estado y levantamientos militares que terminaron regresando al peronismo en 1973 con el regreso de Perón. Aunque el mandatario estaba vetado de presentarse a las presidenciales, el 20 de junio de 1973 fue elegido presidente nuevamente para un período que duró solo un año, pues el 1 de julio de 1974 falleció y dejó su puesto a María Estela Martínez de Perón, su esposa. El gobierno de Martínez estaría lleno de conflictos provenientes de toda la problemática que el peronismo produjo. El mismo año en que falleció Perón, se creó la AAA, Alianza Anticomunista Argentina, un grupo parapolicial-terrorista que amenazaba a los dirigentes de izquierda. A su vez, el grupo guerrillero Montoneros incrementó sus actividades. Ante todo el ambiente corrosivo que acechaba al gobierno de Martínez, en 1976 el poder le fue arrebatado por la fuerza con un nuevo golpe de estado.

1976 fue el año en que la última dictadura cívico-militar que vivió la Argentina dio inicio. Encabezado por una junta militar constituida por Jorge Rafael Videla, Eduardo Massera y Orlando Agosti, el Estado argentino inició lo que se conoce como el Proceso de Reorganización Nacional, un régimen que buscaba restablecer el orden en la nación al erradicar de raíz un problema que se remontaba al gobierno Peronista y daba como resultado conflictos sociales y políticos irresolutos. La solución al vaivén político, a los numerosos golpes de estado que precedieron el régimen, al desorden que producían las esferas populares, era tomar acción dentro de la sociedad misma, donde se anidaba la *enfermedad* o *tumor* que debilitaba a la nación.

El tajo fue en realidad una operación integral de represión, cuidadosamente planeada por la conducción de las tres armas, ensayada primero en Tucumán –donde el ejército intervino oficialmente desde 1975– y luego ejecutada de modo sistemático en todo el país (...) Las órdenes

bajaban, por la cadena de mandos, hasta los encargados de la ejecución, los Grupos de Tareas – integrados principalmente por oficiales jóvenes, con algunos suboficiales, policías y civiles–, que también tenían una organización específica. (Romero, 2008, p.p.207-208)

Entonces, el régimen represivo que encabezó en un principio Videla como presidente, estructuraba un complejo proceso de extirpación de *tumores* sociales, que se convirtió en un crimen de Estado sistemático contra un “adversario de límites borrosos, que podría incluir a cualquier posible disidente”(Romero, 2008, p.211). Los individuos indeseados, (la disidencia en general, los peronistas, los laboristas, intelectuales, judíos, sindicalistas y estudiantes) eran secuestrados en automóviles discretos pero bien conocidos, *Falcón verdes*, llevados a los centros clandestinos de detención, también conocidos como *chupaderos*, y torturados física y psicológicamente con diversos métodos, como violaciones sexuales, *la picana* (shock eléctrico), *el submarino* (sumersión de la cabeza de la víctima en un recipiente con agua), simulacros de fusilamientos, presencia del suplicio de amigos o familiares, etc.

Los centros se encontraban en unidades militares –la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), Campo de Mayo, los Comandos de Cuerpo– pero generalmente en dependencias policiales, y eran conocidos con nombres de macabra fantasía: el Olimpo, el Vesubio, la Cacha, la Perla, la Escuelita, el Reformatorio, Puesto Vasco, Pozo de Banfield... La administración y control del movimiento de este enorme número⁵ de centros da idea de la complejidad de la operación y de la cantidad de personas involucradas, así como de la determinación requerida para mantener su clandestinidad. (Romero, 2008, p.209)

Luego de la tortura, los individuos se mantenían detenidos mientras el Estado evaluaba su caso particular, teniendo en cuenta su colaboración en cuanto a información útil y su posibilidad de ser reinsertados en la sociedad. De no ser posible la reinserción, los individuos se *trasladaban*, lo cual significaba su ejecución, ya fuera por medio de los vuelos de la muerte⁶ o dentro de los centros. “El adversario era el no ser, la *subversión apátrida*, sin derecho a voz o a existencia, que podía y merecía ser exterminada” (Romero, 2008, p.211).

⁵ En total hubo 340 centros clandestinos de detención a lo largo de todo el territorio argentino.(Romero, 2008)

⁶ Se conoce como *vuelos de la muerte* a la táctica militar de desaparición de personas donde se adormecía a las víctimas y se las lanzaba al mar desde aviones de las Fuerzas Armadas.

A veces los cadáveres aparecían en la calle, como muertos en enfrentamientos o intentos de fuga. En algunas ocasiones se dinamitaron pilas enteras de cuerpos, como espectacular represalia a alguna acción guerrillera. Pero en la mayoría de los casos los cadáveres se ocultaban, enterrados en cementerios como personas desconocidas, quemados en fosas colectivas que eran cavadas por las propias víctimas antes de ser fusiladas, o arrojados al mar con bloques de cemento, luego de ser adormecidos con una inyección. De este modo no hubo muertos sino desaparecidos. Las desapariciones se produjeron masivamente entre 1976 y 1978, el trienio sombrío, y luego se redujeron a una expresión mínima. Fue un verdadero genocidio. (Romero, 2008, p.p.209-210)

Ahora bien, en el intrincado sistema genocida que caracterizó al Proceso de Reorganización Nacional, fue necesario implementar formas de control dentro de la sociedad que acompañaban al exterminio. Durante este período dictatorial se prohibió toda actividad política, partidaria, gremial y sindical. También hubo censura absoluta dentro de los medios, impidiendo cualquier mención del terrorismo de Estado. Se vigiló a los artistas e intelectuales, ejerciendo control sobre lo que se producía en estos medios. “Se clausuraron espacios donde los individuos podían identificarse en colectivos más amplios, cada uno quedó solo e indefenso ante el Estado aterrorizador, y en una sociedad inmovilizada y sin reacción se impuso la cultura del miedo” (Romero, 2008, p.211).

La cultura del miedo era lo que el Estado necesitaba para llegar a su verdadero objetivo: los que permanecían vivos. La sociedad misma, a través del control y la dominación que ejercían el terror y la palabra del poder, empezó a autocensurarse y autocondenarse, vigilándose entre sí y justificando el régimen con un *por algo será*, o esperando que el horror que todos pretendían ignorar significara una Argentina democrática y en paz, sin más golpes de estado ni problemáticas sociales. Además, el hecho de que la violencia pasara dentro de las mismas ciudades, infundía el miedo silenciosamente; los vecinos negaban saber algo pese a vivir junto a los centros, todo esto por miedo a ser condenados por el Estado. La sociedad argentina estuvo inmersa en el horror y el silencio.

El resultado del Proceso fue un país con una economía debilitada, con una deuda externa casi incalculable a raíz de los planes económicos de José Alberto Martínez de Hoz, que se

concentraban en un modelo económico neoliberal para el que Argentina no estaba preparado. “Al final de la transformación que condujo Martínez de Hoz, el poder económico se concentró de tal modo en un conjunto de grupos empresarios, transnacionales y nacionales, que la puja corporativa y la negociación ya no fueron siquiera posibles” (Romero, 2008, p.p.212-213). Sin embargo, pese a la crisis económica que amenazaba con debilitar el régimen, el Estado lograba la paz que buscaba a partir del uso del miedo: los individuos que sobrevivían a los secuestros clandestinos quedaban convertidos en seres pasivos con defensas anuladas y dignidades y personalidades destruidas; se eliminaba todo tipo de visión crítica que pudiese cuestionar al Estado o a sus decisiones económicas. Las protestas y huelgas terminaron, no hubo más aparición peronista, pero los problemas internos a nivel de economía seguían en pie. Las dos caras del Estado (la encargada de seguir las normas jurídicas correspondientes y la encargada de desarrollar el plan genocida clandestino), se fueron fundiendo poco a poco para buscar solucionar, juntas, los problemas que aquejaban al país.

El llamado Proceso de Reorganización Nacional supuso la coexistencia de un Estado terrorista clandestino, encargado de la represión, y otro visible, sujeto a normas establecidas por las propias autoridades revolucionarias pero que sometían sus acciones a una cierta juricidad. En la práctica, esta distinción no se mantuvo, y el Estado ilegal fue corroyendo y corrompiendo al conjunto de las instituciones del Estado y a su misma organización jurídica. (Romero, 2008, p.223)

Ante la corrupción, decaimiento económico, y desorden interno que el Estado enfrentaba, el régimen empezó a debilitarse y obligó a sus dirigentes a buscar formas de disuadirlo. El mundial de fútbol de 1978 fue un primer intento, seguido por la guerra de Las Malvinas. La iglesia en un principio estuvo a favor del régimen en tanto se veía beneficiada con acuerdos entre los obispos y el gobierno. A medida que las violaciones de los derechos humanos avanzaron, ésta optó por “renunciar a la injerencia directa en las cuestiones sociales o políticas y consagrarse a evangelizar y volver a sacralizar una sociedad que se había tornado excesivamente laica” (Romero, 2008, p.227). Por otra parte, el 30 de abril de 1977 nació la organización de las Madres de la Plaza de Mayo, un grupo de mujeres que se movilizó, utilizando pañuelos blancos sobre sus cabezas, hacia la Casa Rosada, en nombre de sus hijos desaparecidos. El silencio de los movimientos sociales se empezaba a romper con las Madres y las organizaciones internacionales

se enteraban cada vez más de las violaciones a los derechos humanos que se llevaban a cabo en la Argentina.

Al pedir cuentas, combinando lo dolorosamente testimonial con lo ético, en nombre de principios como la maternidad, que los militares no podían cuestionar ni englobar en la *subversión*, atacaron al centro mismo del discurso represivo y empezaron a conmover la indiferencia de la sociedad. Pronto, las Madres de Plaza de Mayo –víctimas ellas mismas de la represión– se convirtieron en la referencia de un movimiento cada vez más amplio y fueron instalando una discusión pública, fortalecida desde el exterior por la prensa, los gobiernos y las organizaciones defensoras de los derechos humanos. (Romero, 2008, p.228)

La Junta Militar ya veía aproximarse el fin, y para poder retirarse sin mayores complicaciones, buscó la forma de reivindicarse con el pueblo Argentino. Un enfrentamiento en Malvinas sería perfecto para encubrir los errores cometidos desde 1976, el nacionalismo característico de los ciudadanos de antaño, de aquellos que no vivían con temor, reviviría con la guerra y en caso de ganar contra Gran Bretaña, los gobernantes estarían exentos de sus crímenes de lesa humanidad. Lamentablemente para ellos, el resultado fue desgarrador, pues además de los muertos, torturados y desaparecidos durante la dictadura, Malvinas devolvería más cadáveres a la patria, dejaría al país con el dolor de no haber ganado la guerra para recuperar las islas y sacaría a la luz todos los conflictos hasta entonces disimulados, llevando a la Junta Militar responsable a juicio.

1.2.2 Literatura dictatorial y el surgimiento del testimonio: voces silenciadas que buscan representar lo irrepresentable .

Ubicar a Nora Strejilevich en un campo literario implica considerar las obras enmarcadas en la dictadura, incluyendo en este concepto a los textos post-dictatoriales que surgen como respuesta al proceso.⁷ El Proceso de Reorganización Nacional tuvo como resultado censura y vigilancia de productos artísticos y literarios, silenciando a los autores, erradicándolos del

⁷ Podríamos afirmar que lo mismo ocurre con *La pájara*, pues a pesar de haber sido escrita en 1975, puede ser llamada novela de la violencia en tanto que vuelve sobre episodios ocurridos durante El Bogotazo, la dictadura y los comienzos del Frente Nacional.

panorama, o condenándolos al exilio. Este control sobre el arte generó un cambio significativo en las búsquedas de representación de la literatura, ya fuera gracias a los impedimentos para narrar, impuestos por los mecanismos dictatoriales, o la dificultad y distancia narrativa que el dolor del exilio imprime sobre los sujetos. Además, es importante tener en cuenta que muchos de los textos de la post-dictadura fueron escritos por autores que sufrieron las consecuencias directas del genocidio, siendo secuestrados por el régimen y liberados después de la tortura, como es el caso de Strejilevich.

Ahora bien, para esbozar el panorama literario en el que incluiré a Strejilevich, me interesa hacer uso de su propio trabajo teórico, tanto *El arte de no olvidar*, como en especificidades de su tesis doctoral, *Literatura testimonial en Chile, Uruguay y Argentina 1970-1990*, que no están presentes en el primer texto mencionado.

El horror de las dictaduras representa un gran cambio en la producción literaria del cono sur si tenemos en cuenta todas las implicaciones sociales que hubo como resultado: nos enfrentamos a sociedades que quedan marcadas por el genocidio y se encaran a la dificultad de recordar los hechos para lograr entender lo ocurrido. Los autores de dictadura, escritores que se enfrentaron, ya fuera a la censura, el exilio o la tortura, son sujetos que, afectados por el fenómeno social, debieron buscar claves para poder narrar lo irrepresentable, dentro del sistema opresor en su momento, o después de haber pasado por él. Ante esta necesidad de narrar lo ocurrido, los artefactos literarios que aluden a la ficción se hacen insuficientes.

La representación ficticia se hace insuficiente ante la situación de violencia y crisis global de un sistema de vida social, la cual exige un trabajo diferente de registro histórico y de denuncia de urgencia. El escritor tradicional, asentado sobre una profesionalidad burguesa –que postula una adhesión o compromiso “espiritual” con el movimiento social– es incapaz de responder de inmediato a los acontecimientos y figurarlos. Sus medios también resultan ineficaces ante la dimensión globalizante del cambio, y la multidimensionalidad histórica sobre la cual no alcanza a generalizar su visión. Por ello la sociedad recurre, intuitiva y espontáneamente, a un tipo de registro fragmentario de los hechos, privilegiando en un comienzo los aspectos históricos empíricos del registro sobre los aspectos técnicos de la representación lingüística imaginaria. (Strejilevich, 1991, p.4)

De acuerdo con lo anterior, podríamos afirmar que ante los cambios sociales que implican los regímenes dictatoriales, el cono sur emprende nuevas búsquedas por narrar lo indecible, por acercarse a las subjetividades de los autores comunes que rompen con la noción erudita de autoría que enmarcaba la literatura latinoamericana previa a los cambios sociales. Surge entonces una necesidad por incorporar estrategias del testimonio a la ficción. La voz del autor testigo es, desde la subjetividad, la voz de todas las víctimas; el testimonio surge como herramienta tanto jurídica como literaria.

Sin embargo, aunque nos quede claro que el testimonio surge de una necesidad post-dictatorial por representar lo inenarrable, es necesario volver sobre otros ejes de la literatura dictatorial para ampliar el panorama que rodea a la novela de Strejilevich, teniendo en cuenta que la forma de narrar no solo está mediada por el trauma, sino por el exilio, la censura y otras experiencias producidas de los regímenes.

Dentro de las novelas dictatoriales que surgen en la época, podemos encontrar escrituras del exilio, tales como *Cuerpo a Cuerpo*, de David Viñas, publicada en 1979, o *Hechos y relaciones*, por Juan Gelman, de 1980. Ese mismo año, se publicó en Argentina *Respiración artificial*, de Roberto Piglia, obra que escalaría rápidamente a la cumbre de las letras nacionales. Tanto *Cuerpo a cuerpo*, como la obra de Piglia, “tratan de establecer paralelos entre la historia más remota y la reciente, tarea compleja debido a la dificultad que representa para las nuevas generaciones de dicho país la valoración de personajes que participaron en su fundación” (Strejilevich, 1991, p.137).

Por otra parte, además de las escrituras del exilio, nos enfrentamos a una nueva concepción del pasado que, junto al terror de la dictadura, da como resultado obras que buscan expresar lo horrible desde lo grotesco, lo fantástico o el realismo mágico que tuvo tanto auge durante el boom latinoamericano. Estas formas de representación exploran estructuras alegóricas que representan el pasado desde un presente que todavía es muy cercano como para asumir el horror de una forma tan directa. “El cambio en la valoración del pasado a partir del presente es la primera de una serie de transformaciones en la conciencia colectiva a partir de los horrores perpetrados durante la dictadura, pero todavía no se plantea directamente lo contemporáneo”

(Strejilevich, 1991, p.137). Dentro de las obras que ejemplifican lo anterior, tenemos *Las muecas del miedo*, de Enrique Medina (1981); *Cola de lagartija*, de Luisa Valenzuela (1984); y *El vuelo del tigre*, de Daniel Moyano (1981). Desde formas literarias que utilizan el efecto Medusa⁸, concepto que John Lennard propone en *Tolkien's triumph: The Strange History of 'The Lord of the Rings'*, podemos ver la búsqueda de claves que expliquen la situación a la que se enfrenta el país sin necesidad de una representación directa de las imágenes mismas.

Textos como *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (1980), *Carne picada* (1981), *La calle de los caballos muertos* (1982) y *Canguros* (1983), de Jorge Asís, fueron escritos dentro del país y aunque no llegan a ser catalogados como testimonio, Strejilevich los describe como “una forma de testamento personal y generacional contado desde el estado de derrota” (Strejilevich, 1991, p.139). Podemos ver que a medida que el Proceso de Organización Nacional se acerca a su fin, los textos se aproximan a una naturaleza más testimonial y sin temor a serlo, más realista (sin dejar de ser literaria) y menos cercana a la necesidad del uso del Efecto Medusa. Estas obras tienen una clara función política.

Ahora bien, ya que hemos echado un vistazo a otras facetas de la literatura dictatorial, vale la pena centrarnos en el eje testimonial para pensar, de una manera más específica, a *Una sola muerte*⁹. La literatura testimonial del cono sur empieza a tomar fuerza entre 1960 y 1970, tiempos en que los regímenes dictatoriales se llevaron a cabo. “El auge del testimonio es paralelo al de la lucha armada en todo el tercer mundo” (Strejilevich, 1991, p.11). Sin embargo, el corpus testimonial latinoamericano se extiende a la post-dictadura y comienza en 1966 con *Biografía de un cimarrón*, de Miguel Barnet.

⁸ Lennard describe el Medusa effect para referirse a conceptos o imágenes que no pueden ser representadas directamente y requieren de un escudo para ser reflejadas. Aunque Lennard propone este concepto en un texto que habla sobre fantasía, podemos pensar en la pertinencia del Medusa effect dentro de la literatura dictatorial en tanto que el régimen no permite la representación fiel de lo sucedido y solicita artefactos que le den movilidad, ya sea por la censura en tiempos de dictadura, o el trauma que queda como resultado y dificulta la aproximación a la realidad directamente. ‘And it is partly a quite distinct phenomenon, the recourse of scores of writers to the fantastical, throughout and beyond the twentieth century, as a response to horrors defying realistic representation or understanding – [...] I sometimes think of this as the ‘Medusa effect’, the need for a polished shield in which to see the reflection of that which, confronted directly, turns all to stone.’ (Lennard, 2013, p. 80-81)

⁹ De aquí en adelante se utilizará esta abreviación para referirnos a la novela de Strejilevich, *Una sola muerte numerosa*

Además, la literatura post-dictatorial latinoamericana abrió un gran espacio al género testimonial en tanto muchas voces que eran consideradas como subalternas tuvieron una voz que narrara los hechos del horror, ya sea la de ellos mismos o la de un oyente que transmitiese su historia (como el caso de Rigoberta Menchú). Esta voz narradora estaba legitimada por el pacto de verdad que los textos implican, funcionando jurídicamente para llenar vacíos históricos y hacer justicia. El hecho de que voces subalternas fueran oídas por medio de un transcriptor le dio al testimonio un carácter democrático donde la noción de autor fue trasladada a la coautoría “toda obra testimonial es un trabajo colectivo y es significativa la forma en que cada obra negocia esta nueva forma de escribir que presupone el ocaso del autor estrella” (Strejilevich, 2006, p.80) La coautoría, más allá de depender de transcriptores o dadores de voz, tiene que ver con la democratización de la escritura en tanto muchas voces que la violencia silenció al desaparecerlas, tuvieron el derecho de hablar por medio de los textos testimoniales.

Vivimos una época de fuerte subjetividad y, en ese sentido, las prerrogativas del testimonio se apoyan en la visibilidad que "lo personal" ha adquirido como lugar no simplemente de intimidad sino de manifestación pública. Esto sucede no solo entre quienes fueron víctimas, sino también y fundamentalmente en ese territorio de hegemonía simbólica que son los medios audiovisuales. (Sarlo, 2012, p.25)

Para el caso argentino, Strejilevich, en *El arte de no olvidar*, establece una categoría de testimonios directos, donde podríamos ubicarla. *Prisionero sin nombre, celda sin número*, de Jacobo Timerman (1981), *Pasos bajo el agua*, de Alicia Kozameh (1987), *La casa operativa*, de Cristina Feijóo (2007) y *The Little School*, de Alicia Partnoy (1986), son ejemplos que se ubican junto a *Una sola muerte*, y que “se guían no sólo por el deber ético de testimoniar sino también por el estético de elaborar literariamente el recuerdo” (Acedo Alonso, 2011, p.12).

Una sola muerte, ubicada en su categoría de testimonios directos que se preocupan por lo estético, cumple también con su labor democratizadora de voz en tanto la estructura de la novela está mediada por el collage de voces, donde las distintas narraciones dotan al texto de colectividad. Tenemos entonces, un texto que va más allá de la simple denuncia.

Por otra parte, dentro de los testimonios directos que Strejilevich propone, además de los textos que cuidan la estética de la memoria, están aquellos donde la escritura equivale a la denuncia. En esta rama podríamos ubicar a *La voluntad: una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina*, de Eduardo Anguita y Martín Caparrós (2006), o *Pájaros sin luz: testimonios de mujeres de desaparecidos*, de Noemí Ciollaro (1999).

Todo este recuento de la literatura testimonial argentina nos lleva a pensar en su recepción, su importancia y su lectura. Por un lado, en términos académicos, podemos preguntarnos por las aproximaciones críticas se han hecho al testimonio, o más específicamente y para el interés de esta investigación, a *Una sola muerte*.

Dentro de los estudios realizados a la novela, tenemos la propuesta de Nelly Maldonado en *Identidad, memoria, escritura: Una sola muerte numerosa de Nora Strejilevich*, donde la autora se pregunta por las formas en las que la novela construye memoria desde su complejidad estructural, su escritura desde el exilio y su movimiento entre géneros literarios. También tenemos aproximaciones como la de M. Edurne Portela en *Cicatrices del trauma: cuerpo, exilio y memoria en Una sola muerte numerosa de Nora Strejilevich*, donde la autora analiza el texto desde una clave que apunta más al estado permanente de trauma que puede padecer una víctima como Strejilevich y cómo esto se relaciona con el desarraigo que implica el exilio al momento de hacer memoria. Estos estudios han logrado dar más visibilidad y luz a la novela de Strejilevich en el ámbito académico, abriendo, de a pocos, la discusión por las formas de hacer memoria sobre la dictadura a partir de un texto como este, que no se resume en la mera denuncia sino que se vale del artefacto literario.

Sin embargo, vale la pena pensar la recepción de la novela en un ámbito que concierne al público general y no al académico, a los lectores que podrían ampliar la comprensión de su historia por medio de textos como este (como afirmo que me ocurrió, en lo personal, al leer *La pájara*). ¿Qué cabida tiene el testimonio hoy? “la escritura de la post-dictadura que reniega de los límites entre lo literario y lo testimonial, lo poético y lo narrativo, lo documental y lo filosófico, o cuya trama explora el relato de lo inenarrable, sigue sin despertar gran interés en nuestro medio, tanto a nivel editorial como crítico”(Strejilevich, 2006, p.123). Los textos

testimoniales, como lo afirma la misma Strejilevich, no tienen una gran acogida, dado que comercialmente se enfrentan al fenómeno editorial del Boom Latinoamericano, que hasta hoy en día permanece a la cabeza de las ventas. Irónicamente, en un país donde se han hecho varios esfuerzos por hacer memoria, donde actualmente se siguen juzgando crímenes de lesa humanidad que ocurrieron durante la dictadura, es donde voces como la de Strejilevich se encuentran silenciadas, a tal punto que en las mismas librerías de la ciudad de Buenos Aires no es conocida su obra.

A diferencia de Albalucía Ángel, autora que hoy empieza a ser estudiada y leída con más rigurosidad en la esfera colombiana, tanto en el ámbito académico como en el ámbito comercial (teniendo en cuenta su reedición de 2015), Nora Strejilevich se mantiene escondida en los catálogos virtuales de libreros argentinos que no saben en qué parte de la bodega se encuentra el único ejemplar que tienen disponible de su novela. Es en este hecho donde reside la importancia de esta investigación: pese a tener frente a nosotros dos textos que por su naturaleza podrían diferir entre sí, hoy busco aproximarme, desde un análisis comparativo, a ellos a partir de ese intento por cuidar la memoria, por representarla, por acudir a ella desde las formas más inocentes o adoloridas del ser. Más allá de una necesidad académica, hay un llamado personal y humano que me exige acercarme a las novelas. Hay una voz que recuerda en Nora, una voz que nos dice algo sobre esa violencia que como colombianos no conocemos, la experiencia de un gran genocidio. Tal vez, si como colombianos nos acercamos a textos que vuelven sobre una memoria que no nos pertenece directamente, ese pasado ajeno nos llame a abrir las ventanas de nuestra propia memoria para repensar nuestra propia violencia, nuestro propio pasado. Vale la pena, entonces, plantear una conversación entre novelas que aunque no compartan su origen, tienen ejes en común que nos permiten preguntarnos por formas de recordar, formas de narrar y formas de comprender el pasado.

1.3 Consideraciones sobre el género: más allá de clasificaciones

Hacer un análisis comparativo de *La pájara* y *Una sola muerte* implica, inevitablemente, tener en cuenta los géneros en los que las ha ubicado la crítica, ya que esta consideración define la dirección del presente estudio. Podríamos, por un lado, hacer un análisis que gire en torno a las

diferencias que el género literario marca en ambas narrativas, fortaleciendo así la clasificación y encasillamiento de los textos. Por otra parte, podríamos también considerar los géneros para dar cuenta de las estructuras que funcionan, independiente de ellos, en ambas novelas, ampliando así el campo investigativo y las posibilidades críticas que textos como estos ofrecen. Vale la pena, entonces, definir los géneros en los que se han enmarcado las novelas para poder abrir la pregunta por los mismos ¿Es la clasificación de género literario fundamental para nuestro análisis? ¿qué define el género en una novela?

En primer lugar, *La pájara* es una novela que ha sido catalogada como histórica y autobiográfica, oscilando entre las clasificaciones, pero manteniendo, de una u otra forma, el pacto de verdad que estos dos géneros implican con el lector. Por pacto de verdad nos referimos al pacto que los géneros autobiográfico, histórico y testimonial hacen entre el texto y el lector, dejando como implícito que los hechos narrados que aluden ya sea a la Historia, la vida personal del biógrafo o el testimonio del narrador, no son ficticios.

En cuanto a la novela histórica, Matthew J. Phillpott en *A Novel Approaches prelude: A Brief History of Historical Fiction* afirma, citando a David D. McGarry y Sarah Harriman White, que la novela histórica tiene la labor de entretener, en tanto ficción, e instruir en tanto Historia, entendiendo esta última como Historia Oficial. “Historical fiction is also an introduction to History” (McGarry, Harriman, 1963).

We learn something true about the past even if most of what we read is fiction. For the more curious of us it leads us to historical sources so that we may learn the true facts about the events or people that we have just read about. In essence the historical novel adds flesh to the bare bones that historians are able to uncover and by doing so provides an account that whilst not necessarily true provides a clearer indication of past events, circumstances and cultures. (Phillpott, 2011, p.1)

De acuerdo con lo anterior, podemos afirmar que la novela histórica o *historical fiction* es una narración que hace uso de elementos históricos y sociales de momentos determinados, para desenvolver una narrativa que está determinada por dichos elementos y que incluye sucesos específicos de la Historia oficial a los que busca serle fiel, independiente de los elementos

ficcionales (como personajes o narradores) que incluya el texto. Por otra parte, según Georges Gusdorf en *Condiciones y límites de la autobiografía*,

La autobiografía propiamente dicha se impone como programa reconstruir la unidad de una vida a lo largo del tiempo. Esta unidad vivida de comportamiento y de actitudes no procede del exterior: es cierto que los hechos nos influyen, a veces nos determinan y siempre nos delimitan; pero los temas esenciales, los esquemas estructurales que se imponen al material de los hechos exteriores son los elementos constituyentes de la personalidad. (Gusdorf, 1991, p.8)

Entre ambos géneros la mayor diferencia se centra en el tratamiento de lo público y lo privado, pues mientras que la novela histórica vuelve (aunque desde una subjetividad) sobre hechos públicos que, en términos de la Historia académica u oficial están objetivados, la autobiografía trata sucesos que se mueven dentro de la esfera privada pero que inevitablemente se relacionan con un entorno social e histórico específico. Mientras que la novela histórica mira hacia lo macro de los sucesos oficiales, la autobiografía mira hacia la vida y complejidad el sujeto que narra inmerso en dicha magnitud.

Teniendo en cuenta lo anterior, podríamos afirmar que *La pájara* cabe dentro de ambas definiciones en tanto alude a hechos de la Historia oficial desde una subjetividad narradora, además de incluir elementos de la vida personal de la autora que se funden en el texto de una manera natural que fluye con lo literario, haciendo que no resulte fundamental comprobar si todos los eventos de la vida de Ana coinciden con los de la vida de Albalucía Ángel.

Por otra parte, junto a *La Pájara* tenemos a *Una sola muerte*, novela publicada en 1997 y catalogada dentro del género testimonial, categoría compleja gracias a los matices que la caracterizan en cuanto a los modos de narrar y las asimilaciones de lo ocurrido. El testimonio es un género que narra hechos mediados por la supervivencia a sucesos particulares y por un pacto de verdad con respecto a dichos hechos. Sin embargo, dentro del género testimonial, como vimos en el campo literario que construimos previamente, además de los textos que se preocupan por narrar específicamente lo que pasó, haciendo que la escritura equivalga a la denuncia, tenemos aquellos que se preocupan por una estética de la memoria y se valen de licencias poéticas para

ampliar la complejidad narrativa. Este tipo de textos pueden ser catalogados como novela testimonial.

Una sola muerte, teniendo en cuenta los matices poéticos que maneja o las narraciones entrelazadas que involucra, puede ser considerada como novela testimonial, ya que excede el carácter denunciatorio del testimonio. Por otra parte, si tenemos en cuenta que la narración de Strejilevich involucra su vida personal, podríamos afirmar también que *Una sola muerte* es una novela autobiográfica. Sin embargo, Nelly Maldonado hace una observación que puede ayudarnos en la definición del género:

Una sola muerte numerosa es una obra que linda las fronteras de la novela, el testimonio y la autobiografía. Aunque la misma autora se refiere a ella como ‘novela testimonial’, su estructura narrativa torna difícil cualquier tipo de rótulo. Atravesada constantemente por una multiplicidad de pasados y presentes, así como de diversos planos de enunciación, esta obra se rebela contra todo ordenamiento tradicional: estamos frente a un relato fragmentario, siempre hilvanado por la fuerza motora de la memoria. (Maldonado, 2003, p.2)

La obra de Strejilevich, entonces, puede ser llamada novela testimonial no solo por su complejidad literaria, sino por el manejo de voces que involucra. Al hacer un collage de narradores, Strejilevich reafirma el carácter testimonial de su novela y le da un matiz más amplio que el autobiográfico. Como Maldonado afirma, es complejo encasillar a la novela dentro de una sola definición.

Ahora bien, ¿cómo funcionan las estructuras internas de las novelas? ¿El género define diferencias entre ellas? El análisis que pretendo hacer a continuación busca preguntarse por las formas de recordar, narrar y entender que aparecen dentro de las novelas, más allá de las clasificaciones formales que los géneros implican. Ambos textos, aunque se hayan definido dentro de categorías diferentes y provengan de geografías y campos literarios distintos, tienen en sus estructuras narrativas algo en común: hay un dolor que reclama la memoria, hay un vacío que busca ser comprendido. Sabemos que los procesos de violencia en Colombia y Argentina difieren en cuanto a su ejecución y sus causas, pero podemos afirmar, desde los puntos de

convergencia que se encuentran en los textos a nivel estructural, que el género resulta un asunto poco relevante cuando de la memoria y el lenguaje que ésta reclama se trata.

No obstante, aunque afirmemos que la cuestión del género no es el eje central para el análisis de las novelas, es importante resaltar que tanto la novela histórica como el género testimonial y la autobiografía son narrativas que involucran la memoria. Tal vez este sea un punto de convergencia relevante en cuanto a la categorización que reafirme el corazón de este trabajo: la memoria misma. Sin embargo, reitero que mi búsqueda excede los rótulos y clasificaciones y se centra, desde un análisis hermenéutico, en lo que las estructuras textuales aportan para pensar en el ejercicio de rememoración. Esta forma de pensar las novelas, desde la hermenéutica, me lleva a resaltar la importancia de un elemento que considero fundamental en mi trabajo: la literaturidad¹⁰: artefacto, estilo, estructuras determinadas, voz poética.

La razón por la que hago énfasis en la literaturidad surge de inquietudes producidas por *Alegorías de la derrota*, texto de Idelber Avelar donde tras una crítica a la literatura testimonial por su carácter estructural, narrativo y político, rescata muy poco del género, resaltando únicamente la importancia del testimonio en tanto a su accionar jurídico.

En circunstancias de aislamiento político es demasiado tranquilizador imaginar que la redención está a la vuelta de la esquina, anunciada por una voz subalterna que coincide transparentemente con su experiencia y provee al intelectual crítico una oportunidad de oro de satisfacer su buena conciencia. Ninguna afirmación de que el testimonio nos lleva a una "posliteratura" o de que ahora "el otro subalterno realmente habla" podrá eludir las aporías retóricas irresueltas en el testimonialismo conosureño. (...) Desde luego, no se trata de condenar al género testimonial en cuanto tal. No se debe subestimar el peso denunciatorio e incluso judicial de los textos testimoniales producidos bajo condiciones de opresión. El papel clave que el testimonio representó en la resistencia a los militares, especialmente en el caso chileno, es innegable. (Avelar, 1999, p.56)

¹⁰ “El objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino la ‘literaturidad’ (*literaturnost*), es decir lo que hace de una obra dada una obra literaria. (Jakobson, 1921:11)

“El objeto de la ciencia literaria debe ser el estudio de las particularidades específicas de los objetos literarios que los distinguen de cualquier otra materia, y eso independientemente del hecho de que, por sus trazos secundarios, esta materia puede dar pretexto y derecho a utilizarla en otras ciencias como objeto auxiliar” (Eikhenbaum, 1999:37).

A partir de esta cita, resalto que Avelar no explora los matices del testimonio que hemos expuesto en este estado del arte, reduciendo lo testimonial a una sola definición que únicamente es válida gracias a su carácter jurídico. Es a partir de esto que quiero aludir nuevamente a Strejilevich, quien traza una línea entre dos formas de asumir el género, afirmando que “las técnicas narrativas van desde lo testimonial 'en sí' (no consciente de sí más que como denuncia) hasta lo testimonial 'para sí' (consciente de sí en su función práctica y narrativa)”(Strejilevich, 2006, p.31).

Una sola muerte, novela testimonial que se mueve dentro del ‘para sí’ del género, tiene en cuenta tanto la función práctica del texto (su dimensión jurídica, su labor como democratizadora de voces, su escritura, su accionar en el mundo en tanto texto literario) como la complejidad de una estructura narrativa determinada que involucra un nivel artístico, artificio: literaturidad. No solo la definición de Strejilevich en cuanto al testimonio ‘en sí’ y ‘para sí’ responde a mi necesidad de hacer un estudio que se enfoque en la literaturidad, sino las novelas mismas exigen que se las analice a partir de ellas mismas, de sus juegos estructurales y su complejidad narrativa.

Además de lo anterior y en oposición a la propuesta de Avelar, me interesa reconocer la importancia de los alcances tanto culturales y sociales como en niveles de lenguaje que logra el testimonio, en cuanto a quién narra el horror, cómo lo narra, cómo decir lo indecible, cómo hacer memoria, cómo hacer un duelo de lo ocurrido, cómo construir una subjetividad y una historia más allá de verdades factuales. Aunque el testimonio ‘en sí’ no se preocupe por la literaturidad, es evidente que su importancia excede el carácter jurídico de la denuncia.

Entonces, mi interés es el de analizar cómo dentro de dos novelas que la crítica ha categorizado en géneros diferentes (testimonio, biografía, texto histórico) es posible encontrar, en las estructuras mismas de las novelas, líneas que se entrecruzan en cuanto a las formas de recordar, narrar el dolor o hacer duelo. Busco hacer un análisis comparativo donde ambas novelas conversen entre sí desde la perspectiva de la memoria en términos de literaturidad. La memoria ha sido un tema fundamental y de preferencia a lo largo de mi recorrido académico, y

es a partir de esta investigación que me interesa pensarla, más allá de la cuestión del género como categorización, en torno a las representaciones que surgen con la violencia y en la literatura que ésta produce. El género nos sirve como eje móvil, al que volveremos en ciertas ocasiones porque inevitablemente determina formas de escritura (sobre todo en el caso de Strejilevich), pero esto no significa que el análisis busque determinar cómo el género delimita el estilo. Además, hay características de género que lo vuelven estático en tanto a su exigencia:

El testimonio comparte con la autobiografía el pacto de verdad entre autor y lector con el que Philippe Lejeune definiera el género. Esta situación, simple en apariencia, genera conflicto. El testigo, éticamente responsable de contar lo que pasó, puede ser acusado de falta de ética si se descubren inexactitudes en su versión. El lector, como piensa Forster, exige una forma marcada por las estrategias a la que lo han acostumbrado los medios de comunicación, es decir, que el testigo lo muestre todo, lo exponga todo (si es posible con una pizca de melodrama). Pero el testigo no sólo es incapaz de ser preciso sino incluso de exponer todo el horror, que apenas logra filtrarse entre las líneas de un relato que a menudo suena distante y hasta desprovisto de emoción. El conflicto entre autor y lector también se produce porque el pacto desconoce que no hay narración histórica que no interprete. (Strejilevich, 2006, p.18)

Dado que este es un análisis de los textos ‘para sí’, la noción del pacto de verdad y las exigencias del género testimonial ‘en sí’ las dejaré de lado, pues como lo expuse anteriormente, la óptica de la memoria que me interesa cala en lo hondo de la estructura, va más allá de cómo se recuerda a partir de los textos, cuál es su valor jurídico o cómo se trabaja el dolor, a partir de ellos, a nivel social. No quiero enfocarme en un análisis que exceda los textos, quiero lograr ver lo macro desde lo micro, pretendo acercarme a un entendimiento de cómo se recuerda dentro de la novela y cómo los personajes construyen y crean a partir de la memoria para así comprender el funcionamiento intrínseco del texto, que, lógicamente, está estrechamente relacionado con aspectos más grandes como el carácter político y social de los respectivos momentos históricos en que surgen y que tratan las novelas, además del pasado, presente y futuro de las naciones aquejadas por la tragedia: Colombia y Argentina.

De una manera parecida a la que Richard Hoggart habría de utilizar para construir *The Uses of Literacy* (Sarlo, 2012, p.20), busco ubicarme en mi subjetividad para lograr tejer un

entramado donde la memoria y el olvido, aquello que es decible y lo que no es posible decir, y las dimensiones del duelo y la melancolía, se entrelacen de tal manera que se construya un telar donde se abra la comprensión de los textos, ubicando los elementos como hilos que unen toda la estructura. Penélope tejía y destejía como método para aguardar a Odiseo, para recordarlo; yo busco tejer este análisis desde la necesidad de recordar aquello que las novelas pudieron mostrarme, aquello que el olvido me ocultaba de la Historia y las historias que no heredé en su totalidad. Más allá de buscar que los textos conversen entre sí, quiero mediar su comunicación, quiero también conversar con ellos, en tanto me compete recordar, en tanto no puedo evitarlo, en tanto respiro y también me quedo sin aire.

CAPÍTULO 2. LOS LUGARES DE LA MEMORIA: BÚSQUEDA, APRENDIZAJE Y LOS PELIGROS DEL OLVIDO

El pasado siempre es conflictivo. A él se refieren, en competencia, la memoria y la historia, porque la historia no siempre puede creerle a la memoria, y la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo.

-Beatriz Sarlo

Pensar en *La Pájara* (1975) de Ángel y *Una sola muerte* (1997) de Strejilevich implica plantear la pregunta por la memoria: ¿qué recuerdan los textos? ¿cómo recuerdan? Estas preguntas nos sirven como guía en un camino donde hablar de recordar no implica una colectividad que recuerda, pero tampoco se limita a añoranzas de lo subjetivo. Podríamos afirmar entonces, que ambas novelas recuerdan el dolor macro desde el acto de memoria micro de los personajes: lo público desde lo privado, el Proceso de Reorganización Nacional desde la infancia, vida y secuestro de Nora, la era de *La Violencia* colombiana desde la infancia y letargo de Ana. Tanto *La Pájara* como *Una sola muerte* “Hacen Historia desde la figuración poética, retórica y performativa” (Imperatore, 2008, p.71). En esta historia que se desenvuelve en el marco de la memoria subjetiva e individual encontramos elementos cotidianos como las relaciones sociales y amorosas, trastocados por la violencia y atravesados por aquello que resulta difícil de poner en palabras: el dolor. Esta construcción histórica y narrativa resulta fundamental cuando hablamos de un texto en cuanto a su literaturidad, pues marca la diferencia en el modo de contar.

El modo de contar, entonces, nos permitiría afirmar que la manera en que se recuerda puede ser planteada ya sea desde cómo recuerda el texto en el mundo o desde cómo se recuerda dentro del texto mismo. El tipo de textos que nos interpela, más allá de quedarse embalsamados en la estética de lo literario, tienen una búsqueda clara: recordar el horror, hablar en voz alta de lo ocurrido, resistir al silencio impuesto por los regímenes. Dentro de una reflexión en torno a las formas de hacer memoria en de la literatura, Adriana Imperatore, en *Memoria crítica en la Literatura, a propósito de dos novelas de Luis Guzmán*, (2008) plantea la importancia del recuerdo y la literatura de memoria en tiempos problemáticos como lo fue el Proceso de Organización Nacional en Argentina.

Los regímenes totalitarios del siglo XX han convertido la manipulación de los recuerdos en una de sus principales armas, apropiándose de ellos e intentando controlarlos hasta el punto de colocarnos ante el peligro de eliminar el registro de lo ocurrido (...) Recordar implica una resistencia al totalitarismo, y la memoria, por el solo hecho de ejercerse, se ve revestida de legitimidad contra el autoritarismo. (p.77)

Esa resistencia al totalitarismo, esa legitimidad que adquieren los textos al hacer memoria, se relaciona con el accionar mismo de lo literario en el mundo, con la relación entre la literatura, sus lectores y el entorno social en el que se desenvuelve. La importancia de las novelas en tanto a su forma de operar en el mundo o lo que Edward Said llamaría mundanidad o *worldliness* en *The Text, The World and The Critic* (1975), recae en recordar más allá de exponer un espacio y una temporalidad histórica específica. “Texts have ways of existing, both theoretical and practical, that even in their most rarefied form are always enmeshed in circumstance, time, place and society-in short, they are in the world, and hence are worldly” (p.4)

Los textos se actualizan y buscan darle movilidad a la memoria desde el cuestionamiento de lo ocurrido, desde la búsqueda de verdades que exceden la verdad jurídica, desde la necesidad vital de la respiración. Tanto *La Pájara* como *Una Sola Muerte*, son textos de La Memoria más que textos de La Historia y de allí su estructura, su explosividad y su importancia. En estos textos valen las leyes de lo que Beatriz Sarlo (2012) llama los derechos del recuerdo: derechos de vida, de justicia, de subjetividad.(p.9) Derechos que interpelan particularidades humanas y abren un abanico de posibilidades interpretativas y expresivas en contraste a construcciones historiográficas. Los textos cuya necesidad vital es recordar cuestionan la linealidad de la Historia oficial:

El trabajo de rememoración que plantea el tipo de literatura que nos interesa no pretende repetir la historia ni reproducir el mensaje de la cultura oficial, solidificada de una vez y para siempre, sino que interroga ese continuum y abre las aparentes soldaduras, ya sea para cuestionar aspectos reprimidos de ese pasado o para liberar lo que en el pasado hay de mensaje aleccionador para el presente. (...) La literatura podría, así, recordar el pasado, no

como un resto arqueológico que adopta su sitio en el edificio al que perteneció, sino que revisaría el recuerdo arrancándolo de los sentidos cristalizados para interrogarlo y producir el brillo "que relampaguea en el instante de peligro". (Imperatore, 2008, p.74)

Esta necesidad de cuestionar el continuum, estas verdades particulares a las que acude la memoria y esta vuelta sobre los derechos del recuerdo, se relacionan con la búsqueda misma del arte. Dentro del arte y la literatura hay verdades y representaciones que exceden la noción del pasado mismo, hay exploraciones que, como se dijo anteriormente, problematizan lo lineal y juegan con lo histórico desde perspectivas estéticas que formulan búsquedas donde lo estructural toma también un papel importante en la forma en que un texto ejerce su mundanidad. La estética literaria va de la mano de su accionar social y es lo que hace que un texto como los que nos interesan pueda analizarse como arte sin dejar de reconocer sus nociones políticas y sociales. Es por esta razón que encuentro necesario extender la pregunta por la manera de recordar al funcionamiento interno de las novelas: cómo se recuerda dentro de ellas, cómo se estructura y constituye la memoria interna del texto, cómo las diferentes voces que justifican los textos como totalidad, también lo sustentan desde las particularidades estructurales que componen lo estético.

Para poder responder estas preguntas, me interesa retomar el análisis de Gilles Deleuze en *Proust y los signos* (1970), texto que defiende que la gran obra de Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*, no es un texto que recopila recuerdos sino que emprende una búsqueda. Es por esta razón que considero que las perspectivas que Deleuze ofrece resultan pertinentes para pensar las formas en que se recuerda dentro de *La Pájara* y *Una sola muerte*, precisamente por los conceptos que el francés propone en cuanto al aprendizaje y a los signos como elementos que componen y median lo que se define como búsqueda de la verdad.

La Recherche no se trata de una exposición de la memoria involuntaria sino de la narración de un aprendizaje (...) aprender concierne esencialmente a los signos. Los signos son el objeto de un aprendizaje temporal y no de un saber abstracto. Aprender es, en primer lugar, considerar una materia, un objeto, un ser, como si emitiera signos por descifrar, por interpretar. No hay aprendiz que no sea epítologo de algo. (p.12)

En relación con lo anterior, me atrevo a afirmar que los personajes de *La Pájara* y *Una sola muerte* emprenden, a la manera de Proust, según Deleuze (1970), una búsqueda de la verdad que consiste en el aprendizaje, en la aprehensión de los signos que se nos presentan y que está mediada por una suerte de ruptura de paz. La búsqueda surge de la desestabilización de la normalidad y la irrupción de una violencia. Se construye dentro del marco del recuerdo y se mueve hacia el duelo de lo ocurrido, que sería la verdad subjetiva a la que quieren llegar los protagonistas: “Solo buscamos la verdad cuando estamos determinados a hacerlo en función de una situación concreta, cuando sufrimos una especie de violencia que nos empuja a esta búsqueda. (...) Siempre se produce la violencia de un signo que nos obliga a buscar, que nos arrebató la paz” (Deleuze, 1970, p.25).

Dentro de la búsqueda, la memoria es fundamental pues se convierte en el camino que se recorre y donde se desenvuelven los signos para llegar a la verdad, al entendimiento, al duelo. “La verdad depende de un encuentro con algo que nos obliga a pensar y a buscar lo verdadero” (Deleuze, p.25) Se recuerda aprendiendo y se aprende recordando; recordar es un aprendizaje y el aprendizaje lleva a la comprensión.

2.1 Memoria en vuelo: Una aproximación a la construcción memorística dentro de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*.

Ahora bien, para lograr tejer el anterior planteamiento con las novelas, vale la pena partir de una breve exposición estructural que permita una clara comprensión de la temporalidad de *La Pájara* y nos deje adentrarnos en la memoria de Ana, para entender cómo funcionan la búsqueda y el aprendizaje. En términos generales, tenemos una *Pájara Pinta* fragmentada, compuesta por saltos temporales y varios tipos de narración que la tejen de la misma forma en que se teje la memoria: en desorden. Esta estructuración, tanto en *La Pájara* como en el texto de Strejilevich, busca “establecer puentes entre el aquí y el allá, a través del relato de lo que no puede recuperarse a nivel teórico sino vivencial.” (Strejilevich, 2006, p.14)

En términos cronológicos, podemos ordenar la novela de Angel desde 1967, año en que se encuentra vigente el Frente Nacional y en que Ana, la protagonista, y Lorenzo, su amante, se

refugian en La Arenosa, terreno alejado de la ciudad que representa libertad para Ana y sus compañeros. Es en este punto donde comienza la novela y también donde termina, dándole al texto una estructura circular que culmina con un final abierto. La novela comienza entonces con un monólogo interno de Ana que adelanta con pequeñas pistas sobre lo que ocurrirá en el resto del texto, o que más bien, según la temporalidad, ya ocurrió. “Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón es una obra analéptica porque empieza por el final, además de que es circular porque ese mismo final se repite al terminar, lo que le da también la impronta de obra abierta, que no culmina”(Gómez, 2003, p.21)

Luego de este monólogo, se nos ubica en el lugar desde donde se recuerda el resto de la narración: Ana en su cama, evitando levantarse, conversando y discutiendo con Sabina, su criada, sobre eventos del pasado. Los eventos que se narran a continuación son todos los recuerdos que surgen desde la modorra, desde el no levantarse de la cama. La narración está estructurada por el entrecruzamiento de textos y voces que aparecen como relámpagos para construir toda la gama de la memoria.

Los sucesos comienzan en 1948 con El Bogotazo, Ana recuerda lo ocurrido el 9 de abril y se crea una conversación entre lo público y lo privado, entre el primer diente que Ana pierde, la necesidad de huir del horror del centro de Bogotá para llegar a casa y el discurso de la radio, o los disturbios que no incluyen a la protagonista, como el episodio del Flaco Bejarano, personaje alterno que aparece como testigo de lo ocurrido y cuenta su experiencia durante el Bogotazo. A partir de este episodio se avanza por la era de la violencia y en orden cronológico se llega a 1953, año en que Rojas Pinilla tomó el poder. Este suceso histórico enmarca dos episodios violentos que Ángel incluye en la novela: la masacre de los estudiantes de 1954 y la de la plaza de toros en 1956. En 1957 cae Rojas Pinilla y en 1958 inicia el Frente Nacional. Todos estos puntos históricos de referencia se encuentran contruidos por las múltiples voces que se mencionaron anteriormente y se entrelazan con la narración personal de Ana, que recuerda su infancia en el campo, el colegio, la casa y vuelve a lo largo del texto, dentro de un esquema mítico de repetición, sobre focos específicos del dolor: la muerte de Julieta, su amiga del colegio, quien fallece atropellada por un tranvía, y la muerte de Valeria, amiga de infancia y hermana de Lorenzo, cuyo cadáver debe ser reconocido por Ana tras una manifestación estudiantil.

El texto de La Historia oficial, el que narra los sucesos que catalogan a la novela como histórica, se teje linealmente, mientras que los recuerdos de Ana aparecen sin orden cronológico, brotando en medio de la narración pública. En la línea que separa lo privado de lo público, hay también un texto en medio de la novela que surge de modo épico y narra el origen de los fundadores de Pereira desde el siglo XIX (Gómez, p.23). Este texto se introduce en la novela desde la relación de Ana con Jairo Araque, un enamorado de adolescencia. Lo público involucra la historia de Pereira y lo privado, la relación amorosa entre Ana y Jairo.

Cabe resaltar que la narración personal de Ana se entrelaza con la vida pública por medio de manifestaciones de la violencia que rompen con los sucesos y los significan de tal manera que recordarlos implicará elaborarlos, ponerlos en palabras y en cuestión, volver sobre ellos para interpretar sus signos, hacer un duelo al respecto. Las travesías y travesuras en la finca se ven trastocadas por la llegada de los bandoleros liberales y el encuentro con Alirio, peón de la finca que agrede sexualmente a la protagonista. El primer diente que pierde Ana lo oculta El Bogotazo, la vida escolar se resignifica con la muerte de Julieta, la esperanza juvenil de hacer resistencia se rompe con la muerte de Valeria y el padecimiento de Lorenzo, quien estuvo dos veces en la cárcel y sufre de fiebre tras enterarse de la muerte de su hermana. Toda la novela se mueve por el camino del recuerdo entre tensiones que dificultan la búsqueda y la lectura de los signos y además fuerzan el aprendizaje, para finalmente volver al punto de partida: Ana y Lorenzo en La Arenosa, juntos frente la pulsión de muerte¹¹ que la realidad colombiana en la novela impone, frente a un camino que no se resuelve ante nuestros ojos como lectores.

El camino de la búsqueda: vehículos

Dentro de este caos de sucesos que construyen *La Pájara*, ¿dónde rastreamos la búsqueda y el aprendizaje en cuanto a las formas de recordar? Para poder rastrear estos conceptos es

¹¹ Este concepto es una propuesta de Alejandra Jaramillo en su texto *Nación y Melancolía* (2007). La autora habla de la presencia del tánatos que se encuentra en la sociedad colombiana, imponiendo la pulsión de muerte por encima de la pulsión de vida y relacionándose con la objetivación de los sujetos:

“encontramos que el sujeto, en la medida en que se trata a sí mismo como objeto, expresa su rabia y su sadismo contra ese objeto, lo cual recae en sí mismo, y por ende se da un incremento del tánatos, de la pulsión de muerte, que en muchos casos termina imponiéndose sobre la pulsión de vida.” (p.5)

necesario volver sobre la noción de signo. En *Proust y los signos*, Deleuze (1970) delimita tres categorías de signos que pueden encontrarse dentro de la obra de Marcel Proust: los signos mundanos, los signos del amor y los signos de las impresiones o las cualidades sensibles (pp.14-20). Entre los tres tipos de signos que Deleuze define, los de las impresiones o cualidades sensibles son los que tienen las características que más se aproximan al tipo de análisis que haremos a continuación, pues funcionan como un objeto que oculta una significación que debe ser develada. “La cualidad no aparece ya como una propiedad del objeto que la posee, sino como el signo de un objeto *distinto*, que hemos de intentar descifrar con el precio de un esfuerzo que en cualquier momento puede fracasar. Todo sucede como si la cualidad envolviese, retuviese cautiva, el alma de otro objeto distinto del que en su presente designa” (Deleuze, 1970, p.20).

Entonces, definiremos como signo a un objeto particular cuyo significado oculto debe ser develado. En estos términos, los signos también funcionan, dentro de *La Pájara*, como vehículo que transporta de un recuerdo a otro, movilizándose desde un significado explícito para develar lo que está oculto. Sin embargo, es necesario aclarar que los signos no son elementos que sencillamente aparecen como herramientas narrativas para ir de un recuerdo a otro; la aparición de los signos, en cuanto al significado que ocultan, requiere interpretación o comprensión.

Un recuerdo inmerso en otro: lo voluntario y lo involuntario

En cuanto a las detonaciones de lo infantil enmarcadas en el dolor de la muerte, por ejemplo, en cuanto a estos signos reveladores de un significado que podría esperarse alejado del contexto en el que aparecen, vale la pena pensar, dentro del marco de cómo se recuerda, en la memoria voluntaria e involuntaria. Marcel Proust, en el *Por la parte de Swann*, primer tomo de *En busca del tiempo perdido* (2010) ofrece una concepción de la memoria que, además de aportar a nuestro análisis, tiene una evidente relación con lo que Deleuze propone como signo de cualidad sensible:

La creencia celta de que las almas de aquellos a los que hemos perdido están cautivas en un ser inferior –en un animal, un vegetal, una cosa inanimada–, perdidas, en efecto, para nosotros hasta el día –que para muchos nunca llega– en que pasamos por casualidad cerca

del árbol y nos adueñamos del objeto que es su prisión, me parece muy razonable. Entonces se estremecen, nos llaman y en cuanto las hemos reconocido, se deshace el hechizo. Una vez las hemos liberado, han vencido a la muerte y vuelven a vivir con nosotros.

Lo mismo ocurre con nuestro pasado. Intentar evocarlo resulta empeño perdido, todos los intentos de nuestra inteligencia son inútiles. Está oculto, fuera de su dominio y de su alcance, en algún objeto material –en la sensación que éste nos daría– que no sospechamos.(p.52)

El recuerdo proustiano podríamos plantearlo desde la detonación que un signo produce. La magdalena es un signo sensible de Combray y remite a toda una experiencia que es revivida desde el detonante del gusto. Entonces, estos signos u objetos que funcionan como detonantes de la memoria involuntaria son, para Proust, más fieles que los intentos de la inteligencia por hacer memoria. “¿Es posible recordar una experiencia o lo que se recuerda es solo el recuerdo previamente puesto en discurso, y así solo hay una sucesión de relatos que no tienen la posibilidad de recuperar nada de lo que pretenden como objeto?” (Sarlo, 2012, p.28). La memoria voluntaria le pertenece a la inteligencia; quien se esfuerza tanto por desandar el camino del recuerdo, siempre termina alejándose un poco más de él. A medida que nos esforzamos por recordar, nos alejamos más del recuerdo, pues volvemos siempre, como se lo pregunta Sarlo, sobre la memoria puesta previamente en discurso.

Entonces, podemos afirmar que la novela de Ángel es un ejercicio de memoria voluntaria que, por su misma naturaleza, resulta impreciso y fragmentario pues sería, desde Ana despertando en 1967, un intento por comprender los sucesos que se recuerdan, emprender la búsqueda de la verdad y la elaboración del duelo. Sin embargo, dentro de este ejercicio voluntario se construye una narrativa que incluye las detonaciones de la memoria involuntaria producidas por los signos. A lo largo de toda la novela encontramos transiciones como esta, donde dentro de la construcción voluntaria de memoria brotan signos que detonan la memoria involuntaria. Hay entonces recuerdos traslapados, contrapuestos, que surgen involuntariamente.

La búsqueda, entonces, se desenvuelve topándose con las yuxtaposiciones de la memoria. Sin embargo, cuando empieza la novela, antes de que empiecen a denotar los signos, la

construcción narrativa devela la necesidad de la comprensión y anticipa el camino que está por recorrerse a lo largo del texto:

Y te miré a los ojos de ese color extraño, brillantes por la fiebre, mientras seguías diciendo cosas y disponiendo de mi miedo como si lo que tuvieras en la mano fuera otra vez mi sexo descubierto y penetraras en él, como buscando. ¿Qué buscabas? ¿Cuál era el hilo que te sacó del laberinto con paso tan seguro? ¿Por qué decidiste abatir el gran secreto? Dime. Ahora que todo viene y va como una rueda de molino, se deshace en partículas, gira, se agranda y se achiquita, es ahora el momento de saberlo. De mirar para atrás. Terminar de una vez con este cosmos inflamado de imágenes sin lógica. (Ángel, 2015, p.12)

Ana abre la pregunta de la búsqueda a partir de un evento que, más adelante en el texto, entendemos que implicó la resignificación de un episodio traumático. Al aludir al momento en que Ana y Lorenzo hacen el amor por primera vez, la protagonista vuelve sobre lo que le permitió elaborar el duelo de la violación sufrida a manos de Alirio, peón de la finca de su familia, y plantea la búsqueda tanto desde Lorenzo, el amante que abre la resignificación, como la Ana que al recordar el horror emprende la búsqueda que llega a su verdad en el acto del amor. (Ramírez, 2014) La vuelta sobre el pasado, la necesidad de organizar el cosmos inflamado de imágenes sin lógica es la búsqueda, y esa organización del caos depende de la comprensión de los signos, de las imágenes a las que Ana alude. Dentro del texto encontramos innumerables apartados que funcionan como enunciación de la búsqueda; ejemplo de ello son los episodios que aluden a la muerte de Julieta:

Es un pasillo húmedo que parece infinito. Sin embargo presiente que al irlo desandando, al alcanzar por fin aquella luz del fondo todo será distinto. Que el blanco será negro como en los negativos, que el cielo cubierto de nubes pequeñas y aquel olor a agua podrida, de flores podridas, de algo descuidado y putrefacto yaciendo detrás de aquellas piedras encaladas a brochazos gordos, desaparecerán como por una orden, pero hace el gesto y nada se desplaza. Todo queda inmutable. (Ángel, 2015, p.41)

La búsqueda implica volver sobre el camino del recuerdo, desandar los pasos del pasado. El pasillo recuerda la muerte por todas sus características y porque infunde temor

en la protagonista. Podríamos afirmar que uno de los tópicos más fuertes dentro de la novela es la muerte; todo el texto está plagado de signos que remiten a ella tanto en lo público como en lo privado, al igual que aparecen ciertos signos dentro del contexto literal de la muerte que aluden a otros momentos que exigen comprensión. El recuerdo de Julieta es, dentro del tópico de la muerte, uno de los eventos más fuertes por su aparición constante y circular que toma una estructura mítica. El pasillo de su funeral remite a la muerte de forma directa y está plagado de distintos signos que transportan del recuerdo del funeral a otros recuerdos. Desandarlos implica la comprensión del evento traumático, el camino de la búsqueda y el aprendizaje, y con la ilusión de Ana de que todo desaparecerá se indica lo que podría ser la aproximación a la verdad.

Hay alguien que reclama el pasado: Ana y la memoria

Hemos dejado claro que la forma en la que se avanza por el texto está determinada por una búsqueda de verdad que consiste en la interpretación o aprehensión de diferentes signos que ocultan un significado o, en otras palabras, se ubican en ciertos rincones del recuerdo para remitir, de manera involuntaria pero exigiendo comprensión, a otros. Sin embargo, estas afirmaciones nos llevan a otra pregunta necesaria para el trabajo de rastreo de los signos dentro de la novela: ¿Quién recuerda? Como se expuso en el análisis estructural de la novela, el texto está narrado por varias voces que construyen toda la gama de la memoria. Esto quiere decir que diferentes subjetividades arman el rompecabezas en que se desenvuelve la narración, hilando la memoria para dotarla de un sentido no objetivo que le brinda estatuto al acto de recordar. “La memoria actúa creando un texto donde elabora su horizonte desde la subjetividad, o donde el narrador la reescribe para que ésta recupere su estatuto (...)no hay memoria del pasado que no interprete y no hay relato sin estructura narrativa” (Strejilevich, 2003, p.19).

Tanto en *La Pájara* como la obra de Strejilevich, como se verá más adelante, la estructura narrativa depende de la subjetividad que se construye dentro del texto. En el caso Ángel, varias conversan para construir, desde los fragmentos, una unidad.

Teniendo claro lo anterior, podemos iniciar el rastreo de los signos que aparecen enmarcados en tópicos que envuelven los recuerdos. Algunos de estos tópicos son la muerte, la infancia, la colombianidad. Los tópicos no solo enmarcan a los signos, sino que también pueden ser develados por ellos. La siguiente cita es un ejemplo de tejido textual que devela los tópicos de infancia y colombianidad dentro del contexto de la muerte. La subjetividad que se construye está envuelta por lo colombiano y su lenguaje es puramente infantil.

Vamos a ver quién tiene la razón pues fui la única que esta semana sacó cien en conducta; y sin pensar en más se desató la pataleta. (...) Imbéciles: ¿yo tengo micos en la cara, o qué?, les dijo con aire de a mí qué me importa un rábano si ahora mismo me sale un diablo por la boca, por la nariz fue que empezó a salirle una tupia de mocos que la dejó gangosa, no podía ni hablar, ¿me prestas tu pañuelo?, pero Irma no tenía y entonces se limpió con una hoja de platanillo, como veía que hacían los peones en la finca. Si llega a ser hoja de rascadera se le caía hasta el pelo de la rasquiña que le podía dar, esperemos que no. Una vez se pringó y le duró el picor tres días y su mamá le dijo a su papá: esta niñita se va a tragar un día cualquier cosa y nos va a dar un susto. Qué tal si sabe que apostó con Marcos a comerse una iguana y el muy bruto se la comió de un trascazo. Todos lo vieron. Marcos tapándose la boca para que el animal no se saliera y la cola por fuera, chilinguando un buen rato por entre los dedos hasta que se desprendió y comenzó a dar saltitos por la carretera: una iguana sin cola ¡chito matola!, dijeron todos muertos de la risa. (Angel, 2015, p.43)

Vemos entonces, que la manera en que se recuerda, dentro de su estructura caótica, vuelve sobre focos del dolor donde aparecen signos que detonan recuerdos de la infancia y se enmarcan en un lenguaje determinado. Constantemente tenemos interpolaciones de formas de recordar, como se pudo ver en el fragmento anterior, donde pasamos del recuerdo voluntario y reincidente de la muerte de Julieta, que aparece representado en una pataleta producida por su pérdida, al recuerdo infantil de Marcos y la iguana. El vehículo que nos transporta del momento del dolor al recuerdo de la infancia es la hoja de platanillo, pues pasa de ser el elemento con el que Ana se limpia la nariz dentro de su dolor, a la hoja que usan para sonarse los peones en la finca, y de allí a la hoja de rascadera que preocupa a la madre por lo que la niñita se puede llegar a comer, dejándonos como recuerdo final la apuesta con Marcos sobre comerse una iguana. La hoja de platanillo aparece en la escena como signo de la infancia, el recuerdo de la finca es el

significado oculto, en tanto se remite al pasado en la finca dando todo un recorrido desde el dolor que produce y significa el tópico de la muerte, para llegar finalmente hasta el evento de la iguana.

Además de lo anterior, si pensamos en el tópico de lo colombiano, palabras como pataleta, trascazo o chilinguando aluden a éste desde el ámbito privado que enmarca el pasado de la protagonista y el fondo histórico de la novela. Este apartado es un ejemplo perfecto de cómo los signos transportan de un recuerdo a otro, de las transiciones que ocurren entre los momentos traumáticos y los recuerdos de la infancia que se envuelven en el lenguaje de lo colombiano, o más específicamente dentro del contexto de Ángel y Ana, lo paisa. Julieta no es solo un evento traumático aislado sino que es la gran representación de la muerte que irrumpe en uno de los ámbitos más importantes de la infancia de Ana: la vida escolar. Sin embargo, siempre que se vuelve sobre este suceso puntual, de estructura circular o mítica y de carácter ritual dentro de la memoria y la novela, hay signos, que son también detonantes involuntarios, que avanzan a otros rincones del recuerdo relacionados con la niñez. Es en este movimiento hacia otros espacios de la memoria en que podemos notar que el lenguaje suelta expresiones de la colombianidad en la infancia. Otro signo que podemos rastrear en el texto, volviendo nuevamente a la muerte de Julieta, es la canción que le da nombre a la novela:

Quién sabe porqué la gente resolvió que hay que cubrir la muerte con flores o porfía. Con aromas que dentro de poco serán también detritus fétidos, cadáveres de cosas, polvo. Por qué esas letanías. Esos rezos tan lúgubres. La van a entristecer y se va a dar cuenta de que la estamos dejando para siempre, pobre: ¿por qué es que cantan esas cosas tan tristes cuando hay muertos?, le preguntó a la madre Rudolfina: y qué quieres que canten, ¿La Cucaracha?, ¿y por qué no?, ¿qué mal le puede hacer...? Al menos eso: cantos, para que no se sienta tan solita, pero no dijo nada porque le bajaría la nota en religión: Julieta... ¡Qué! ¿Te gustaría ser un pájaro? A mí, pues claro: ¿y tú? ¿A mí?, ¡pues claro...!, y sin hacerle caso a Rudolfina que las amonestaba ¡se romperán la crisma, niñas!, ¡que se bajen de ese árbol...! Seguían cantando a voz en cuello: *estaba la pájara piiiinta, sentada en el verde limón, con el pico recoge la coooola, con la pata retoma la flor,* hasta que Rudolfina fue a buscar la escalera que don Jesús usaba para encalar los muros: ¡cero en conducta esta semana!, mientras buscaba entre las ramas a las pájaras pintas, que ya se habían volado. (Ángel, 2015, p.166)

Podemos ver claramente cómo la canción funciona como otro signo de la infancia, esta vez enmarcada en el ámbito escolar. El movimiento se genera desde los cantos lúgubres que se hacen en el funeral, como es costumbre. De allí se pasa a la pregunta del por qué ese tipo de cantos, lo cual nos lleva a la respuesta de la madre Rudolfina, que involucra canciones infantiles como La Cucaracha. Es en este momento que la narración toma un giro y va hacia otro recuerdo que involucra a ambas niñas, Ana y Julieta, cantando “Estaba la pájara pinta” y escapando de la madre Rudolfina, quien a partir de la canción, detonó el recuerdo. El signo infantil de la canción también se relaciona con Rudolfina, elemento dentro del campo del signo que nos ayuda a volver a las pájaras pintas que antaño subían a los árboles y se le volaban a la monja.

Como vimos anteriormente, el rito de la muerte de Julieta siempre lleva a otros recuerdos o viceversa, permitiéndonos afirmar que nunca es un recuerdo aislado. Otro de los episodios en que ocurre esta yuxtaposición es cuando la muerte de Julieta se funde con la de Valeria:

Habría que poner algo mientras colocan la lápida de mármol: qué ponemos, oye que insiste alguien, pero tampoco es un problema, no creo que merezca la pena. Cualquier cosa. Lo primero que salga. Como esa tumba que hay entrando por el camino de los pinos, y que vi aquella vez, y que hoy me tropecé de nuevo y que es enorme, en mármol gris oscuro, y la figura de la joven es muy impresionante: con túnica romana y con la cinta a la manera india, cruzándole la frente, *solo partiéndome el corazón me callaran*, escribe, en caracteres negros; y cómo quieres que entiendan el mensaje. Qué es lo que hay que escribir, para que los demás comprendan que siempre fuiste fiel a tus principios. (...) Que andabas con la tranquilidad de quien no pertenece a los rebaños, o sea, a los terrícolas de buen vivir que consumimos oxígeno e hidrógeno, y ozono y zanahoria para la vitamina A porque si no, quién sabe, y por supuesto: porque si no, la paz, la bomba H, la polución y el crimen, todo este mundo de coordenadas y ordenadas, a dónde va a parar. ¡Qué quieres que pongamos!(Ángel, 2015, p.289)

Vemos en este ejemplo cómo una tumba que se levanta en el cementerio donde entierran a Julieta remite a Valeria y funciona como vehículo entre una muerte y la otra. La tumba pasa de ser otro mármol más cuando se le describe como una joven con túnica

romana y cinta a la manera de india: la túnica romana le da un aire épico a la figura de la joven, al igual que la cinta india, dentro de un contexto más cercano. Estos elementos de la lápida refieren a la valentía de Valeria y surge entonces toda una reflexión que exalta a la amiga como la heroína que es para Ana, todo para volver al pasado, a la pregunta de qué poner en la tumba de Julieta, pregunta que se responde con un “cualquier cosa” y objetiviza a las dos difuntas, las ubica nuevamente entre los nombres en hilera del cementerio y bajo la sábana cualquiera que en la morgue un policía levanta.

Todos estos signos que se han utilizado como ejemplo (la mata de platanillo, la canción, la lápida) nos permiten afirmar que dentro del ejercicio de memoria voluntaria que es la novela, surgen, gracias a dichos signos, episodios involuntarios que se entrelazan con la narración y nutren el carácter subjetivo del texto. Además, su aparición dilucida la búsqueda de verdad que se pretende con la rememoración: el camino del recuerdo, que es donde se ejerce el aprendizaje, está lleno de signos por descifrar para encontrar una verdad, un entendimiento. La labor de inteligencia que Ana practica desde el letargo del despertar está acompañada de la intervención de Sabina, quien ayuda a reconstruir la memoria voluntaria donde detonarán los signos que develan los saberes ocultos de lo involuntario, de lo que Proust considera más genuino.

Más allá de Ana: otras voces recuerdan

Aunque hayamos esbozado una línea del recuerdo desde la subjetividad de Ana, es necesario resaltar que, como se ha expuesto previamente, la novela no es solo un recuento de la vida personal de la protagonista; hay otras subjetividades que juegan en el texto con sus experiencias y, además, Ángel incluye discursos oficiales que le dan a la novela un carácter histórico y que, dentro de su contexto, complementan la violencia que atraviesa los recuerdos de Ana y los trastoca. “El multifacético discurso narrativo hace que el enunciado central de la novela: la violencia colombiana desde 1948, prolifere en muchas otras ramificaciones para explorar los laberintos de la historia social y los de las historias personales” (Figuroa, 1986, p.24) Estos textos que se conectan en la novela hacen posible la conversación entre lo público y lo privado. Lamentablemente, dada la brevedad de este texto, no podré analizar a cabalidad todas

las voces que recuerdan, razón por la cual solo las enunciaré con las ansias de poder trabajarlos más profundamente en un futuro.

Dentro de estas voces que no serán analizadas, tenemos la radio durante El Bogotazo, la narración de doña Bertha de Ospina sobre lo que ocurre el 9 de abril, el recuento del Flaco Bejarano sobre esa misma noche, el testimonio de Chispas, un bandolero liberal (que pone en cuestión la noción de víctima y victimario), las cartas de Lorenzo a Ana desde la cárcel y la narración de don Anselmo Cruz, un campesino víctima de la violencia.

Me interesa detenerme, entre todas estas voces, en el apartado de don Anselmo Cruz para dilucidar brevemente esta compleja construcción novelística que se moviliza por distintos rincones de la memoria y la Historia, vislumbrando otra de las maneras en que se recuerda dentro del tejido de voces que estructuran la novela.

Cómplice es el que está de acuerdo: el que sabe las cosas y deja que las hagan, como es el caso del gobierno que no hace nada para evitar que sigan con esta matazón: ¿no ve que de un día para otro nos estamos volviendo como fieras, matándonos y robándonos y prendiéndonos candela a los ranchitos, como si no fuera suficiente esta hambruna que mi Dios nos mandó y que va a acabar con todos?, ¿no ve mijito? (...) Y don Anselmo Cruz se terminó la mazamorra y se quedó callado, pensando de seguro en todos los cadáveres que flotan en los ríos. En los ancianos y niños fusilados. En el señor que el otro día le cortaron la lengua para que no volviera a gritar viva el Partido Liberal, ¡manzanillo hijueputa!, mientras que a los testigos amarrados de un árbol, les amputaron las piernas y los brazos y luego los testículos. En tantos campesinos que vieron violar a sus hijas y mujeres. En los pueblos enteros ardiendo como Estopa. Don Anselmo... pero el viejo no oía (Ángel, 2015, p.158)

Don Anselmo Cruz es otra voz que muestra que la novela recuerda lo macro desde lo micro. Este personaje aparece en el momento en que los padres de Ana pretenden censurar la realidad para evitar que los niños se enteren de lo que ocurre; él narra lo que ha vivido, recuerda el horror de La Violencia en su auge y transmite una realidad que interpela tanto a los entes gubernamentales y actores de lo público, como a quienes escuchan su narración y habitan en lo privado del sujeto que recuerda desde la modorra: Ana y Juan José. Aunque la vida personal de

Don Anselmo implique un eje privado que es afectado por lo público del conflicto, aquí nos centramos en pensar lo privado desde Ana y su familia, en tanto es desde ella en su despertar que se desenvuelve toda la narración. Don Anselmo, desde esta perspectiva, hace parte del plano de lo público en tanto es ajeno a Ana y Juan José y remite a sucesos que no los incluyen directamente. Es así que cumple la labor de trastocar el entorno privado, involucrando a los niños en su narración. El movimiento que va de lo pequeño hacia lo grande se hace evidente en este apartado desde un narrador paralelo a la narradora principal que conecta lo ajeno del mundo de los adultos y de la Violencia a lo micro del universo de los niños en la finca.

Lo que se olvida o pretende no olvidarse: silencios

Finalmente, después de haber elaborado todo este recorrido para rastrear y entender cómo operan los signos en la construcción de memoria que funciona como búsqueda de la verdad y media el aprendizaje, vale la pena recordar que, partiendo de la perspectiva del antropólogo Marc Augé, “el olvido forma parte de la memoria del mismo modo que la muerte de la vida” (Imperatore, p.72)

Llevar a cabo el elogio del olvido no implica vilipendiar la memoria, y mucho menos aún ignorar el recuerdo, sino reconocer el trabajo del olvido en la primera y detectar su presencia en el segundo” (Augé, 1998, p.19)

Hablar de memoria necesariamente implica hablar de olvido. Entonces, vale la pena plantearnos ahora la pregunta por el olvido. Lamentablemente, por cuestiones de extensión plantearé los interrogantes y los resolveré brevemente en esta ocasión, dejando siempre presente la posibilidad de ampliar el análisis en futuros estudios.

¿Las novelas olvidan algo? ¿por qué se olvida? ¿cómo se olvida? Para Paul Ricoeur (1999), recordar tiene que ver con procesos voluntarios e involuntarios que implican diferentes formas de olvido: la primera, el olvido pasivo, está relacionada con el trauma, es de carácter

involuntario e inconsciente y deviene en lo que Freud denomina “compulsión de repetición”¹². La segunda, el olvido evasivo, funciona como una estrategia de huida que tiene que ver con no querer saber ni reconocer lo que está ocurriendo. Y por último, la tercera, olvido activo, consiste en una selección consciente de los recuerdos. (Ricoeur, 1999)

En cuanto a la novela de Ángel, es difícil rastrear episodios que sean olvidados dado que todo el texto es un acto de memoria subjetivo y, al no hacer parte de la subjetividad que narra, no podemos afirmar que se esté olvidando algo. Sin embargo, en cuanto al eje público e histórico de la novela, hay herramientas narrativas que denotan silencios en el texto, los cuales podrían ser interpretados como vacíos dentro del acto de memoria que se hace, y por ende, referentes del olvido.

El gran silencio de la novela es el período presidencial de Laureano Gómez, quien toma el poder desde el partido conservador. Hay un salto evidente del 9 de abril de 1948, a la dictadura de Rojas Pinilla, la adolescencia de Ana y su tiempo con Lorenzo y Valeria. El resto de la infancia de la protagonista, que se desarrolla durante la era más cruda de la Violencia, se traslada a la periferia (la finca) mientras que la pubertad, donde conoce a Jairo Araque, uno de sus amores de juventud, está cubierta en buena parte por la historia de Pereira, que se relaciona con los antepasados de Jairo. No hay una referencia política determinante que aluda a Laureano Gómez, solo se habla del conflicto bipartidista y los resultados de la violencia, aunque se le menciona al referir el momento de su elección como presidente. “Laureano Gómez ganó las elecciones y al otro día dedicó a Dios la victoria, por el radio”. (Ángel, 2015, p.148) Tal vez esta estrategia narrativa se relacione con el olvido activo que Ricoeur propone, donde se elige qué recordar y qué olvidar.

Otro de los aspectos que se relaciona fuertemente con el olvido es la censura. La censura aparece, en primera instancia, desde eventos familiares donde los padres quieren ocultarle a los

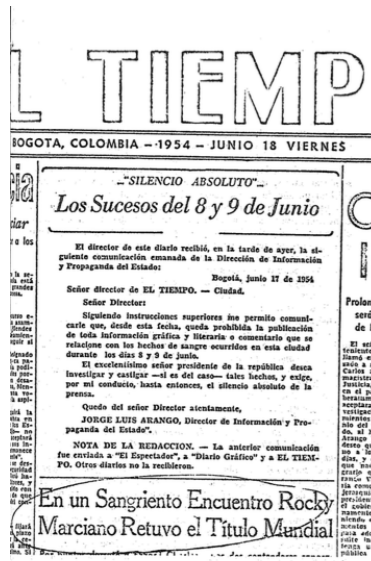
¹² Freud expone en *Recuerdo, repetición y elaboración* este tipo de olvido y explica que consiste en un olvido involuntario causado por experiencias traumáticas. A raíz de esta falta de rememoración, de esta represión de lo ocurrido, los pacientes tienden a revivir los episodios en lugar de recordarlos. La experiencia traumática es reproducida como acto y no como recuerdo; el paciente repite sin ser consciente de ello.

niños lo que está ocurriendo en el país. “En esos días comenzaron a salir las fotos en las primeras páginas de todos los periódicos y su mamá les prohibió leer El Tiempo, no más las tiras cómicas”(Ángel, p.156). Además, los adultos también intentan evitar cualquier otro contacto con medios que refieran a la violencia en términos generales, como el cine. “Esta niñita es muy impresionable, dijo la abuela cuando su mamá le contó que ella veía esqueletos por las noches. No hay que dejarla ir a ver esas películas donde se mata tanta gente” (Ángel, 2015, p.137)

Aunque detrás de esta necesidad de censura no esté malintencionada, puede devenir olvido en tanto desconocimiento de lo ocurrido a nivel nacional. Sin embargo, el hecho de que se vuelva sobre estos eventos y de que personajes como Don Anselmo aparezcan en la historia para develar eso que quiere ser escondido, funciona como una disposición de recordar voluntariamente los hechos violentos.

Por otra parte y desde otra perspectiva de la censura, anteriormente se habló de cómo los regímenes totalitarios del siglo XX en América Latina hicieron su mayor esfuerzo por erradicar el recuerdo como arma de control. Podríamos afirmar que el tiempo del régimen es un tiempo estático donde los rastros del pasado son eliminados y los del presente manipulados en pro de un futuro que no recuerde. Después de todo, el tiempo del presente es el tiempo que atraviesa todo texto sobre el pasado pues es desde el presente que se desenvuelve la narración (Sarlo, 2012). Aunque en Colombia no haya habido una dictadura como las del Cono Sur, también hubo lo que Daniel Feierstein define como *prácticas sociales genocidas*¹³, aunque esparcidas en pequeñas dosis por todo el territorio nacional. La implementación de dichas prácticas implica entonces la necesidad gubernamental de la censura, hecho que deviene silencio y olvido en las sociedades. Esta es otra forma del olvido activo de Ricoeur, esta vez con un propósito político evidente.

¹³ Feierstein define la práctica social genocida como término que se diferencia de *genocidio* en tanto excede la cuestión jurídica del asesinato masivo. “La idea de concebir al genocidio como una práctica social evita aquellas perspectivas que tienen a cosificar a los procesos genocidas, equiparándolos a fenómenos climáticos ‘naturales’ (o que formarían parte de cierta ‘naturaleza del hombre’). Una práctica social implica un proceso llevado a cabo por seres humanos y requiere de modos de entrenamiento, perfeccionamiento, legitimación y consenso que difieren de una práctica automática y espontánea. La práctica social remite a construcción y, por tanto, también puede intentar ser deconstruida (...) Una práctica social genocida es tanto aquella que tiende y/o elabora un desarrollo del genocidio como aquella que lo realiza simbólicamente a través de modelos de representación o narración de dicha experiencia” (Feierstein, 2008:36)



(Ángel, 1985:189)

La Pájara hace referencia a este intento por silenciar. Desde la denuncia de lo que quiso ser olvidado, Ángel construye narrativa y recuerda episodios como la masacre de los estudiantes, utilizando un facsímil del periódico *El Tiempo* de la época, al que se le solicitó censura de los hechos ocurridos. Ángel, en esta perspectiva, hace hincapié en no olvidar ciertos hechos históricos pues existe el peligro de la repetición, como afirma Freud, debido a la represión de lo ocurrido.

Hay aquí un contraste en las formas en que se recuerda dentro de la novela, en la conversación de lo voluntario y lo involuntario, entre los signos que detonan recuerdos de la infancia que se entrelazan con el dolor de la muerte, y el esfuerzo por enfatizar en el horror nacional que no debería ser olvidado. La inteligencia cumple su labor voluntaria de hacer memoria nacional, mientras que los rincones subjetivos de la niñez juegan con el padecimiento dentro de la memoria, para detonar intempestivamente en la construcción narrativa.

2.2 Memoria aislada: Una aproximación a la construcción memorística dentro de *Una sola muerte numerosa*, novela testimonial.

Ahora que consideraremos el caso de *Una sola muerte*, es necesario plantear, al igual que con Ángel, un esquema estructural antes de iniciar el rastreo de los signos. El texto de

Strejilevich es una novela testimonial cuya extensión es mucho menor que la de *La Pájara*. Este texto narra la experiencia de Strejilevich durante el Proceso de Reorganización Nacional; su secuestro, la desaparición de su hermano y su liberación. La forma en que está construido el texto consta de el entrecruzamiento de la experiencia de Strejilevich como prisionera, con recuerdos de la vida personal de la protagonista. Este tejido de la narración del horror con lo íntimo se da por medio de signos. Además, Strejilevich utiliza testimonios de otras personas sobrevivientes a la dictadura, novelando fragmentos o utilizando citas textuales de documentos oficiales que recopilan lo ocurrido durante el Proceso.

Dentro de los recuerdos que conciernen a la familia y vida personal de Nora, encontramos puntos en común que aluden a la soledad y el encierro. Como ejemplo de lo anterior tenemos la anécdota sobre el pasado de sus abuela, mujer polaca a quien sus padres obligan a casarse y cuya vida resulta en una reclusión tanto emocional como relacionada con el rol de la mujer dentro del sistema patriarcal; o la historia de la tía Berta, mujer que es internada en un hospital psiquiátrico y cuya experiencia devela el confinamiento de los seres que la sociedad clasifica dentro de la locura. Estos y otros episodios edifican la rememoración de Nora en cuanto al ámbito personal, incluyendo visitas al espacio de la infancia, al que se vuelve en varias ocasiones y el cual hace referencia a Gerardo, el hermano desaparecido de Nora que no tuvo la misma suerte de la protagonista para volver a ver la luz del día.

Strejilevich narra entonces lo vivido utilizando una estructura que tiene puntos en común con *La Pájara*: en primer lugar, el recurso de la fragmentariedad resulta fundamental en cuanto a los vacíos y silencios que caracterizan a las obras y en cuanto a la naturaleza del acto de recordar en sí, que implica un presente desde donde se vuelve a lo que está ausente. Beatriz Sarlo, en *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo*, habla del vacío que se produce entre el recuerdo y lo recordado y explica que éste se encuentra ocupado por operaciones lingüísticas, discursivas, subjetivas y sociales. “Es un vacío lleno de retórica y de evaluación”(Sarlo, 138) De acuerdo con esto, Sarlo afirma que la fragmentariedad en la narrativa de memoria se relaciona con dicho vacío y es, entonces, un rasgo del relato que logra hacer énfasis en la ausencia de aquello que se rememora:

La fragmentariedad del discurso de memoria, más que una cualidad a sostener como destino de toda obra de rememoración, es un reconocimiento preciso de que la rememoración opera sobre algo que no está presente, para producirlo como presencia discursiva con instrumentos que no son específicos al trabajo de memoria sino a muchos trabajos de reconstrucción del pasado (Sarlo, 2012, p.138)

Además de lo fragmentario, que cobra importancia en la estructura del texto gracias a lo que Sarlo explica en cuanto al vacío, otro de los rasgos en común que tienen ambas novelas es que los motivos de la infancia se hacen evidentes dentro de la narración no solo como rememoración sino como herramienta de contraste entre el ayer y el ahora, como puentes entre el aquí y el allá. También, el entrecruzamiento de lo público (la acción política sobre los sujetos) y lo privado (todo lo que concierne a los motivos de la infancia y la familia) se estructura a partir de la conversación de la voz novelística y la voz factual, ambas funcionando en el terreno de lo testimonial: dos planos se mueven paralelamente, primero, los fragmentos del *Nunca Más*¹⁴, donde figura el testimonio factual de Strejilevich y otras subjetividades que narran su experiencia y nutren la de la autora, y segundo, la narración novelada del sufrimiento que involucra lo que anteriormente llamamos literaturidad.

Ahora solo queda el único punto vital: el de estar solos.

Entonces, teniendo en cuenta que al hablar de Strejilevich también consideramos dicha literaturidad, volver a Deleuze resulta pertinente para proponer una línea interpretativa que incluya los conceptos de búsqueda, aprendizaje y signos. Si volvemos sobre estos conceptos, podemos afirmar que todo el texto en sí emprende una búsqueda clara que implica un aprendizaje y se moviliza queriendo encontrar una verdad.¹⁵ La búsqueda consiste en volver

¹⁴ *Nunca más* es el Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) donde se recopila toda la información relacionada con las desapariciones durante el Proceso de Reorganización Nacional. Está compuesto por testimonios que ayudaron a aclarar los hechos y casos particulares de desaparición y secuestro, además de la explicación de ciertas tareas militares y el reconocimiento de Centros Clandestinos de Detención.

¹⁵ En este caso, el uso del concepto de *búsqueda de la verdad* puede resultar conflictivo gracias al eje jurídico del testimonio. Resalto nuevamente, que no es de mi interés delimitar la labor judicial y factual del texto de Strejilevich, razón por la cual diferencio este tipo de búsqueda que quiere esclarecer hechos

sobre el recuerdo, desandar los pasos, al igual que en la novela de Ángel. Sin embargo, el contexto histórico y social que enmarca la novela implica estrategias políticas que le juegan al olvido y a la deshumanización, razón por la cual los personajes se ven en la encrucijada de hallar métodos para hacer resistencia, para recordar y seguir sintiendo sin jugarse la vida.

En el caso de Nora, el método propuesto consiste en aislar la memoria y cristalizarla en otra parte para así poder volver a ella con la distancia necesaria que el aprendizaje y la comprensión requieren.

A todo prisionero le preocupa quebrarse. ¿Hasta cuándo podré aguantar? ¿valdrá la pena resistir si otros cantan? Salirse de sí, sin embargo, no es tan fácil. Por eso mi consigna es: quedarme conmigo, siempre conmigo. No dejarme sola ni por casualidad. Andar pegadita a mi sombra, aunque no la vea. Lo logro gracias a una técnica que mata la memoria. La memoria debe coagularse y vivir su vida aparte, lejos de aquí, entre sus propios personajes y paisajes. (Strejilevich, 1997, p.44)

Esta coagulación de la memoria será lo que hace posible desandar el camino del recuerdo, que es el de la búsqueda, para poder entender los hechos ocurridos. Nora hace hincapié en la necesidad de recordar a lo largo de la novela:

Sello entonces un pacto con la Nora de cualquier época: recordar. Me escondo las imágenes en un bolsillo de la memoria para sacarlas cuando sea necesario. Hoy las proyecto en párpados entornados para que se acurruque el frío. (Strejilevich, 1997, p.52)

Hacia el final de la novela, vemos cómo después de haberse planteado la cristalización lejana de la memoria y el propósito de recordar ante todo, en el momento en que Nora es liberada busca entre sus recovecos aislados para traer de vuelta lo que se prometió recordar. “Mientras manos anónimas nos palpan de armas, las mías revuelven sábanas de la memoria para

delictivos, de la que me interesa en esta investigación: una búsqueda Deleuziana de carácter literario que involucra un plano subjetivo y micro de memoria en la construcción novelística. Aunque he establecido previamente que las novelas configuran y recuerdan lo macro (las grandes violencias) desde lo micro (sujetos particulares violentados), el concepto que utilizo como *búsqueda de verdad* no va dirigido a este ámbito.

despertar a los ausentes entre los pliegues. Ahí están, mis amigos: animados como de costumbre” (Strejilevich, 1997, p.97).

La búsqueda es entonces, en Strejilevich, un recorrido por la memoria que fue cristalizada para resistir a las mecánicas del olvido. Al lograr mantener al recuerdo lejos de la tortura, más adelante se puede desandar dicho camino, donde se desarrolla el aprendizaje que es la comprensión de los signos recordados.

De acuerdo con lo anterior y antes de analizar los signos que surgen dentro de la búsqueda que se ejerce a través de la memoria cristalizada y nos movilizan allí, es necesario comprender cómo y desde dónde es posible visitar dicha memoria, darle movilidad nuevamente. Para esto, resulta fundamental hacer la pregunta por el sujeto que narra ¿Qué Nora narra? ¿desde dónde está narrando y recordando? Estos interrogantes abren entonces la reflexión de la temporalidad.

Para entender la estructura temporal, echemos un vistazo a los dos niveles que la constituyen y que podemos hallar en el texto: la temporalidad dentro de la narración, y la distancia entre lo narrado y el lugar desde donde se narra. En cuanto al interior del texto, Nelly Maldonado, en *Identidad, memoria, escritura: Una sola muerte numerosa de Nora Strejilevich*, describe perfectamente cómo la ausencia de un tiempo estable nos permite vislumbrar, a través del recuerdo, un presente que narra:

Hay tantas temporalidades en la obra que el presente de la narración parece difuminarse en los distintos presentes que se están alumbrando constantemente; sin embargo, es el paso de los recuerdos el que permite reconocer que hay un yo recordador-ordenador que se sitúa en un presente que es entonces capaz de abrazar todos los tiempos.(Maldonado, 2003, p.85)

Este presente que intenta perderse entre la narración de lo recordado resulta crucial e inevitable en este tipo de textos, ya que aunque lo que se quiera contar es el pasado, de todas formas se está ubicado en el presente, lo cual lo condiciona. “El presente de la

enunciación es la condición misma de la rememoración: es su materia temporal, tanto como el pasado es aquella materia temporal que quiere recapturarse. (Sarlo, p.79)

El otro nivel de temporalidad tiene que ver con el lugar de enunciación, que, en el caso de Strejilevich y teniendo en cuenta que el texto es una novela testimonial, se ubica en 1997, año de su escritura y tiempo después de lo ocurrido. Este sería el presente desde donde se recuerda. En relación con esto, vale la pena considerar que para Sarlo, quien cita a Ricoeur, “El presente de la enunciación es el ‘tiempo de base del discurso’, porque es presente del momento de ponerse a narrar y ese momento queda inscripto en la narración. Eso implica al narrador en su historia y la inscribe en una retórica de la persuasión” (Sarlo, 2012, p.64).

Sabemos que el lugar de donde nace el río de rememoración en *La Pájara* es Ana despertando en 1967, construcción ficcional que funciona dentro de la lógica del relato y no interpela directamente a Ángel como personaje. Por otra parte, en el caso de Strejilevich el presente desde donde se recuerda excede la lógica novelística del texto en tanto su carácter testimonial. Strejilevich relata desde un presente que aunque establezca la distancia tanto narrativa como real del narrar años después de lo ocurrido, sigue dejando su marca en la rememoración del pasado.

Entonces, en cuanto a estas temporalidades planteadas, podemos afirmar que la búsqueda se emprende desde el presente que recuerda y escribe, desde el sujeto que pudo revolver las sábanas de la memoria para despertar al recuerdo y abrir el camino que permitirá el aprendizaje. La Nora que narra no es la que acaba de ser liberada del Club Atlético sino la que ya ha migrado de Argentina y revisita el pasado con la distancia con la que observa su patria desde el cielo: “Desde la ventanilla del avión Argentina es un perímetro, un punto entre las nubes, un territorio que imagino” (Strejilevich, 1997, p.110).

Ya que tenemos clara la temporalidad en la que se desenvuelve el relato y desde donde se recuerda, hay un factor que es necesario considerar, pues involucra la forma en que se recuerda: la memoria voluntaria e involuntaria. Como se expuso previamente y siguiendo a Marcel Proust, los esfuerzos de la memoria voluntaria le pertenecen a la inteligencia, mientras que el recuerdo

involuntario brota en la experiencia a partir de nuestra relación con los objetos que nos rodean y remiten al pasado (O lo que Deleuze llama signos de las cualidades sensibles).

En este caso y teniendo en cuenta el esfuerzo de Strejilevich por guardar la memoria en otra parte para poder volver a ella, podemos afirmar que *Una sola muerte* es un ejercicio de memoria voluntaria donde, al igual que en *La Pájara*, distintos elementos funcionan como vehículos que detonan la memoria involuntaria, la cual se relaciona más con el pasado familiar y nutre así al sujeto que narra. Sin embargo, lo voluntario en Strejilevich no se ubica únicamente en torno a la escritura en sí sino al acto político de reconocer, por medio de la memoria, lo que estaba ocurriendo en Argentina en los años 70.

Tenía claro que iba a empezar a hablar desde el preciso instante en que pasara la puerta de ahí. Y fue lo que hice. Desde que salí empecé a hablar. Y hablé, hablé sin parar, hasta hoy. Fui a Naciones Unidas, fui al Vaticano, fui a los Estados Unidos, a España, fui a todos lados dando mi testimonio. Contaba que un país perdido, en Latinoamérica, estaba sembrado de campos de concentración. Yo había salido, pero había un montón de gente que estaba pasando por eso que yo había querido cada día que se corte, así fuera con la muerte. (...) Esto era lo que yo hubiera querido que hicieran por mí cuando estaba adentro. Por eso nunca dejé de tener ganas de hablar. (Strejilevich, 1997, p.106)

La conversación entre lo que describimos como memoria involuntaria con el tejido voluntario del horror que se narra, cumple también en el caso de Strejilevich, como método para rehumanizar a la mujer que, bajo la opresión del Estado, estuvo a punto de ser deshumanizada. Combinar lo íntimo con el sufrimiento que democratiza las voces de las demás víctimas específica y define al sujeto que sufrió en su particularidad.

La sublime manía de conectar todo

Habiendo hecho este recorrido por los conceptos de búsqueda, aprendizaje, lo voluntario y lo involuntario, podemos avanzar al rastreo de los signos dentro del camino del recuerdo. Como sucede en el caso de Ángel, en *Una sola muerte* encontramos diferentes signos que surgen ya sea dentro del marco del horror para remitir a lo familiar o viceversa.

Estos signos denotan tópicos como la infancia o la familia, lo judío y lo argentino, la desaparición o la violencia. La subjetividad que se construye desde Nora está plagada de referentes argentinos y de la infancia, de signos que dentro del sufrimiento remiten al pasado familiar. Como primer ejemplo podemos ir al principio de la novela, donde se narra el secuestro de Nora:

Una magia perversa hace girar 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. Soy el trofeo de hoy. Cabeza vacía, ojos de vidrio. Los cazadores de juguete me pisan pisa pisuela color de ciruela. (Strejilevich, 1997: 6)

Dentro de la escena donde se irrumpe con la paz del hogar, vemos cómo las pisadas juegan un papel importante en la destrucción de lo familiar y lo íntimo. La ropa, el suelo, los libros y el cuerpo son elementos que se relacionan con lo personal y lo privado, y son justamente expuestos sin puntuación para denotar la violencia misma con que se cosifican, con que se despojan de sujeto y de identificación. Esos mismos pies que destruyen con todo lo que está a su paso, son los que, en el acto de pisar, detonan el primer signo que analizaremos: la canción infantil, el *pisa pisuela color de ciruela*.

El pisa pisuela color de ciruela está ubicado en el momento violento que abre la narración y es el vehículo que, como canción de infancia, remite a dicha época, a la construcción de la casa de la niñez y el recuerdo de Gerardo, hermano desaparecido de Nora.

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, 1997:8)

Todo este esbozo de la casa de la infancia que remite al recuerdo de Gerardo vuelve sobre más canciones que crean toda una atmósfera del pasado a su alrededor, al igual que en *La Pájara*, con el canto que da el nombre a la novela. La canción que se repite se ve resignificada para aludir a la muerte o la violencia; como vimos en *La Pájara*, Ana cuestiona el uso de cantos fúnebres en el entierro de Julieta y ese es el vehículo que nos remite a las pájaras que se vuelan de la monja Rudolfinia. En el caso de Strejilevich, la canción aparece al principio de la novela, en el momento en que se narra la entrada abrupta de los militares a la casa de la protagonista, para remitir al recuerdo de la casa donde Nora y Gerardo interactuaron alguna vez y así, detonar el tópico de lo infantil en lo familiar. Esa casa que se reconstruye desde el *pisa pisuela color de ciruela* será signo de la desaparición, de la violencia, en tanto una vez Gerardo se encuentre ausente, veremos cómo la casa que se edificó dentro del recuerdo también será resignificada.

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.

-Fijate por la ventana si me siguen, decís, sosteniendo las palabras del borde para quitarles peso. -¿Qué gano con mirar? En plena dictadura y vos jugando a las escondidas con el cuco.

Te enojás y te vas. Salgo a mirar si te siguen. No veo a nadie. Tampoco a vos te vuelvo a ver. (Strejilevich, 1997:9-10)

La entrada de los militares lleva a la canción, la cual es vehículo que transporta del instante del secuestro a la construcción de la casa de infancia. Dicho hogar infantil remite a Gerardo, a las jugarretas con el hermano, y en el momento en que toma esa dirección, se vuelve signo que lleva a la desaparición, a lo violento. La casa de la infancia, al ser vehículo entre el Gerardo de la infancia y el hermano desaparecido, se resignifica para movilizarnos entre un recuerdo y otro. Devela, entonces, un significado oculto que excede los momentos felices de la infancia y vuelve sobre el horror de la dictadura.

El motivo infantil como vehículo entre lo violento y lo familiar, la casa construida como signo de la infancia y el hogar de familia, que se resignifica con la desaparición y la ausencia, son el ejemplo perfecto, en Strejilevich, de que la violencia trastoca los recuerdos personales de la subjetividad que recuerda; lo público o macro de la dictadura trastoca lo íntimo y seguro de lo micro, de lo privado. Al igual que en *La Pájara*, vemos que la memoria personal se perturba por los modos violentos que irrumpen y fragmentan lo recordado. Lo violento, entonces, define también la estructura de los textos, además de la naturaleza caótica de la memoria que se plasma en la forma de narrar.

Mirada crítica sobre el pasado: la posmemoria

De la mano del tema de la infancia, encontramos la esfera familiar, que se encuentra inmersa en la argentinidad y el ser judío. Para poder entender la forma en que estos tópicos aparecen en el texto y los signos que los movilizan, vale la pena considerar que la forma en que Strejilevich se aproxima a su familia podría estar mediada por la posmemoria, concepto de Miarianne Hirsch que Sarlo emplea en *Tiempo pasado* para tratar de responder a la pregunta de cómo recordamos aquello que no nos ha sucedido directamente, pero que de una u otra forma nos interpela. “Como posmemoria se designaría la memoria de la generación siguiente a la que padeció o protagonizó los acontecimientos (es decir: la posmemoria sería la ‘memoria’ de los hijos sobre la *memoria* de sus padres)”(Sarlo, 2012, 126).

La posmemoria en Strejilevich vuelve sobre sus antepasados judíos y cuestiona la asimilación de lo argentino y la pérdida de las tradiciones judías:

Los abuelos dejaron sus tradiciones en los barcos. Rescatan apenas la costumbre de rasgarse la ropa cuando muere un ser querido, prender las velas en shabat, ayunar en Iom Kipur y cambiar ese día toda la vajilla. Lo demás pasa al olvido, como el samovar y el terrón de azúcar en la boca al tomar el té. Aquí toman mate y hasta comen jamón. El secreto de la asimilación es no mirar hacia atrás. Dar media vuelta es condenarse, como la mujer de Lot, al castigo divino. (Strejilevich, 1997, 29)

La argentinidad y el judaísmo en estas primeras apariciones dentro de la novela, se ligan inevitablemente con formas de olvido. Strejilevich nos habla de la asimilación dándonos a entender, de manera irónica, que es un movimiento rectilíneo donde muchas de las tradiciones del judaísmo se quedan atrás en el momento en el que se llega a la Argentina. La autora, entonces, está haciendo una revisión crítica de sus antepasados que podemos relacionar con la afirmación de Sarlo que considera que la generación posterior al fin del primer gobierno de Perón reaccionó críticamente a los ideales políticos que quedaron de sus padres.

Los hijos de quienes habían vivido su adultez bajo el peronismo buscaron una interpretación fuerte que unificara los hechos, en contra de la interpretación que proporcionaban sus padres (...) y juzgaron que ellos habían sido o participantes equivocados o espectadores que no comprendían los sucesos. (Sarlo, 2012:144)

De la misma manera en que los hijos de la generación del 17 de octubre debatieron a sus padres, Strejilevich toma el recuerdo de sus antepasados y vuelve sobre él para criticar la manera en que las tradiciones judías se resumieron a pequeños actos que se sumergen dentro de lo argentino.

En esta misma esfera familiar donde Strejilevich pone en cuestión las decisiones de sus antepasados al recordar los hechos que los conciernen y relacionarlos con su experiencia, aparece el fragmento llamado *las lágrimas no abren candados*. Este enunciado es otro vehículo, otro signo que transporta de lo violento, del secuestro, al recuerdo de la abuela polaca, a la esfera familiar. “-¡Soy un hijo de puta! ¡Me pagan para que sea un verdugo hijo de puta! No les daré a estos caballeros el gusto de llorar. Para qué. Las lágrimas no abren candados, decía la abuela” (Strejilevich, 1997, p.31).

Esta frase, que abre uno de los apartados de la novela, funciona de la misma forma que el *pisa pisuela color de ciruela* en tanto aparece en primera instancia dentro del marco de la tortura y se traslada a la historia de la abuela, a otro plano de la posmemoria donde se cuenta cómo Kaila se casó por obligación y su matrimonio resultó en dejar Polonia para ir hacia Argentina. Strejilevich, dentro de su recuerdo del recuerdo, establece ella misma que la historia está

agrietada, que hay una distancia entre ella y los hechos, y entre ella y el recuerdo que le fue contado. “Cuelgan hilachas de tu historia: guardo apenas una leyenda hilvanada entre tus relatos y mi memoria, entre tus fantasías y mis sueños.” (Strejilevich, 1997,31) Además, La autora pone a la abuela como un ejemplo que quiere seguir resaltando todo lo que rescata de ella, sin dejar de lado el tono crítico que acompaña la narración de la ruptura de los sueños de Kaila. Strejilevich cuenta esta historia con un aire de no repetición y vemos allí a la posmemoria, además de construir este tipo de textos familiares (al igual que en el caso de Berta) como paralelo del asilamiento que ella misma sufre como mujer secuestrada. Aunque son casos diferentes, su encierro une los lazos que existen entre Nora y sus familiares mujeres.

Las lágrimas no abren candados¹⁶

-No llores...

-Si no lloro ¿me parezco a vos? Quiero ser como vos, la protagonista de tus aventuras. Una mujer independiente, testaruda y vivaz. Y no quiero casarme si el matrimonio es esa especie de naufragio del que preferís no hablar. (...) Un día, al volver de un largo viaje, descubre que en el aire tibio de su propia casa le han congelado el futuro. Debe casarse. Se niega. Trata de rebelarse: llora por tres días y tres noches, pero su padre no está dispuesto a cobijar a una hija solterona. La encierran en la pícota del fondo, para que recapacite. Como las lágrimas no abren candados, debe soportar la custodia de las paredes. (Strejilevich, 1997, p.32)

Dentro de esa especie de naufragio que es el matrimonio, hay una aproximación crítica a los actos de los antepasados y una decisión de no repetirlos. El tópico del judaísmo se desenvuelve entre el texto que narra la llegada de los judíos a la Argentina y este fragmento que recuerda la migración de los abuelos. *Las lágrimas no abren candados* tiene entonces varias funciones: primero, la vuelta sobre el pasado judío de la familia; segundo, la visión crítica o posmemoria que se ejerce sobre los actos que Nora no quiere repetir; tercero, el paralelo entre las mujeres de la familia que son aisladas del mundo y Nora como secuestrada; y por último, la frase misma es signo o vehículo que moviliza del instante de tortura con el verdugo hijo de puta a toda la esfera familiar que compone las tres primeras funciones del apartado.

¹⁶ Strejilevich cambia de tipografías dentro de la novela para delimitar cambios narrativos. He decidido mantener dichas tipografías al momento de citar, para tener, dentro del análisis, una experiencia más próxima a lo que Strejilevich busca visualmente.

Además de todo lo anterior, dentro de este fragmento vemos también el tránsito entre Varsovia y Buenos Aires que da como resultado la asimilación a la que Nora se refiere con la migración judía y desenvuelve la argentinidad, lo cual nos daría una quinta función en el tejido de *Las lágrimas no abren candados*:

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*. Puede que cantar con voz rotunda y saltarina sea un modo de sacarle brillo a tu modesta rutina, que cumplís a regañadientes en tu jaula de oro. (Strejilevich, 1997, p.33-34)

La argentinidad aparece aquí a partir del canto, elemento recurrente tanto en la novela como en su función de signo; los cantos infantiles funcionan como vehículos entre lo violento y lo familiar y el tango funciona a la inversa. Mientras que el *pisa pisuela* nos lleva del secuestro a la casa del pasado, el tango aquí nos transporta de la vida matrimonial criticada a la censura impuesta por los militares “*cuando tomaron la sartén por el mango / y el mango también*” (p.34) Tenemos entonces un movimiento desde la esfera familiar que está envuelta en lo argentino a la esfera pública, a lo violento de la dictadura que involucra la censura y la prohibición del tango.

A partir de *las lágrimas no abren candados*, podemos seguir todo un recorrido que parte del recuerdo personal del trauma hacia la posmemoria, pasando por el antecedente judío, que es visto por medio de la pregunta de qué significa ser judío, dónde quedaron las tradiciones, y llegando a la argentinidad a través del matrimonio cuestionado, bailando tango, y aludiendo al tránsito de Europa a América. Una gran aproximación al plano familiar se ejerce por medio de la posmemoria y se enmarca en los signos de lo judío, lo polaco y lo argentino, detonándose desde la violencia del cuerpo encerrado que fortalece los lazos entre Nora y su pasado.

La historia no la hacen héroes anónimos: una sola voz numerosa

Al igual que en *La Pájara*, el texto de Strejilevich está construido por la conversación de su propia voz con otras voces que la complementan y nutren el relato. Dada la brevedad de este estudio, me veo en la obligación de enunciar dichas voces y plantear la posibilidad de su análisis en un estudio futuro. Estas subjetividades que narran incluyen textos factuales, como el de Ana María Careaga:

A esa chica, cuando la secuestraron, le preguntaron qué tortura prefería, la picana o que la violaran. Primero eligió la picana, pero luego pidió que la violaran. Al día siguiente, un guardia le preguntó:

-¿Qué te pasó anoche?

-Me violaron, señor.

-¡Pelotuda! (una cachetada), a vos aquí nadie te hizo nada! -¿Entendiste?

-Sí, señor.

-¿Qué te pasó anoche?

-Nada, señor.

Nunca Más. Ana María Careaga (Strejilevich, 1997, p.19)

A lo largo del texto encontramos textos como este, citas de militares como Videla o Massera, fragmentos en cursiva donde no se especifica quién habla pero que, gracias al modo en que cuentan, sabemos que no es Strejilevich. Otra de las herramientas que encontramos, y en la que sí me interesa detenerme es, como se dijo previamente, la yuxtaposición del texto novelado con fragmentos del testimonio factual de la misma Strejilevich en *Nunca más*. Uno de los ejemplos que nos permiten ver cómo la autora se desdobra entre el texto testimonial de carácter factual y su testimonio novelado, es donde se hace referencia a Gerardo, teniendo en cuenta que una de las tácticas de tortura que se empleaban durante la dictadura consistía en permitir que las víctimas escucharan o se enteraran por otros medios, de que sus familiares o conocidos estaban siendo torturados en el mismo lugar que ellos.

-¡Me van a matar! ¡Baaastaaa! ¡Me están matando! ¿¡Gerardo!? Es él. Es la voz de Gerardo. Esa certeza me paraliza, me da vértigo, pero 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.

—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.

Durante el interrogatorio pude escuchar los gritos de mi hermano Gerardo, cuya voz pude distinguir perfectamente. Además, los torturadores se refirieron a una cicatriz que ambos -mi hermano y yo- tenemos en la espalda, lo que ratificó su presencia en ese lugar. Nunca más. Nora Strejilevich (Strejilevich, 1997 pp.38-39)

Vemos claramente como Strejilevich pasa de una forma novelada de narrar a la implementación del texto factual. Esta forma de construir el texto se relaciona con el carácter democrático del género testimonial. Aunque el texto de Strejilevich tiene una búsqueda que excede la mera exposición de lo ocurrido y el reconocimiento jurídico de hechos que deben ser esclarecidos, sigue ejerciendo su labor colectiva desde el uso de otras voces que epocalmente implican lo que Beatriz Sarlo llama *giro subjetivo* y para lo cual cita a A. Wieviorka. “Se trata, de algún modo, de una democratización de los actores de la historia, que da la palabra a los excluidos, a los sin título, a los sin voz.” (Wieviorka, año, 128) La dimensión privada de la narración personal de Strejilevich se conjuga con el carácter público del tono testimonial y con la complejidad narrativa de la voz novelística. Podemos afirmar, entonces, que la conversación entre lo público y lo privado aparece, en primer lugar, desde la forma en que lo violento altera lo íntimo, como vimos dentro del funcionamiento de los signos; y en segundo, desde la conversación entre textos factuales que involucran otras voces (incluyendo la de Nora por fuera de la literaturidad) y el texto novelado. Lo personal toma en este ámbito otro estatuto:

Vivimos una época de fuerte subjetividad y, en ese sentido, las prerrogativas del testimonio se apoyan en la visibilidad que ‘lo personal’ ha adquirido como lugar no simplemente de intimidad sino de manifestación pública. (Sarlo, 2012, p.25)

Me rehúso a olvidar

El olvido en Strojilevich opera de una forma mucho más compleja que en Ángel. Lastimosamente y por la misma razón que en el caso de las voces narradoras en ambas novelas, no podré hacer un amplio análisis al tema del olvido. Sin embargo, se hará una breve aproximación que de luz de cómo opera el olvido en cuanto a la memoria, teniendo en cuenta que ambas funcionan como la luz a la oscuridad, la muerte a la vida.

Sabemos que en *La Pájara*, la forma en que se trata el olvido está relacionada con la censura, dando como resultado un tratamiento del tema que se centra, finalmente en recordar, en resistir a ese olvido que entes externos como los adultos o el gobierno pretende imponer. En *Una sola muerte* es claro que encontramos esta misma relación entre el olvido, la censura y la lucha por recordar, teniendo en cuenta que la novela misma, dentro de su carácter testimonial, opera como voz de resistencia a lo que pretende borrarse. pero hay algo que opera más profundamente en cuanto al tema y es el genocidio. La Guerra Sucia ha sido considerada por estudiosos como Daniel Feierstein como un proceso plagado de prácticas sociales genocidas, teniendo en cuenta el alto número de desapariciones y muertes que se llevó a cabo durante la época. Considerando lo anterior, es necesario pensar en el olvido relacionado con los operativos militares para erradicar lo que era considerado “tumores de la sociedad”, todo aquello que hacía parte de la disidencia. Estos operativos buscaban deshumanizar a las víctimas, borrarles la memoria y además, borrar todo registro que tuviera que ver con las operaciones. Hay un nivel de olvido impuesto que se relaciona con el de *La Pájara* pero que opera con mucha más fuerza. La siguiente cita devela el impacto del sistema en los presos.

No me acuerdo de los números de celda, del número de preso que tenía en la cárcel, de cómo era la celda... De la única cosa que me acuerdo es de una ventana, pero no si las camas eran de metal o de madera. (...) No me acuerdo del uniforme, salvo que era gris y azul, pero

sí de una araña, y del verso que le decía: "la soledad cayendo desde el techo como una inmensa araña. No me acuerdo de mucho más". (Strejilevich, 1997, p.43)

Este apartado nos permite dilucidar cómo el horror logra borrar rastros en la memoria de quienes lo padecen, dejando solo fragmentos aislados que se deben intentar unir como un rompecabezas para poder ver toda la imagen del recuerdo. La novela de Strejilevich funciona así, uniendo partes tanto de su propia experiencia como desde la voz de otros sobrevivientes para poder dar luz a las imágenes que el Proceso pretendía borrar. La novela opera entonces como resistencia desde la conjunción democrática de las voces que Strejilevich une para desenvolver su subjetividad.

CAPÍTULO 3. RINCONES SIN AIRE. NARRAR LO IRRESPIRABLE

Era una novela que estaba en el aire, a mí me tocó escribirla.

-Julio Cortázar

Our language lacks words to express this offense, the demolition of a man

-Primo Levi

Cuando después de la muerte de las personas, después de la destrucción de las cosas, nada subsiste de un pasado antiguo, solo el olor y el sabor –más débiles pero más vivaces, más inmateriales, más persistentes, más fieles– perduran durante mucho tiempo aún, como almas, recordando, aguardando, esperanzados, sobre la ruina de todo lo demás, portando sin flaquear sobre su gotita casi impalpable el inmenso edificio del recuerdo

-Marcel Proust

La pájara de Albalucía Ángel y *Una sola muerte* de Nora Strejilevich son dos novelas que se desarrollan en medio de tiempos violentos que, aunque enmarcados en contextos Históricos diferentes, tienen puntos en común que nos permiten analizarlas una junto a la otra. Podemos afirmar que la era de La Violencia colombiana (1948-1958) fue bastante diferente al Proceso de Organización Nacional argentino (1976-1983) por distintas razones; entre ellas los actores del conflicto, teniendo en cuenta que en el caso colombiano la gran mayoría de las disputas estaba a mano de civiles arraigados a sus ideales, mientras que en el caso argentino hubo una enorme represión por parte del Estado que buscó erradicar lo que quedaba del peronismo.

Más allá de las diferencias que podamos encontrar entre un proceso violento y el otro, hay algo de lo que podemos estar seguros: cada dolor tiene sus cicatrices propias. Ambas violencias devinieron trauma y consigo, la necesidad de narrarlo, de explicar lo inexplicable. Es a partir de esta premisa que me interesa indagar cómo dentro de las novelas se hace un esfuerzo por poner en palabras aquello que no se puede nombrar, aquello que resulta inenarrable.

Para poder hacer este análisis dentro de las novelas, resulta importante recordar la propuesta de Perla Sneh en *Palabras para decirlo, Lenguaje y exterminio*, donde vuelve sobre lo que Elías Canetti denomina *memoria respiratoria*. Para Sneh, en el aire de una época circulan textos, “palabras, gritos, olores, tonos” que “insisten con el valor de extraños objetos intangibles pero presentes” (Sneh, 2012, p.320)

El Terror Nacional sembró el aire que respiramos con la estela ominosa de cuerpos cayendo al río que aún hoy nos da de beber –¿todavía llegan cabellos por las tuberías?–, ese aire donde persisten –lo sepamos o no– las moléculas de palabras y cuerpos entregados a un fuego *que nada devolverá, que se quedará con todo*. (Sneh, 2012, p.320-321)

Lo que Sneh propone a es, finalmente, que todos esos textos, gritos y elementos del pasado que circulan en el aire del territorio que habitamos, hacen parte de la memoria respiratoria, de los recuerdos que no a todos pertenecen directamente (pues no todos los vivimos en carne propia) pero que respiramos a diario y se transmiten a través de la lengua. “Esta peculiar memoria está hecha de imágenes respiratorias, las que, en contraposición a las imágenes cromáticas del pintor y dado el cercano parentesco entre respiración y palabra, se realizan en la lengua” (Sneh, 2012, p.321).

Teniendo en cuenta que el pasado de naciones como Argentina o Colombia está enmarcado dentro de las violencias que mencionamos anteriormente, es claro que nuestra memoria respiratoria y la de los argentinos resulta densa y contaminada, difícil de transmitir, o como Sneh diría: irrespirable. “Lo irrespirable es, entre nosotros, imagen de esa memoria respiratoria que ahora nos alcanza. No es extraño, entonces, quedarnos sin aliento, porque como dice Celan, *cualquier palabra que pronuncias / estás agradeciendo / la destrucción*” (Sneh, 2012, p.321).

Lo irrespirable se relaciona, en este caso, con el horror que enmarca toda una época y que permanece vivo a través de la respiración, de la lengua y la palabra. Sin embargo, además de tener en cuenta el carácter colectivo que puede envolver a la memoria respiratoria y así, a lo

irrespirable, me interesa aprovechar la propuesta de Sneh de una manera menos global y centrarla también en los dolores subjetivos, pequeños, que surgen desde lo particular. Es claro que como ciudadanos somos testigos de lo irrespirable en esa densidad que presenta el aire del pasado nacional para hacerse presente dentro de su naturaleza monstruosa, pero ¿no ocurre esto mismo cuando de nuestros propios horrores se trata? Las esferas micro y personales del dolor se enfrentan también a la dificultad de la respiración cuando del recuerdo se trata. Es también, a partir de estos sufrimientos subjetivos, que se construye toda una atmósfera de dificultad para narrar. Además de enfrentarnos a la historia de nuestros antepasados, que aunque no vivimos, regresa para dejarnos sin aire, nuestros propios dolores también nos asfixian y tal vez, en un futuro, harán que a las siguientes generaciones se les dificulte respirar.

Entonces, lo irrespirable puede ser considerado ya sea en términos de la memoria respiratoria de toda una época, donde el aire trae consigo pasados violentos que todos respiramos, o en términos más subjetivos, donde los dolores personales de cada individuo densifican su aire más próximo y le dificultan la respiración gracias al trauma.

Ahora bien, ¿qué tiene que ver lo irrespirable con lo inenarrable? Dado que las imágenes respiratorias se realizan en la lengua, es lógico que haya una relación directa entre la dificultad de narrar el horror y el hecho de que el pasado nos deje sin aire, nos complique la respiración. Lo irrespirable resulta también indecible y es esta conversación entre ambos conceptos lo que abre, dentro de *La pájara* y *Una sola muerte* las siguientes preguntas: ¿Cómo narrar el horror? ¿Cómo poner en palabras, desde lo más pequeño y singular, eso que termina excediendo lo subjetivo e interpela a toda una época?

Estos interrogantes se relacionan con la pregunta por la memoria en tanto narrar, en el caso de estas dos novelas, implica visitar el pasado, tomar las imágenes cromáticas y respiratorias que habitan en la memoria y hacer que se materialicen por medio de la palabra. Sin embargo, el trabajo de narrar el dolor no resulta tan sencillo si tenemos en cuenta esa misma relación que hay entre la reconstrucción del horror y la memoria, ya que, como se ha hecho énfasis a lo largo de este trabajo, la memoria es imprecisa, fragmentaria y está atravesada por el presente. Nunca se podrá tener una visión objetiva del pasado. Es en estos términos que vale la

pena citar a Strejilevich en una anotación sobre Benjamin donde se habla de la imposibilidad narrativa que tienen los sujetos que se han enfrentado al horror y han vivido para contarlo.

Para Benjamin la posibilidad de narrar ha muerto y el lenguaje del sobreviviente está exiliado. Pero desde ese exilio busca articular históricamente el pasado, que no equivale a reconocerlo 'tal y como fue' sino a 'atrapar una memoria tal como se ilumina en un momento de peligro' o quizás 'atrapar una memoria tal como se opaca en el momento del horror'. Benjamin también predijo que la obra de un narrador de este tipo iba a alimentarse de la tristeza. (Strejilevich, 2006, p.34)

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos afirmar que la forma en que se tejen las novelas va de la mano de esa aproximación al pasado que consiste en 'atrapar una memoria tal como se opaca en el momento del horror'. El narrar está atravesado por la imposibilidad y al estar exiliado, el narrador busca, a lo largo del acto de contar, traducir la experiencia a un lenguaje que le resulte familiar a los lectores, lo cual genera inconsistencias. Lo inenarrable, entonces, se refleja en lo fragmentario de los textos, además de verse en los blancos y silencios que en ellos encontramos. Lo vacíos y licencias narrativas se vuelven entonces una forma de plasmar lo indecible.

Ahora bien, estando esto claro, podemos acercarnos a las novelas para ver cómo opera la imposibilidad del narrar que produce el dolor dentro de la construcción narrativa. Previamente afirmamos que las novelas funcionaban como la memoria misma gracias a su fragmentariedad, sus saltos temporales y al movimiento de los signos. Sin embargo, no es sólo el carácter de la memoria el que dota al texto de fragmentariedad; lo indecible o inenarrable también determina blancos y silencios que favorecen la estructura fragmentaria y hacen énfasis en el vacío que deja el horror.

3.1 No poder nombrarte, dolor mío: vacío y silencio en Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón

En el caso de Ángel, este movimiento puede evidenciarse en los episodios que conciernen a Julieta, donde se hace énfasis en ciertos dolores que la palabra intenta describir pero no logran materializarse en algo concreto:

Es un espacio vago, sin aristas ni puntos de referencia claros. Algo agudo, parece, que se clava y duele muy adentro, en las costillas, algo que no sabe pararse y que la arroja de lleno en la memoria perdida, porque no es más que eso: otro testigo inútil. Un papel donde desde la ausencia garrapateó con tinta verde: *cómo quisiera encontrarte ahora, tierra desolada la mía, muros indestructibles, y ¿qué sentido tiene?* Hoy no tiene ninguno. Aunque clamara al cielo, o cavara cien tumbas, o recorriera el orbe con la linterna de aquel que buscó un hombre, no encontraría nunca la respuesta. Jamás podría tocar el dolor de su grito, o su nostalgia. (Ángel, 2015, p.74)

A lo largo de las apariciones de la muerte de Julieta vemos que se hace referencia al vacío. El espacio que ocupa este evento dentro de la memoria produce “la sensación ilógica de espacio intemporal, de vacío” (Ángel, 2015, p.92) Dentro de ese espacio irresoluto aparece el dolor como un arma que punza sin explicación alguna y vemos en este fragmento cómo la figuración poética suelta imágenes imprecisas que develan la dificultad en la respiración, en la narración concreta de lo que está ocurriendo: su amiga ha muerto. Las imágenes cromáticas del evento no pueden ser materializadas con facilidad en el momento de recordar, solo reflejan pequeños detalles como los abedules, las tumbas o el absurdo cielo color sandía. Es por esta razón que la lengua ordena como puede, en una manifestación de imágenes respiratorias, inflamadas y sin lógica, el cuerpo del recuerdo, la emotividad que lo compone, el dolor frente a la muerte. Finalmente, ese ejercicio de reconstrucción o traducción de lo ocurrido deviene en lo irrespirable, en que “Jamás podría tocar el dolor de su grito, o su nostalgia” (Ángel, 2015, p.74). jamás podría explicarlo.

Otro ejemplo de la novela de Ángel al que podemos acudir para pensar en lo irrespirable o lo indecible, concierne una esfera pública donde se habla del 9 de abril:

Cómo decir lo que no tiene nombre. Cómo narrar una historia que el viento se llevó pero esta vez sin Scarlett O’Hara ni Clark Gable, porque una muerte así, en un país de América Latina en esa época, no merecía tan siquiera un mal cortometraje de dieciséis milímetros. No estábamos de moda. Que un hombre se pusiera a gritar en las plazas que ¡A LA CARGA!, y pregonara como Daniel Viglietti que *a desalambrar porque esta tierra es de nosotros y no del que tenga más*, era de risa casi, de opereta italiana. Pero los muertos qué. Quién los puso. (Ángel, 2015, p.87)

En este fragmento la narradora expone, literalmente, la dificultad que lo horrible presenta para ser narrado. Yuxtapuesta con la narración de doña Berta de Ospina, texto que relata lo ocurrido desde sus ojos, esta reflexión vuelve a la voz de Ana enfrentándose a los hechos terribles que ha recordado por medio del testimonio de doña Berta. Después de la pregunta por cómo narrar, el texto acude a *Lo que el viento se llevó* para aludir a la magnitud del conflicto colombiano en comparación a la guerra civil que refleja la película. Ana no refiere directamente el conflicto, no revive imágenes específicas, pero se pregunta por él dentro de la imposibilidad de narrarlo; usa un símil para poner en palabras la magnitud de la situación y hace hincapié en la invisibilidad que tuvo el país y Latinoamérica durante la época en contraste con Estados Unidos.

“El horror es algo que está en el aire, algo que se cae de la palabra y la exige al mismo tiempo” (Sneh, 2012, p.324). Al caerse de la palabra, el bogotazo le impide a Ana, en este fragmento, hablar de los hechos directamente, lo cual nos permite afirmar su carácter irrespirable, la densidad que esa Historia imprime en el aire. Por otro lado, el hecho de que Ana se pregunte por una forma de poner en palabras lo ocurrido, es ese algo que aunque se haya caído de la palabra, también la está exigiendo. La lengua cumple entonces su trabajo, ante la ausencia de imágenes cromáticas, de materializar lo ocurrido por medio del símil y la crítica a la invisibilidad de la situación en el marco colombiano y latinoamericano.

3.2 Cuerpo que siente, voz silenciada: dificultad narrativa en Una sola muerte numerosa

En cuanto a *Una sola muerte*, la pregunta por lo narrable está relacionada con el acto de escribir. Escribir es fundamental por el hecho de que, al ser testimonial, la novela implica en su escritura el esfuerzo de narrar lo indecible. Todo el texto es, desde Strejilevich (escritora, víctima) desenvuelta en Nora (personaje), una traducción de lo vivido durante el proceso, una reescritura. La misma Strejilevich habla de la complejidad del narrar en *El arte de no olvidar*, cuando alude al lenguaje particular que se construye dentro de los campos y resulta cifrado para el mundo exterior. Strejilevich concluye:

El campo es asilamiento en todos los niveles del ser, hasta el lingüístico. Entonces, al momento de reintegrarse al mundo y ante la necesidad de narrar lo ocurrido, la víctima debe buscar un registro del lenguaje que tenga alcance más allá de las celdas. Hay un ejercicio de reescritura de lo ocurrido, tendrían que crear una versión inteligible para el mundo 'normal', tendrían que traducir no solo las palabras sino también los gestos, los matices capaces de connotar la siniestra cotidianeidad del mundo concentracionario. (Strejilevich, 2006, p.12)

Es dentro de este contexto que podemos afirmar que toda la novela de Strejilevich es un esfuerzo por narrar el horror en un lenguaje familiar al mundo que está fuera de los campos. Como afirmamos anteriormente, esta dificultad, además del carácter de la memoria, es lo que le da al texto una estructura fragmentaria, pues la voz que narra es una voz que se detiene para respirar en medio de la asfixia. “El texto fragmentado de *Una sola muerte numerosa* propone la imposibilidad de representar la totalidad de la experiencia a través del collage de documentos, voces, saltos cronológicos y desplazamientos geográficos” (Portela, 2008, p.4).

Ahora bien, en términos más estructurales, hay un factor recurrente a lo largo de la novela y es que la narración resulta más nítida cuando se trata de recuerdos familiares o de la vida personal. Curiosamente, esto ocurre también en el caso de *La Pájara*, donde hay un movimiento que transporta, por medio de los signos que analizamos previamente, de momentos de dolor con imágenes cromáticas borrosas e imágenes respiratorias más dicentes, a eventos familiares o infantiles que conciernen la vida personal de Ana y están contruidos de una manera más nítida a nivel visual.

Si volvemos sobre los recuerdos que interpelan el secuestro de la protagonista y la desaparición de Gerardo, podemos notar que estamos viendo la experiencia con un vendaje o tabique parecido al que los prisioneros debían utilizar: todo se nos presenta a pedazos, por medio de detalles pequeños que no construyen en su totalidad la esfera del horror. Las imágenes cromáticas que podemos ver cuando Nora retira el tabique son mínimas, pues la experiencia se nos narra desde otros niveles sensoriales y vivenciales y desde la dificultad que la Nora que recuerda desde el presente tiene para respirar cuando vuelve sobre la experiencia del pasado; somos testigos de la violencia que sufre el cuerpo y esta violencia, por como está contada, devela la dificultad en el narrar, la falta de aire.

Un concierto atonal con letra descabellada, con ritmos espasmódicos y estridentes. La voz se acompaña de una extraña percusión que cae, abrupta, sobre mi piel. No son golpes sino toques de algo que ni pincha ni quema ni sacude ni hiere ni taladra pero quema y taladra y pincha y hiere y sacude. Mata. Ese zumbido, esa zozobra, la precaria fracción de segundo que precede a la descarga, el odio a esa punta 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, 1997, p.30)

Este fragmento de la novela sirve de ejemplo para ilustrar cómo se nos transmite la experiencia desde una imagen respiratoria, desde una construcción vivencial y sensorial. La exposición del cuerpo fragmentado por medio de su enunciación por miembros separados y sin puntuación devela la dificultad al narrar, la asfixia de volver sobre el momento de la tortura, la velocidad de las descargas eléctricas. En este fragmento no hay imágenes cromáticas; los detalles visuales de la experiencia durante el Proceso, como un armario para guardar las cosas o el color del uniforme, aparecen cuando Nora habla de la necesidad de no acordarse de nada, entre otras alusiones vagas que surgen a lo largo de la novela, como la mirilla que tienen las celdas o los baños comunales que debían utilizar.

No me acuerdo de los números de celda, del número de preso que tenía en la cárcel, de cómo era la celda... De la única cosa que me acuerdo es de una ventana (...) Me acuerdo del inodoro de Sierra Chica y de la bóveda que era esa prisión. De la burra, un armario donde se guardaban las cosas (...) No me acuerdo del uniforme, salvo que era gris y azul, pero sí de una araña, y del verso que decía: ‘la soledad cayendo desde el techo como una inmensa araña’” (Strejilevich, 1997, p.44)

La dificultad de narrar el horror, entonces, está mediada por el tabique como intensificador de lo vivencial y lo respiratorio en tanto hay muy poca interacción visual con el entorno y en tanto el alto grado de violencia que se ejerce sobre el cuerpo impide la narración fluida. Esta experiencia que se vive a través de la piel y la ceguera es la que da como resultado un texto sin puntuaciones para denotar velocidades, con silencios y vacíos que llevan un ritmo

acorde a la dificultad de tomar aire y decir lo indecible. La lengua es la ordenadora de la experiencia del dolor, del cuerpo violentado.

En cuanto a la esfera pública que rodea el concepto de Sneh, donde toda la sociedad se enfrenta a una memoria respiratoria compleja que involucra los hechos históricos del pasado, dentro de la novela hay varios sucesos que vuelven sobre dolores colectivos que implican lo irrespirable. Estos eventos incluyen la alusión a las madres de mayo en su paseo ritual, por ejemplo, donde ante la dificultad de materializar en palabras el dolor por haber perdido a sus hijos, se acompañan en el rito de darle vueltas a la plaza. Otro de los episodios en que podemos encontrar esta manifestación de la memoria respiratoria, envuelve a Gerardo, el hermano de Strejilevich, y juega con la esfera colectiva y la personal de la memoria respiratoria. Strejilevich se sale de la línea temporal que comprendió el proceso y vuelve a una manifestación en 1984, donde la memoria respiratoria del país inunda las calles y reclama por sus desaparecidos.

Legiones de cánticos, rimas, quejas y reclamos inundan las calles del 84, que estrenan la democracia. Las tonadas dividen la oscuridad en infinitos planos sonoros. (...)

Llenan el vacío: ese concepto que nunca me pudiste hacer entender. A vos, que tanto me hablabas de las líneas y los puntos en el espacio-tiempo, no puedo asignarte ni un plano, ni un vector, ni una tumba.

Veo la esquina donde se forma la marcha, pero antes de dar el primer paso te adelantás. Choco con tu nombre y nuestro apellido a lo largo de una desfachatada tela blanca. Tus letras negras me punzan la memoria y mis piernas siguen andando solas. Me quedo ahí, plantada, frente a tu grito unidimensional. (...) las lágrimas te esquivan, te merodean. No puedo asomarme a la desmesura de la verdad sin un ventanal. Busco perspectiva, un marco para sostener el agobio. La nada es tan difícil como el principio de incertidumbre. (Strejilevich, 1997, p13)

Podemos ver en este apartado cómo el dolor personal de Strejilevich se ve enmarcado en un dolor macro, en toda una marcha que se mueve en el 84 para que Argentina llore y luche por sus desaparecidos. Dentro de este movimiento público o colectivo, entre los cánticos que “inundan las calles del 84” y “estrenan la democracia”(Strejilevich, 1997, p13), Nora se choca con su propio apellido y con el nombre de Gerardo, y es ahí donde lo irrespirable le dificulta no sólo el narrar sino el unirse a los cantos que reclaman en la calle. Las voces de los demás

ciudadanos llenan el vacío de su propio dolor, llenan su silencio, y cantan por el horror que enfrentó todo un país, pero no logran llenar la tumba de Gerardo, que Nora se rehúsa a asignar. De la misma manera en que Ana, en *La pájara*, siente la punzada de “algo agudo que se clava y duele muy adentro (...) y que la arroja de lleno en la memoria perdida” (Ángel), Nora se enfrenta a las letras negras de su apellido y del nombre de su hermano y es lanzada también a esa memoria que el cartel trastoca, despierta, punza. El dolor inexplicable de la muerte arroja a las protagonistas a la memoria respiratoria de lo ocurrido. Ambos sucesos son narrados desde la dificultad de respirar, razón por la cual el dolor se relaciona con el vacío y no hay imágenes cromáticas que vuelvan sobre los momentos específicos de la pérdida; todo se materializa en la lengua. Es por esta razón que ponerlos en palabras resulta difícil, que narrar tanto el dolor como lo ocurrido se enfrenta con el vacío que Gerardo quiso, alguna vez, explicarle a Nora.

CAPÍTULO 4. LA MEMORIA MÁS ALLÁ DEL RECUERDO: ENTRE EL DUELO Y LA MELANCOLÍA

Muy difícil, te digo. Porque entender, así, de pronto, tantas cosas, es como querer atravesar la barrera del sonido en bicicleta. No es gratuito. Hay que quedarse alerta, tumbado siempre de cara al universo, con la piel y los ojos bien abiertos, espionando la vibración de los colores.

-Albalucía Ángel

A lo largo de este análisis me he preocupado por los matices que la pregunta por la memoria involucra, teniendo en cuenta las formas de recordar, aquello que se olvida o los detalles que habitan la memoria y que el presente reclama, buscando comprender y materializar en la palabra. Para complementar el análisis y teniendo en cuenta el tipo de literatura que he analizado, me interesa considerar una última esfera que busca preguntarse por cómo los procesos de rememoración dentro de los textos buscan solidificarse, cumplir un objetivo que exceda el mero acto de recordar por recordar.

En 1917, Sigmund Freud publicó el artículo *Duelo y melancolía*, donde se expone un estudio psicoanalítico que gira en torno a las posibles respuestas que el ser humano puede tener frente a la pérdida. Es dentro de este contexto que surgen los conceptos de duelo y melancolía, donde Freud se refiere al duelo como se el proceso en el que después de descubrir la pérdida total del objeto amado, el sujeto busca erradicar la libido o todo tipo de lazos que lo relacionen con el objeto que ha dejado de existir. Ante la pérdida, Freud explica que aparece una comprensible renuncia donde el sujeto no logra abandonar gran parte de su posición libidinal, dando como resultado un extrañamiento de la realidad que poco a poco exigirá el restablecimiento de un orden. Esta vuelta a la normalidad es todo un proceso, una elaboración que requiere tiempo y, por lo tanto, implica regresar sobre el momento de la pérdida para poder comprender lo ocurrido. Una vez se ha vuelto sobre la memoria y se ha logrado entender todas las implicaciones de la pérdida o trauma, a la realidad que se vio trastocada se le llena de un nuevo sentido, se resignifica.

El trabajo de duelo se ejecuta pieza por pieza con un gran gasto de tiempo y de energía de investidura, y entretanto la existencia del objeto perdido continúa en lo psíquico. Cada uno de los recuerdos y cada una de las expectativas en que la libido se anudaba al objeto son clausurados, sobreinvertidos y en ellos se consume el desasimiento de la libido. ¿por qué esa operación de compromiso, que es el ejecutar pieza por pieza la orden de la realidad, resulta tan extraordinariamente dolorosa? He ahí algo que no puede indicarse con facilidad en una fundamentación económica. Y lo notable es que nos parece natural este displacer doliente. Pero de hecho, una vez cumplido el trabajo de duelo el yo se vuelve otra vez libre y desinhibido. (Freud, 1917, p.2)

Restablecer un orden implica, en términos de Freud, restituir la libido, fundar amor en un nuevo objeto. Para este análisis consideraremos que el reordenamiento o resignificación del mundo afectado depende de la comprensión de la pérdida, no de la restitución de la libido. Es en cuanto a este punto que me interesa tomar a Alejandra Jaramillo en *Nación y melancolía* como guía, ya que en el texto propone concebir la reparación como comprensión “Entendemos reparación no como restitución de la libido, sino como una capacidad de comprensión de la pérdida que permite situarla y elaborarla en un campo simbólico sanador que reconoce el vacío que para siempre ha dejado la misma” (Jaramillo, 2007, p.323).

Por otra parte, el concepto de la melancolía no avanza para despojar de libido al objeto perdido o entender lo que la pérdida implica, sino que se queda en la renuncia y empobrece al yo, despojándolo de sí. Aunque tanto el duelo como la melancolía dependan de la memoria para regresar sobre el evento traumático, mientras el duelo busca comprender lo que ocurrió y resignificarlo, la melancolía regresa una y otra vez sin entender o asimilar, solo centrándose en los focos de dolor.

La melancolía se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento en sí que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo(...).El melancólico nos muestra todavía algo que falta en el duelo: una extraordinaria rebaja en su sentimiento yoico, un enorme empobrecimiento del yo.” (Freud, 1917, p.p.1-2)

Podemos afirmar entonces, que mientras en el trabajo de duelo se empobrece el mundo para después, por medio de la eliminación de la libido, reconstruirse y nutrirse desde la comprensión de la pérdida; la melancolía es un estado donde el empobrecimiento del yo se produce por el movimiento de la libido desde el objeto de deseo al sujeto melancólico: el dolor que sentimos excede al objeto que hemos perdido y se centra en nosotros mismos, lo que nos produjo la pérdida se refleja en autodegradación y al volver siempre sobre nosotros mismos en ese dolor que nos habita, somos incapaces de materializar aquello que hemos perdido y no comprendemos lo que ocurrió.

Otro referente que puede servirnos para pensar en cómo la memoria ayuda a comprender el horror es *Trauma Narratives And The Remaking Of The Self*, de Susan Brison, donde la autora cita a Locke para resaltar que el ser es una construcción de recuerdos continuos en la que un sujeto puede permanecer siendo el mismo en tanto recuerde su pasado. “Locke famously identified the self with a set of continuous memories, a kind of ongoing narrative of one’s past that is extended with each new experience (1974). On this view, person A (at time 1) is identical with person B (at time 2) if B remembers having the experiences of A”. (Brison, 1999, p.41)

Luego de esta afirmación, Brison explica cómo, después de un momento traumático, el sujeto se fragmenta y los recuerdos del trauma aparecen intempestivamente en el presente, recuerdos que no pueden expresarse fácilmente ya que se estructuran en torno al cuerpo violentado y no a la palabra. El ser se encuentra vaciado de sí después del trauma, pero en él aún puede residir la capacidad de volver sobre la narrativa de su pasado para reconstruirse como sujeto nuevamente. “This view of the self as narrative, modified to account for relational aspects of the self, is the one I invoke here in discussing the undoing of the self by trauma and its remaking through acts of memory” (Brison, 1999, p.41). Brison propone, entonces, que en cuanto el sujeto logra volver sobre su pasado, es posible movilizar o transformar la memoria traumática en memoria narrativa, construyendo un discurso que facilite la comprensión de lo ocurrido y así, el duelo.

Ahora bien, estos conceptos resultan pertinentes para pensar en cómo *La Pájara y Una sola muerte* trabajan la memoria más allá del mero acto de recordar, cómo todo el camino del

aprendizaje tiene una dirección que puede estar mediada ya sea por el duelo o la melancolía, determinando así lo que define esa búsqueda de la verdad Deleuziana que hemos rastreado a lo largo del análisis, ese camino que se construye desde el recuerdo para intentar llegar a lo que Deleuze define como verdad y aquí definimos como duelo o entendimiento. Es desde esta premisa que vale la pena preguntarse, en cuanto a las estructuras internas de cada novela, ¿hay un trabajo de duelo o elaboración de la melancolía? ¿qué encuentran Ana y Nora después de recorrer el camino del recuerdo? ¿es posible elaborar memoria narrativa a partir de la comprensión de la memoria traumática?

4.1 Estaba la pájara pinta: panorama melancólico y duelo inacabado

Hablar del duelo y la melancolía en *La pájara* exige pensar en el contexto que la enmarca: La Violencia colombiana. En su texto, Alejandra Jaramillo abre la pregunta por las tendencias melancólicas dentro de la literatura colombiana entre 1995 y 2005, proponiendo un análisis encaminado a mostrar cómo en la producción literaria nacional es posible hallar varios síntomas de la melancolía, visibilizando así una tendencia nacional a la ‘minoría de edad’. Para Jaramillo, la violencia presente en la sociedad colombiana ha llevado a la producción de una narrativa social donde se hacen evidentes diversas identidades que vislumbran todas las carencias sociales que afligen al país.

La situación cultural, el desarrollo de procesos identitarios colectivos que permitan un mejor y más armónico desarrollo de la cultura en Colombia, se encuentran condicionados por las violencias que este país vive. De ella se desprenden las pérdidas sociales más representativas de la sociedad colombiana que se expresan en los diferentes bienes culturales, como en nuestro caso, en la literatura. Pobreza, exclusión, abandono, desamor, explotación, guerra, ilegalidad, inseguridad, son pérdidas que han provocado el letargo que a lo largo de nuestro ensayo explicamos como símbolo de lo melancólico. (Jaramillo, 2007, p.320)

Hay entonces una estrecha relación entre la actividad social colombiana, que se enmarca en la violencia, y la producción literaria que está permeada por las respuestas que tienen los individuos ante la pérdida social.

Sin embargo, esto no quiere decir, necesariamente, que todos los textos que se producen en Colombia estén atravesados completamente por la melancolía y reafirmen que el país debe resignarse a este estado. La literatura, más allá que una herramienta historiográfica, se vale de su estado artístico, de sus formas de representación, para hacer que su relación con la sociedad que la envuelve sea de doble vía: el entorno social media la escritura tanto como la escritura puede ejercer un cambio en el entorno social. De ahí su *worldliness*. “Si bien la literatura y otras expresiones artísticas cumplen una labor de representación de la sociedad, también los hace de transformadores de la identidad. Por tanto, entre más ciudadanos y ciudadanas tengan contacto con dichos bienes mayor es su impacto resignificador-transformador.” (Jaramillo, 2007, p.320)

Ahora bien, ¿qué ocurre con *La pájara*? ¿es la obra de Ángel otro texto donde encontramos melancolía? ¿hay duelo en la novela? ¿qué se hace con el duelo y la melancolía? Estas preguntas, que surgieron de discusiones en torno a la novela y al texto de Jaramillo, dentro del marco de la clase de Liliana Ramírez, “Narrativa colombiana”, produjeron en mí interés por responderlas y ampliarlas, convirtiéndose en uno de los elementos motivadores de esta investigación. Para contestarlas y expandir un poco su panorama, tendré en cuenta también la propuesta de Susan Brison, considerando si en la novela podemos hallar la construcción de una memoria narrativa que surja de la comprensión del trauma. Analizaré, entonces, el gran símbolo de la pérdida que aparece en la novela: la muerte, símbolo que lleva, desde una aproximación macro (Gaitán, Uriel, cada muerto que se suma al espectro de La Violencia) a la faceta micro que envuelve el tema (Montse, Julieta y Valeria).

En primer lugar y como ya se ha expuesto, la muerte tiene un gran protagonismo dentro del texto, motivo que podemos relacionar directamente con el entorno social que involucra la novela. Más allá de las amigas de Ana, la muerte aparece a gran escala con el Bogotazo o la narración de don Anselmo, por ejemplo, develando el daño que el país se hace a sí mismo e involucrando a Ana en esa realidad. Ahora bien, las representaciones macro de la violencia pueden ser interpretadas como melancólicas en tanto el término implica un despojamiento del yo, que lleva a la autoflagelación o autorreproches. Dentro del marco de la novela y teniendo en cuenta sus formas de representar, podríamos pensar a la sociedad colombiana como sujeto colectivo que se enfrenta a pérdidas sociales producidas por La Violencia y reacciona a dichas

pérdidas por medio de más violencia contra la sociedad misma. De acuerdo con esto, podemos afirmar que estamos moviéndonos en el plano de la melancolía, dado que el sujeto colectivo se hace daño a sí mismo, moviéndose entre el instinto de supervivencia que la violencia produce y el odio que siente contra sí mismo por haberse hecho daño. “El sujeto, en la medida en que se trata a sí mismo como objeto, expresa su rabia y su sadismo contra ese objeto, lo cual recae en sí mismo, y por ende se da un incremento del *tánatos*, de la pulsión de muerte, que en muchos casos termina imponiéndose sobre la pulsión de vida” (Jaramillo, 2007, p.323)

Ahora bien, ¿qué implicaciones tiene ese *tánatos* que se representa en la novela, en cuanto a la construcción de memoria narrativa? Para esta pregunta resulta pertinente volver a Perla Sneh y la memoria respiratoria, teniendo en cuenta que la propuesta de Sneh, en primera instancia, se refiere a ese aire del pasado que nos afecta colectivamente como sociedad. Si tenemos en cuenta a Sneh en el momento de preguntarnos por la memoria traumática y narrativa que concierne al eje macro, nos topamos con una relación que conecta la memoria traumática de Brison (lo que queda del dolor, las imágenes involuntarias que surgen de la memoria del cuerpo) con lo irrespirable que para Sneh habita la memoria respiratoria de Argentina (en este caso, de Colombia) y que al distanciarse de imágenes cromáticas, busca materializarse en el habla. Lo irrespirable, lo inenarrable, la dificultad, atraviesa entonces esa memoria traumática que el pasado ha dejado en nosotros. Nos es difícil narrar el horror, la asfixia se hace presente cuando queremos materializar lo ocurrido. Es por esta razón que la memoria narrativa, aunque busque comprender lo sucedido al materializar la experiencia, corre el peligro, ante la asfixia, de volver sobre la melancolía.

Tal vez es aquí donde podemos ver cómo opera el *tánatos* en la narrativa. La pulsión de muerte, la autoflagelación social, son elementos que al hacer presencia en la representación, afirman su influencia en esa transición de lo traumático a lo narrativo. Tal vez, a partir de esta construcción narrativa que vuelve sobre lo melancólico, podamos afirmar que el ejercicio de poner en palabras no logra, a nivel macro o público, llegar a una amplia comprensión de los sucesos sino que recalca el dolor que los involucraron. La memoria respiratoria entra en la narración para llenarnos de asfixia y parece no haber suficiente aire entre la reflexión y la

escritura, entre lo traumático y lo narrativo, entre el recuerdo y la materialización, en tanto se vuelve sobre la melancolía.

Como primer ejemplo de pérdida a nivel público o macro tenemos el Bogotazo, suceso que, como veremos a continuación, produce una reacción melancólica a gran escala y devela la presencia del *tánatos* en la transición de memoria traumática a narrativa. El 9 de abril es el evento que inicia la narración histórica de la novela y narra la pérdida de Jorge Eliecer Gaitán, caudillo del pueblo, dando como resultado turbas enardecidas que destruyeron las calles de Bogotá y otras ciudades del país. Más allá de la reacción inmediata que tiene el pueblo, donde excediendo una protesta en contra del gobierno se puede ver el daño de la sociedad a la sociedad, se logra representar, de manera melancólica, los hechos que involucran al Bogotazo en cuanto a su construcción dentro del ejercicio de memoria que es la novela. Esta melancolía se hace presente en la arquitectura narrativa, pues los hechos están narrados en un lenguaje que no se moviliza hacia la comprensión, sino que se queda inmerso en el dolor del hecho.

Una terrible sensación de orfandad pesa sobre el pueblo que acompañó tantas veces con su viva presencia la marcha victoriosa de Jorge Eliecer Gaitán, y que hoy habrá de desfilar, oh hondo dolor inmenso, sin oír de sus labios las consignas que tantas veces se esparcieron a los vientos como simientes de esperanzas. (Ángel, 2015, p.87)

Al describir al pueblo colombiano como huérfano tras la muerte de Gaitán, la novela hace énfasis en el vacío de la pérdida, representando una sociedad colombiana que se ha quedado sin la esperanza que brotaba de los labios del caudillo. Podemos afirmar que esta descripción es un síntoma de melancolía, ya que al momento de hacer memoria narrativa, lo irrespirable se hace presente y hay énfasis en el dolor del trauma. A lo largo de la novela podemos ver representaciones del Bogotazo que están impulsadas por la emocionalidad, por el dolor. Las descripciones del Bogotazo que surgen dentro del ejercicio de memoria que es la novela, tienen tendencias melancólicas en tanto no vemos un movimiento hacia la comprensión, pero sí un énfasis en las pérdidas sociales. La memoria narrativa que se construye está atravesada por el pasado traumático y mantiene en sí algo de irrespirable, pues aunque logra materializar en la palabra, la representación devela una vuelta sobre ese dolor que produce asfixia.

Pero no había remedio porque por más que tú arguyeras que es buena para los nervios y que a esos patinchados se les acabará la cuerda en unas horas, allá, en el otro lado de la cordillera, en el Valle del Cauca, en Pasto, en Ibagué, a todo lo largo del río Magdalena, e incluso aquí, a dos cuadras de la carrera quinta, el pueblo continuaba arrastrando con rabia su dolor impotente. Devastando, quemando, asesinándose. Convirtiendo el país en un vértigo desolador y al fin y al cabo inútil. (Ángel, 2015, p.88)

El recuerdo del trauma o la pérdida, en la escala pública o macro, no hace un ejercicio crítico que se pregunte por la naturaleza de los sucesos sino que da vueltas en el dolor y lo resalta, logrando mover el eje emocional del lector y conectándolo, desde la melancolía, con la narración.

Lo anterior nos ha dejado claro que la arquitectura narrativa de *La pájara* tiene una construcción melancólica en lo que a la esfera pública y política se refiere. Sin embargo, esta afirmación gira en torno a términos generales, entendiendo la sociedad colombiana como sujeto que, desde la manera en que se recuerdan los sucesos, se representa como melancólico, como incapaz de construir una memoria narrativa que se movilice hacia el duelo. El hecho de que el tejido social sea representado como melancólico no define a las subjetividades que lo componen, ya que como veremos a continuación, aunque la narradora vuelva sobre La Violencia desde la melancolía, en la novela también podemos rastrear procesos de duelo que son exigidos por la experiencia personal de Ana, por el eje privado de la novela. Esto nos lleva a una construcción distinta en cuanto a la memoria narrativa se trata, pues vemos un movimiento entre lo traumático y lo narrativo que involucra la comprensión y excede la circularidad del dolor que vuelve siempre sobre sí mismo.

En cuanto a lo anterior, vale la pena volver a la pregunta por el duelo y abrir así la reflexión que rodea la vida personal de Ana, el ámbito de lo íntimo, lo privado. Dentro de este ámbito tenemos todos los recuerdos que conciernen la infancia de Ana, recuerdos que como vimos anteriormente, están tejidos por medio de signos que movilizan a Ana por el camino de la memoria, andando entre lo voluntario y lo involuntario, y emprendiendo una búsqueda compleja que debe lidiar con los efectos de la violencia. Quise establecer, desde un principio, el concepto

de búsqueda de la verdad Deleuziana para lograr llegar a este punto y poder guiar la reflexión en torno al trabajo duelo que la irrupción de la violencia y la muerte exigen en la vida personal. Vale la pena aclarar que aunque me valgo de los conceptos de Deleuze para establecer relaciones entre su propuesta en *Proust y los signos* y mi análisis, la búsqueda de la verdad en las dos novelas que analizo se refiere al camino del aprendizaje que se recorre para llegar a un duelo, una comprensión que exige resignificación y que no es una verdad absoluta.

Entonces, para poder comprobar que en efecto esta noción de búsqueda y aprendizaje pueden direccionarse hacia el trabajo de duelo, hacia una memoria narrativa constructiva, vale la pena resaltar que si la melancolía implica una falta de comprensión de la pérdida, autodenigración del yo, y rememoración que no deviene pensamiento crítico, no es posible afirmar que Ana, en cuanto a su vida personal refiere, se encuentre inmersa en la melancolía ya que pese a los focos de dolor que resultan irrespirables y que son constantes en la novela, la Ana que se encuentra en la cama, recordando y evitando a Sabina, es una mujer reflexiva que aprende a respirar profundo, una mujer que no solo vuelve sobre los recuerdos dolorosos, sino que se cuestiona sí misma y a su entorno de manera crítica para cambiar, para entender. El reencuentro con Valeria y Lorenzo marca un punto fundamental en el aprendizaje que constituye al personaje dentro de sus principios, principios que no se ven flaqueados ante el horror que la muerte de Valeria y los delirios de Lorenzo implican.

Ella no paraba de contar los proyectos que tenían en la universidad todos sus compañeros, y yo sintiéndome ridícula. Muy parecida a esas encopetadas que se sienten el ombligo del mundo porque viven en los barrios altos y su casa la perfuman con inciensos hindúes y las sábanas son Canon traídas de Miami y las camas Artecó Ltda.(...)Ellos en su cuarto pequeño, con la cama pintada de pajaritos, y yo aquí, apertrechada, en mi jaulita de oro, en mi caja de vidrio, protegida. (Ángel, 2015, p.103)

Al reencontrarse con Valeria y Lorenzo, Ana sale de su jaula de oro y desde allí revisita el pasado para entenderlo. Como afirma Cristo Figueroa en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón: La proliferación del enunciado en el discurso narrativo*, en cuanto Ana “es consciente del absurdo de su vida, la rechaza, y comienza entonces a asumirse y a buscar una autoafirmación” (Figueroa, 1986, p.32)La autoafirmación y el cuestionamiento positivo del yo y

su entorno social fomenta revisitar el pasado desde perspectivas que exceden la jaula de oro: críticamente.

Esa fuerza que adquiere el personaje a partir de Valeria y Lorenzo podemos verla en la forma en la que se enfrenta al dolor. Esto se hace evidente, por ejemplo, en los recuerdos que conciernen la muerte de Julieta, donde no vemos síntomas melancólicos pero sí indicios de que se está enfrentando un duelo desde la rememoración.

Aquí es el purgatorio. En medio de estos pinos y estas losas deshechas. Hay que escapar de esta emboscada. Pero se queda inmóvil delante del pasillo que no termina nunca y el cielo que la aplasta con sus nubes pequeñas. Ese olor a podrido. A lo mejor se lo imagina: no es el hedor ni son las nubes ni tampoco aquel cielo de color de sandía, absurdo, cómo puede explicarse que un día como éste sea precisamente de un color semejante. Ve los pinos torcidos, vencidos por el tiempo, raquíuticos, qué lástima. (Ángel, 2015, p.44)

En este apartado podemos ver cómo el entorno se ve afectado por el dolor, pero no hay una afectación interna del sujeto. Ana no se ensimisma ante esta pérdida, no hay una introspección autodestructiva. Trata de huir del dolor y de la asfixia, reconoce querer escapar de sí por un momento, pero el hecho de que se esté recorriendo el camino de la memoria y al avanzar por medio de los recuerdos, se desdibujan los paisajes y pierdan sentido y forma, nos dice que el movimiento se dirige más hacia el duelo que a la melancolía. No hay un despojamiento del yo; hay afectaciones en el entorno que develan un proceso de duelo, pero no hay símbolos que denoten el empobrecimiento interno del sujeto.

Como Freud afirma, el proceso de duelo es un trabajo que se realiza pieza por pieza y con una gran inversión de tiempo y energía. Además, de acuerdo con Jaramillo, la reparación implica entendimiento, razón por la cual y tomando como referente duelos personales, me atrevo a afirmar que ese largo proceso que refiere Freud y ese entendimiento al que alude Jaramillo, están compuestos por movimientos circulares, por reparaciones de recuerdos que necesitan ser

revisitados, ya sea voluntaria o involuntariamente¹⁷, en más de una ocasión, para lograr así su comprensión y una construcción crítica y positiva de la memoria narrativa; revivir el instante en medio de sus imágenes sin lógica dota a la realidad de sentido y materializa, con fuertes simientes, la pérdida.

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos ampliar la reflexión en torno a la muerte de Julieta si volvemos sobre el hecho de que este suceso se yuxtapone con la muerte de Valeria gracias al movimiento que generan los signos como vehículo entre un recuerdo y otro. Este mismo movimiento, esta conversación entre ambas muertes nos lleva al duelo también, en la medida en que ambas muertes están marcadas por la repetición, por el rito, ya que reaparecen constantemente y reutilizan imágenes que poco a poco se van resignificando.

Para pensar en esto, más allá de enumerar las reapariciones de estos dos eventos yuxtapuestos, podemos volver sobre motivos que dentro de estas dos muertes repite la novela y que ocultan un significado específico dentro del trabajo de duelo, como la frase que Ana repite “*Soy un pez en el aire, un pájaro en el agua*” (Ángel, 2015, p.94). Cristo Figueroa se remite a este apartado para hablar de la dicotomía entre quietud y movimiento, donde afirma que en su primera aparición, la imagen alude a la dificultad. “A primera instancia, la imagen sugiere imposibilidad, inmovilidad o parálisis: el pez en el aire se estrella, no vuela; el pájaro en el agua se ahoga, se inmoviliza. Sin embargo, los diferentes contextos que enmarcan la imagen la hacen derivar hacia una significación más afín con la liberación o la totalidad del ser que con la pasividad” (Figueroa, 1986, p.30) Esta afirmación de Figueroa puede relacionarse con lo irrespirable que se estudió anteriormente y cómo el contar brinda movimiento, pues la dificultad en el narrar, la fragmentación o parálisis de la lengua, pueden hacer parte del trabajo de duelo en tanto que a medida que nos esforzamos por narrar lo indecible, a medida que se da movilidad al suceso, a medida que vamos recuperando el aliento, se recorre también el camino de la búsqueda y nos acercamos a la comprensión, a la verdad. Es por medio de la repetición que logramos comprender y trasladarnos de la memoria traumática a una memoria narrativa maleable, fluida y crítica.

¹⁷ Siguiendo nuevamente a Proust, tal vez lo involuntario, cuando de un dolor se trata, sea aquello que más nos reclame ser revisitado

Esto podemos notarlo en las otras ocasiones en que la imagen aparece en la novela. Una de ellas es utilizada por Figueroa para denotar el cambio contextual de la frase y cómo se pasa de la inmovilidad a la liberación: “Ahora no hace falta porque ya es libre como los vientos de los llanos, y le importa un carajo todo este mundo de mierda, ¿no comprendes? Es un pez en el aire, un pájaro en el agua, un enemigo menos del sistema” (Ángel, 2015, p.293) La siguiente aparece hacia el final de la novela, mientras Ana hierva agua en La Arenosa: “el ritmo fatigado del cerebro que le repite como un yunque mecánico las frases, los gestos, los paisajes, *soy un pez en el aire, un pájaro en el agua*, y no soy de las que van a podrirse en este hueco, le dijo un día muy segura, mientras que la esquivaba pintando garabatos” (Ángel, 2015, p.365) Ambas apariciones muestran el cambio contextual y la resignificación que la frase toma una vez ha muerto Valeria. Podemos afirmar que hay un trabajo de duelo, pues la frase marca la comprensión de lo ocurrido, ubicando a Valeria en un lugar donde la muerte no es una desgracia, no es una asfixia y no es inmovilidad, sino que por el contrario es una liberación.

El último contexto en el que aparece la frase que Ana repite nos lleva a otro evento que afirma la presencia del duelo en la novela. Dentro del marco de La Arenosa encontramos el gran instante resignificador del texto: el acto de amor entre Ana y Lorenzo. Como lo discutimos en la clase de Narrativa Colombiana dictada por Liliana Ramírez, el acto de amor entre Ana y Lorenzo es un trabajo de duelo en tanto el momento traumático de la violación de Ana es resignificado por la unión del cuerpo de la protagonista con el de su amante. Sin embargo, antes de entrar a analizar este apartado, vale aclarar que hay otro evento traumático que se resignifica en la violación y que crea una fuerte relación entre el sexo y la muerte: la pérdida de Montse, amiga infantil de Ana.

Y él le abría las piernas de a poquitos, buscaba con los dedos, y tampoco chistó, porque tenía que contárselo: que yo no la maté, les explicó emperrada, y su mamá, claro que no, no seas bobita, y la sacaron de la alcoba, ¡yo la maté...!, yo fui..., soltando el alarido porque la estaba hurgando hasta por dentro.(Ángel, 2015, p.297)

Como se puede ver en el fragmento anterior, desde antes de la violación hay un conflicto que rodea la muerte de Montse gracias a que ocurre muy temprano en la infancia de Ana. Aunque la autoridad de los adultos le afirmara a la niña que ella no fue la culpable, la infancia y la inocencia dificultan la comprensión de lo ocurrido, el movimiento entre la memoria traumática y la memoria narrativa, razón por la cual nunca hubo una elaboración adecuada del evento. En el momento en que Ana confía en Alirio y le cuenta el suceso, lo que podría ser el primer paso para el entendimiento, para la construcción de lo narrativo, por medio de un primer “yo no la maté” que se efectúa en la lengua, el habla, se convierte en algo aterrador una vez Alirio la penetra, haciendo que la afirmación cambie y la culpa entre al cuerpo de Ana conforme avanza la violación.

La muerte de Montse, aunque desde antes del encuentro con Alirio develara cierta inseguridad por falta de elaboración, se ve significada hacia el horror con la violación, pues a partir de la violencia que se ejerce sobre el cuerpo de Ana, se la reafirma como culpable y se silencia lo narrativo, afirmando lo traumático. Vemos, entonces, que el dolor de un duelo que por la corta edad de la niña no se elaboró correctamente, se intensifica, haciendo que la culpa brote y ambos dolores, el del sexo no consensuado y la muerte, se fusionen.

Sin embargo, volviendo al episodio de amor entre Ana y Lorenzo y teniendo en cuenta la forma en que la violación resignifica y funde consigo el recuerdo de la muerte de Montse, podemos afirmar que *la felicidad* del amor logra reparar el dolor y la pérdida.

El cuerpo de Alirio era el que me montaba haciéndome sentir lo que aquel día en el cañaduzal: cómo es tu amiga, ¿tan linda como tú? Me preguntaba mientras sus manos me hurgaban, sudorosas, y yo sentí el contacto de algo duro entre mis piernas mientras que él se iba poniendo todo tenso, no te hace daño, quieta, no tengas miedo amor, y con su boca me sofocó los gritos (...) y comenzó a salir y a entrar, a levantarme en vilo mientras sus manos apaciguaban mis caderas, sin violencia, sin prisa, hasta que al fin aquel dolor dejó de ser como una cuchillada y la imagen de Alirio se fue descomponiendo, y de nuevo aquel vértigo, pero era diferente porque la náusea no me acosó esta vez ni se rompieron las entrañas sino que más bien se fueron esponjando como una flor que se abre en muchos pétalos, y sin pensar en nada más yo me dejé invadir de esa violencia que socavaba con ternura y me enseñaba cuál es la diferencia entre dar y entregar, entre

una piel hermana y una piel mentirosa, es la felicidad, le oí decir, y me sentí de pronto impulsada hacia un espacio enorme, quieto al principio, como si nada lo habitara, y luego fui cayendo, cayendo, largamente, dulcemente, colmada. (Ángel, 2015, p.281)

La importancia de este evento no reside únicamente en la resignificación de la muerte de Montse y la violación de Alirio sino en otro motivo que se repite en la novela: “*es la felicidad*”(Ángel, 2015, p.12) Como expuse previamente, Ana es una mujer crítica que al salir de su jaulita de oro cuestiona tanto el entorno social que la rodea, como a sí misma. La Arenosa es el espacio para ejercer la liberación, es el lugar que se aleja del entorno machista de la época, de las costumbres absurdas que Ana no comprende, del dolor que guarda el pasado. Es en La Arenosa que reaparecen las frases a modo de repetición, de rito. Al principio de la novela, antes de que inicie la rememoración en la cama, Ana narra desde 1967, en La Arenosa, y vuelve sobre la imagen del “cosmos inflamado de imágenes sin lógica” con el que quiere acabar.

¿Qué buscabas? ¿Cuál era el hilo que te sacó del laberinto con paso tan seguro? ¿Por qué decidiste abatir el gran secreto? Dime. Ahora que todo viene y va como una rueda de molino, se deshace en partículas, gira, se agranda y se achiquita, es ahora el momento de saberlo. De mirar para atrás. Terminar de una vez con este cosmos inflamado de imágenes sin lógica. (...)Un árbol gigantesco, seco, las ramazones desprendiéndose, todo cayendo igual que un escenario de cartón: es la felicidad, te oí que murmurabas...(Ángel, 2015, p12)

Al final de la novela, cuando volvemos al punto de partida, nuevamente se alude al desorden de las imágenes, pero después del acto de amor vemos que las imágenes intentan ordenarse. Hay una aparición de la imagen que la resignifica: “y entonces él gimiendo pronunció el nombre de ella, y Ana gimió también: Valeria, como un rito; se desgarró mil veces; buscó asidero en el vacío, pero esta vez no había señales. La silla con la camisa siguió en el mismo sitio. El cosmos daba sus vueltas como siempre. Se ordenaba incansable. Nada indicó el terror.” (Ángel, 2015, p.364)

La felicidad producto del amor ayuda a organizar las imágenes. Este fragmento vuelve sobre la resignificación en tanto involucra un nuevo encuentro de los cuerpos, y en tanto se alude a Valeria como un rito, desgarrándose, pero no encontrando asidero en el vacío al que el dolor de

Ana la había llevado. Valeria se ubica ahora en otro espacio, el de la liberación. El orden incansable del cosmos devela la calma, el silencio, la ausencia del terror. Y toda esta forma de narrar, de resignificar los motivos, devela una acertada construcción de memoria narrativa.

Como pudimos ver, una de las características de La Arenosa es que es un territorio de liberación donde las pérdidas logran resignificarse y comprenderse, y donde la calma permite la reflexión. Ante el silencio de la noche, hay un énfasis en la lentitud del paso del tiempo: “El tiempo pasa como una clepsidra, gota a gota, y Ana mira las sombras en el techo. (...) todo a la espera de la aurora que llegará anunciando el nuevo día, mientras que identifica esa dulzura dolorosa que llegó así, de pronto, igual que las catástrofes. O los milagros, simplemente. Desalojándolos del miedo que corre por las venas y evita el parto que debería celebrarse.”(Ángel, 2015, p.367)

La narración devela que Ana, en La Arenosa, ha logrado adquirir una tranquilidad que va de la mano del amor con Lorenzo, de *la felicidad*. Sin embargo, y esto resulta fundamental para el final de la novela, Lorenzo se encuentra padeciendo y delirante, luchando contra el dolor físico, la fiebre y el haber perdido a su hermana y a su madre. Aunque Ana nos haya mostrado el lado calmado y silencioso de la noche en La Arenosa, la narración de Lorenzo aparece para irrumpir con el trabajo de duelo que Ana ha elaborado y nos muestra una nueva faceta del territorio. “y ella le ve su cara de hombre que todavía parece adolescente pero que tiene ya el vestigio de su historia, y se da cuenta de que el mirar atrás es vano; de que aquella raíz se arrancó de cuajo: que la felicidad y el árbol de guayaba son nada más que un espejismo”(Ángel, 2015,p.368) Ana, al ver el sufrimiento de su amor, se ve contagiada por la pena y piensa que el previo momento de calma ha sido momentáneo. Es desde este punto que se extiende la historia de Lorenzo, donde vemos esbozada la tortura y el encierro, haciendo que la noche que viste a La Arenosa se extienda, a tal punto en que gracias al final abierto de la voz de Lorenzo narrando, no llegamos a ver el amanecer. La nueva memoria narrativa que se construye desde Lorenzo está mediada por el dolor intenso de lo irrespirable. La voz de Ana, su memoria narrativa acertada, es silenciada y ahora solo escuchamos a Lorenzo. La novela termina y no vemos un duelo culminado, cerramos el libro y tomamos aire por la asfixia que nos produce haber concluido ahí, en el horror.

Todo el aprendizaje de Ana a partir de la vuelta sobre el recuerdo construye un camino hacia el duelo, es una búsqueda que se mueve con el entendimiento, pero finalmente, cuando solo esperamos que ilumine el alba para poder dar el duelo por realizado, el horror que aqueja a una patria se levanta por medio de la voz de Lorenzo, el dolor público aparece por medio de lo íntimo, ya que las torturas que sufrió Lorenzo no se particularizan en él sino que son un síntoma terrible de la realidad del país. Nuevamente notamos los síntomas melancólicos que se representan en la novela. Ana se enfrenta a su amor doliente; Ana López cierra el libro entendiendo que ese duelo que vimos avanzar no se culminó porque se encontró con la melancolía de ese país que le tocó a Ana, de esa Colombia que se esboza, desde el dolor, en la novela.

4.2 Una sola muerte numerosa: de la memoria traumática a la memoria narrativa. Escritura como duelo

El caso de *Una sola muerte numerosa* resulta diferente al de *La Pájara* si consideramos que, aunque el texto sea una narración novelada, está cumpliendo su labor testimonial. Al ser una novela testimonial, *Una sola muerte numerosa* podría cumplir un trabajo de duelo para Strejilevich en tanto el trabajo de escritura, en este caso, involucra visitar el pasado y entenderlo para poder narrarlo. En cuanto a este ejercicio de memoria que ayuda a la comprensión de lo ocurrido, para pensar el caso de Strejilevich me interesa considerar la propuesta ya expuesta de Susan Brison en *Trauma narratives and the remaking of the self*.

La propuesta de Brison nos sirve para analizar el texto de Strejilevich ya que, por la forma en que está construida la narración, podríamos afirmar que *Una sola muerte numerosa* está atravesada por la necesidad de hacer narrable el horror, lo cual se conecta con el duelo en tanto lograr construir un texto con tal complejidad narrativa implica una amplia comprensión de lo ocurrido, un arduo trabajo de duelo en el que narrar es fundamental para hacer que la memoria traumática se plasme en forma de memoria narrativa, y en este caso al igual que en el de Ángel, envuelta también por lo estético. Sabemos que *Una sola muerte* es una novela que excede el carácter factual del testimonio en tanto se vale de licencias poéticas y literarias que Strejilevich

deliberadamente utiliza como herramienta para lograr hacer que el trauma se materialice en la palabra que reclama el entendimiento. Esto podemos verlo en el hecho de que Strejilevich no solo vuelve sobre los momentos que involucran su secuestro y tortura para denunciarlos, sino que también regresa a su pasado familiar y personal, poetizando la reflexión y creando un paralelo entre ambos ejes de la memoria que moviliza al lector entre recuerdos para ampliar la comprensión que exige el pasado.

Teniendo esto claro, podemos preguntarnos por la forma en que el duelo, más allá del mero acto de lograr narrar, se expresa en la narración. ¿sobre qué se hace duelo? ¿qué es lo que se logra entender? Me interesa proponer tres ejes que nos permitan responder esta pregunta: el ser judío, el cuerpo violentado y el ‘sujeto subversivo’. El ser judío se ve representado en más de una ocasión a lo largo de la novela, haciendo referencia no sólo al pasado familiar de Nora, sino al trato que se le daba a los judíos durante la dictadura. En su tesis doctoral, Strejilevich dedica un apartado a *Prisionero sin nombre, celda sin número*, de Jacobo Timerman, y dentro de la reflexión en torno a la novela, vuelve sobre la cuestión judía en el Proceso de Reorganización nacional, trayebdo a la luz, de la mano de Timerman, el antisemitismo de la nación argentina. “La forma encubierta en que se produjo este fenómeno y la falta de una denuncia explícita por parte de las organizaciones oficiales de la comunidad judía, hicieron que esta variable del caso argentino no se mencionara en la mayor parte de los estudios sobre el tema y que incluso se le negara validez a testimonios que lo denuncian.” (Strejilevich, 1991, p.151)

Estas expresiones del antisemitismo se hacen evidentes en *Una sola muerte*, pues la novela de Strejilevich, al tratar el tema judío, logra denunciar también esa cara de la dictadura a la que se le ha negado validez en los estudios sobre el tema. Strejilevich, yuxtapone el texto novelado que interpela la tortura en torno al judaísmo, con fragmentos factuales del *Nunca más* y otras compilaciones testimoniales, ampliando el panorama del horror.

A los judíos los sacaban todos los días para apalearlos y pegarles. Un día llevaron una grabación de discursos de Hitler y los obligaron a levantar la mano y a decir: YO AMO A HITLER, HAI HAI FUHRER. Con eso se reían y les sacaban la ropa para

pintarles una cruz svástica negra con pintura de aerosol en el cuerpo...

Me atan de pies y manos. Crucificada. No hay peros, me duele, déjenme tranquila. Soy un cronómetro, quizás humano.

-Aunque no sepas nada la vas a pagar por moishe. (Strejilevich, 1997, p.22)

La importancia de este tipo de representaciones en la novela de Strejilevich, si pensamos en términos de duelo y entendimiento, excede la denuncia del antisemitismo y empieza a funcionar como la elaboración de un dolor que va más allá de Nora como sujeto, un dolor que implica la memoria respiratoria del pueblo judío que huyó del Holocausto en Europa para reencontrarse con él en Argentina, además de dejar en el olvido muchas de sus tradiciones. Nora pone a conversar su experiencia personal dentro de la tortura, con la experiencia judía más allá del Proceso; hace que resuene lo judío en su apellido con los gritos que emitieron alguna vez sus antepasados: “-¿Qué gritabas en judío en la calle?/ -Mi apellido/ -vas a ver cómo se te acaban las ganas de tomarnos del pelo, rusita”(Strejilevich, 1997, p.23). Hay en la construcción narrativa de Strejilevich la elaboración de un duelo personal que se desborda a lo macro del duelo de un pueblo. Lo irrespirable en el pasado judío se vuelve memoria narrativa en *Una sola muerte numerosa*.

Gerardo, átomo del éxodo de militantes a la clandestinidad. Isidoro, átomo del éxodo de inmigrantes en la gran ciudad. Te instalás en Once, en el mismo edificio que ocupamos tus nietos sesenta años después. ¿Orean sus colchones en los zaguanes? ¿Comen pan koilech, plétzalej, béigalej? ¿Hablan idish, ese idioma dulce horneado en música? ¿o una mezcla de idish con una pizca de sabor local? Quién sabe. Un día cualquiera se mueren y entierran sus haches aspiradas y sus jotas tajantes bajo lápidas en hebreo que nunca vi. (...) Peregrinos del porvenir, su meta es dar a luz sangre argentina. En América no cuenta la religión. Lo que importa es darles a los jóvenes una buena educación laica, con dos pilares: justicia y libertad. A Dios se lo puede olvidar, pero no que fuimos esclavos en Egipto. (Strejilevich, 1997, p.p.27-28)

Volver sobre Gerardo, su hermano, y hacer un paralelo con el abuelo Isidoro, le permite a Nora conectar los resultados de la dictadura con el pasado judío de la familia, con la huida de Europa y sus resultados en Argentina. Gerardo se ve sometido a tácticas genocidas que buscan

borrarle la memoria, erradicarlo por completo; el abuelo Isidoro llega a Argentina y las costumbres del pasado se van sepultando por los valores del nuevo país. “En América no cuenta la religión”, ni para los judíos inmigrantes ni para los judíos capturados. La memoria narrativa que se construye hace paralelos, pone a conversar elementos del pasado que corresponden a distintas épocas pero que habitan en Nora de tal manera que la conexión es inevitable. Comprender el pasado del abuelo sirve como herramienta para comprender el destino del hermano y poder narrarlo.

Para continuar con mi estudio, me interesa aludir a M. Edurne Portela en *Cicatrices del trauma: cuerpo, exilio y memoria en Una sola muerte numerosa*, donde hace un análisis que busca entender cómo el trauma, que se vuelve una constante en la vida del torturado (y también exiliado, para el caso de Nora Strejilevich), permea la narrativa y afirma un estado de dolor y exilio¹⁸ desde donde se narra. Portela sustenta la fragmentariedad de la narrativa desde una “condición de posibilidad para actuar como testigo del trauma individual y colectivo y para intentar, en el presente de la escritura, sobreponerse a la experiencia de la tortura, la desaparición propia y ajena, la muerte de seres queridos, y el largo exilio.” (Portela, 2008, p.5) Coincidimos en la condición de posibilidad, pero diferimos en la eternidad del trauma que se afirma desde la premisa de que el torturado permanece torturado de por vida. No creo que el acto de narrar se quede en un mero intento.

En lo personal, aunque encuentro aportes importantes por parte de Portela a la novela de Strejilevich y aunque la autora reconozca el ejercicio de escritura como una aproximación al duelo, no me encuentro de acuerdo en que la novela narre, como afirma la autora, “llenando el texto de preguntas que quedan sin respuesta y de una melancolía dolorosa.” (Portela, 2008, p.3) El texto se formula preguntas que inevitablemente están atravesadas por el dolor y por lo irrespirable y que al estar mediadas por una conversación con los familiares ausentes (como resalta Portela al referenciar una entrevista hecha a Strejilevich) carecen de un otro que responda verbalmente. Pero esto no quiere decir que la construcción de la memoria narrativa se estanque

¹⁸ Reconocemos que Strejilevich sí narra desde el exilio físico, pero no consideramos que el exilio se encuentre arraigado a un dolor melancólico.

en lo melancólico, no quiere decir que aunque no haya alguien del otro lado para responder, Strejilevich, o Nora como personaje, no encuentren respuesta.

Me di cuenta entonces que estaba hablando con los muertos. [...] Primo Levi decía que un sobreviviente habla por delegación por aquellos que no pueden contar la historia porque están muertos y que son los que realmente sufrieron lo peor. Yo pensaba que en mi caso, yo hablaba *con* ellos, no *por* ellos. Y después entendí por qué había puesto al principio del libro “al irse ustedes tres me dejaron con la palabra en la boca”. Mis padres y mi hermano. [...] Después pensé que cuando das un testimonio, siempre tenés que tener alguien que te escuche. En mi caso, los inventé para que me escuchen, hablaba con ellos, esto es lo que creo que hice. (énfasis de Portela)¹⁹

En relación con esto, Susan Brison afirma también la importancia de un escucha en la elaboración del duelo y la memoria narrativa. “In order to construct self- narratives we need not only the words with which to tell our stories, but also an audience able and willing to hear us and to understand our words as we intend them” (Brison, 1999, p.46) Si no hay un canal de comunicación abierto, no hay forma de materializar lo ocurrido en la palabra. Es gracias a esto que considero que el ejercicio de Strejilevich de inventar a sus familiares dentro de la narración, ante la soledad del exilio y la ausencia que produjo la muerte, afirma que no nos enfrentamos a un texto melancólico, ya que se están buscando formas de construir y constituir una *self-narrative*, de hacer algo con la memoria narrativa que se ha elaborado. Hay una conversación que no obtiene la respuesta del otro, pero si de la misma Strejilevich en su exilio, gracias a la invención de ese otro; la novela es la respuesta misma a esas preguntas que parecen no tener quién las conteste.

Ahora bien, el segundo eje que me interesa proponer, el cuerpo violentado, gira en torno a la tortura, como habría de esperarse, pero también en torno a la reconstrucción del sujeto. Pese a los factores en los que difiere de Portela, la autora propone una aproximación al dolor que gira en torno al cuerpo violentado y con la que me encuentro de acuerdo. Así, Portela explica que “La ruptura que supone el momento de la tortura es representada a través de un lenguaje que

¹⁹ Esta entrevista fue compartida por Nora Strejilevich a Edurne Portela y de esta manera, incluida en la reflexión de la autora.

enfatisa la fragmentación del cuerpo femenino en el ritual del dolor.” (Portela, 2008, p.5) La autora afirma que hay una ruptura en el lenguaje que va de la mano de la fragmentación narrativa, lo cual se expresa en la segmentación del cuerpo con la tortura. La unidad del cuerpo se rompe y entonces, como explica Portela, se particulariza cada dolor en cada parte que se desprende del cuerpo “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 la piel huelen a quemado” (Strejilevich, 1997, p.29) Por medio de la disolución del cuerpo se llega a la disolución del sujeto. La tortura física genera memoria traumática, que, como afirma Brison, se encuentra más conectada con el cuerpo que la memoria narrativa. Es por esta razón que al momento de narrar para poder comprender, al momento de hacer memoria narrativa, se vuelve sobre lo sensorial, sobre la memoria respiratoria que el cuerpo guarda de lo ocurrido. El duelo, entonces, se elabora en torno a esa fragmentación física para poder reunir al sujeto que se vio roto, en todos los niveles, con la tortura. Ahora bien, ese dolor ligado a la dictadura que busca curarse en el acto de narrar, no se encuentra aislado de otras esferas del pasado de Nora, pues logra conectarse con una primera violencia sobre el cuerpo que ocurre durante su infancia y que regresa como un fantasma con la tortura dictatorial, exigiendo ser revisitado para comprender, por medio del recuerdo de los primeros amores, cómo un cuerpo herido puede ir sanando.

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? 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. Me libero de una cárcel para encadenarme a otra(...) No sé si por cansancio, hastío o debilidad, un día salí a la calle de la mano de mi primer amor. Olvidé las pesadillas de un invierno y un verano solitarios. De repente éramos dos, mi cuerpo nuevo territorio con cada caricia. (Stejilevich, 1997, p.20)

A la misma manera de *La Pájara*, este fragmento muestra que hay formas en las que el amor puede resignificar un cuerpo que ha sido alterado, puede recuperar un sujeto fragmentado. Tal vez, la importancia de volver sobre el encuentro en el ascensor y su debida resignificación,

en paralelo con la tortura física de la dictadura, cumple la labor de visitar lugares en los que el cuerpo pudo sanar, para poder comprender esa nueva fragmentación que logra la tortura y así, hacer un duelo al respecto.

Otra de las formas en que el sujeto se encuentra fragmentado reside en que habita en la otredad. Esto nos remite nuevamente al ser judío, ya que dentro de esta identidad que hace parte de Nora, el exilio resulta fundamental, ya sea desde el antisemitismo y la sensación de no pertenecer, el “si sabía no venía” (Strejilevich, 1997, p.33) que la abuela de Nora reclama cuando le cuenta a la niña, en el recuerdo, su historia; o desde el viaje interrumpido a Jerusalem, el exilio físico desde el que Nora narra, la Argentina como un territorio imaginado, distante. “La nueva identidad traumatizada que surge de la supervivencia se relaciona con una sensación de no pertenencia que está presente en toda la obra y que se enmarca en el contexto del exilio.” (Portela, 2008, p.8)

Quando el avión despegar se parte todo en dos. No llego, te vas. Ustedes vuelan, yo me hundo; ustedes aire, yo encierro; ustedes alas, yo miedo. El avión carga mis sueños en tu valija y así me burlo de la lógica simplista de los fusiles. Me voy con vos aunque falte a nuestra cita. Es que, te confieso, no tengo tiempo de recordarla. Pero en el país del no me acuerdo te pienso en secreto, no sabés cuánto.(Strejilevich, 1997, p.76)

Nora es un sujeto exiliado que se rompe en más pedazos con la tortura. Es un otro que sobrevive donde no pertenece, alguien que al ser encerrado es exiliado de sí, convertido en sombra. Mientras Patricia, la doble, parte hacia Jerusalem en un exilio físico, Nora se enfrenta al exilio de sí que impone la celda. Nora le pide a Patricia que cumpla los sueños de las dos, y así tendrá sentido un exilio (el de la celda) en otro al que no pudo acudir (Jerusalem) “Vamos, ayúdame con tu rabia a combatir la muerte, Patricia. Es hora de poner en práctica lo aprendido, no el proscenio sino el tinglado. Soy la sombra, sos la mano. Y como a mi doble nada de lo mío le es ajeno, adivinarás mis sueños de sombra. Podré salir de mi caverna y ver el sol, allá, en Jerusalem.” (Strejilevich, 1997, p.47)

Después de ser liberada del Club Atlético, Nora parte de la Argentina para volver a sí, para abandonar ese exilio impuesto. Desde el momento en que se anuncia su liberación, Nora reacciona queriendo mantenerse en pie, lista para partir. “La lucidez del dolor me obsequia el vano orgullo de no aflojar cuando están por derrumbarse nuestros nombres al borde de la madrugada” (Strejilevich, 1997, p.97) El exilio de la Argentina toma fuerza con el entrelazamiento entre un texto que alude a Diana, otra prisionera, y la narración de Nora.

Tres días y tres noches durará la becerrada. “si hablás una palabra sos boleta”, es la consigna.

Somos boleta, Diana.(...)

Victoria, terror, botín y tierra arrasada. Guerra sucia. A los diez días Diana pudo abandonar el país.

Pudimos, Diana.

Buenos Aires, 7 de abril de 1979

Querida hija:

Leo tus memorias una y otra vez. Siempre vuelvo a ellas, hasta que quedan grabados los detalles que más me interesan, o todo. Como multiplicar las visiones: agregar a la mía una visión tuya. Verte de nuevo, como un pantallazo, con tus bultitos, emigrando. (Strejilevich, 1997, p.110)

Nora afirma que nunca calló, que optó por ser boleta, y el “pudimos, Diana”, junto a la carta de la madre a su hija que referencia al exilio y vuelve sobre el acto de recordar, afirma que la partida busca reconstruir al sujeto. Nora construye una memoria narrativa que hacia el final de la novela afirma que hubo una salida, que se “pudo”. Finalmente, Nora abandona el exilio de sí para exiliarse de Argentina; ya no habita una celda, pero sí habita otra patria desde donde podrá elaborarse el duelo.

Ahora bien, el tercer eje que planteo es el ‘sujeto subversivo’, donde se busca entender cómo, desde la exposición en la novela de los secuestros sistemáticos con el pretexto de la subversión, Strejilevich genera entendimiento de su propia captura, la desaparición de su hermano y el dolor que implica el genocidio en toda la Argentina. El tema de la subversión se

convierte en una obsesión de la dictadura que termina en la ejecución, desaparición o tortura de muchos civiles que eran secuestrados sin ningún sustento. La voz de Strejilevich es entonces, como hemos explicado previamente, una democratización de las voces que no pudieron hablar. Strejilevich toma su memoria traumática para hacer memoria narrativa no solo por sí misma, sino por un pueblo que necesita entender el terror del Proceso de Reorganización Nacional. Para esto, Strejilevich incluye la narración del secuestro de otros sujetos, como por ejemplo, Graciela Barroca, novia de su hermano Gerardo.

Un enjambre de ametralladoras la guían al Ford Falcon sin chapas. A la familia se le sugiere que no haga denuncias que afectarían la reputación del Suboficial. En unos días todo volverá a la normalidad. Claro, que en esas diligencias suceden a veces accidentes indeseados, totalmente impredecibles y ajenos a la voluntad de los empleados.

Caso 754: No está probado que Graciela Barroca fuera privada de su libertad el 15 de julio de 1977, en su domicilio de la calle... de la provincia de Buenos Aires. Ningún testigo afirmó haber visto el procedimiento, o a la causante en algún centro de detención. Solo se cuenta con lo que surge del relato efectuado al iniciar el expediente caratulado “Barroca interponer recurso de habeas corpus”. (Strejilevich, 1997, p.17)

Nuevamente vemos la táctica de Strejilevich que consiste en yuxtaponer textos oficiales con su voz novelística como recurso literario complejo que dota al texto de personalidad y da dinámica a la elaboración del duelo. Además logra, por medio del collage de narrativas, estructurar la novela a la manera en la que funciona la memoria y ubicar a otras víctimas dentro de ese proceso de rememoración.

El ejemplo de Graciela Barroca nos permite hilar el análisis con un elemento que se mueve tanto en el plano público y macro del eje del ‘sujeto subversivo’, como en el fundamental plano micro de la subjetividad y el dolor personal de Nora: Gerardo. Graciela Barroca aparece en el texto junto a Gerardo, o más bien, su nombre aparece junto al del hermano de Nora, en una manifestación donde el pueblo exige justicia por sus desaparecidos. El nombre de Gerardo y su apellido aparecen en una tela, carentes de cuerpo, de sujeto. Después de enfrentarse ante el dolor

de la pérdida, Nora se queda sin aire, como vimos en el capítulo anterior, en ese ejercicio de volver narrativa a la memoria del trauma.

Tu apellido, Gerardo, parece ocupar más y más espacio. Ese espacio en expansión que no se puede ordenar sin generar entropía, dirías. Recién ahora lo entiendo: los militares aumentan el desorden del universo a fuerza de controlar el caos. Controlar el caos es un método sistemático que se practica con la doctrina en la mano: se seleccionan disidentes y se los extirpa del tejido social. Medicina preventiva. A mí también me la aplican, y no les va nada mal. (Strejilevich, 1997, p.17)

Nora se vale de la metáfora científica para hacer alusión a dos cosas que se relacionan estrechamente: el apellido Strejilevich (perteneciente a Gerardo y a Nora, carente de sentido después del trauma, solo una palabra en expansión que el horror dejó) y el método de la dictadura, generador de entropía en busca de una supuesta reorganización. Esta relación podría interpretarse como el enfrentamiento mismo ante el dolor: por un lado, es necesario enfrentar la entropía, el desorden del no comprender lo que ha ocurrido para llegar el orden en ese espacio que se agranda a medida que adquiere sentido, a medida que se elabora el duelo. Por otro lado, la ya explicada alusión al caos producido por el gobierno al generar un genocidio en busca de orden; entender el Proceso de Reorganización como un espacio que se expande al igual que el apellido, que la pérdida, es reconocer todo el daño que se produjo durante el régimen y asimilar sus resultados.

La elaboración del duelo se ve, en *Una sola muerte*, expresada desde la representación del cuerpo fragmentado, el pasado judío y el 'sujeto subversivo' como construcción de una memoria narrativa, de un entendimiento que logra hacer de la memoria traumática un texto complejo y habitado por lo bello que reside en el dolor. Strejilevich no solo se reconstruye como sujeto desde el duelo que representa la escritura de la novela, también reconstruye todo el camino de la memoria para emprender esa búsqueda Deleuziana que la lleva a su propia verdad: un universo expandido, inflamado de imágenes que se van organizando y cobrando sentido mientras Nora mira a su patria desde la ventana del avión y confirma que desde la distancia se obtiene un mejor panorama y los territorios imaginados le abren la puerta al camino del recuerdo que hay que emprender para curar el dolor.

CONCLUSIONES

No había de dónde agarrarse para gritar lo que había que gritar(...) Si el libro cantaba, rumiaba, miraba y olía, entre líneas podrían brotar las palabras que no podía pronunciar.

-Nora Strejilevich

A lo largo de esta disertación es posible encontrar un arduo trabajo hermenéutico en el que se logra hilar la construcción memorística, la forma de narrar, y el duelo como resultado de la rememoración. Entre los hilos que forman la totalidad del telar, podemos afirmar, a manera de conclusión, que ambas novelas logran recordar el dolor macro de sus horrores nacionales, a partir del dolor micro de la subjetividad de los personajes. Estas subjetividades que recuerdan (Ana y Nora) desandan el camino del recuerdo y realizan allí un aprendizaje, una interpretación de los signos que se presentan y las movilizan entre un recuerdo y otro, develando significados ocultos. El camino del aprendizaje está mediado por una búsqueda de la verdad, donde la verdad se entiende como la comprensión de los horrores y el trauma que habitan la memoria. Entonces, al desandar el camino del recuerdo y realizar el aprendizaje, los sujetos emprenden un trabajo de duelo que implica tomar los recuerdos revisitados, la memoria traumática y llena de dolor, y transformarlos en memoria narrativa. La memoria narrativa, que se construye a partir de visitar la memoria traumática, está mediada por la dificultad de narrar, por la asfixia que produce la memoria respiratoria y el encuentro con el pasado.

Las novelas, finalmente, están construidas desde la memoria narrativa que queda del horror, razón por la cual tienen estructuras complejas que contemplan polifonía, fragmentariedad, blancos y silencios. Estas estructuras permiten un acercamiento hermenéutico que contempla la literaturidad en los textos, analizando los aspectos macro desde la memoria micro y considerando los textos dentro de un ‘para sí’, más que ‘en sí’.

Por otra parte, es posible afirmar que ambas novelas se movilizan hacia el duelo, aunque tienen resultados diferentes. La novela de Albalucía logra caer en lo que Jaramillo llama

representación de lo melancólico, exponiendo el eje macro de la novela a partir de expresiones que vuelven sobre el dolor y no fomentan la comprensión de lo ocurrido. No obstante, en cuanto al eje micro o personal de la novela, es posible identificar un trabajo de duelo que constituye al personaje como sujeto, pero se ve interrumpido con el final abierto de la novela. Las escaleras que no conducen (Ángel, 2015) se rectifican con la aparición de la melancolía y el cierre de la novela no permite concluir el duelo que se venía elaborando.

El caso de Strejilevich tiene un final diferente. Toda la novela narra desde el dolor pero se moviliza hacia un entendimiento. Strejilevich hace una conversación con sus seres queridos ausentes para generar un canal de comunicación en el que se pueda construir memoria narrativa. Al resaltar que no piensa mantenerse en silencio con respecto al horror nacional, Nora hace énfasis en la memoria macro que debe hacerse. Siempre se insiste en la necesidad de recordar. El lenguaje del final denota que algo se logró comprender, que el exilio permitirá la comprensión.

Podemos afirmar, entonces que al momento de comparar *La pájara* y *Una sola muerte* hay elementos, además de los mencionados previamente, que convergen sin duda: primero que todo, las alusiones a la infancia son un eje central en ambas novelas, pues son los recuerdos que se construyen paralelamente al horror y que se conectan con lo traumático por medio de los signos. Es posible rastrear el mismo movimiento de los signos en ambas novelas, indicando que a nivel estructural, la forma de recordar tiene líneas que se entrecruzan. En segundo lugar, vemos en ambas novelas una dificultad de narrar que se expresa de maneras parecidas, aludiendo a lo fragmentario, los blancos y silencios. En tercer lugar, en ambas novelas identificamos un personaje femenino que busca reivindicarse por medio de la comprensión, cuestionando el mundo que las rodea y volviendo sobre la memoria para reafirmar esa identidad en construcción. Las novelas logran, entonces, conectarse, independiente de sus clasificaciones en género, desde sus puntos de convergencia en cuanto a las formas de recordar.

Alguna vez en clase de narrativa colombiana, mientras discutíamos la novela de Albalucía Ángel, mi voz se vio interrumpida por un ahogo abrupto que no me permitió terminar la frase que estaba armando. Recuerdo que mi afirmación iba dirigida a lo que yo consideraba un

duelo interrumpido o inacabado en Ana. El resultado de la discusión fue un salón con un aire denso, casi irrespirable, una Ana María del pasado pidiendo perdón a sus compañeros por esas lágrimas inexplicables, y mi propia mente dando vueltas, preguntándose por qué me había detenido así, por qué no había podido poner en palabras eso que durante la lectura tanto me había dolido. Hoy, casi dos años después de los eventos que me llevaron a conocer *La pájara* y *Una sola muerte*, me atrevo a afirmar que esta investigación es un gran paso personal para materializar lo que a mí me resulta inenarrable.

Este trabajo es un paso más de ese proceso que comenzó en clase de narrativa colombiana. De la misma manera en que me preocupé por plantear cómo los personajes de las novelas hacen un enorme esfuerzo por materializar lo inenarrable, este trabajo es también para mí una forma de tratar de entender, desde la belleza poética de esa memoria micro que se ha hecho presente desde Proust, la memoria macro de una patria doliente. Hoy puedo afirmar que comprendo la asfixia, aunque salir de la jaulita de oro implique asumir perder muchas veces más el aire.

ANEXO.

Cuando empecé a escribir el último capítulo de esta disertación me vi frente a un vértigo. Por un lado, sentía que mi trabajo hermenéutico era apropiado y me daba buenas luces con respecto a la búsqueda que emprendí con esta investigación. Por otra parte, siempre sentí que aunque hiciera un análisis juicioso, había algo a nivel humano que me excedía en estos textos, un dolor mucho más grande que yo. Fue ante este vacío que sentí la necesidad de buscar a Albalucía Ángel y a Nora Strejilevich.

Sabía que charlar con Ángel sería algo complicado, así que decidí intentarlo con Nora. Contacté entonces a Liria Evangelista, quien informó a Nora sobre mi trabajo y mi interés de comunicarme con ella. Después de todo este proceso académico y personal, ayudando a cerrar este trabajo con todavía más fuerza, pude hablar con Nora Strejilevich. Tuvimos una conversación larga por medio de una video llamada.. Logré, entonces, un alivio indescriptible que me dio otra bocanada de aire, me aclaró más los pulmones y dio más sentido a la asfixia que alguna vez sentí cuando me enfrenté al dolor que implican estas novelas.

El siguiente texto está compuesto por fragmentos de mi conversación con Nora Strejilevich. No lo reconstruyo a manera de preguntas y respuestas, ya que no fue como tal una entrevista. Por el contrario, recupero fragmentos bellos que surgieron en nuestra amena charla, enriqueciendo mi trabajo y dándole un toque más allá de lo académico, como en un principio lo deseé.

Hablamos sobre el trauma, sobre la posibilidad de sanar. Le pregunto a Nora por Edurne Portela y el trauma que se mantiene de por vida.

Eso no es así. Améry lo vivió así, alguien lo puede vivir así, pero no necesariamente es así, además depende mucho de cual es el tejido social que rodea a ese dolor, porque si un sobreviviente puede ir a un juicio, y contar lo que paso frente a los mismos genocidas, que su historia sirva para una condena, que se escuche, que se lea, eso va cambiando. Uno no tiene por que estar toda la vida siendo una víctima.

Yo lo que digo es que no hay una cura. Hay heridas en la vida que están ahí, pero uno convive con ellas. Alguien en un testimonio dijo que “realmente hay que convivir con eso”, eso no quiere decir que uno este melancólicamente atado al duelo ni nada, sino que uno convive con muchas desgracias. En algún momento se mueren los padres, en algún momento. Pasa en la vida común también, pero eso no quiere decir que sea una cosa imposible. Es lo mismo que lo inenarrable, no es cierto que no se pueda narrar, nada se puede narrar totalmente, tampoco la muerte de un ser querido se puede narrar por completo. Siempre hay un lenguaje que tiene alguna forma de expresar, el lenguaje es así, pero eso no quiere decir que el trauma en particular tenga esa característica. De hecho es lo mismo que en una guerra, o sea, todo se puede narrar, con mayor o menor capacidad. No es inenarrable, es invivible.

Le pregunto a Nora por el sentido de cuestionar el pasado, por el papel de la escritura como duelo, teniendo en cuenta que no simplemente es escribir, sino que en su novela hay, además, un mecanismo literario evidente, y que ante todo, ella está detrás.

Shoshana Felman afirma que un testimonio no existe antes de ser contado. Vos podés tener una memoria traumática que te vuelve, que te vuelve, que te vuelve, pero recién cuando hay una escucha, y no solo en la literatura; cuando hay alguien que habla y alguien que escucha, entre los dos se hace un relato que recién permite asimilar el hecho. Sin el relato, sin el testimonio, no hay comprensión siquiera, hay simplemente un síntoma que vuelve.

Hablamos de inventar a sus propios muertos. De cómo esto excede el hecho de ir a un tribunal a contarlo, de cómo volver a ellos es crear un canal de comunicación con el pasado para poder hacer el testimonio.

Por eso yo, aunque acá en Argentina eso no este muy bien visto, critico un poco que nos centremos en el testimonio judicial, que aunque tenga mucho valor social y político para esta sociedad, el testimonio va mucho mas allá que eso. Lo podemos llamar de otra manera, duelo, narración, la palabra que vos querás; el relato de eso, a nivel íntimo, va mucho mas allá de cualquier declaración por mas completa y personal que sea en un tribunal, porque uno puede crear a su propio interlocutor. En mi caso es eso, pero no solo por crear al propio interlocutor, sino por la creación literaria. Es por eso que dicen que la creación permite una suerte de cura, es una suerte.

No quiero que esto quede como arte terapia, pero el arte cura a la humanidad. Sin el arte estaríamos todos locos por el planeta en que vivimos. El arte te permite distanciarte, modificarlo, embellecerlo, trabajar estéticamente un trauma o una memoria que es dolorosa; al trabajarla estéticamente le ves otras potencialidades, otras variables. Ese distanciamiento yo siempre me lo imagino como quien hace una escultura y le va poniendo cosas. En la escultura podés estar haciendo el rostro tuyo o el rostro de alguien más, una estilización de algo, pero al hacerlo, a la vez estás creando algo y distanciándote. Esta distancia es indispensable para un duelo, sin eso no podés sacártelo de vos mismo. Ese libro a mí me curó en cierta medida, yo no sé qué hubiera hecho, a mí me dolía mucho y yo tenía que escribir y tenía que buscar palabras porque en general no se trata para mí de contarle oralmente. Aunque hay gente a la que contarle oralmente le va, yo necesitaba buscar. Había ciertas palabras que eran como una llave, que me aliviaban o que me parecían adecuadas. Eso es lo que quería hacer. Entonces ese trabajo, a mí, sin saberlo, me ayudó a vivir. Es eso, yo lo hice por mí, yo nunca lo hice pensando en publicar. Lo hice por mí, porque yo necesitaba un exilio. Yo lo hice como recurso personal y creo que el arte tiene esa bondad. Si los griegos decían que todo arte era un pharmakon del alma, entonces creo que es así.

Se transmuta lo que uno pasó en otra cosa, que además es transmisible, porque aunque vos no sepás lo que yo viví, yo tampoco lo sé ahora. El dolor se olvida. Cuando te rompés una pierna, no podés recordar el dolor después de que te juntaron el hueso. Tenés una marquita en el hueso, pero el dolor que sentiste en ese momento del quiebre del hueso no lo sentís ni siquiera vos misma. Entonces el dolor que yo sentí también es ajeno para mí misma, y yo lo que trato es de no perderlo del todo, porque yo no quiero que esa memoria se me olvide, no quiero que se me vaya del todo porque me marcó la vida y es importante, pero tampoco la siento de la misma manera que en ese momento. Se puede transmitir porque yo estoy en el mismo nivel que otros ahora, yo lo viví y lo veo como algo del pasado, pero ahora lo veo como algo del pasado que es mío, porque hice todo ese trabajo con la palabra. Ahora, vos no es que vivás en una cajita de cristal, es la humanidad la que pasa por estas cosas. No es el nombre y el apellido, somos todos nosotros, todos nuestros países, si no te pasa a vos ahora, le puede pasar a otro. Es la humanidad en conjunto la que sufre esto. Entonces, todos podemos de alguna manera abordarlo.

Nos escuchamos por hora y media.

Es que es como un testimonio, ¿ves? Yo te estoy escuchando tu testimonio, muchas veces en la vida hace falta que alguien te escuche, la persona adecuada, la persona que vos sentís que te puede escuchar, y ahí puede ser también una pagina en blanco, pero es que ahí comprendés algo que puede ir mas allá de todas las palabras, algo te colapsa, se sintetiza. Eso es lo que te saca de lo irrespirable, porque cuando estamos en lo irrespirable, es porque no estamos entendiendo, es el shock, es la angustia, y eso viene primero, pero después tenemos que lidiar con muchas angustias en la vida.

Ahí estaba lo que era *Una sola muerte numerosa*. Lo que para mí ahora podría ser esta tesis de pregrado.

El libro no es solo duelo, es también, como vos decís, resistencia. Es resistencia porque esto, hablar y plantearse “no, yo lo voy a recordar, yo me voy a quedar aferrada a esto, yo voy a contarlo”, eso es resistencia, y yo creo que el testimonio es una forma de resistir. Eso también hay que tenerlo en cuenta porque también se pueden vincular distintas generaciones, porque vos podés entender lo que es resistir a tu manera. No quiero que se transforme en palabra vacía, pero es una forma de decir “no, a mí no me derrotaron, yo no soy eso”.

Se habla mucho de los desaparecidos y también se dice qué son después de la tortura, que la tortura los transforma en esos bultos, en esos seres fragmentos. No, la tortura a veces llega a ese punto, en algunos casos puede llegar a ese punto, pero después, la tortura también se continúa dentro del campo, el momento de la tortura puede llegar a un estado extremo en que te quitan hasta las palabras, pero la tortura continúa dentro del campo y uno se recupera, uno puede recuperarse conversando con otros; dando un mensaje secreto, resistiendo con cosas mínimas que son invisibles, por ejemplo, en el campo la gente se pasaba mensajes breves, un solo mensaje que el represor no te hubiera escuchado y que vos le pasaras al otro, y que el otro te contestara, ya era una forma de resistencia. Entonces no es cierto que en la tortura destrozan al otro y lo imposibilitan, acaban con el otro. La tortura no acaba con la subjetividad, hay que reinterpretar todo eso, es una caída, una recuperación, otra caída, otra recuperación. Hay un vaivén y la gente en eso lucha por sostenerse, y cuando sale de todo eso, su lucha consiste en tratar de armarlo y transmitirlo y sanarse un poco. Entonces yo no lo veo como solamente un duelo. Especialmente en el caso de Argentina, donde había una militancia, política; era una generación que tenía una conciencia. Ustedes también, me imagino, pero pues no sé.

Volvimos a la jaulita de oro, a la distancia entre una vida y la otra, la empatía ante un dolor aparentemente ajeno.

Podemos todos hacer un esfuerzo de imaginación y aunque no sea exactamente lo que vivió el otro, al fin y al cabo todos somos individuos, somos la condición humana repartida en seres que tienen sus propias características, pero estamos todos inmersos en lo mismo. Yo creo que no es tan difícil por lo menos simpatizar, o que te duela, que te conmueva. Ya basta, ya está, no hace falta más. No hace falta emular o llegar al punto. Todos estamos siempre en la vida tratando de imaginar eso que le pasó al otro, y ese ejercicio es el más ético de todos los ejercicios, o sea, pensar desde el otro, no siempre desde el propio ombligo. Todo lo que digás es tu forma de procesar lo que estás leyendo.

Ya basta, ya está, no hace falta más.

Gracias, Nora.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEDO, ALONSO N. (2011) *La poética del testimonio a través de una doble genealogía: la obra de la escritora argentina Nora Strejilevich*. Departamento de Filología Española Universitat Autònoma de Barcelona.
- AUGÉ, M. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona, España: Gedisa.
- AVELAR, I. (2000). *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio.
- BRISON S.J (1999) Trauma Narratives and the Remaking of the Self. En *Acts of Memory, Cultural Recall in the Present*. University Press of New England (pp.-39-54)
- BUSHNELL, D. (2007). *Colombia una nación a pesar de sí misma. Nuestra Historia desde los tiempos precolombinos hasta hoy*. Bogotá, Colombia: Editorial Planeta S.A
- DELEUZE G. (1970). *Proust y los signos*. Barcelona, España: Editorial Anagrama
- EICHENBAUM B, (2008) *La teoría del método formal*. En TODOROV, Tzvetan (Org.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos compilado por Tzvetan Torodov*, Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- FEIERSTEIN, D. (2008) *El genocidio como práctica social: entre el nazismo e la experiencia argentina*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- FIGUEROA, C. R. (2006). Ecos y Resonancias del canto de la pájara: Historia de una recepción/ relocalizaciones en la historia literaria nacional. En *III Encuentro de Escritoras Colombianas*,

Homenaje a Albalucía Ángel-memorias. (pp.40-52) Bogotá, Colombia: Organización de Estudios Iberoamericanos.

- (Enero – Junio: 1986.) *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón: la proliferación del enunciado en el discurso narrativo.* UNIV. HUM. Vol.15, No. 25. Bogotá

FORSTER, R. (2000). *El imposible testimonio: Celan en Derrida Pensamiento de los Confines.* Buenos Aires, Argentina: Buenos Aires 8, (pp77-88)

FREUD, S. (1990) Recuerdo, repetición y elaboración. En *Obras completas, tomo 10: 1913-1917.* Buenos Aires, Argentina: Amorrortu. (pp.126-136)
(1917) Duelo y melancolía. Recuperado de: www.infotematica.com.ar

GÓMEZ, M.L. (2003). *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón, Edición crítica de Martha Luz Gómez.* Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia

GUSDORF, G. (1991) "*Condiciones y límites de la autobiografía*". *La autobiografía y sus problemas teóricos.* Suplementos Antropos: N. 29

IMPERATORE, A. (2008) Memoria crítica en la literatura, a propósito de dos novelas de Luis Gusmán en A.M Zubieta. *De Memoria, tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión.* Buenos Aires, Argentina: Eudeba.

JARAMILLO, A. (marzo-abril 2007) Nación y melancolía: literaturas de la violencia en Colombia 1995-2005. ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura. CLXXXIII 724. (pp. 319-330)

JAKOBSON, R. (1921) *La poesía rusa moderna,* Praga: Esbozo 1.

MALDONADO, N. (2003). *-Escrituras de la memoria: narrativa argentina de la postdictadura*. Tesis. Universidad Nacional Autónoma de México,

-Identidad, memoria, escritura: Una sola muerte numerosa de Nora Strejilevich. Mayo 2005. Ponencia presentada en el Coloquio Dis/location: Writing exile/ Migrancy/ Nomadism/ Bordercrossing. Concordia University, Montreal, Quebec, Canadá.

MCGARRY, D. D, HARRIMAN WHITE, S. (1963) *Historical Fiction Guide: annotated Chronological, Geographical and topical List of Five Thousand Selected Historical Novels*, New York: The Scarecrow Press, Inc.

MENA, L. I. (1978). *Bibliografía anotada sobre el ciclo de la violencia en la literatura colombiana*, , Latin American Research Review, Vol. 13, No. 3 (pp. 95-107)

OSORIO, B. (2006). La construcción del sujeto femenino en la narrativa de Albalucía Ángel. En *III Encuentro de escritoras colombianas: Homenaje a Albalucía Ángel-memorias*.(pp.146-149) Bogotá, Colombia: Organización de Estados Iberoamericanos.

OSORIO, Ó. (2003). *Historia de una pájara sin alas*, Cali, Colombia: Universidad del Valle, (2006). Alba Lucía Ángel y la novela de la violencia en Colombia. En *III Encuentro de escritoras colombianas: Homenaje a Albalucía Ángel-memorias*. Bogotá, Colombia: Organización de Estados Iberoamericanos, (pp. 19-28)

PORTELA, M. E. (Enero-Marzo 2008). Cicatrices del trauma: cuerpo, exilio y memoria en Una sola muerte numerosa de Nora Strjeilevich . *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, Núm. 222.

PIZARRO, E. (2004, mayo 9) Marquetalia: el mito fundacional de las FARC. U.N Periódico. Recuperado de <http://historico.unperiodico.unal.edu.co/Ediciones/57/03.htm>

- PHILLPOTT, M. J. (2011) A Novel Approaches prelude: A Brief History of Historical Fiction. En *Novel Approaches: From Academic History to Historical Fiction*. Recuperado de <https://ihrconference.wordpress.com/author/mattphillpott/>
- PROUST, M. (2010) *En busca del tiempo perdido: Por la parte de Swann*. Barcelona, España: Editorial Debolsillo
- RAMÍREZ, L. (marzo de 2014) *La novela histórica y la memoria*. En Curso de Narrativa colombiana.
- RICOEUR, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid, España: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- ROMERO, L.A. (2008) *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de cultura económica.
- RUEDA, M. H. (2011). *La violencia y sus huellas, una mirada desde la narrativa colombiana*. Madrid, España: Iberoamericana.
- SAID, E. (Otoño, 1975) The text, the world, the critic. *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 8, No. 2 (pp. 1-23)
- SARLO, B. (2012). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- SILVA, Y. (2007, noviembre 5). *Narrar la violencia con voz femenina: Elisa Mujica, Albalucía Ángel y Laura Restrepo*. Amherst USA: Universidad de Massachusetts.
- SNEH, P. (2012) *Palabras para decirlo: lenguaje y exterminio*. Buenos Aires, Argentina: Paradiso.
- STREJILEVICH, N. (1997) *Una sola muerte numerosa*. Tomado de: <http://norastrejilevich.com/images/USMNCap1.pdf>

- (1991) *Literatura testimonial en Chile, Uruguay y Argentina*, , Tesis doctoral .The Faculty of Graduate Studies, *Department of Hispanic and Italian Studies*, The University of British Columbia.

-(2006) *El arte de no olvidar: Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*. Buenos Aires, Argentina: Catálogos.

SUÁREZ, M. (2015) *Deshilando caminos: cuerpos, duelo y memoria en Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón de Albalucía Ángel*, Tesis de pregrado. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.

TAYLOR, C. (2006) Saliéndose del asunto: la revisión del discurso histórico en Estaba la pájara pinta de Albalucía Ángel. En *III Encuentro de escritoras colombianas: Homenaje a Albalucía Ángel-memoria*. Bogotá, Colombia: Organización de Estados Iberoamericanos, 2006. (pp.79-99)