

## *El país (que) extraño*<sup>1</sup>

En 2003, aparece el libro *Estado de exilio*, de Cristina Peri Rossi. Los poemas, que complementan a los de la serie *Correspondencia(s) con Ana Maria Moix*, que se publican en la antología colectiva *Palabra de escándalo*, ya estaban escritos en 1973, pero la escritora decidió no publicarlos. Me pregunto por qué no vieron la luz entonces, si en estos poemas se revela el terror que se vive dentro y fuera de su país, en la dictadura y en el exilio, y además, actúan como un oscuro presagio de lo que acontecería poco después en Argentina. En el prólogo de *Poesía reunida*, de 2005, encuentro estas palabras:

“Las pérdidas, el desarraigo del exilio tienen siempre una fantasía de castración, de silencio. Mientras lloraba pensando que fuera de mi ciudad y de mi país, del semanario *Marcha*, del malecón con tamarindos de Piriápolis, del café Sorocabana, lejos de mis alumnos y alumnas no iba a poder escribir una sola línea más en mi vida, escribí de un tirón, en Barcelona, los poemas de *Estado de exilio*. Fue en 1973. No hice ningún esfuerzo en publicarlos [porque] esos poemas, nacidos de un dolor colectivo, iban a acentuar la sensación de desarraigo, de desgracia, de tragedia” (Peri Rossi, 2005: 8-9).

Además de estas razones, aventuro otra, porque los poemas de *Estado de exilio*, al estar escritos pero no publicarse, se instalan en un no-lugar en el que escritura y desescritura existen a un tiempo. Y en ese mismo espacio, pueden encontrarse todas las cartas que se escribieron durante la dictadura chilena, argentina, pero que fueron censuradas y nunca llegaron a ser leídas. Allí están también esas otras cartas que no escribieron por miedo, las memorias que quedaron incompletas, los diarios que se interrumpieron un día imprevisto, los sueños que desaparecieron a destiempo. En ese no-lugar existe un doble movimiento entre la escritura y la desescritura. Me gusta imaginar que la literatura que aborda la temática de la dictadura militar, en alguna de sus múltiples vertientes, surge, en parte, de esta desescritura que no pudo materializarse entonces. Porque, como afirma Michel Foucault en un artículo sobre “La escritura de sí”:

“El papel de la escritura es la de constituir, con todo lo que la lectura ha sido, un cuerpo. Y dicho cuerpo ha de comprenderse no [sólo, añadido yo] como un cuerpo de doctrina, sino -de acuerdo con la metáfora tan frecuentemente evocada de la digestión- como el propio cuerpo de quien, al transcribir sus lecturas, se las apropia y hace suya su verdad: la escritura transforma la cosa vista u oída en <<fuerzas y en sangre>>” (Foucault, 1983:5).

La escritura tanto del libro *Estado de exilio*, que se puede tomar como un ejemplo, como de esas cartas, memorias, diarios, sueños anónimos conforman un cuerpo, por un

---

<sup>1</sup> Esta comunicación, leída en el Simposio “Cambios y continuidades en la narrativa de escritoras mexicanas y argentinas” del 53º Congreso Internacional de Americanistas, se ha podido llevar a cabo gracias a la beca de Formación de Profesorado Universitario, concedida por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Asimismo, se inscribe en la investigación del Grupo Cuerpo y Textualidad, que dirige la Dra. Meri Torras, en la Universitat Autònoma de Barcelona.

lado, de doctrina, porque revelan el fruto de sus lecturas, porque ahí se condensa una forma de pensar o varias, un discurso que puede ser de oposición y resistencia al que impera y se difunde desde el poder; y por otro lado, esta escritura es un cuerpo en el sentido en que lo que se lee se transforma, en una especie de alquimia indescriptible, en la fuerza y la sangre, en la palabra que nos sostiene día tras día. Por esta razón, los regímenes totalitarios y las dictaduras militares condenan a la desescritura de la censura, la prohibición o la quema a algunas historias: porque les hacen frente.

Pero, afortunadamente, el sentido de la historia en la contemporaneidad se ha ampliado, de manera que estas *otras historias, desescritas durante un tiempo más o menos prolongado*, forman hoy parte de la Historia -como suele entenderse, la que se escribe en singular y en mayúsculas. Aunque esta forma de transcribirla, de materializarla debería ir cambiando, porque hoy “la Historia”, tal como la entiendo yo, está formada, complementada por la historia de otras voces y otras miradas que, tradicionalmente, han quedado al margen.

La ficción no puede ya comprenderse como un discurso opuesto a la historia, sino como polos de un mismo continuum. Desde la historiografía, teóricos como Hayden White demuestran que la escritura histórica emplea los mismos recursos tropológicos que la escritura literaria. Esta proximidad permite que las historias de ficción complementen, sobre todo en épocas como la de la dictadura militar argentina, en la que predomina un discurso unívoco sobre la realidad político social, a la versión oficial de “los hechos”. Además, hoy en día no se busca tanto la explicación causal o el orden exacto de los hechos históricos, sino el modo en que se vivieron. Hay una valoración de la experiencia y de la memoria, que se registra en el género del testimonio. Aunque volvemos al mismo punto, la escritura literaria sin atenerse a la exactitud del nombre del testigo ni al orden cronológico puede contar tanto más verdad que lo que se atestiguó en su día en el discurso histórico. Michel Foucault, en *Microfísica del poder*, deconstruye la oposición entre ficción y verdad. A propósito de sus escritos, comenta:

"Me parece que existe la posibilidad de hacer funcionar la ficción en la verdad; de inducir efectos de verdad con un discurso de ficción, y hacer de tal suerte que el discurso de verdad suscite, <<fabrique>> algo que no existe todavía, es decir, <<ficcione>>" (1979: 162).

Porque la ficción, igual que la historia, es una narración que se escribe para comprender. De hecho, la estructura del discurso ficcional es idéntica a la del discurso histórico: la trama se conforma a partir de una selección de acontecimientos, se disponen con una organización determinada, que en el discurso histórico atenderá a la lógica del paso del tiempo, y todo esto supone una interpretación. En otras palabras, toda escritura se crea, se genera desde una perspectiva (ideológica) -que puede ser múltiple-, desde un lugar (genérico) -que puede variar con el tiempo-, desde una mirada (plural) -que puede ser transitoria. De esta forma, los relatos que voy a analizar se constituyen como *las otras historias* que cuentan lo que silencia el discurso de poder denominado *histórico*, por los mismos que lo falsean.

David Lowenthal, en la obra de título memorable *El pasado es un país extraño*, ya advierte que el pasado no tiene una existencia ontológica, de manera que sólo sobrevive a través de la escritura. Pero no todo lo que acontece, se valida como histórico. La

historia se entiende aquí como una escritura llena de silencio. Y, de nuevo, es ese no-lugar el que genera la otra escritura de la historia: la que se crea desde el espacio discursivo de la práctica literaria.

En este sentido, podría comprenderse la poética de Luisa Valenzuela -y no quiero olvidar a otros/as escritores/as que también se arriesgan durante la dictadura a publicar relatos que cuentan lo que se silencia desde el poder. La diferencia es que la poética de esta escritora argentina se genera conscientemente como una búsqueda de lo que ella llama “el secreto”. El desafío en su escritura de ficción es poder nombrar lo innombrable, refiriéndose a la experiencia extrema de dolor, de terrorismo de Estado en que se sume su país durante ocho años. Por tanto, puedo decir que su escritura parte de ese espacio vacío, a donde van a parar todos los escritos que, por alguna u otra razón, no han podido ser escritos. Es esta paradoja, creo yo, la que alienta su ficción.

De ahí que existan temáticas sobre las que vuelve una y otra vez: la tortura, el dolor, la memoria y la palabra enmascarada. Esta última es la que aborda en el artículo “Lo que no puede ser dicho”, a partir del cual inicio yo la lectura comparada entre el cuento *Simetrías*, de 1993, de la propia escritora, la novela *El fin de la historia*, de Liliana Heker, *A veinte años*, *Luz*, de Elsa Osorio y por último, *El silencio de Kind*, de Mercedes Solá. Luisa Valenzuela sostiene en el artículo citado que el silencio que pesa sobre algunas historias de ficción durante la dictadura -y se refiere a sus propios textos, algunos de ellos, como *Cambio de armas*, no se han publicado nunca en Argentina-sigue persistiendo hoy en día. Sobre todo, en las obras escritas por jóvenes autoras que traten, sea desde la perspectiva que sea, el tema de la dictadura militar. La crítica literaria, y esta es su afirmación, continúa el silenciamiento que se había impuesto en tiempos de la dictadura. Tal vez porque da miedo saber, reconocer lo que aconteció. Tal vez porque la escritura sigue siendo un riesgo, un cuerpo que sabe, y se atreve a contar.

Precisamente, el país que extrañan las protagonistas de las cuatro historias sobre las que se realiza la lectura comparada, no sólo es Argentina, y no sólo se extraña en el sentido ambiguo de que se ha enriquecido en manos de los milicos y a la vez se echa de menos, se tiene nostalgia de ese país raro en el exilio, sino que el país que extrañan estas mujeres es su propio cuerpo porque les han devastado su identidad. La experiencia del dolor extremo, de la tortura es lo que se materializa en esta escritura, que es (el) cuerpo, y que intenta reescribirse a través y en la narración, porque el cuerpo también es, desde una concepción postestructuralista, materia escribible.

Así, estas narraciones, por un lado, completan el discurso histórico, revelan acontecimientos, sucesos que normalmente quedaron obviados en las versiones oficiales de la Historia, o no quieren rememorarse porque son demasiado dolorosos y, por otro lado, presentan estrategias narrativas para incorporar una vivencia extrema, como es la pérdida de identidad a causa de la tortura, la sensación de impropiedad del propio cuerpo, al continuum de la experiencia vital. Estas escritoras mantienen una lucha férrea con el lenguaje, justamente para encontrar medios, “desvíos, senderos marginales”, en palabras de Luisa Valenzuela (2002: 79), para poder representar la corporeidad herida, que es el núcleo innombrable en la historia oficial. La ficción completa así el silencio y la desmemoria de la historia.

“Simetrías”, un relato que por sugerencia de la misma escritora, Luisa Valenzuela, debería leerse como continuación del cuento “Cambio de armas”, tiene una estructura significativa. El cuento es una serie de monólogos interiores inconexos, que provienen de los distintos personajes. De un lado, está Héctor Bravo, el militar torturador que actúa de engarce entre las dos mujeres protagonistas: una que vive en 1947 una historia de amor con un orangután, y otra que malvive, treinta años después, en 1977, en un centro clandestino de detención. Esta sucesión de párrafos desconectados da cuenta de que el diálogo es imposible en este contexto, tanto el de 1947 como el de 1977, de violencia y terrorismo de Estado.

Algunos de esos párrafos están entrecomillados, señal que indica que son palabras extraídas de los testimonios de mujeres torturadas. Es aquí donde se encuentra la pugna por materializar, por hablar del cuerpo herido, de la identidad devastada. Noto que no hay más signos de puntuación que las comillas, y en esta falta interpreto la necesidad de *decir*, de *contar* lo vivido sin recortes ni cesuras:

“Cuando te desvisten la cabeza te visten el cuerpo perdés toda conciencia de vos misma es lo más peligroso ni sabés donde estás parada y eso que paradas lográbamos estar muy pocas veces y eso en el patio helado” (2002: 48).

La pérdida -de orientación, de enclave, de arraigamiento, de ligazón con el mundo- es justamente uno de los objetivos de la tortura. De ahí que sea tan difícil tejer de nuevo un texto, sea literario sea testimonial; una hilatura que una el cuerpo al mundo, una identidad que suponga un punto de partida, aunque sea transitorio. El dolor infligido provoca una desobjetivación que se traduce en la dificultad de narrar esta vivencia e incorporarla en la experiencia de una vida.

A medida que avanza el relato, la mujer de 1977 va perdiendo voz. Y, paralelamente, la va ganando la de 1947, que logra establecer una complicidad con el orangután. Para dar cuenta de este debilitamiento de la voz (del poder de su discurso), se incorpora una narradora extraheterodiegética: “La mujer del centro clandestino de detención en poder de las fuerzas armadas está cada día mejor peinada, arregladita. Cosa que la aleja más de sí misma” (2002: 53). Y así se muestra la paradoja perversa que emerge del poder del torturador: a la vez que se marca físicamente el cuerpo, que se escribe con incisiones, se borra su identidad, se silencia como sujeto. De nuevo, se encuentra -pero esta vez en otro sentido- el doble movimiento entre la escritura corpórea y la desescritura discursiva, esto es lo que da lugar a las dificultades -que no imposibilidades- para representar y materializar el dolor extremo.

*El fin de la historia*, de Liliana Heker, tematiza la dificultad de escribir *una sola* historia sobre lo acontecido durante la dictadura militar. Diana Glass, en 1980, decide retratar a su gran amiga, Leonora Ordaz, que ha sido militante en el grupo Montoneros, que fue secuestrada y torturada, que se enamoró de un militar torturador, asesino de su marido Fernando Kosac, y decidió irse a París y formar una familia. Desde entonces, Diana necesita escribir para comprender esta transformación identitaria. Se hace muchas preguntas, no tanto por el paso de militante a colaboradora, sino porque en esta narración, a diferencia de la de Héctor Bravo y el personaje anónimo del centro clandestino, sí que se establece ya no sólo el diálogo, sino también el amor. Son estos

pasajes los que hacen inverosímil al relato:

“-Es cierto -dice el Escualo [el torturador que acabará siendo compañero de Leonora, su víctima]-, usted no parece como las otras. Las otras nos miran con... con desprecio, ¿entiende el despropósito? Son ateas, capaz que se revolcaron con todos los bolcheviques de la ciudad, gritan como marranas cuando uno las aprieta, seguro que alguna, si uno le da bien duro, entrega hasta su abuela, y sin embargo nos miran con desprecio. No tienen moral [...] No sé, usted es una persona. Como nosotros.

La prisionera no dice nada. Sólo mira con ambigüedad, como quien dice no crea y al mismo tiempo agradece haber sido tan bien comprendida” (Heker, 1996: 85)

Esta complicidad que se da entre la prisionera, Leonora, y el Escualo, militar torturador, es lo que hace -desde mi lectura- insostenible al relato. Los testimonios de Luz Arce y Alejandra Merino demuestran que, efectivamente, se dieron casos de colaboración entre militantes en los grupos de la extrema izquierda y los militares, pero esta se hizo bajo tortura, bajo presión y coacción. Y además, esta complicidad entre prisionera y militar no se da nunca, y cuando se da -porque el hecho de colaborar podría verse como un signo de unión entre uno y otro-, la identidad -tal como se narra años después en los testimonios- se desintegra, se pierde. En el caso de Leonora, esta desintegración se produce en un sentido distinto a la que se da en “Simetrías”, más bien sucede lo contrario: a medida que Diana escribe el relato de lo que recuerda de su amiga, Leonora lo va desescribiendo, desmintiendo:

“No es fácil -piensa estando presa- contar detalles sobre los pequeños actos que se realizan acá [en el centro clandestino] y que se entiendan. Existe una intimidad de los actos, una red compleja de razones que, juzgadas desde una óptica convencional, podrían parecer repudiables, pero que a la luz de una inteligencia desprejuiciada se pueden entender a la perfección” (Heker, 1996: 189).

Ante esta forma de pensar, la única identidad devastada es la de Diana, porque no acaba de comprender el cambio que ha sufrido Leonora, que decide irse a París con el Escualo y con su hija Violeta. Así toda la historia se convierte en una torsión extrema de la lógica, y entonces se ve mejor que nunca ese doble movimiento del que vengo hablando: de un lado, el de la escritura de Diana, que intenta narrar la historia de Leonora, y del otro lado, la desescripción de esa historia que lleva a cabo justamente Leonora con su cambio de identidad. La extrañeza que provoca se instala en ese lugar ambiguo: entre el intento de comprender y el horror de no poder hacerlo.

Las otras dos novelas, *A veinte años*, *Luz* y *El silencio de Kind* adoptan otra perspectiva a la hora de abordar el tema de la dictadura, porque la narración no se centra en la historia de las prisioneras militantes, sino en la generación que les sucede: sus hijos/as. La focalización, por tanto, cambia sustancialmente, así como la representación que se hace de las identidades devastadas o la desubjetivaciones, que irán por otro derrotero.

Luz, la protagonista en la novela de Elsa Osorio, al tener a su primer hijo, Juan, siente que ella no proviene de donde ha creído siempre. Es decir, parte de su identidad ha estado borrada u ocultada por lo que creía que eran sus padres:

“Mi búsqueda empezó por el simple contacto con la goma de la tetina de una mamadera que me regaló Mariana, cuando nació Juan. Es curioso, yo creo, no, estoy segura de que en algún lugar de la memoria, o de mi cuerpo, yo tenía marcado ese día” (Osorio, 1998: 140)

Luz alude a una suerte de *escritura corpórea*, de *memoria corporal* en la que está inscrito el día en que la sustrajeron de los brazos de su madre, Liliana. Fue un militar, el Bestia, como sabe a raíz de las investigaciones y de la labor incansable de las Madres de Plaza de Mayo, el que la entrega al almirante Alfonso Dufau, y éste a su hija Mariana y a Enrique, su marido. El Bestia es quien empuña el arma contra Liliana, y esta quien le abre los ojos a Miriam, por entonces compañera sentimental del militar torturador.

En este relato no hay tanto una representación de la devastación de la identidad, por la tortura y la detención clandestina, sino una búsqueda de la misma. Aún así hay un pasaje en que Liliana, mientras Miriam le canta una nana a Luz, cuenta, grita todo lo que le hace el Bestia en el centro de detención:

“Mirá cómo tengo los tobillos todavía, es por los grillos, meses me pasé así, eran tres alpinos que venían de la guerra [Miriam le canta a Luz, porque no quiere escuchar, no quiere saber], ahítí ahítá rataplán, ésta es una guerra, dice el Bestia, y Liliana que no se calla, tabicada, engrillada, sucia, los olores, el más chiquito traía un ramo de flores, ahítí, ahítá rataplán, y ella diciéndome todo eso: lo que les hacen en el quirófano, donde los torturan [...] yo ya no quiero que se calle, quiero que salga todo ese vómito ignorado para mí que vive en ella, que salga todo, todo, aunque me repugne, me duela, me caiga encima, me envuelva en su inmundado hedor...” (Osorio, 1998: 79).

La representación de la sesión de tortura, a diferencia de *El fin de la historia*, que se describía con todo detalle, no es directa. No hay “viaje de la mirada” -expresión con la que Ludwig Wittgenstein se refiere a la representación- que pueda detenerse en esa vivencia extrema. Por eso se recurre a esta estrategia, si se puede llamar así: intercalar la descripción de la tortura con una nana infantil. Además, se hace el símil entre el relato de Liliana y un vómito: expulsión incontrolable que necesita salir hacia fuera: expresarse, sacarse de encima la presión, lo que oprime.

Luz llega a reconstruir su historia, y a recuperar parte de su identidad, porque es evidente que ésta queda desmantelada (desescrita) de por vida.

En *El silencio de Kind*, sucede algo similar. Mercedes es una joven que veranea con sus padres a las afueras de la ciudad, en Mar del Llano. La pequeña Kind mantiene amistad con un viejo General alemán que, años después, participa en el secuestro, la tortura y la desaparición de su hermana Carmen. Kind acude a él cuando se entera de que Carmen está desaparecida, y es en ese momento cuando se da la epifanía: nadie, pertenezca a la clase alta o no, queda a salvo del horror.

Kind se siente herida porque la historia, escrita así, en singular, le ha arrebatado parte de su identidad. No acaba de asumir que somos y estamos sujetos a un régimen que nos escribe y nos describe, y que el margen que queda para la reinención o el reencuentro con eso que llamamos equivocadamente *nosotros mismos* es mínimo. Siento que a la pequeña Kind le duele que las personas seamos tan vulnerables, que nuestra existencia dependa tanto del poder (que es, como sabemos, una red compleja e intrincada de

discursos).

Ese espacio que he llamado no-lugar, en el que se encuentran todos los textos que están escritos y no han visto la luz, los que quedaron incompletos, o los que no llegaron a escribirse nunca, es inmenso. Aquí he mencionado solamente unas pocas historias que representan y revisan, en el sentido que le da Adrienne Rich al término, de reescribir con otra mirada el pasado, el país extraño. No sólo se trata de revelar lo que acontece en Argentina y no aparece en la Historia oficial, sino de recordar, “del latín: re-cordis, pasar dos veces por el corazón” (Galeano, 1989:11) a todos aquellos cuerpos que fueron desescritos, borrados, heridos durante aquel tiempo. El país (que) extraño tiene 30.000 nombres. Conviene no olvidarlo.

Bibliografía:

Foucault, Michel (1979), *Microfísica del poder*, trad. de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, Madrid: La piqueta.

Heker, Liliana (1996), *El fin de la historia*, Buenos Aires: Alfaguara.

Lowenthal, David (1998), *El pasado es un país extraño*, Madrid: Akal.

Osorio, Elsa (1999), *A veinte años, Luz*, Buenos Aires: Grijalbo/Mondadori.

Solá, Mercedes (1999), *El silencio de Kind*, Buenos Aires: Planeta.

Valenzuela, Luisa (2001): “Lo que no puede ser dicho” en Mattalía, Sonia y Girona, Núria (eds.), *Aún y más allá*, Venezuela: Ex-culturas, pp. 7-12.

\_\_\_\_\_ (2002), *Cambio de armas/Simetrías*, Venezuela: Ex-culturas.