

LA LITERATURA COMO REAPROPIACIÓN DE LA VIDA CONFISCADA

NORAH GIRALDI DEI CAS¹

*A mis tres amigas escritoras² y a todos
aquellos que, adentro y afuera, resistieron
a la dictadura.*

No se puede pensar la Historia de estas primeras décadas del siglo XXI sin tener presentes las guerras, masacres y dictaduras sanguinarias del siglo pasado. Esta es la tesis que defiende Marc Crépon³ y que compartimos ya que, si muchos otros hechos pueden legítimamente tener una implicación directa con lo que se vive hoy, los actos de violación de los derechos humanos, de oprobio, represión y ostracismo que se sucedieron en el siglo XX son indisolubles de la manera con que la historia deposita sus huellas en nuestro presente. La literatura, al rescatar esos momentos vividos bajo la represión o transmitidos como testimonio de esta, además de su valor como obra personal, se vuelve transmisión y ejemplo de un conocimiento basado en la toma de posiciones políticas que lleva a actuar con la ética del compromiso y por el respeto de lo humano, de las libertades inalienables, lo que, en el caso de las víctimas y sus familias permite reparar en algo la pérdida. Este no es el único fin de la literatura, pero es cierto que la escritura ha salvado vidas y preservado conciencias, y como, en el caso de Primo Levi, Jorge Semprún y Juan Gelman ha acompañado al escritor hasta su muerte. Muchos escritores del continente americano han escrito en esta línea y, entre los más conocidos o estudiados de la literatura rioplatense están Juan Gelman, Rodolfo Walsh, Carlos Liscano, Alicia Kozameh, Sara Rosenberg, Gladys Castelvechi, Edda Fabbri. La enumeración es injusta porque debería incluir a muchos otros escritores, todos muy valiosos, que han sobrevivido al horror y la ignominia escribiendo, transformando lo vivido en materia poética. Hay también escritores más jóvenes que elaboran contenidos basados en la experiencia de otros, probando que una memoria que llamo *transgeneracional*, siguiendo los trabajos de Maren y Marcelo Viñar⁴

1 Université de Lille, Francia

2 Se trata de Tatiana Oroño, Edda Fabbri Garrido y Sandra Massera, de cuyas obras trata este trabajo y a quienes agradezco por la lectura que hicieron del mismo, así como las importantes acotaciones y ajustes que eran necesarios a la primera versión de esta contribución.

3 Marc Crépon, *La vocation de l'écriture, La philosophie et la littérature à l'épreuve de la violence*. Odile Jacob, 2014, p. 187 y sig.

4 Maren y Marcelo Viñar, *Fracturas de memoria. Crónicas para una memoria por venir*. Montevideo, Trilce, Colección Desafíos, 1993. Pdf disponible en: <<http://www.trilce.com.uy/>>

y de Alexis Nouss,⁵ permite recuperar lo que ha generado dolor y tantas ausencias, traduciendo en nuevas formas poéticas lo que fue indecible en su momento.

Por otra parte, si la violación de los derechos humanos se ha vuelto una línea de trabajo en politología, ciencias sociales y estudios culturales, es también el cimiento que sella muchas de las creaciones de nuestro tiempo, en el teatro, cine, ficción, testimonio como en las artes plásticas y la música, expresando una necesidad personal de explorar memorias postraumáticas, como la que emerge de las dictaduras del Cono Sur, que tienen sus raíces tanto en lo personal (en lo que se ha vivido o se ha transmitido) como en la memoria y el imaginario colectivos. Conviene señalar, en este sentido, el valor de lo que Jacques Rancière llama «la repartición» o «distribución de lo sensible», característica que, según el filósofo francés, comparten la literatura y la política.⁶ En ambos universos se manifiesta y se representa lo que Rancière llama lo sensible de «existencias suspensivas», es decir existencias olvidadas, marginalizadas, desatendidas dentro del orden estatal dominante y sus convenciones. Para Rancière, las acciones de protesta de obreros, estudiantes, mujeres... manifestando por la justicia y la igualdad de derechos, y todo tipo de movimiento de disidencia política se asemeja a lo que expresa sensiblemente la literatura, ese universo de palabras, imágenes y signos que se piensa en relación con una verdad que se quiere revelar sin saber efectivamente el efecto que llegará a tener. La literatura interrumpe el orden establecido para establecer una nueva instancia enunciativa, un nuevo yo o un nuevo nosotros.⁷ El poder de la literatura es comparable, entonces, al de la política; tanto la instancia enunciativa del yo proustiano como la presencia de Madame Bovary, tomados en ejemplo por Jacques Rancière, rompen con el presupuesto de la igualdad de todos y dan cabida a la existencia de los que no son «nada», los que están en exceso dentro del orden establecido. Trataré de demostrarlo explorando el trabajo de escritura de tres uruguayas, Tatiana Oroño, Edda Fabbri y Sandra Massera, tres escrituras de mujeres contemporáneas que leo con admiración y respeto. Se trata de tres sensibilidades diferentes y sin embargo emparentadas, ya que sus escritos confluyen hacia la misma preocupación, traer al presente de la literatura (que permanece y dura mientras haya lectores y espectadores) hechos del pasado traumático por medio de lenguajes y discursos diferentes. Así, la literatura actúa (es una praxis exigente y combativa a la vez), se reapropia y da a conocer momentos y situaciones de la vida confiscada en periodos de opresión al recoger un caudal de memorias, ya sea como testimonio de la vida en la cárcel, en el caso de *Oblivion* de Edda Fabbri, o sobre los desaparecidos con los mecanismos de una dramaturgia depurada y de excepcional efecto en la pieza de teatro

pdf/fracturas_de_memoria.pdf>.

5 Alexis Nouss, *La condition de l'exilé*. Paris, Fondation Maison des Sciences de l'Homme, 2016.

6 Jacques Rancière. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris, La fabrique éditions, 2000, pp. 57 - 62.

7 Jacques Rancière. *Le spectateur émancipé*. Paris, La fabrique éditions, 2008, pp. 65-66.

1975 de Sandra Massera, y con los contornos de relato autobiográfico, la exploración de las aberraciones de un tiempo de insilio en *Libro de horas* de Tatiana Oroño.

Edda Fabbri recibe el Premio «Casa de las Américas» en la categoría Testimonio en 2007 con *Oblivion* (2007);⁸ en ese texto testimonio, vuelve al tiempo de su militancia y breve tiempo de combate, como miembro del movimiento Tupamaros, ya que la llevarán presa muy joven y pasará 13 años de su vida en la cárcel (1971-1985). Edda Fabbri elige enfocar estos años de encierro desde la perspectiva de su sensibilidad recatada para dar a conocer el universo femenino en que se afirma esta sensibilidad, en su convivencia con otras presas políticas. El relato es conmovedor y consigue sorprender por la ternura con que se relata esta vida colectiva y de encierro como modo de sobreponerse al dolor de la tortura, al aislamiento y a tantas otras formas de violencia recibidas. Se trata de una emocionante confesión hecha de pequeños recuerdos sobre el quehacer cotidiano del grupo de compañeras con que se encontró Edda Fabbri encerrada y con quienes estuvo expuesta a todo tipo de vejaciones, lo que, como reacción positiva y para salir adelante, las lleva a actuar juntas, como un solo cuerpo, por ejemplo, frente a los vejámenes que reciben de las cuidadoras. Las presas comparten acciones de trabajo y momentos de resistencia, se sostienen mutuamente contándose recuerdos positivos para sentirse en vida, recuerdos de lo que habían vivido cada una antes de ser prisioneras de la dictadura. La voz de la protagonista se vuelve a menudo un plural, nosotras, que narra haciendo constantes alusiones a sus compañeras y a la solidaridad que reinaba entre ellas. La voz de la enunciación que rige este testimonio es, entonces, un yo colectivo que narra, en nombre de todas ellas, la pena que es también colectiva y asumida colectivamente. El relato nombra a cada una y cuenta sus historias, una historia plural y dolorosa que muestra sus huellas en el cuerpo de la escritura, tratando de exhumar por el texto y con las palabras el sufrimiento de los cuerpos expuestos al dolor físico y moral al que estuvieron sometidas las presas. Se rescatan sobre todo los momentos positivos de esa vida de encierro o, dicho de otro modo, *el otro lado del espejo*. Los mecanismos utilizados por la narradora para *no olvidar olvidando, evitando contar lo peor*, cargan con la pena y el trauma del encierro transformándola en una experiencia de la que transparenta, más que nada, lo positivo, lo formador de aquella experiencia. Edda Fabbri rescata sus mejores recuerdos y lo que cada una de sus compañeras trae de un pasado anterior a la cárcel; un pasado feliz que se impone en el relato frente a momentos heroicos de resistencia, como el intento

8 Edda Fabbri, *Oblivion*, La Habana, Casa de las Américas, 2007 (1ª edición) y Montevideo, Letraeñe Ediciones, 2012 (2ª edición). Cito por esta última edición. Edda Fabbri estuvo presa entre 1971 y 1985, en la cárcel de mujeres de Punta de Rieles. En *Oblivion* relata, entre otras cosas, una fuga de una primera cárcel en la que estuvo en 1971, cómo llegan a ganar la calle pasando por las cloacas y boquetes abiertos por los compañeros que estaban afuera: «Ellos empezaron a excavar por debajo de la calle que estaba en frente de la cárcel y accedieron a los dormitorios nuestros. Cuando los vimos allí, bueno pues no había otra alternativa, así que nos tiramos por el hueco sin mirar atrás». Cf. «Edda Fabbri: una guerrillera de luz y sonrisas», Entrevista de Lourdes Elena García Bereau, en Cuba, para *Palabras de Girasol* (viernes 22 de marzo de 2013).

de fuga que se cuenta hasta el final como improbable. Lo que prima es el recuerdo que parece iluminarse por lo de afuera, lo que no está contaminado por la cárcel, y que se representa con la imagen del campo que apenas se reconoce a través de una ventanita de la celda. Son estas «salidas» de ese lugar siniestro hacia la familia de alguna de sus compañeras, los años de formación de la narradora, los profesores que la marcaron y los encuentros que tuvo, lo que vibra en este relato. Es decir, lo que no se ve y no se vive en ese momento, pero se siente que da fuerza para seguir adelante y las lleva a organizar, por ejemplo, las acciones de tramoya que pactan para desobedecer a las cuidadoras que, como perros cancerberos, las maltratan. Edda Fabbri se propone memorizar y no olvidar, y se deja llevar por el sentido de este *Oblivion* melancólico subyacente en la textura de su texto refiriéndose a la música de Piazzola quien da ese nombre a una de sus obras. Olvidar y memorar al mismo tiempo es un ejercicio contradictorio que a la narradora le parece difícil; es el desafío de Edda Fabbri cuando escribe, lo que se vuelve para ella una ardua tarea porque se desenvuelve entre polos opuestos: el recordar recorriendo caminos inesperados y, paralelamente, la necesidad de olvidar. Los dos polos se presentan como tareas complementarias e indispensables, como escalas disonantes que se asocian para acomodar en su mente los malos tratos que ella y las otras compañeras recibieron y lo que aprendieron al superar el dolor y apoyarse mutuamente para poder seguir adelante:

Será fácil decir que escribo contra el olvido, pero yo no lo creo. Hay un derecho al olvido, también. Hay un derecho a desconfiar de los recuerdos. No sé si uno escribe para olvidar o para recordar. Pero es contra algo, contra lo que otros escriben o lo que otros callan. Tal vez también contra el propio silencio, contra los propios recuerdos tramposos. Sé que tengo que desconfiar de mis recuerdos.

«Oblivion se parece al perdón», escribí hace un tiempo. Escuchaba ese tango, cada nota perfecta, y pensé eso. Después busqué en el diccionario. Capaz que quería decir otra cosa. Pero no es otra cosa, es olvido. Por qué le puso el nombre en inglés Piazzola, no sé, si él quiso olvidar alguna cosa. Le puso así y yo escribí: Oblivion se parece al perdón. Quizás el perdón es eso, la música que queda después de la memoria (*Oblivion*, p. 61).

A pesar del propósito bien definido en esta secuencia, recordar como forma de combatir el silencio y el olvido, Edda Fabbri reconstruye lugares y momentos vencida que el resultado será contradictorio, paradójico pero necesario como lo es, en su economía, todo oxímoron: lo que recupera serán pedazos sueltos de ese pasado, contrapuestos, que sacan de adentro, del encierro (no solo de la cárcel sino también de la psiquis dolorida) las heridas. Contar la desesperación de no saber cuándo ni cómo saldrían de la cárcel, así como la fuerza interior de cada presa se contrapone al humor con que se cuentan las astucias maniobras que llevan a cabo para resistir solidariamente, entre mujeres, los agravios.

La cárcel de mujeres en Punta Rieles, Uruguay, durante la última dictadura militar es el espacio evocado por Edda Fabbri en *Oblivion*. Pero hay otros lugares de

oprobio que la memoria quisiera borrar pero que, como el *encore* laciano, vuelven en olas del recuerdo y se hacen memoria colectiva desde y en la literatura.

*Libro de horas*⁹ de Tatiana Oroño, que tuvo el privilegio de leer en diferentes versiones que muestran un trabajo en progresión, difícil de acabar y de abarcar, es un relato autobiográfico cargado de intimismo y de sufrimiento por diferentes tipos de pérdidas que han ido registrándose a lo largo de la vida, desde la infancia de la narradora hasta su edad adulta. Estos momentos se van enraizando en el devenir del texto con otras pérdidas, las que se sufrieron a nivel nacional como consecuencia de la última dictadura y que están en relación con el derrumbe paulatino de la democracia uruguaya desde los 60, la movilización popular como respuesta a los desmanes de la militarización en plenas medidas de seguridad, la represión y el golpe de estado que significa para el país, a todos los niveles, el cercenamiento de las libertades y el desmantelamiento de todo el aparato nacional, provocado por las políticas implantadas, cuyas consecuencias, en el campo de la educación, ¡nada menos!, se sienten hasta el presente. *Libro de horas* representadas en ocho partes desiguales, no solo por su extensión sino también por su contenido y formas de escritura, compuestas de diferentes lenguajes, el de la literatura y el de la pintura, fundamentalmente. Tatiana Oroño convoca la pintura de su padre, el gran pintor Dumas Oroño, los recuerdos que ella tiene de otros pintores que frecuentaban el taller de Torres García, los dibujos de sus hijos durante los años de dictadura, así como citas de autores que ella conoce desde sus años de estudiante y que enseña como profesora de literatura, componiendo así la voz de la narradora con una constelación de llamados o voces que apuntan hacia la realidad fracturada y herida que caracteriza el tono distópico del libro. La unidad de tono con la diversidad de voces convocadas así como con el ritmo lancinante y repetitivo de la frase subrayan la nostalgia de lo perdido. Lo perdido desde la infancia, momento rico en enseñanzas y diversidades con el que comienza el relato y con el que se funda esa paleta de sensibilidades con que se construye *Libro de horas*. Con ese tono y ese ritmo de la frase, la narradora va aunando relatos que la acercan a sus contemporáneos, los que vivieron como ella la alienación de la dictadura. Porque *Libro de horas* puede leerse, también, como exemplum o testimonio de tiempos de oprobio y ostracismo, horas inciertas y de aislamiento en el insilio que se vuelven momentos de convivencia y connivencia de ella con sus hijos, apartados del mundo. Los dibujos de los niños integran la composición de *Libro de horas*; son el signo de ese lenguaje compartido de la narradora con sus hijos que ella conserva como testimonio de aquellos tiempos de inseguridad e incertidumbre. Son también signos de las huellas dejadas por la dictadura que se revelan en el presente: al examinarlos pensamos qué significa crecer en dictadura.

En su segunda mitad, el relato de *Libro de horas* se detiene en la experiencia de la profesora de literatura destituida y que vuelve a enseñar en post dictadura. Y se

9 Tatiana Oroño, *Libro de horas*, Montevideo, Estuario Editoras, 2017.

comentan y se ilustran otros momentos dolorosos y experiencias nefastas: qué pasa hoy con una clase que hereda los preceptos de la dictadura, qué significa dar clase en medio de una sociedad en harapos, quiénes son hoy nuestros alumnos, qué vive hoy la juventud y por qué ha cambiado la manera de enseñar tanto como la manera de recibir lo que se aprende.

La voz narrativa orquesta estos diferentes momentos como en un *Libro de horas* medieval, tanto del punto de vista formal, ya que intercala y compone con textos e imágenes, como del punto de vista de lo que se cuenta. El modelo, aunque el sentido no es el mismo, puede ser el de la *illustrative story*, gesto literario que se emplea en la Edad Media para subrayar el valor moral de la historia contada e ilustrada. La instancia de enunciación de *Libro de horas* abarca y coordina, con estos recursos plásticos y poéticos, lo múltiple en una, expresando lo diverso que alimenta cada identidad, la sensibilidad en detalles de personas, objetos y escenas que pueblan los diferentes momentos evocados y el ejemplo que se puede sacar de todo eso. Y la mirada se vuelve a la vez tenaz y minuciosa (detallista) para captar el proceso en devenir de los otros y del sujeto que narra.

La medida de tiempo («horas»), desde el título, hace hincapié en la división *por* y *en partes* del relato. Y si el tono de la obra es el de la meditación sobre el pasar del tiempo, las «Partes» son momentos que no tienen la misma medida aunque tengan la misma tensión emocional, apoyada en una subjetividad que se analiza, que capta diferentes momentos con nostalgia y tonalidades del *ubi sunt* manriqueano por los que ya no están. Esta alquimia hecha de poesía y de análisis de lo personal y de lo colectivo, se vuelve el sedimento de una serie de relatos híbridos por lo que cuentan y cómo lo cuentan pero inseparables, una unidad como ya lo expuse, ya que conforman el *Libro de horas* con trazas del recorrido de una subjetividad comprometida, tanto con el proceso de creación como en relación con la toma de conciencia y el estar en el mundo. Los episodios se pueden leer, por lo tanto, en dos escalas, la «menor», la de lo personal, y la «mayor» con la que se ilustra la historia cultural y política del Uruguay, y en dos Partes, la de los relatos que se ubican entre los años cincuenta y la dictadura de 1973, y la de momentos que relatan las consecuencias de la dictadura hasta nuestros días.

En «Mil, dos, una», Parte II de este relato autobiográfico de Tatiana Oroño que recibió un primer título, *Imágenes pasajeras*, se representa la narradora en uno de sus *pasajes*, el contexto de los años setenta,¹⁰ en plena dictadura. Los lugares más conocidos, como la calle y la casa donde vive con sus hijos pequeños se vuelven espacios de extrañamiento y duelo por la precariedad, la soledad y la incomunicación en que se vive, expresando vivencias de extraterritorialidad. La vida de esta mujer montevideana desplazada de la ciudad con hijos chicos, destituida por la dictadura, se identifica con la

10 Tatiana Oroño me confió, en 2015, varios fragmentos de una obra inédita en la que sitúa, en varias secuencias, sus vivencias de la década de los cincuenta en adelante y, en particular, los que representan los años de represión de la dictadura militar uruguaya.

de muchas otras personas de la población uruguaya al representar el confinamiento y la falta de medios para subsistir. Tatiana Oroño se retrata en lugares comunes del *insilio*, que se vuelven *no lugares* (Alexis Nouss, 2016) porque se vuelven extraños para uno mismo, lugares en que se vive bajo la amenaza y el miedo a la represión, sabiendo que había muertos, desaparecidos y miles de personas presas políticos y otras en exilio. Los espacios de vida como la vida misma se repasan en esta autobiografía con los rasgos que expresan el sentimiento de una inquietante extrañeza y de incomunicación, ya que lo más conocido se vuelve sospechoso, inhóspito paisaje de abusos, campo abierto a la bajeza humana.

Varios momentos del texto, en páginas de una escritura contrastada, poética y testimonial al mismo tiempo, fijan la catástrofe, la ruina del país que se gesta desde antes de la dictadura y que esta cristaliza y perpetúa con sus métodos infames de tortura, cercenamiento de las libertades individuales y colectivas, con la censura que instala la prohibición de pensar libremente y que tiene, entre otras consecuencias, la progresión de una miseria intelectual. Se trata de sobrevivir, con dignidad y firmeza, es decir resistiendo y enfrentando esta situación política que genera todo tipo de inseguridades.

Tatiana Oroño pinta el gran desarreglo social cuando va evocando con cautela, paso a paso, en el pasar del tiempo dictatorial, el desorden al que conlleva el «orden» impuesto por ese régimen y sus consecuencias hasta el presente. La escritura es instrumento para rememorar las transformaciones bárbaras que ha sufrido esta sociedad. Se evocan los años noventa:

Montevideo era una ciudad habitada por el fantasma de otra. Recorrida por gente que comía de la basura. Donde sin aviso habían cambiado instituciones, sedes, funciones, nombres. Había lugares donde había ocurrido una tragedia, una infamia. Se tenía la furtiva impresión de atravesar un escenario en periodo de ensayos, antes de la llegada del elenco. Era una ciudad que había dejado de ser una.

Se abrían las cárceles políticas, no las tumbas clandestinas. Se descubrían legajos vaciados de profesores proscritos, pero nos los expedientes del terror. Entonces, el cuerpo se volvió un alma en pena...

Y se comentan los estragos de esta sociedad a nivel de la enseñanza, cuando la narradora es restituida en su puesto de profesora y constata las pérdidas a nivel social y educacional y se afianza para defender su dignidad como persona y la de sus alumnos:

En nuestra década infame de los 90 —cuando los contingentes de nuestros educandos llegaban casi desnudos, como los hijos de la mar— empecé a narrar la irrealidad: el estado del cielo en la tierra, el pasaje por el único paraíso que conozco: aquellas aulas devueltas tras el saqueo, en las cuales se hizo posible no doblegarse a servir de polea del poder sino seguir, como antes, sin soltarse de la persona (sin soltar a la persona) que una había cuidado lo mejor que podía y que todavía albergaba. (Parte II, Mil, dos, una)

Y la secuencia termina con un alegato a que se haga justicia hoy, en el Uruguay, al evocar el acto de homenaje que se hace, en el 2006, a Elena Quinteros, maestra y militante política, atrapada por los esbirros de la dictadura y detenida cuando ya estaba en el predio de la Embajada de Venezuela y pedía asilo político. «Desaparecida» desde entonces, se sabe que fue torturada en el batallón de infantería N°13, antes de ser asesinada.

En un país donde el presidente de la posdictadura, como lo recuerda Tatiana Oroño, consideraba la literatura como una «disciplina inútil, un remanente ocioso en los currículos» y declara: «¿Para qué le puede servir a nadie estar leyendo Shakespeare?», no es raro que se siga actuando impunemente, y se tenga que seguir reclamando justicia, porque como dice también este relato: «Todavía en el Uruguay de hoy, la Justicia dormita...»

Y es justamente en torno a la pena perpetua que se le inflige a la familia de un desaparecido, la pena de no poder ser restituido a los suyos, la de no saber lo que le pasó, quién lo detuvo y seguramente lo torturó antes de asesinarlo, que se elabora la trama de 1975, obra de teatro recientemente escrita por Sandra Massera. Esta pieza de teatro se representó en la temporada de 2015 en Montevideo y en varias otras salas desde entonces. La obra fue concebida para representarse en el espectáculo *Idéntico, 10 años de Teatro por la Identidad*, organizado en Buenos Aires por Abuelas de Plaza de Mayo, en 2010.¹¹ Se trata de un unipersonal basado en el recuerdo persistente de un desaparecido, el hermano de la protagonista, que ella trata de restituir con dos aproximaciones que se dan paralelamente: a través de los recuerdos conservados en un cuaderno que recoge hechos de lo ella vivió con él desde niños y hasta jovencitos, y al recorrer, con el cuaderno en la mano, los espacios vacíos de la casa familiar que se está por vender. Esos espacios son la representación o materialización en la puesta en escena de Sandra Massera, directora de su propia obra, de cuestionamientos sobre lo que no se puede llegar a saber, una caverna de significados insondables, de cuestionamientos con los que la protagonista vive desde hace cuatro décadas atrás cuando, en los setenta, su hermano, militante por la causa política contra la dictadura, se va a Buenos Aires: ¿para salvarse de la represión en Uruguay, para seguir militando allá? Estas preguntas quedan sin respuesta. La única explicación que había recibido de él su hermana es que se va iba a casa de su abuela. El resultado final es que nunca más volvió, dejando en suspenso toda esperanza de volverlo a ver, simbolizando lo que ha pasado con muchas otras personas desaparecidas. La protagonista toma conciencia del drama de los desaparecidos, y de lo que puede haber ocurrido a su hermano, cuando con su novio van a campar a una playa uruguaya y ven aparecer de lejos, lo monstruoso inhumano: un cuerpo asesinado a la deriva. Sandra Massera encabeza 1975 con una cita de Oblivion: «El cuerpo pesa, por el agua que tiene, que es mucha.

11 1975 de Sandra Massera recibió también una Mención en la Convocatoria Solos en el escenario, del Centro Cultural de España en Montevideo, 2010.

También por los huesos que, aunque se quemen pesan. Pesan para bien y para mal, pesa en el amor y en el embarazo, pesa en la muerte».

Sandra Massera elabora su materia poética con este peso materializado en el cuerpo de su escritura que representa la búsqueda infructuosa del cuerpo del hermano desaparecido de la protagonista. Las tres escritoras a las que dedico este trabajo evocan con diferentes modalidades este peso del cuerpo cargado de una memoria herida; sus textualidades exploran traumatismos que vuelven incesantemente a la conciencia de los protagonistas que vivieron ese tiempo de oprobio (en *Oblivion* y en *Libro de horas*) como a la conciencia del personaje de 1975. En 1975, que la actriz Laura Almirón representa magistralmente, reavivando el texto que alía poesía y realismo, la ausencia pesa y se mide en cada uno de los espacios de la casa familiar, ahora vacía que la protagonista recorre de abajo a arriba, con el mismo sentido que recorre su cuaderno, desde el presente hacia el pasado, intentando volver a encontrarse con su hermano muerto. «El espacio escénico (indica la primera didascalía), es una casa vacía, con el suelo cubierto de innumerables trozos de papeles escritos. Dos sillones están cubiertos con una tela blanca». Lo blanco rescata aquí la página en blanco, el desnudo de la memoria poblada de fantasmas y de interrogaciones; es también el signo de un pasado borroso que la protagonista busca y trata de reconstruir en lo que quedó plasmado en su cuaderno. Es también el significado que pueden tener la cantidad de papelititos fragmentados que caen como una bruma blanca hasta tapizar la escena, que caen por la escalera cuando la protagonista va tratando de rehacer, con su relato, lo que le pudo haber pasado a su hermano, y que, finalmente, resulta ser una niebla espesa, un espejo roto, imposible recomposición de la imagen que se busca y se quiere reflejar. Los papelititos por el suelo son la contracara (el oxímoron) de la interpelación incesante que remite a la protagonista a ese pasado que vuelve porque es inquietante, punzante e imposible de reconstruir totalmente. Como las líneas de recuerdos plasmados en el cuaderno tampoco permiten analizar para llegar a conocer la verdad, los papeles son fragmentos, restos de un texto que no se llega a recomponer para representar, literal y dramáticamente, la ruptura en la protagonista que quiere llevar a cabo ese duro proceso de anamnesis y su resultado, un desgarramiento, es decir, su transformación en varios cuerpos, memorias e imágenes posibles de sí misma, de su hermano y de ese entorno aciago de los setenta que no permiten saber la verdad de lo que pasó. Son también figuras que materializan el cuerpo despojado de su hermano, que no llega a «descansar» en la mente de la protagonista: ella no ha podido enterrarlo, ritual que significa un último gesto de respeto ante la muerte de alguien, llevado a cabo como acto final pero también como comienzo del duelo y de una nueva vida para el muerto en el recuerdo de los otros. Saber donde están, qué pasó con los desaparecidos los preserva del abandono y del olvido, los protege con el respeto de quienes lo recuerdan. Esta muerte sin sepultura sigue persiguiendo y modificando, de manera lancinante, la vida de la protagonista; esta desaparición que se fecha en un año terrible de represión en Argentina y en Uruguay, resurge en la

protagonista y por proyección en los espectadores, a medida que ella va leyendo su propio texto y que surge el cuerpo del desaparecido como fantasma representado en sus palabras y en cada uno de los símbolos que habitan la escena.

La protagonista va recorriendo ese espacio de la casa familiar, vacío al presente, citando la fecha en que se da la pieza (es el año 2015 cuando yo vi la puesta en escena en Montevideo), lo que produce en el espectador un primer efecto de *déjà vu*, de repetición y de cercanía y, por lo tanto, de empatía. La actriz va saliendo lentamente de la sombra de la pieza oscura que representa el living comedor. Allí, todavía en la penumbra, entabla un supuesto diálogo con su padre muerto, como si estuviera allí todavía y le cuenta que va a vender la casa... este juego con diferentes tiempos del pasado, mezclados al presente de la acción, representa el poder de la memoria (poder de ir agrupando pasados al presente) y está asociado a los movimientos y el vestuarios de la protagonista, que indica su acción mental de ir remontando el tiempo con los cambios en su indumentaria (del vestido oscuro en su madurez, cuando entra en escena a otros más claros con los que se asocian las evocaciones de acontecimientos del pasado, su juventud, los preparativos de su casamiento, la última vez que vio a su hermano. Un línea de luz, efecto muy bien logrado, sigue sus pasos hasta ponerla enfrente de los espectadores con un cuaderno en la mano, cuaderno o diario donde ella ha ido escribiendo los momentos más importantes de su vida.

La pieza se representa en una casa de familia, y frente al escenario no hay más que unas decenas de espectadores que viven de cerca el drama, al compartir físicamente y padecer, en el espacio que ella habita, su ir ahondando en pensamientos, su intimidad en medio de la casa familiar. A medida que va subiendo la escalera, hasta llegar a las piezas del segundo piso, el proceso de anamnesis la hace llegar hasta su hermano ausente se vuelve presencia; allí lo evoca con una conversación que tuvo con él, cuando él se aprestaba a partir a Buenos Aires «porque estaba metido hasta la manija». Ella le manifiesta su miedo de que lo estén buscando y lo puedan encontrar «allá». El monólogo con que Sandra Massera ilustra el drama de la desaparición, la imposibilidad de saber la verdad, de comprender todo lo que pasó, se puebla de apariciones: la de los padres, la de la abuelita, la de su hermano, la de su novio y hasta la de otro hermano que finalmente nunca se gestó. Todos ellos pueblan la vida de la protagonista como fantasmas que estarían en «la misma condición que los muertos», como dice ella, basándose en un dicho chino, es decir que su hermano desaparecido no está para ella totalmente muerto, no ha quedado fuera de la vida en una zona tranquila del recuerdo, porque «lo que nunca fue también puede ser desgarrador». Lo que no se sabrá nunca realmente, la verdad que no se revela, como la suerte de un desaparecido, sigue impertinente socavando las vidas y las memorias.

La interrogación central de la pieza se centra en el peso que tienen los recuerdos y su incidencia en el presente, como cuerpos ensimismados que estorban las conciencias. Cada escena ilumina una parte del recuerdo, y lo que queda, inabordable en su totalidad, es la pérdida del hermano desaparecido, que parece flotar como el cuerpo

descubierto en la playa, en el ambiente de la casa familiar. Se trata de una pieza minimalista, intimista, dentro de una casa enorme, que simboliza, más allá del hogar familiar desbaratado y «en venta», el país entero, vacío y desmembrado por el horror. Los espacios sucesivamente recorridos, para atrás, hacia el pasado y, de nuevo, hacia el presente, se van abandonando sin que se pueda llegar a la verdad de lo ocurrido. Y si una puerta se abre al comienzo de la obra para dejar entrar a la protagonista y para que con ella comience el momento de una anamnesis, la misma puerta se cierra al final dejando fuera de la escena a la protagonista, fuera de las trazas que ella misma trató de reconstruir.¹² En 1975, como en *Libro de horas* de Tatiana Oroño y en *Oblivion* de Edda Fabbri, se instalan artificios para representar los interludios entre presencia y ausencia: se preserva la memoria pero quedan muchas cosas por explicar, o sin explicación, en las preguntas que hacen los hijos chicos en *Libro de horas* y que la protagonista no puede evacuar sino con evasivas, en los juegos con que se evocan otras realidades mejores, alegres, reparadoras para sofocar, en *Oblivion*, el oprobio y el infierno de la prisión.

Los personajes y las narradoras de estas obras habitan un lugar inconcebible racionalmente, aunque próximo, cercano, lleno de ausencias que los recuerdos no pueden recuperar sino fragmentados. A ellos se les puede aplicar la definición de *no lugares del exilio* (Alexis Nouss), lugares interiores que nos *extra/territorializan*, lugares exteriores que nos hacen mirar para adentro de nuestras propias entrañas heridas.

En estas tres obras estudiadas, las huellas de ese pasado traumático emergen como raíces subterráneas que aclaran u oscurecen lo vivido porque ejercen con el poder de enfocar territorios casi inexplorados por la Historia porque muchos archivos no se han abierto todavía. Queda claro que estos territorios no son solo detectables en cartografías físicas, hechas por geógrafos o cartógrafos, sino que son, aunque tan potentes e imponentes, política e imaginativamente como muchos de ellos, producto de memorias que, aunadas (conectadas y asociadas) llegan a construir constelaciones y líneas de fuerza que ofrecen nuevas perspectivas de lectura de la Historia y de enseñanza para el futuro, para que no se olvide en el presente y en las nuevas generaciones lo que pasó. Esto lo dicen los textos de estas tres escritoras uruguayas¹³ que he tomado como base de este estudio; las tres obras se conectan y se relacionan entre sí por lo que evocan y relatan sobre el no respeto de los derechos humanos y porque contienen, amplifican y condensan la historia de ese país en el siglo xx. También permiten conectarla con la de otros países de la misma zona americana e, incluso, más allá, en

12 La indumentaria, pieza clave del relato enumera etapas, convocando así, materializado, el pasaje del tiempo y lo percedero del sentimiento de pérdida. Los vestidos y los zapatos que la protagonista va cambiando son su segunda piel que, como el color o la textura de la piel son lo que a menudo se usa para identificar a las personas a primera vista. La obra subraya que estos van cambiando a medida que pasa el tiempo, con los años.

13 Tuve la posibilidad de dialogar en Montevideo, en abril de 2015, con cada una de ellas, Edda Fabbri, Sandra Massera y Tatiana Oroño. Y me interesó reunir las en este trabajo porque, con formas discursivas muy distintas, cada una de ellas se interroga sobre la memoria traumática, confiscada desde los años setenta hasta nuestros días.

otros territorios del planeta. La referencia a espacios reconocibles por la violencia que encierran, porque han quedado impregnados por la inquietante y peligrosa extrañeza que provoca los actos atroces cometidos, han sido descritos por varios escritores que han vivido en campos de exterminación, como Primo Levi, Semprún, Celan, Kertész, pero también por George Pérec. En *Espèces d'espaces* (1974) como en los *Relatos de Ellis Island* (1980),¹⁴ Pérec trabaja sobre ese tipo de espacios inhabitables, llenos de contradicciones, que tienen un peso moral y político muy fuerte, aunque muchas veces intangible. Estos espacios quedan enraizados en la memoria de quienes los han transitado y han sufrido en ellos, física o intelectualmente. Espacios que han penetrado la conciencia personal y colectiva de varias generaciones, y que el inconsciente conserva con el peso de varias generaciones, una fuerza que llamaré transgeneracional. En el caso de Edda Fabbri, Tatiana Oroño y Sandra Massera, se trata la cuestión de los desaparecidos (1975) y de los sobrevivientes de la dictadura, y se exploran diferentes categorías de lugares: lugares públicos (calles, instituciones y, sobre todo, la cárcel), privados (las casas y la intimidad desgajada del hogar, el *camuflaje* (la fuga, el escondite y otras prácticas para protegerse de la represión). Representados, revisitados en la ficción contemporánea, recuperan diferentes formas de reflexión sobre ese pasado traumático (sobre la prisión, sobre la búsqueda de desaparecidos basándose en el testimonio de adultos y/o de niños).

Jean-Claude Pinson¹⁵ postula que la literatura de testimonio (sobre lo vivido o lo transmitido) no solo es una forma de vida, sino también una reflexión sobre la vida conformada, reelaborada a la manera de lo que hace la escritura, como praxis *po-ética* (poiesis/ética). Las obras que analizamos construyen poé/éticamente cartografías de pasajes y espacios en que se vivió con sufrimientos máximos, que la memoria post-traumática interpreta no solo como consecuencia sino como parte de lo traumático, enclavado en la herida misma y en lo que se vive, como extensión previsible de esta; como herida abierta, *diferendo inacabable*, según François Lyotard¹⁶ que llega a afianzarse en los otros y en el otro, aunque que no hayan vivido los mismos hechos.

Es posible, entonces, concebir dentro de esta misma perspectiva, que existe esa conciencia ética que va de generación en generación, y que la literatura rescata como un legado que comprende no solo la palabra de los supervivientes, sino la posición ética asumida por otros actores de la sociedad civil como los artistas y, entre ellos, algunos muy jóvenes que no habían nacido aun en los años de la dictadura. En este trabajo interrogamos los discursos de tres escritoras uruguayas, con pasados diferentes

14 Georges Pérec y Robert Bober, *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir*. Éditions du Sorbier, 1980.

15 Jean-Claude Pinson, *A Piatigorsk, sur la poésie*, Nantes, éditions Cécile Défaul, 2008

16 François Lyotard, *Le différend*, Editions de Minuit, Collection Critique, 1984. La reflexión de Lyotard se basa en la polémica sobre las cámaras de gas utilizadas por los nazis para exterminar, pero se extiende la cuestión a otros diferendos que tienen que ver con el deber moral y la política. El diferendo surge de un conflicto que no se llega a resolver (incluso si interviene la justicia) porque no existe una regla que se puede aplicar equitativamente a las dos partes o argumentaciones en pugna.

pero simultáneos y que actúan hoy en las conciencias de sus lectores y/o espectadores, asumiendo y consolidando en la escritura esa conciencia transgeneracional de la que hablamos, que prolonga el *nunca más* pronunciado hace más de treinta años. Escritas bajo el signo de la resistencia contra el olvido más que bajo el signo de una reivindicación por lo perdido, contribuyen a un trabajo de anamnesis, que no se limita a una recopilación de datos sino que elabora una reflexión sobre los oprobios cometidos y sus consecuencias hasta el presente.

Estos gestos y posturas desde lo poético de los textos inspiran en el lector una ética y una política que pueden ser las bases de una búsqueda de cambio en el futuro. La literatura puede participar en este cambio. Y así como Jean-Claude Pinson (lector de Nietzsche, Foucault, Deleuze, Toni Negri y Jacques Rancière) interroga la vocación y los poderes de la poesía y sugiere que se dé a cada uno la posibilidad de ejercerla en el plano de lo personal, la noción que él forja de *poiesis-ética* (poiética) puede servirnos para postular la necesidad de pensar de una manera nueva, distinta, sin maniqueísmos ni imposiciones ideológicas, como las hubo en el pasado, la relación entre *poesía* (y el arte en general) y política. Siguiendo a Marc Crépon, podemos concluir diciendo que la filosofía y la práctica política tienen una deuda con la literatura; las obras que elegimos lo demuestran en lo que respecta a la aprehensión, denuncia y defensa de los derechos humanos. La escritura no ignora nada, como dice Maurice Blanchot a propósito de Celan,¹⁷ porque en la incertidumbre de cada negativa mayor, la palabra esconde la exigencia de lo imposible que hay que decir, «ce pain à mâcher avec des dents d'écriture» ('ese pan que hay que mascar con dientes de escritura').¹⁸ Porque las verdades del mundo se destraban diciéndolas, con el lenguaje que organiza y da sentido a lo vivido.

17 Maurice Blanchot, *Le dernier à parler*. Paris, Fata Morgana, 1984, p 33-34.

18 Marc Crépon cita a Maurice Blanchot en *La vocation de l'écriture, La philosophie et la littérature à l'épreuve de la violence*, op. cit. p. 111.



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



Facultad de
Humanidades y
Ciencias
de la Educación



Departamento
de Literatura
Latinoamericana
y Uruguay

Departamento de Literatura Latinoamericana y Uruguay /
Comisión Sectorial de Investigación Científica,
Universidad de la República