

Hacia nuevos territorios de bordes infinitos: narrativas intersticiales entre el testimonio y la ficción

Towards New Territories of Infinite Borders: Interstitial Narratives between Testimony and Fiction

Rumo a novos territórios de bordas infinitas: narrativas intersticiais entre testemunho e ficção

AYLEN PÉREZ HERNÁNDEZ*
Universidad de Concepción, Chile

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202516.35.05>

Fecha de recepción: 24 de junio de 2024

Fecha de aceptación: 12 de diciembre de 2024

Fecha de modificación: 7 de enero de 2025

RESUMEN

Dadas las tensiones que han irrumpido entre las categorías de testimonio y ficción en el siglo XXI, la apuesta por examinar y reconsiderar las propiedades literarias y ficcionales de las diversas formas del discurso es lo que continúa dominando el terreno crítico del testimonio. Este artículo examina algunas de las estrategias que han mediado la construcción de significados en torno a la experiencia traumática del testigo sobreviviente y analiza los distintos niveles de ficcionalización que se pueden encontrar en dicha producción narrativa. Para ello se favorece un abordaje teórico-conceptual transdisciplinar (literatura, psicoanálisis, filosofía), así como el diálogo con varios relatos testimoniales que parecen ubicarse en un espacio *desmitificador* y *fracturado* en la medida en que se juegan en los bordes discursivos y estructurales. Se trata de fortalecer una línea de investigación que privilegia el estudio del relato testimonial concentracionario y sus vínculos estrechos con las formas narrativas de la ficción.

PALABRAS CLAVE: literatura, teoría, testimonio, trauma, lenguaje, ficción, postdictadura, Cono Sur

ABSTRACT

Given the tensions between the categories of testimony and fiction in the 21st century, the commitment to examine and reconsider the literary and fictional properties of the various forms of discourse continues to dominate the critical terrain of testimony. This

* ayperez@gmail.com, Doctora en Literatura Latinoamericana, Universidad de Concepción, Chile. Este artículo forma parte del Proyecto Postdoctoral FONDECYT 3240600, desarrollado bajo el financiamiento de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID).

article examines some of the strategies that have mediated the construction of meanings around the traumatic experience of the surviving witness and analyzes the different levels of fictionalization that can be found in said narrative production. To achieve this, a transdisciplinary theoretical-conceptual approach (literature, psychoanalysis, philosophy) is favored, as well as dialogue with various testimonial stories that seem to be in a *demystifying* and *fractured* space to the extent that they play on the discursive and structural edges. It is about strengthening a line of research that privileges the study of the concentration camp testimony and its close links with the narrative forms of fiction.

KEYWORDS: literature, theory, testimony, trauma, language, fiction, post-dictatorship, Southern Cone

RESUMO

Dadas as tensões que surgiram entre as categorias de testemunho e ficção no século XXI, o compromisso de examinar e reconsiderar as propriedades literárias e ficcionais das várias formas de discurso é o que continua a dominar o terreno crítico do testemunho. Este artigo examina algumas das estratégias que mediaram a construção de significados em torno da experiência traumática da testemunha sobrevivente e analisa os diferentes níveis de ficcionalização presentes nessa produção narrativa. Para isso, privilegia-se uma abordagem teórico-conceitual transdisciplinar (literatura, psicanálise, filosofia), bem como o diálogo com diversas histórias testemunhais que parecem situar-se num espaço *desmistificador* e *fraturado*, na medida em que se articulam nas bordas discursivas e estruturais. Trata-se de fortalecer uma linha de investigação que privilegia o estudo do testemunho do campo de concentração e as suas estreitas ligações com as formas narrativas da ficção.

PALAVRAS-CHAVE: literatura, teoria, testemunho, trauma, linguagem, ficção, pós-ditadura, Cone Sul

Si tuviera que escribir un testimonio directo de los años
dictatoriales,
o de mi propia experiencia durante esa época,
posiblemente lo haría aunque a costa de enfermarme
severamente.
La mediación de la ficción me salva.
Alicia Kozameh

Los debates en torno al vínculo entre lo factual y lo ficcional han presupuesto siempre de antemano —casi de forma *automática, implícita e intuitiva*— la existencia de una frontera que se suele asumir como criterio para una delimitación de los objetos de estudio de la crítica; esto a pesar, incluso, de que no existan en los círculos académicos criterios unívocos que justifiquen teóricamente tales posturas (García 373). Una de aquellas perspectivas plantea que: a nivel semántico, el relato factual es referencial, mientras que el

ficcional no posee referente en la realidad; a nivel sintáctico, ambos discursos se diferenciarían por sus rasgos lógico-lingüísticos; y, a nivel pragmático, el discurso factual manifiesta pretensiones de verosimilitud, mientras que la narrativa ficcional no (Schaeffer ctd. en García). Sin embargo, una de las hipótesis que sostiene el presente artículo es que existe una serie de relatos en la literatura latinoamericana que desordenan aquel horizonte teórico pues, si bien parten de un contenido autobiográfico, también se hacen cargo de propuestas ficcionales novedosas cuando se disponen a contar determinadas vivencias. Se trata de la narrativa testimonial latinoamericana y, específicamente, de los relatos provenientes de dichas experiencias.

El cruce que se da entre los “hechos” y la palabra poética abre así, en este grupo de textos, un tercer espacio de narrativización donde los relatos se desplazan entre la búsqueda de la verdad y las facultades liberadoras de la (re)creación ficcional que, como anotara Victoria García, permiten “introducir puntos de vista inusitados —a veces, disruptivos— en la retrospectiva reflexiva sobre la experiencia” (García 396). No obstante, también se sustenta, como otra de nuestras hipótesis, que la articulación de lo ficcional y lo factual en dichos relatos no responde, casi nunca, a decisiones estéticas, sino que aquella fusión proviene de la complejidad que conlleva reconstruir la vivencia traumática.

Este tipo de textos crean y habitan un espacio de intervención híbrido e intersticial que trasciende la especificidad de los géneros al erigir nuevos microterritorios dominados por estéticas que tributan a la heterogeneidad. Lo anterior se plantea a partir de la observación teórico-crítica de una serie de testimonios de la postdictadura en el Cono Sur que parecen ubicarse en un espacio *desmitificador* y *fracturado* en la medida en que siempre se juegan en los bordes textuales, discursivos y estructurales. Dadas las tensiones que han irrumpido entre las categorías de testimonio y ficción en el siglo XXI, la apuesta por reconsiderar las propiedades literarias de las diversas formas del discurso es lo que continúa dominando, así, el terreno crítico del testimonio. Sin embargo, aunque la producción escritural no se ha visto afectada debido a la crisis metodológica vislumbrada en dicho campo, esta problemática sí ha repercutido en los estudios teóricos alrededor del género aludido, como ya han observado Hans Fernández y Carolina Pizarro en varios de sus trabajos.

Recordar en ese sentido, muy brevemente, que los *testimonial studies* quedaron anclados en dos formas que canonizaron el género —a partir de *Biografía de un cimarrón* (Miguel Barnet) y *Me llamo Rigoberta Menchú* (Elizabeth Burgos Debray)— desde la perspectiva ideológica de la lucha de clases. La *estética de la solidaridad*, que sirvió entonces de molde para responder a las necesidades del contexto, dejó fuera de reconocimiento a un gran grupo de textos que quedaron “inmerecidamente oscurecidos por no calzar en aquel patrón teórico-político constituido en el único enfoque de lectura”

(Fernández 49). No obstante, observa Hans Fernández, la trayectoria del testimonio demostró que el cambio de expectativas frente a conceptos como ficción y literatura no dependía solo de la manipulación crítica, sino que obedece a procesos históricos y socio-culturales concretos que hacen emerger otro tipo de discursividades. Se hace imprescindible, por tanto, reabrir el debate y sondear nuevas formas de reinterpretación de este tipo de narrativa que “de ninguna manera se ha agotado en una sola variante canonizada ni menos en una sola categoría teórica” (67).

Frente a tan ambiciosa proyección —la cual es parte de una amplia línea de investigación aún en desarrollo—, este artículo examina algunas de las formas y estrategias que han mediado la construcción de significados en torno a la experiencia traumática de testigos sobrevivientes de los procesos dictatoriales en el Cono Sur. Se propone, específicamente, observar los distintos niveles de ficcionalización que se pueden encontrar en esta significativa producción literaria y que van desde la integración de los más simples procedimientos ficcionales hasta reconstrucciones con especificidades más complejas. De acuerdo con lo anterior, algunos de los rasgos formales, estrategias discursivas y herramientas del lenguaje que se analizan durante el artículo son, entre otros: los procesos de subjetivación y desdoblamiento, los desórdenes temporales, los desplazamientos de los lugares de enunciación, las fragmentaciones y los silencios. Tal observación se plantea, reiteramos, solo como un punto de partida que no pretende reducir las complejidades del género con definiciones excluyentes ni obviar las particularidades de cada texto que serán analizadas, individualmente, en futuros trabajos. Anotar, por último, que la metodología utilizada para la realización de este artículo incluye la revisión bibliográfico-documental de la crítica literaria precedente, el análisis formal de contenido, así como los diálogos intertextuales —desde una mirada transdisciplinar (literatura, psicoanálisis, filosofía)— entre las diversas teorías y las obras seleccionadas.

1. Las obras: relación lenguaje-trauma

El *corpus* que se ha construido como muestra, para el desarrollo del presente trabajo, está conformado por nueve textos de carácter testimonial-narrativo que abordan los procesos dictatoriales del Cono Sur desde la experiencia del testigo-sobreviviente. Tres de estas obras pertenecen a autores chilenos: *Tejas verdes* (1974), de Hernán Valdés; *Frazadas del Estadio Nacional* (2003), de Jorge Montealegre; y *Yo acuso recibo* (2012), de Magdalena Helguero. Otras tres son representativas de autores argentinos: *Pasos bajo el agua* (1987), de Alicia Kozameh; *Una sola muerte numerosa* (2006), de Nora Strejilevich; y *Hay que saberse alguna poesía de memoria* (2011), de Patricia Borensztein.

Y las tres restantes corresponden a la autoría de testimoniados uruguayos: *El bataraz* (1999), de Mauricio Rosencof; *El furgón de los locos* (2001), de Carlos Liscano; y *La tiente* (2007), de Ivonne Trías. Interesa, por una parte, tener en cuenta aquellos rasgos distintivos y singulares que ostentan cada uno de los textos y que los convierten en mundos narrativos irrepetibles y únicos. Por tanto, la pluralidad constituye, en varios sentidos, una marca central de este grupo: fecha de publicación (1974-2012), lugar de la experiencia contada (Chile, Argentina y Uruguay), edad y género de los(as) autores(as) y niveles de ficcionalización detectados.

Por otra parte, el *corpus* está conformado por relatos que entrecruzan lo documental con lo ficcional a través del cómodo diálogo que establecen (en ocasiones, de forma inadvertida) entre ambos registros. Se sostiene en ese sentido, por tanto, que la relación entre el discurso testimonial y el literario no solo se puede localizar en las producciones testimoniales más recientes, sino que desde las narraciones aparecidas en los años 70 ya se visualiza el trabajo poético con la palabra para contar la experiencia traumática del encierro. Se debe tener en cuenta asimismo que, en lo referido al plano literario/ficcional, las obras incorporan diversas formas narrativas que, a partir de la propuesta de la investigadora Victoria García (2018) y en base a nuestro *corpus*, registramos de la siguiente manera: nivel semántico (reconstruyen, recuerdan/imaginan hechos); nivel sintáctico (adoptan procedimientos narrativos asociados a la ficción); y nivel pragmático (incluyen, algunos, indicaciones metatextuales que explicitan o sugieren la recreación ficcional en el relato de hechos reales). Algunos de los criterios principales de selección que incluyen a estos relatos en el mismo horizonte teórico-metodológico de este artículo son, entonces, los siguientes: a) los testimonios narran la vivencia de su autor(a) en el contexto de la represión dictatorial del Cono Sur: parten de un hecho totalmente real; b) las obras seleccionadas están atravesadas por mecanismos literarios/ficcionales que se manifiestan tanto a nivel sintáctico, como a nivel semántico o a nivel pragmático; y c) las obras crean y habitan, más allá del testimonio y la literatura, un espacio narrativo intersticial para aludir a la vivencia traumática.

La construcción de este *corpus*, además de responder a los criterios señalados, se adscribe al segundo modelo testimonial teorizado por la investigadora Teresa Basile como parte de la “reinstitutionalización” del género bajo la *matriz humanitaria*: perspectiva que, teniendo en cuenta las *rupturas* y *experimentaciones* por las que apuesta, constituiría “toda una novedad, un giro destacable, casi diríamos un escándalo para la tradición testimonial” (Basile 180). Si bien Basile destaca el carácter fundacional y canónico del *Nunca Más* en la forja de aquel tipo de testimonio que se convertiría en hegemónico y que considera como el grado cero de esta segunda ola testimonial (71), igualmente señala que ya desde la dictadura había comenzado a gestionarse dicha

narrativa humanitaria (64). Estas poéticas abarcarían, simultáneamente y de forma general, las experiencias concentracionarias de Chile y Uruguay en sus diferentes momentos.

El nuevo grupo testimonial crea un tipo de relato que, explica la investigadora argentina, instaurará “un régimen de memoria dador de claves interpretativas y de estilos narrativos para evocar, pensar y transmitir los sentidos del pasado reciente” (Basile 73). Se visualiza, además, una intervención en el relato de “procedimientos literarios que lo desvían de la lógica del testimonio punitivo, sobrepasan sus límites y lo abren a otras significaciones, sin perder, sin embargo, el anclaje en lo real y el valor de *verdad* aun cuando estas sean cuestionadas” (Basile 152). Debemos dejar en claro, junto con Basile y su propuesta, que se parte siempre de testimonios enunciados por un testigo/sobreviviente y no de obras literarias ficcionales que solo hacen un uso indistinto de testimonios. Son relatos, es decir, que participan de una doble y simultánea apuesta por lo ficcional y lo real, motivo que ha generado numerosos debates en torno a la referencialidad del relato y su funcionalidad veritativa anclada inicialmente, de forma estricta, a lo “factual”:

Podemos decir que desde un movimiento centrífugo el testimonio se instaura como plataforma para luego fugar de su pacto de verdad-realidad y contaminarse con (o alimentarse de) la perturbadora ficción, el incómodo humor, los sueños, las pesadillas y los fantasmas, los anacronismos; para babelizar las hablas miméticas del realismo, escapar a las certezas y exhibir los mecanismos lingüísticos fabricantes de la ilusión referencial, así como también para mostrar una lengua dañada por el impacto de la violencia y una gramática dislocada por el quiebre de sentido que toda experiencia traumática puede acarrear. (Basile 152)

Las perspectivas aquí asumidas implican comprender al relato testimonial, “más que como un transmisor o vía de acceso expedita al referente, como un operador de estructuras narrativas” (Pizarro 23). Investigadores de los temas de la subjetividad y el trauma ya han observado que el recuerdo no es capaz de reconstruir, por sí solo, la memoria completa de un acontecimiento; y que esta habría que leerla en sus diversas manifestaciones. Las vivencias de encierro, tortura y exilio provocan un quiebre en la identidad de los sujetos, rompen sus marcos referenciales y lo instalan en una posición de dislocación que engendrará una narración tan anómala como la propia experiencia. Algo se desprende del mundo simbólico y queda sin representación debido al impacto del hecho traumático (Kaufman 5); el lenguaje, entonces, aparece como insuficiente para contar lo sucedido: la memoria requiere otro lenguaje (Avelar 92). Por tanto, escribir el trauma implicaría “*acting out*, repaso y, en alguna medida, elaboración” (LaCapra 192). Todos

estos se articulan, en distintas proporciones y en formas híbridas, haciendo uso de poéticas propias del discurso ficcional.

Aquellas estrategias de representación lingüística, a través de las cuales el sujeto cuenta la experiencia traumática, han sido abordadas desde múltiples disciplinas, siendo una de las más controvertidas, pero también valiosas y sustanciales, el psicoanálisis. Interesa, a los fines de este artículo, tener en cuenta muy brevemente que el trauma es una *estructura de experiencia* con manifestaciones en amnesia y *flashback*, y que el suceso *abrumador y horroroso* nunca llega a insertarse en los esquemas de entendimiento o cadenas asociativas de significado (Caruth 153). La vivencia, por tanto, genera un vacío y no tiene lugar ni en el presente ni en el pasado, con lo cual el sujeto puede cuestionarse la “realidad” de lo sucedido. Tal dificultad para reconocer el trauma está asociada, paradójicamente, a la imposibilidad de olvidarlo, proceso al que LaCapra denomina *vuelco compulsivo y repetitivo* (90). Elaborar el trauma sería, en consecuencia, una de las *reveladoras secuelas* dentro de la escritura traumática o postraumática. A partir de estos criterios generales hasta acá expuestos, ¿cuáles serían, entonces, aquellas estrategias del discurso ficcional que las obras hacen suyas al proponerse transmitir una vivencia real que puede llegar a parecer inverosímil? Y, ¿qué propuestas teórico-conceptuales podrían dar cuenta de la singularidad de estos textos que, sin abandonar la intención testimonial, articulan los códigos del discurso factual y del ficcional para contar la vivencia traumática?

2. Estrategias de representación del trauma

Los procesos narrativos y estructurales de representación de la experiencia traumática se manifiestan en la materialidad textual de cada obra a partir de rasgos singulares y únicos. Sin embargo, como ya se adelantaba durante la introducción, algunos de los más comunes serían: la fragmentación discursiva, el juego de subjetividades y la no linealidad temporal en la reconstrucción escritural de la vivencia traumática. La organización cronológica del evento presenta grietas, roturas, avances y retrocesos que no se logran ordenar nunca con el paso del tiempo. La atemporalidad, explica la psicóloga Susana Kaufman, ocasiona así una forma particular de *presencia latente* que conlleva, a su vez, la imposibilidad de narrar y estructurar la experiencia en un relato organizado y coherente. *Una sola muerte numerosa*, de Nora Strejilevich, resulta uno de los textos que refleja claramente algunos de aquellos rasgos. La obra de la testimonante e investigadora argentina se estructura desde la superposición armónica de diversas voces testimoniales, poemas, artículos periodísticos, canciones y recuerdos infantiles que, como parte de un todo reflexivo, ofrecen un panorama amplio y diverso de la experiencia traumática.

Emergen así —dentro de la multiplicidad de formas, espacios y tiempos— fragmentos en cursiva, diálogos, epígrafes, diversas tipografías, citas y cartas para dejar al descubierto una particular poética:

Hablemos por teléfono y juguemos en el bosque mientras el lobo no está ¿lobo estás? / ¡me estoy poniendo los calcetines! Y los calzoncillos de doble refuerzo, para tener las bolas bien puestas. Ya están listos. Se han calzado guantes, botas, charreteras, reglamentos, disposiciones, tanques, armas, y a largar la Reconstrucción Nacional. Manos a la obra: ordenar, ¿ordeñar? El país. La tarea no es fácil: disolver, prohibir, quemar, reglamentar, limpiar. El placer del juego se exagera. Pisa pisuela color de ciruela. (Strejilevich, *Una sola muerte...* 56)

El *relato lírico* le surgió a la autora, según explicara en una entrevista, como la única forma que le permitía “tocar la intimidad de esa experiencia” y contarla en “los umbrales de testimonio y ficción” a través de un relato “marcado por la sensación de ser un átomo fuera de órbita” (Strejilevich ctd. en Simón, “Un compromiso...” 679). Ya lo había observado también Fernando Reati cuando apuntaba que la fuerza de la narrativa de Strejilevich “proviene no tanto de la denuncia puntual como del tratamiento lírico del drama personal y humano de la victimización” (Reati 109), de un modo memorístico diferente al de los textos surgidos en la década de 1980 que ya no se traducían en las formas testimoniales clásicas de corte realista.

En la complejidad y literariedad que encierra la remembranza, como núcleo y marca importante de algunos testimonios, se encuentra también otro de los principales rasgos poéticos de los mismos. Tal es el caso de los relatos de Strejilevich, Montealegre y Liscano. Los recuerdos de la niñez aparecen en la obra de Strejilevich, por ejemplo, como una trampa memorística en donde la tortura resonará durante el acto escritural. La descripción de su visita al dentista resulta un claro ejemplo de aquello:

Me atan a una silla enorme que se estira y me deja cabeza para atrás y patas para arriba. Grito pero no paran. No me escuchan. No puedo moverme ni cerrar la boca. Un aparato más grande que todas sus manos se me acerca con una luz que me aplasta la cara. Me busca la lengua y da vueltas en la garganta. Voy a vomitar. Me sueltan para que escupa sangre en un lavatorio. Escupo mi cumpleaños ... Con la madurez así adquirida estaré lista para educar a camadas de nuevas generaciones, ansiosas de obedecer las voces de mando de los adultos. ¡Firr-mess! ¡Jota 08 y 09! ¡Uno, dos yyyy tress! (Strejilevich, *Una sola muerte...* 67-68)

El chileno Jorge Montealegre (*Frazadas del Estadio Nacional*) también evoca recuerdos felices de la niñez asociados al mismo lugar donde, años después, sería torturado: “Me veo corriendo con mi hermano Óscar, como dos barrabases ansiosos por entrar al Estadio para disfrutar de los octagonales en que jugaba Santos de Brasil, con Pelé y todo ese ambiente de fiestas. En una de esas aglomeraciones frente a las boleterías el guanaco nos mojó por primera vez. Pero esa represión era casi un juego” (Montealegre 43). Y, en *El furgón de los locos*, obra uruguaya seleccionada en la muestra, Carlos Liscano revive anécdotas de su infancia, valiéndose de un particular mecanismo de subjetivación, desde la mirada de un niño de siete años: “Acabo de cumplir siete años. Estoy aprendiendo la hora ... Yo sé que en este momento no lo pienso así, las edades y los detalles, pero sé que ya soy un niño así, un niño que cuenta y calcula todo lo que se le pone delante, sin poder evitarlo, toda la vida ... Aquí estoy, un hombre de siete años, firme, como quiere mi padre” (Liscano, *El furgón...* 11-12).

Siguiendo la ruta teórica, la investigadora Agnieszka Bijos había apuntado que la *experiencia devastadora* demanda también un cierto tiempo para poder ser procesada, entre otros motivos porque la víctima primero debe recuperar la voz que ha perdido a causa de la *disociación corporal* sufrida durante los sucesos: “Ante la inmediatez y el pasmo del shock traumático, la víctima no asimila todo precisamente por la cercanía física y temporal al evento y, por consiguiente, la violencia de la experiencia perturba la posibilidad de expresarse a través del lenguaje formal” (Bijos 49). La temporalidad y el estado del trauma constituyen, así, elementos determinantes en la forma del texto y en la posterior manifestación de los silencios o vacíos.

En el caso de la ya aludida Nora Strejilevich, este vacío o silencio se expresa, por ejemplo, en el *agotamiento de los verbos*: “No se me ocurre nada, se me agotaron los verbos ... como un volcán de angustia, como nada que se pueda comparar con nada. Nada que decir, nada que acotar” (Strejilevich, *Una sola muerte...* 20). Y en su texto ensayístico, *El arte de no olvidar*, la autora insiste en que: “No había de donde agarrarse para gritar lo que había que gritar. Lo intenté todo: la voz poética, el recorte periodístico, el registro oral transcrito, la ironía, el humor negro, la aceleración del texto mediante cortes bruscos y asociaciones visuales y lingüísticas ... Si el libro cantaba, rumiaba, miraba y olía, entre líneas podrían brotar las palabras que no podía pronunciar” (Strejilevich 122). Semejante a esta experiencia de lo inenarrable, Jorge Montealegre menciona (*Frazadas del Estadio Nacional*) que, en los ensimismamientos, las miradas esquivas y los *tics* nerviosos, “había un testimonio que no se podía verbalizar y que yo no alcanzaba a comprender. Nadie me puso al día. La historia del horror estaba en silencio” (Montealegre 53).

Por esa línea, la socióloga argentina Elizabeth Jelin apuntaba que: “No es desde la comprensión de causas y condiciones, de motivos o de conductas, que la experiencia se registra. Es, en todo caso, desde lo que no se comprende, desde lo que resulta incomprendible, que se genera el acto creativo de transmitir” (70). Por tanto, la dificultad para apresar la experiencia en toda su intensidad estaría ligada, también, a la inexistencia de una trama o marco narrativo que permita relatar los eventos con alguna coherencia significativa; o bien porque los marcos interpretativos existentes resultan inaceptables al ser contradichos o negados por la trayectoria subjetiva del sobreviviente: “lo traumático del acontecimiento implica una ‘incapacidad semiótica’ durante el acontecimiento mismo, que impide ‘experimentarlo’ y representarlo en los términos del orden simbólico disponible” (Jelin 58). De ahí que Strejilevich señalara, en una de sus investigaciones, que los exdetenidos que quisieran reconstruir sus vivencias tendrían que “crear una versión inteligible para el mundo ‘normal’. Tendrían que traducir no sólo las palabras sino también los gestos, los matices capaces de connotar la siniestra cotidianidad del mundo concentracionario” (Strejilevich, *El arte...* 10). En tal intento narra entonces durante su testimonio —mediante una retórica y un lenguaje que subrayan la fragmentación y dislocación del cuerpo durante el rito de la tortura— que lo que siente:

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, *Una sola muerte...* 25)

La enumeración continua de las partes del cuerpo —que, además, enfatiza en la condición femenina al aludir directamente a los ovarios, la vagina, los pechos— aparece como un intento de juntar y sujetar los fragmentos corporales que se han desintegrado en la experiencia extrema del dolor. El asíndeton, que “posiciona a todos los elementos en unidad”, se conjuga con el polisíndeton (uso reiterativo del *y*) de los verbos de acción para acentuar “la actividad del torturador frente a la inevitable pasividad del cuerpo de la torturada” (Portela 5). Por esa línea, la filóloga y ensayista española Edurne Portela define la estructura narrativa de la obra de Strejilevich como una *estructura mutilada y fragmentada*: “La ruptura que supone el momento de la tortura es representada a través de un lenguaje que enfatiza la fragmentación del cuerpo femenino en el ritual del dolor. Strejilevich crea un lenguaje exclusivo para reconstruir, a través de la escritura, el cuerpo femenino en el momento indeleble de la tortura” (5).

En la generalidad de las obras aquí presentadas, la ficcionalidad se manifiesta, asimismo, cuando los autores intentan llenar los espacios vacíos de quienes no han podido testimoniar. Este proceso involucra, apunta la investigadora Victoria García, la *recreación* y hasta la *invención*, pues incluso cuando se trata de sucesos que el testigo ha presenciado, difícilmente su relato podría reconstruirlos con la fidelidad a los acontecimientos reales (García 380). Este vacío, asociado a los ausentes, representa un rasgo propio del testimonio concentracionario y es denominado por Agamben (a partir de Primo Levi) como *indecibilidad*. En este sentido, Alicia Kozameh (*Pasos bajo la lluvia*), cuya obra integra el *corpus*, narra la experiencia carcelaria a través de un personaje colectivo llamado Sara: “Lo sustancial de cada uno [de los relatos] es verdadero, sucedió, lo viví yo misma o lo vivieron otras compañeras y yo lo supe, aunque he reemplazado nombres o quizá detalles que para nada cambian, de hecho, la esencia de la cosa” (Kozameh 7). La distancia enunciativa que marca el personaje de Sara se vuelve parte de la ficcionalidad del relato testimonial de Kozameh y, aunque parezcan enfrentarse ambas dimensiones en la escritura, en realidad se complementan para darle forma al enunciado factual: “Si tuviera que escribir un testimonio directo de los años dictatoriales, o de mi propia experiencia durante esa época, posiblemente lo haría aunque a costa de enfermarme severamente. La mediación de la ficción ... me salva” (Kozameh ctd. en Boccanera 13).

3. La inexistencia de lo *irrepresentable*

Haciendo referencia a aquella recurrente tendencia de investigadores y testimoniantes en remarcar lo *irrepresentable* del acontecimiento, el filósofo francés Jacques Rancière asegura que el lenguaje y la sintaxis existen; y que el problema sería, más bien, que “el lenguaje que traduce esta experiencia no le es propio de ninguna manera” (Rancière 133). Paradójicamente, estas experiencias de *deshumanización programada* no conocen, dice Rancière, ni la imposibilidad de representación, ni tampoco la lengua propia. Y que, en última instancia, se podría decir que lo *irrepresentable* radica en aquella imposibilidad de poder expresarse en su propia lengua. Por tanto, si algo de lo que tuvo lugar pudiese ser representado, esto se haría por medio de “una ficción inventada desde cero que comienza *hic et nunc*” (134); adquiriendo la similitud un *carácter alucinatorio* frente a la “inadecuación entre el lugar vacío y el habla que lo llena”. ¿Existe, entonces, lo *irrepresentable*? Si existe lo *irrepresentable* —y esta idea resulta central frente a nuestras hipótesis planteadas al inicio— es en el régimen de la *poiesis* y la *aisthesis* donde se puede encontrar; es decir, es en la dimensión del proceso creativo, de la estética, la creencia y la experiencia sensible donde existen más posibilidades de *construir equivalencias* y de *hacer presente la ausencia*.

Y, precisamente, en esa tentativa de *construir equivalencias* y de *hacer presente la ausencia*, Carlos Liscano (*El furgón de los locos*) narra y nombra lo inexistente “para que el mundo no desaparezca”, según señalara el testimoniante. Refiriéndose a ese *supremo estado de abstracción* en el que se invocan objetos simples e inexistentes, el propio autor apuntaría que: “lo que se nombraba eran los pocos objetos que teníamos, algunos de los cuales no existían ni existen en la sociedad ... Si nos hubiéramos atenido a una especie de principio de realidad que dijera que solo se puede decir lo que uno tiene y vive en el momento, entonces nos hubiéramos reducido casi al mutismo. Lo que nombrábamos no existía, y es en ese sentido que se puede hablar de delirio generalizado” (Liscano, *El furgón...* 345). Se trata, explica el crítico literario Emanuele Leonardi, de una vertiente creativa del lenguaje que “redibuja el mundo para que no se borre” (28).

La configuración literaria-ficcional de lo *irrepresentable* se expresa también, por otra parte, a través de ciertos elementos narrativos relacionados con las *figuras de la locura*. Si bien este rasgo se puede detectar en la mayoría de las obras seleccionadas, en esta ocasión interesa enfatizar en los textos de los tres autores uruguayos a partir de un significativo estudio realizado por la investigadora María Teresa Johansson. En dicho trabajo, la académica analiza tanto la propensión a la enajenación mental y a la psicosis, como la representación alegórica del preso/a político/a inscrita en la figura del *loco* o la *loca* (Johansson 3); y asegura que, en los relatos de Mauricio Rosencof, Carlos Liscano e Ivonne Trías, los testimoniante exhiben los “aspectos paradójicos y excesivos de los fenómenos psíquicos encriptados en la profundidad de la experiencia límite de la reclusión política” (2). Johansson detecta que las narrativas de los sobrevivientes “elaboran el problema de la locura desde lo que puede denominarse una *conciencia enunciativa*” (6).

En tal sentido, el *testimonio poético* de Ivonne Trías (*La tiente*) dibuja el perfil de las detenidas tras una imagen de fragilidad psíquica y física: “Y todos los que esperaban dejan de esperar y se preguntan, los hijos, las madres, los padres, los amigos, los vecinos, se preguntan. ¿Éstos eran los esperados? Estos pajarracos flacos, caras pálidas, con ganas de huir, frágiles, irritables” (Trías 11). También el discurso melancólico sería una de las formas literarias en las que se expresa aquella *conciencia enunciativa* y que explora “las fronteras de los trastornos psíquicos causados por las catástrofes históricas” (Johansson 13). Y el relato de Trías construye dicha *escritura poética melancólica* para ahondar en las pérdidas tras el proceso traumático: “Me trajeron el vidrio picado de mis ventanas para que supiera que ya no tenía casa. Me trajeron hojas de mis libros para que supiera que ya no tenía biblioteca. Y me trajeron silencios y ausencias para que entendiera la política de la tierra arrasada” (Trías 20). La presencia de “los rastros materiales del mundo privado convertido en ruinas, junto a la vivencia del despojo simbólico” (Johansson 14), atentan

contra la subjetividad e identidad del sujeto quien se convierte, finalmente, en una *figura fantasmática y especular*.

Igualmente, Carlos Liscano (*El furgón de los locos*) alude al momento de salida de la cárcel en un fragmento que refleja el estado psíquico con el que abandona el mundo grotescamente real del encierro para entrar a otro que le parece inverosímil: “De pronto siento la extrañeza de ser un hombre libre. Porque si bien voy en el furgón policial, con un policía con garrote en la puerta, ya no estoy preso. Puedo hacer con mi vida lo que quiera. Suena hermoso pero es terrible. ¿Y ahora? ¿Qué viene ahora? Imposible preguntar a nadie aquí, a esos locos reconcentrados en pensarse en libertad” (Liscano, *El furgón...* 44-45). En uno de sus textos ensayísticos, Liscano trata este tema de las paradojas psíquicas durante el encierro a través de varias reflexiones que abordan la dislocación y constante permuta del *yo* desde dos dimensiones (como un trastorno y, a la vez, como un ejercicio terapéutico): “De pronto uno se sorprende hablando solo. La primera vez la sorpresa de escuchar la propia voz puede provocar miedo: uno cree que hablar solo es el signo evidente de que ya pasó para el otro lado. Luego se da cuenta de que hablar, aunque sea solo, es necesario y es sano” (Liscano, *El lenguaje...* 32).

Y es a partir de las nociones de psicosis y fantasía que Johansson propone abordar la construcción del delirio en el testimonio límite de reclusión de Mauricio Rosencof, *El bataraz*. Al permanecer encerrado durante más de trece años en el calabozo junto a un gallo —que supuestamente fue entregado al detenido como parte de una prescripción médica para evitar que este cayera en la locura—, el soliloquio llevado a cabo por el autor deriva en un devenir animal: “la locura implica entonces, transformarse en otro” (Johansson 13). En este caso en particular, explica la investigadora citada, el delirio sería el origen mismo del lenguaje literario. De tal manera, el relato del uruguayo logra “especificar la fantasía delirante como la condición esencial de la subjetividad del preso” (13), a la vez que instala la posibilidad de fuga hacia otras dimensiones y mundos posibles: “¿Cómo andás, loco?, le pregunté. Tranquilo, me dijo. Lo miré fijo. ¿Cómo? Tranquilo, repitió. Di vuelta el mate y volví a cebar como si tal cosa. Ajá, le comenté. No dijo nada. Ajá, reiteré. Nada. Alucinaciones auditivas, pensé” (Rosencof 25).

El componente ficcional de las obras seleccionadas se manifiesta, así, a través de esa distancia asociada al *extrañamiento* que experimentan los autores y que, además de ser condición de la supervivencia, es condición de la literatura: “aquello que no se termina de admitir como posible dentro del mundo real ... se interpreta como *ficción*” (García 377). En ese sentido, Ana Longoni había señalado que el espacio de los campos clandestinos aparece como un territorio impreciso y desconocido: “Una realidad fuera del mundo, una *ficción*: así es vivida por los que los habitaron” (Longoni 89). Y

la investigadora Pilar Calveiro, sobreviviente de la dictadura argentina, habla de la presencia de elementos y mecanismos que tienen *algo de fantástico* y de *increíble*, así como de una existencia que ha cobrado un *carácter irreal*: “Aunque el campo es una realidad perfectamente arraigada en el mundo que lo rodea, el secuestrado siente que, al entrar en él, se ha despedido para siempre de la realidad de que formó parte hasta ese momento. El campo se presenta como una *realidad irreal*” (Calveiro 102).

De esta manera, los testimonios acuden a la ficción cuando “intuyen que no es posible representar la violencia por medio de la simulación mimética y el realismo” (Reati 12). La brecha entre la memoria y la imaginación se acorta entonces al admitirse la imposibilidad de un recuerdo íntegro que logre apresar, sin contradicciones o lagunas, la experiencia traumática. En ese sentido, la anteriormente citada Alicia Kozameh (*Pasos bajo el agua*) apunta en su obra que: “Estuve haciendo serios esfuerzos por recordar algunos episodios. No hubo caso. Es como si se me instalara una sábana entre los ojos y el cerebro. La razón de la desmemoria está ahí: en los colores, las formas, la mayor o menor nitidez, los ritmos” (Kozameh 76). Para la testimoniante argentina, la memoria vaga, elige y selecciona, conscientemente o no, qué retener y qué dejar ir. Durante el proceso reconstructivo, el testimonio oscila, por ende, entre el recuerdo de los hechos y la imaginación que debe suplir, *por conjetura*, los silencios y vacíos.

4. Relatos en el intersticio

Como se ha visto, los investigadores han afiliado el testimonio tanto al espacio factual-referencial como al ficcional-imaginativo: prueba fehaciente de la dispersión taxonómica existente y del doble estatuto que presenta dicha forma discursiva. Esto ha llevado a algunos estudiosos a considerar que “la planeación formal del actual género testimonio no sólo altera y revierte moldes existentes, sino que quiebra las fronteras intergenéricas y aun inaugura categorías discursivas inclasificables dentro de los parámetros actuales del texto literario escrito” (Rivero 50). Pero, es la apuesta por examinar y reconsiderar las propiedades literarias y ficcionales de las diversas formas del discurso lo que continúa dominando el terreno crítico del testimonio a partir de una teorización (que no deja de ser falible) sobre la *literaridad* como rasgo propio de ciertas obras y no de otras.

¿Dónde radicaría, entonces, lo literario de un testimonio? “¿En la intención del autor de construir un texto que se precie de tal, en la lectura que se efectúa del texto, en la plasmación de recursos literarios o en la introducción de elementos ficcionales?” (Simón, “La literatura...” 69). Amar Sánchez observa que el texto no ficcional se sitúa en el cruce de dos imposibilidades: “la de mostrarse como una ficción puesto que los hechos ocurrieron y

el lector lo sabe y, por otra parte, la imposibilidad de mostrarse como un espejo fiel de esos hechos” (447). Y en la manera en que el testimonio resuelve esta lucha entre lo “ficcional” y lo “real” se encuentra, asegura la investigadora, lo específico de sus textos. Amar Sánchez apunta, así, que dos son los rasgos fundamentales que atraviesan, casi de forma unánime, los relatos de no ficción. Pero solo nos atañe destacar en esta ocasión, en vista a nuestro objeto de estudio, solo uno de ellos: la narrativización y ficcionalización de “las figuras provenientes de lo real que pasan a constituirse en personajes y narradores” (449); es decir, la subjetivización y expansión de los sujetos reales que se desdobl原因 en la narración “hasta el punto de constituir una entidad casi ficcional” (449).

En *Frazadas del Estadio Nacional* (Jorge Montealegre), la conformación de aquella figura múltiple se manifiesta, entre otros aspectos, a través de un proceso de desdoblamiento de la identidad del autor en diversos sujetos de rostros indistinguibles cobijados por una frazada: dos de estos sujetos serían el *chiquillo* Montealegre de diecinueve años, al que detienen en septiembre de 1973, y el *viejo* Montealegre de cincuenta años, quien elabora escrituralmente la vivencia. La frazada será símbolo, en este caso, de ocultamiento, de anulación de identidades y borradura de subjetividades. Toda singularidad que pueda existir ha quedado borrada y suprimida debajo de las múltiples frazadas. El autor, entonces, puede ser *uno* y *otro*, puede ser *todos* a la vez: “Así como la mala conciencia oculta la basura bajo la alfombra, a nosotros los soldados nos ocultaban bajo las frazadas... Todos iguales, con nuestra cara de frazada” (Montealegre 129).

El encuentro e intercambio de las subjetividades del prisionero constituye el procedimiento principal del desdoblamiento experimentado por la entidad autoral que, como veíamos con Amar Sánchez, se convierte en un personaje al que observa “como quien ve una película desde otra película” (Montealegre 61). El autor, además, no utiliza la segunda persona (*tú*) para referirse a sí mismo, sino que elige la tercera, la no persona, el *neutro*. La tercera persona se resiste a toda *individualización o personalización indebida* (Esposito) y alude a aquello que no es ni el uno ni el otro, “aquello que rehúye todas las dicotomías fundadas o presupuestas en el lenguaje de la persona” (Esposito 30). A lo neutro, por ende, no se le puede ubicar en algún punto que no sea en su propio exterior ya que este, señala el filósofo italiano citado, se identifica con el *espacio sin lugar del afuera*: “La tercera persona no tiene rasgos personales, a tal punto que se la puede definir como *no-persona*. No sólo porque remite a algo o a alguien que no cabe circunscribir en un sujeto específico —en el sentido de que puede referirse a todos y a ninguno—, sino, más profundamente, porque escapa por completo al régimen dialógico de la interlocución al que quedan fijadas, en cambio, las otras dos” (28).

La obra del *corpus* que, sin embargo, llega al extremo en estos procedimientos de subjetivación y desdoblamiento es *El bataraz*, de Mauricio Rosencof. A través del diálogo con interlocutores imaginarios (siendo el principal el gallo Tito), “se desenvuelven las transformaciones y transposiciones identitarias que sufre el protagonista en el encierro” (Forné 100); las identidades se desintegran, se intercambian, se desdoblan. El personaje se *gallifica* mientras que el gallo se humaniza para convertirse en el álgter ego del primero. El protagonista empieza a experimentar, también, una transformación física al observar que: “Los labios me han endurecido ... ¿Duros, che? ¿Cómo córneos? El Tito me quiere sugestionar. Piensa que como los dos tenemos piojillos somos la misma cosa. Que porque me han salido plumones axilares se me va a plumear todo el cuerpo” (Rosencof 115). El devenir se manifiesta, igualmente, en la forma de caminar en diagonal que adquiere el narrador al “estilo” de Tito (el gallo): “Fue precisamente en uno de esos recorridos diarios que me sorprendí haciendo un movimiento que no era mío pero que hoy ya lo es. Luego de llegar al ángulo y chanflear el pie, y antes de reemprender el camino de regreso, comencé a adoptar —pero no siempre— la costumbre de alzar una pierna encogiendo los dedos del pie dentro de la alpargata y moviendo la cabeza con gestos breves y rápidos. Luego posaba la pata con cautela y continuaba mi marcha como si tal cosa” (Rosencof 39). En este juego de desdoblamientos, mientras el personaje principal deviene —“Los gallos somos más limpios” (78), dice el detenido— el gallo comienza a adquirir facultades humanas. Rosencof narra entonces que: “Agarró mi estilo, se está despersonalizando. Se confunde. Si uno de afuera lo llega a escuchar, va a pensar que soy yo ... A este lo han tratado como Hombre y habla” (61). El carácter delirante y fragmentado de este relato podría sugerir, observa la investigadora Anna Forné, que el autor se aproxima a géneros como el grotesco y el fantástico: “Este acercamiento se aleja del carácter mimético y directo del testimonio a favor de una perspectiva imaginaria e implícita” (Forné 96). No se trata, sin embargo, de algo irreal, sino de un *enfoque diferente*, formas de *completar las visiones* en el intento por reconstruir y resignificar la vivencia traumática. De esta manera, con *El Bataraz* se comienzan a “explorar todas las posibilidades de la metáfora con el fin de abarcar el calabozo en cada uno de sus aspectos, no sólo para mostrar lo siniestro de aquel estado de cautiverio, sino también para revelar la complejidad que supone la comprensión y transmisión de esa experiencia traumática” (Daona 173).

5. Conclusiones

El presente artículo sugirió —a través de un recorrido crítico-teórico-metodológico— repensar al testimonio desde sus vínculos estrechos con los procedimientos narrativos de la ficción y como una forma escritural cuya *extrema singularidad* le impide,

finalmente, adherirse a género alguno. Se trata de textualidades que comienzan a subvertir los códigos del realismo para flirtear con lo ficcional-literario en la búsqueda de nuevas estructuras narrativas que siempre devienen imprecisas, contagiosas, ambiguas, porosas e inestables. Sin embargo, no es el carácter ambivalente del testimonio lo que debiera resultarnos más notable, sino el relato en sí que supera y excede toda oposición y se convierte en un puente conector que altera tanto la dimensión factual como la literaria. El texto queda oscilando, de esta manera, en un espacio intersticial al que quizás —solo quizás— no sea indispensable clasificar o definir o conceptualizar, sino, simplemente reconocerlo en su singularidad. Concluir que el enfoque *no disociativo* por el que apuestan las hipótesis de este artículo da cuenta de la compleja articulación de lo fáctico-ficcional no en tanto desestabilización de un equilibrio “dado”, sino más bien como “consustancial a una dinámica dialógica, e históricamente determinada, donde ambas esferas se interpenetran —y modifican— sin cesar” (Arfuch 27). Se privilegia, por tanto, la heterogeneidad, la trama de la intertextualidad, la singularidad (aunque también la recurrencia), así como el desplazamiento por sobre las fronteras. Es desde ese espacio de desterritorialización que se propone una interpretación oblicua de las narrativas concentracionarias a partir de sus múltiples desdoblamientos.

Bibliografía

- Amar Sánchez, Ana María. “La ficción del testimonio”. *Revista Iberoamericana*, vol. LVI, núm. 151, 1990, pp. 447-461.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Basile, Teresa. *Vueltas y revueltas del testimonio en América Latina. De la revolución a los Derechos Humanos*. CLACSO, 2024.
- Bijos, Agnieszka. *La distancia y el silencio: el trauma en la literatura testimonial en torno a las dictaduras militares de Chile, Uruguay y Argentina*. Tesis, Universidad de Toronto, 2019.
- Boccanera, Jorge. *Redes de la memoria: escritoras exdetenidas/testimonio y ficción*. Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2000.
- Calveiro, Pilar. *Poder y Desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Ediciones Colihue, 2019.
- Caruth, Cathy. “Introduction”. *Trauma: Explorations in Memory*. The Johns Hopkins University Press, 1995.

- Daona, Victoria. "Ficciones de encierro. La escritura de Mauricio Rosencof". *Revista Telar*, núm. 7-8, 2016, pp. 167-185.
- Esposito, Roberto. *Tercera Persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Amorrortu Editores, 2009.
- Fernández Benítez, Hans. "The moment of testimonio is over: problemas teóricos y perspectivas de los estudios testimoniales". *Íkala, revista de lenguaje y cultura*, vol. 15, núm. 24, 2010, pp. 47-71.
- Forné, Ana. "El desdoblamiento de identidades en El Bataraz de Mauricio Rosencof". *Hipertexto*, núm. 9, 2009, pp. 95-105.
- García, Victoria. "Testimonio y ficción en la narrativa argentina". *Lexis*, vol. XLII, núm. 2, 2018, pp. 369-404.
- Jelin, Elizabeth. "La narrativa personal de lo invivible". *Historia, memoria y fuentes orales*. Ediciones CeDInCI. Memoria Abierta, 2005.
- Johansson, María Teresa. "Figuras de la locura en las retóricas testimoniales uruguayas: aproximaciones al régimen penal, la conciencia enunciativa y los lenguajes literarios". *AlterNativas*, núm. 8, 2018, pp. 1-22.
- Kaufman, Susana. *Sobre violencia social, trauma y memoria*. Seminario Memoria Colectiva y Represión auspiciado por el SSRG, 1998.
- Kozameh, Alicia. *Pasos bajo el agua*. Contrapunto, 1987.
- LaCapra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Traducido por Elena Marengo, Ediciones Nueva Visión, 2005.
- Leonardi, Emanuele. "Nombrar lo inexistente: los objetos ausentes de Carlos Liscano". *Altre Modernità*, 2021, pp. 16-30.
- Liscano, Carlos. *El furgón de los locos*. Planeta, 2001.
- Liscano, Carlos. *El lenguaje de la soledad*. Cal y Canto, 2000.
- Longoni, Ana. *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Norma, 2007.
- Montealegre, Jorge. *Frazadas del Estadio Nacional*. Lom, 2003.
- Pizarro Cortés, Carolina. "Formas narrativas del testimonio". *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile*. Ledizioni, 2017.
- Portela, Edurne. *Cicatrices del trauma: cuerpo, exilio y memoria en "Una sola muerte numerosa" de Nora Strejilevich*. Lehigh University, 2008.
- Rancière, Jacques. "Si existe lo irrepresentable". *El destino de las imágenes*, traducido por Lucía Vogelfang y Matthew Gajdowski, Prometeo Libros, 2011.
- Reati, Fernando. "Trauma, duelo y derrota en las novelas de expresos de la guerra sucia argentina". *Chasqui*, vol. 33, núm.1, 2004, pp. 106-127.

- Rivero, Eliana. "Acerca del género 'Testimonio': textos, narradores y 'artefactos'". *Hispanérica*, núm. 46-47, 1987, pp. 41-56.
- Rosencof, Mauricio. *El bataraz*. Suma de Letras Argentina, 2005.
- Simón, Paula. "La literatura y las catástrofes históricas del siglo XX, un novedoso objeto de estudio comparatista". *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, núm. 10, 2014, pp. 220-240.
- Simón, Paula. "Un compromiso con la memoria, un compromiso con la vida. Entrevista a Nora Strejilevich". *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, núm. 6, 2015, pp. 665-683.
- Strejilevich, Nora. *El arte de no olvidar: literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*. Catálogos, 2005.
- Strejilevich, Nora. *Una sola muerte numerosa*. Alción, 2006.
- Trías, Ivonne. *La tiente*. Trilce, 2007.