

**SOBRE CÓMO NARRAR LO INDECIBLE; SOBRE CÓMO
CONTAR EL TRAUMA. UN ACERCAMIENTO
AL TESTIMONIO CONCENTRACIONARIO *OBLIVION*
DE EDDA FABBRI**

ON HOW TO NARRATE THE UNSPEAKABLE; ON HOW TO TELL THE
TRAUMA. AN APPROACH TO THE CONCENTRATION CAMP TESTIMONY
OBLIVION BY EDDA FABBRI

AYLEN PÉREZ HERNÁNDEZ
Universidad de Concepción
Chile
aylenperez@gmail.com

Resumen: Las huellas del acontecimiento límite padecido por los sobrevivientes y testimoniantes de las dictaduras del Cono Sur se manifiestan durante sus relatos en diversos aspectos que dejan al descubierto la estrecha relación lenguaje-trauma. Los constantes desplazamientos en la posición enunciativa del narrador, los desórdenes temporales y cronológicos, así como la fragmentación, inconclusión e imprecisión en lo narrado, dan cuenta de aquella relación en la que, además, se mezclan y se confunden lo fáctico y lo ficcional. El relato concentracionario demanda, por ende, hacer uso de poéticas propias de otros discursos cuando se dispone a volcar en un texto los hechos límites vivenciados por el autor. En ese sentido, las huellas aún latentes del trauma, que rehúsa ser transmitido en el lenguaje común y en los códigos tradicionales del testimonio, se presentan en la obra a través de un discurso poético, metafórico y subjetivo. Desde estas premisas, el presente artículo sugiere una lectura del testimonio post-dictatorial *Oblivion* (2007), de la uruguaya Edda Fabbri, a partir de las marcas estéticas que la relación lenguaje-trauma manifiesta en él.

Palabras clave: Testimonio concentracionario; Experiencia límite; Lenguaje y trauma; *Oblivion*; Edda Fabbri.

Abstract: The traces of the extreme event suffered by the survivors and witnesses of the dictatorships of the Southern Cone are manifested during their stories in various aspects that reveal the close relationship language-trauma. The constant displacements in the enunciative position of the narrator, the temporary and chronological disorders, as well as the fragmentation, inconclusion and imprecision in narration,

account for that relationship in which, in addition, the factual and the fictional are mixed and confused. The concentration camp testimony demands, therefore, to make use of poetics typical of other discourses when it is ready to overturn in a text the borderline experience by the author. In this sense, the still latent traces of the trauma, which refuses to be transmitted in common language, are presented in the work through a poetic, metaphorical and subjective discourse. From these premises, this article then suggests a reading of the post-dictatorial testimony *Oblivion* (2007), by the Uruguayan Edda Fabbri, based on the aesthetic marks that the language-trauma relationship manifests in it.

Keywords: Concentration camp testimony; Borderline experience; Language and trauma; Oblivion; Edda Fabbri.

Recibido: 31/03/2022. Aceptado: 17/06/2022.

**«Un estruendo: la verdad misma se ha presentado entre los
hombres en pleno torbellino de metáforas»
Paul Celan**

A muchos probablemente nos resultaron extremadamente radicales aquellas palabras con las que Walter Benjamin formulara la inquietante teoría de que el arte de narrar había llegado a su fin. Aludiendo a los soldados que volvían de la Primera Guerra Mundial, el filósofo judío-alemán preguntaba en su breve ensayo *El Narrador* (1936): “¿no se advirtió que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? No más rica, sino más pobre en experiencia comunicable” (2008: 60). Para el crítico, la posibilidad de narrar estaba llegando a su fin con el destierro del lenguaje de los testigos de la catástrofe. Desde la mirada benjaminiana, ya no se podría encontrar la esencia espiritual *a través* del lenguaje, sino que habría que hallarla *en* el lenguaje. Años más tarde, el poeta Paul Celan también diagnosticaba, con cierta insistencia, un recurrente silencio en la poesía después de Auschwitz: “la lengua no se perdió a pesar de todo. Pero tuvo que pasar entonces a través de la propia falta de respuesta, a través de un terrible enmudecimiento, pasar a través de las múltiples tinieblas del discurso mortífero” (2002: 498). Y pasó, asegura Celan, a través de aquellas tinieblas, pero luego no tuvo palabras para lo que sucedió.

La permanente sensación de lo inaprensible e inenarrable vislumbraba,

así, uno de los rasgos esenciales de un tipo de escritura que posteriormente sería blanco de numerosas críticas e impugnaciones. Aquella cualidad que marcaba una estrecha relación entre la experiencia traumática y el lenguaje confirmaba que ciertas obras nunca podrían permanecer ajenas al contexto del cual emergen ni existir en tanto objeto literario autónomo y distante de su realidad; sino que, por el contrario, serían las instancias *justas y privilegiadas* en donde se podrían registrar las huellas de un pasado catastrófico que habría marcado toda experiencia del mundo moderno. Esto no significa que la poesía o la prosa se convertían entonces en un simple instrumento de transmisión; más allá de eso, la poesía y la prosa se revelaban como el “pretexto” perfecto que permitiría “tener una noción rigurosa de lo que, en esencia, se juega en el ejercicio narrativo” (Benjamin, 2008: 9). De esta forma va naciendo, creciendo y fortaleciéndose un tipo de escritura que desea sobrepasar los límites de la estética en el intento de alcanzar lo innombrable: eso a lo que solo podremos acceder si nos damos el salto, si cruzamos el abismo. Eso que quizás solo podamos sentir, palpar o acaso intuir a través de la voz, a veces inquebrantable y a veces fragmentada, de un sobreviviente.

Se trata, sin dudas, del relato testimonial concentracionario; el relato escrito por y desde el testigo de la catástrofe; el relato impuro y descompuesto del *desastre*; ese relato al que se le agota la palabra y sobrevive a pulso de intensidades y de memorias gastadas que ni se recuerdan ni se olvidan; ese relato que dice sin decir, tan vacío y tan lleno a la vez; tan lleno de todo lo que escapa a la simbolización. Las experiencias traumáticas que las obras post-dictatoriales del Cono Sur cargan sobre sí reclaman, por ende, que quien se acerque a ellas las interprete y las asuma como lo que realmente son: acontecimientos límite de la memoria compartidos de forma desgarrada, titubeante, disgregada y a veces hasta de forma ficcionalizada. De ahí que, quizás en una especie de involuntaria e insospechada mimesis, el presente artículo –que se propone como objetivo principal examinar la relación lenguaje-trauma manifiesta en el testimonio concentracionario *Oblivion* (2007), de la uruguaya Edda Fabbri– pueda también parecer inexacto o incompleto, deshilachado, contradictorio: su objeto de estudio lo es. El trabajo se plantea entonces, como uno de sus objetivos específicos, trazar un breve recorrido teórico en torno a ciertas definiciones y conceptos en los que se apoyará la propuesta interpretativa del trabajo.

Algunos de los investigadores y teóricos a los que se alude son, entre otros: Dominick LaCapra, Elizabeth Jelin, Susana Kaufman, Maurice Blanchot, Florencia Garramuño y Giorgio Agamben. El segundo objetivo específico del artículo es analizar la obra aludida a partir de las propuestas teóricas consideradas en la primera parte y atendiendo a otras aristas como las estrategias discursivas utilizadas por la autora uruguaya, el uso de figuras literarias, tiempo narrativo y escritural, entre otras.

Resulta importante aclarar, en esta breve introducción, que la última intención es marcar un único camino de análisis. Los objetivos propuestos, así como las hipótesis desarrolladas durante el trabajo, no son más que una sugerencia para intentar seguir un itinerario coherente y lineal; cosa que, por demás, no siempre se consigue dado el carácter descentrado, fragmentado e impreciso del texto estudiado. El anhelo más realista y tangible es, por tanto, ofrecer –desde todos los fragmentos y múltiples perspectivas que en algún punto logran conectarse– una propuesta que invite a repensar, a problematizar, a dudar y a plantearnos nuevos puntos de vista. Las posibles interpretaciones que emerjan en torno a este relato construido con los *restos de lo real*, lo que alcancemos a sospechar de este texto portador de sentidos inacabados que destituye cualquier prerrogativa de objetividad son, entonces, solo eso: aproximaciones, conjeturas, intentos, suposiciones y muy pocas certezas.

El presente trabajo asume, por tanto, la perspectiva de lo que Raúl Antelo sugiriera bajo el término de *crítica acéfala*; una crítica cuya enunciación se presenta sin jerarquías, sin principios sagrados y reguladores, sin las operaciones de poder que implicaría una política de la verdad. La crítica acéfala anteliana a la que aspiramos persigue la reconstrucción *errática* y *laberíntica*, y declara, como uno de sus puntos de partida, la resistencia a que sea enmarcada en teorías y categorías fijas de un pensamiento sistémico. La crítica acéfala se nos revela, al igual que a Antelo, como *la mesa de montaje* donde se “crea la escena” y donde lo leído aparece como un *artificio* cuya fuerza se encuentra, precisamente, en los rodeos, disgregaciones, laberintos temáticos, en la *torsión agónica* de las palabras, en los desenlaces inesperados, en las conexiones teóricas inadvertidas, en el *conocimiento paranoico*.

Lenguaje y trauma

Las vivencias en los campos de concentración han dado origen a un tipo de narración tan anómala como aquella experiencia. Debido a los singulares rasgos con que han aparecido dichas narrativas testimoniales, los relatos que de alguna manera se enmarcan en esta categoría han sido abordados por diversas disciplinas; siendo una de las más controvertidas, valiosas y sustanciales, el psicoanálisis. Dominick LaCapra y Cathy Caruth son dos de los investigadores que se han destacado en el estudio de las secuelas del trauma como uno de los “problemas acuciantes para la representación y la comprensión de la historia” (LaCapra, 2005: 17).

Caruth, quien describe al trauma como una *estructura de experiencia* con manifestaciones en amnesia y *flashback*, señala que el suceso *abrumador y horroroso* nunca llega a insertarse en los esquemas de entendimiento o cadenas asociativas de significado (1995: 153); así como tampoco logra presenciarse plenamente en el momento que ocurre. Por tanto, el sujeto pocas veces alcanza a comprender qué fue lo que exactamente originó el trauma debido a la ausencia en el momento del evento traumático. De esta manera, la vivencia genera un vacío memorístico y no tiene lugar ni en el presente ni en el pasado, con lo cual el sujeto puede llegar a cuestionarse la realidad de lo sucedido. Paradójicamente, los *flashbacks* involuntarios aparecen también para remarcar las condiciones y ambigüedades del trauma ya que no existe una oposición absoluta entre olvidar y recordar, así como tampoco una delimitación binaria entre curarse o permanecer dentro de la compulsión repetitiva:

No hay mención alguna de formas de elaboración que frenen o contrarresten la compulsión a la repetición pero que no equivalgan a un dominio total ni a una clausura definitiva. ¿Acaso está uno confinado a dos extremos –el dominio total y el efecto demoledor de una incesante compulsión a la repetición– que revelan el predominio de una lógica del *todo o nada*? (LaCapra, 2005: 91-92)

La superación del trauma nunca será completa y el evento traumático puede llegar a convertirse en una condición permanente del sujeto. De ahí que la escritura se convierta en un proceso complejo y paradójico: “Puede suceder que nunca sea posible superar o trascender la posesión por el

pasado y que la elaboración solo permita, en el mejor de los casos, tomar cierta distancia o adquirir una perspectiva crítica con enorme dificultad, y nunca para siempre” (LaCapra, 2005: 90). Por otra parte, la reconstrucción implica, *necesariamente* (Caruth), una reducción de la precisión y la fuerza de la vivencia. Si esta desea inscribirse dentro de los parámetros existentes del lenguaje, una parte de ella deberá *ceder sojuzgada* a la no-representación. Aún así, la escritura puede iniciar el dificultoso proceso de reparación cuando el lenguaje aporta cierto grado de *control consciente, distancia crítica y perspectiva*.

El acto de escribir, como también recordara Caruth, abre la ventana a una *experiencia enigmática* donde resulta viable hilvanar fragmentos de recuerdos reprimidos y desasociados para que accedan a la consciencia. Es por ello que, para el psicoanálisis, la escritura no solo representa un medio efectivo frente a la recomposición del sobreviviente, sino que se convierte en un *proceso necesario* para superar el trauma que, generalmente, es reprimido por el sujeto y no se ajusta en su relato de vida. La tarea, sin embargo, es mucho más compleja de lo que parece. La experiencia que ha provocado un quiebre traumático en la persona aparece, por lo general, de manera fragmentada, incompleta, transformada o, como apuntara LaCapra, a veces *desfigurada y disfrazada*. De ahí que las narraciones de los sobrevivientes se muestren con lagunas y silencios que no denotan, necesariamente, una elusión por parte de los testimoniados, sino que dan cuenta de los huecos que la vivencia provocó en el habla de los mismos. La reconstrucción del pasado se lleva a cabo entonces, también, con lo no dicho, con lo no recordado, con los huecos de la memoria, con lo *indecible*.

Los huecos, los silencios, lo *indecible*

Guiado por la obra precedente de Primo Levi, Agamben fue el primero en establecer como rasgo propio del testimonio concentracionario su *indecibilidad* argumentando que “el testimonio vale en lo esencial por lo que falta en él; contiene, en su centro mismo, algo que es intestimoniable, que destruye la autoridad de los supervivientes” (2005: 34). Pero la *indecibilidad* a la que Agamben asocia el testimonio está referida a la imposible voz de *los*

verdaderos testigos, los testigos integrales, o, en el lenguaje del Lager, *los musulmanes*¹; los que no sobrevivieron a una cámara de gas o a un vuelo de la muerte. Ese destino del *prisionero común* no lo ha podido contar nadie, porque nadie ha vuelto de esos lugares para contarlo:

Los sobrevivientes somos una minoría anómala, además de exigua: somos aquellos que, por sus prevaricaciones, o su habilidad, o su suerte, no han tocado fondo. Quien lo ha hecho, quien ha visto a la Gorgona, no ha vuelto para contarlo, o ha vuelto mudo; son ellos, los musulmanes, los hundidos, los testigos integrales, aquellos cuya declaración habría podido tener un significado general. (Levi, 2000: 35)

Agamben reflexiona sobre este tipo de lagunas que ponen en tela de juicio el propio sentido del testimonio y la credibilidad de los testigos que hablan por el Otro. Cuando se intenta hablar por los muertos, apunta, este tipo de narración pone en escena la exclusión más radical, ya que los testigos de la máxima destrucción no pueden dar testimonio: “Los que lograron salvarse, como seudotestigos, hablan en su lugar, *por delegación*: testimonian de un testimonio que falta. Pero hablar de delegación no tiene aquí sentido alguno” (2005: 34). De ahí que Agamben concluyera que quien asume la carga de testimoniar por *los verdaderos testigos* sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar.

Para Primo Levi, en cambio, hablar *por delegación, por cuenta de terceros*, no conduce necesariamente a la exclusión del Otro: “Los que tuvimos suerte hemos intentado, con mayor o menor discreción, contar no solamente nuestro destino sino también el de los demás, precisamente el de los *hundidos*” (2000: 35). Esto no significa que todo aquello pueda ser representado en un relato, sino que *los testigos clásicos* intentan profundizar en esas zonas donde lo oscuro ha sido aún más oscuro. Por ello, testimonian sabiendo que no hay nadie que pueda contar sobre *la demolición terminada*, sobre *la obra cumplida* o sobre la muerte:

¹ “El denominado *Muselmann*, como se llamaba en el lenguaje del Lager al prisionero que había abandonado cualquier esperanza y que había sido abandonado por sus compañeros, no poseía ya un estado de conocimiento que le permitiera comparar entre bien y mal, nobleza y bajeza, espiritualidad y no espiritualidad. Era un cadáver ambulante, un haz de funciones físicas ya en agonía” (2005: 41).

Los *hundidos*, aunque hubiesen tenido papel y pluma no hubieran escrito su testimonio porque su verdadera muerte había empezado ya antes de la muerte corporal. Semanas y meses antes de extinguirse habían perdido ya el poder de observar, de recordar, de apreciar y de expresarse. Nosotros hablamos por ellos, por delegación. No podré decir si lo hemos hecho, o lo hacemos, por una especie de obligación moral hacia los que han enmudecido, o por librarnos de su recuerdo, pero lo cierto es que lo hacemos movidos por firme y persistente impulso. (Levi, 2000: 35-36)

Ahora bien, aunque la necesidad de contar resulte insaciable en ocasiones, al mismo tiempo el sujeto puede sentirse traicionado por los insuficientes vehículos para transmitir la vivencia. Y es aquí donde se instala, según observa la socióloga Elizabeth Jelin, otra de las paradojas del trauma relacionada con la imposibilidad de superarlo dada la existencia de un vacío dialógico: “En este contexto, el testimonio en una entrevista se convierte en un proceso de enfrentar la pérdida, de reconocer que lo perdido no va a retornar, sólo que esta vez, con una sensación de que uno no sigue estando solo –que hay alguien que acompaña–... alguien que dice... *Yo soy tu testigo*” (2002: 85). El otro rasgo imprescindible en la elaboración experiencial sería la relación de acercamiento y distanciamiento con el pasado: “Regresar a la situación límite, pero también regresar *de* la situación límite” (95). *Regresar a* no significa re-vivir el suceso, sino observarlo desde el presente. Y sin la segunda posibilidad (*regresar de*), tan peligrosa y necesaria como la primera, el relato corre el riesgo de tornarse imposible.

La escritura fragmentada y los *restos de lo real*

Siguiendo la misma línea de análisis, la investigadora argentina Florencia Garramuño define a las narrativas concentracionarias como discursos que trabajan con *los restos de lo real*. Aquellos fragmentos recuperados por el sujeto durante el proceso de acercamiento-distanciamiento que propone Jelin, desde la perspectiva de Garramuño se van a centrar en la tactilidad del recuerdo. De esta manera, frente a la violenta fragmentación experimentada por los sobrevivientes, la escritura responderá intensificando los estados emocionales y las subjetividades paradójales que esa fragmentación engendra. La conciencia de lo fragmentario o los *restos de lo real*, la

explosión de la subjetividad, la proliferación de formas híbridas y *textos anfibios* que se sostienen en el límite entre realidad y ficción constituirán, entonces, los nuevos materiales de indagación en las prácticas escriturales surgidas en los años 70 y 80.

Estas “se reconocen abiertas, permeadas por el exterior y resultan atravesadas por una fuerte preocupación por la relación entre arte y experiencia” (Garramuño, 2009: 38). La escritura de *lo real despedazado* posibilita, así, pensar a estas literaturas como una forma de experiencia más cercana al tacto que al conocimiento o la representación; proponiendo, además, realidades alternativas que facilitan una redención de la experiencia dudosa, abrumadora y siempre en devenir. Por ello, las *operaciones de interrupción* de la memoria se mantienen ubicuas en los textos testimoniales, los cuales:

[...] proponen una concepción de escritura como puro devenir, que no sólo desarma la idea de obra, sino que a menudo se dirige incluso explícitamente a cuestionar la posibilidad de enmarcar o de contener dentro de una obra la pura intensidad que la escritura, en tanto escritura de una experiencia, pretende registrar. La escritura aparece más cercana a una idea de organismo vivo, irracional, que respira, que a la de una construcción acabada u objeto concluido que se expondría, incólume y soberano, ante la mirada de los otros. (Garramuño, 2009: 23)

Se trata, añade la investigadora, de un tipo de escritura que hace evidente los *restos de lo real*; discursos que se desprenden violentamente de la intención de pintar una *realidad completa* regida por un principio de totalidad estructurante. La funcionalidad de aquellos *residuos del exterior* o *restos de lo real* con que se arma el discurso testimonial de la experiencia traumática tiene que ver más con las interrupciones de la experiencia y la memoria que “con el final de las antiguas novelas realistas que veían a la experiencia como figura de una verdad luminosa, (acentuando) esa condición efímera e inapresable de la experiencia que estos textos intentan articular” (2009: 243). Esta nueva literatura con *sentido inacabado* es así tributaria de una experiencia que destituye cualquier prerrogativa de certeza objetiva. De ahí que los *restos de lo real*, donde conviven miedos, culpas e incomprensiones, se exprese más en un lenguaje impreciso, esquivo, ambiguo, inacabado y lleno de vacíos:

En el momento del hecho traumático, por su intensidad e impacto sorpresivo, algo se desprende del mundo simbólico, queda sin representación y a partir de entonces ya no será vivido como perteneciente al sujeto, quedará ajeno a él. Le será difícil o imposible hablar de lo padecido, no se lo integrará a la experiencia y sus efectos pasarán a otros espacios que él no domina. (Kaufman, 1998: 5)

No obstante, si bien los vacíos dificultan la elaboración del relato, estos representan, al mismo tiempo, su parte más esencial. La relación entre el trauma y la capacidad para reconstruirlo se manifiesta así en el terreno de la discursividad al convertirse el lenguaje en un sistema simbólico restringido que impide representar la experiencia. Respecto de este fenómeno, el investigador holandés Ernst Van Alphen señalaba que la incapacidad semiótica para exponer la vivencia se debe a lo traumático del acontecimiento que imposibilita dicha elaboración escritural en los términos del orden simbólico disponible. Y el silencio es la muestra de la propia imposibilidad de representar la experiencia; es el punto ciego entre la vivencia y la escritura, lo que ha quedado al medio de lo vivido y de lo contado.

Temporalidad y posición enunciativa en la *escritura del desastre*

La no linealidad temporal en la reconstrucción escritural del evento traumático constituye también otra de las formas en las que se expresaría la relación lenguaje-trauma en los testimonios concentracionarios. Esta no linealidad se debe, en parte, a que la organización cronológica del suceso llevada a cabo por el sujeto testimonial presenta grietas, roturas, avances y retrocesos que no se logran ordenar nunca con el paso del tiempo. Esta atemporalidad ocasiona 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.

La investigadora Agnieszka Bijos ha estudiado el elemento de la distancia temporal como otro de los rasgos involucrados en la reconstrucción escritural de la experiencia traumática. Bijos apunta que la *experiencia devastadora* demanda un cierto tiempo para poder ser procesada, entre otros factores, porque la víctima debe recuperar la voz que ha perdido a causa de

la *disociación corporal* sufrida: “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” (2019: 49). El procesar el trauma requiere entonces de ese tiempo que le permita al sujeto aceptar, recordar e incorporar la experiencia en la consciencia y en el lenguaje. Solo entonces, el testigo recupera la autonomía del cuerpo y puede volver a construir su mundo. La evolución que pueda tener el trauma a través del tiempo transcurrido, así como la magnitud de la distancia temporal entre los sucesos y la escritura constituyen elementos determinantes, a partir de los estudios de Bijos, en la posterior manifestación de los silencios, lagunas o ausencias en el relato testimonial. Estos dos aspectos (contexto temporal y estado del trauma) están intrínsecamente vinculados y determinan el carácter y la forma del texto.

Asimismo, los recurrentes desplazamientos en la posición enunciativa del narrador constituirán también otros de los rasgos que ilustran la manifestación del evento traumático en la materialidad textual del relato post-dictatorial. Como bien señala la investigadora Paula Simón, “a pesar de la fortaleza con la que el narrador en primera persona se instala en el discurso, son frecuentes los desplazamientos arbitrarios hacia la tercera persona que busca un relato más distanciado de los acontecimientos vividos o menos subjetivos” (2014: 227). De esta manera, nos enfrentamos a un tipo de literatura que demanda, a través del tiempo o de ciertos recursos del lenguaje, evocar una memoria fragmentada y escurridiza que escapa a la representación; lo cual explicaría, en parte, por qué también la escritura devendrá en un todo carente de continuidad y, a veces, de cierta coherencia en cuanto a la ordenación de los hechos.

Por otra parte, la fragmentariedad se re-totaliza en el relato e instaura un dominio siempre desestabilizado. La fragmentación o lo fragmentario, explica el filósofo y teórico francés Maurice Blanchot, más que la inestabilidad o la no fijación, promete el desconcierto, el desacomodo, y el efecto de rareza le será algo propio: “Cuando todo está dicho, lo que queda por decir es el desastre, ruina de habla, desfallecimiento por la escritura, rumor que murmura: lo que queda sin sobra, lo fragmentario” (1990: 35). Lo fragmentario no representa *un sistema disperso*, “sino el despedazamiento de lo que nunca ha preexistido (real o idealmente) como conjunto ni podrá

juntarse en alguna presencia de porvenir” (56). En ese sentido, la escritura sería violencia en tanto acontezca en ella la ruptura, el quiebre, el desastre:

Uno está solo para exponerse al pensamiento del desastre que deshace la soledad y rebasa cualquier pensamiento, en tanto afirmación intensa, silenciosa y desastrosa de lo exterior. Una repetición no religiosa, sin pesar ni nostalgia, regreso no deseado; entonces ¿no será el desastre repetición, afirmación de la singularidad de lo extremo? [...] El olvido inmóvil (memoria de lo inmemorable): así se des-escribe el desastre sin desolación, en la pasividad de una dejadez que no renuncia, que no anuncia sino el impropio regreso. (1990: 13-14)

Oblivion: escribir para ¿olvidar?

La uruguaya Edda Fabbri tuvo que esperar más de dos décadas para dar cuerpo y alma a sus memorias en un texto titulado *Oblivion* (2007). Alertando de antemano que “memoria no es lo que pasó, son sus huellas. Y las huellas no están hechas de palabras, casi nunca de palabras” (58), Fabbri nos entrega un relato construido sobre la base de numerosas interrupciones, un relato de deshechos más que de hechos; un breve texto que evoca la memoria fragmentada de una de las sobrevivientes de la dictadura militar uruguaya (1973-1985): “digo y repito, los recuerdos se borran, la memoria se oculta” (Fabbri, 2007: 58).

A Fabbri no le interesaba, según afirma, historiar, analizar ni memoria-lizar responsablemente, tampoco se sintió con la urgencia de denunciar ni de hacer algún análisis político porque, en esencia, “la aburrían y porque no sabía hacerlos, porque no importaba” (68); es por eso que su testimonio se distancia de toda pretensión reflexiva y se acerca, en cambio, a la búsqueda de aquellos afectos que la habrían socorrido durante más de diez años en la cárcel de Punta Rieles. La testimoniante recurre así a las huellas de esa “red fina y fuerte, cargada de dulzura, hecha de no palabras, sostenida por actos cotidianos y extremos, una red invisible de cotidianidades” (13) que durante tanto tiempo sostuvo su vida y la de tantas otras mujeres. De esta manera, la obra se instala desde una perspectiva que privilegia la memoria emocional de la vivencia y que induce a un cuestionamiento sobre el pasado reciente:

Digo que yo no sé cómo se escribe la historia ni quién la hace. Decimos frases viejas, tristes de tan gastadas. Decíamos antes la historia la escriben los vencedores, tenemos que hacer otra, la nuestra, verdadera. Contar la verdad para que se sepa, se dice ahora, para que no se repita. Transmitir antes de morirnos, dejar legado, dicen otros. Esas palabras se me escapan; para nada me pertenecen, suenan huecas. No tengo ningún mensaje que transmitir, no ese mensaje (el que supuestamente yo sé y más supuestamente alguien, otro, espera para oír). (Fabbri, 2007: 58)

La autora no quiere preguntarse más por el mensaje: “¿Cuándo vamos a preguntarnos por un silencio? ¿Cuándo vamos a construir uno donde escuchar nuestras viejas preguntas y las nuevas?” (58). El verdadero privilegio para Fabbri, cuenta en su relato, es haber sobrevivido, es también no tener que luchar con el fantasma de algo que dejó atrás: “Pero si alguien nos asigna, o nosotros nos asignamos esa tarea, la de historiar para la posteridad, ya perdimos, porque eso de alguna manera implica asumirnos distintos, dueños de alguna sabiduría especial y preciosa” (36). No hay más mérito, asegura la testigo, que el de haber elegido quedarse, sin saber lo que venía, con la actitud más digna que le fuera posible.

Se trata de un relato que, a base de preguntas más que de respuestas, minimiza las observaciones políticas de los sucesos y esquiva cualquier referencia a la militancia de entonces. *Oblivion* explora, en contraste, las huellas de una experiencia traumática que intenta encontrar su sitio en la memoria personal de la autora y que es capaz de evocar, además, los recuerdos afectivos. Durante toda la narración Fabbri va reiterando, una y otra vez, que “intactas, erguidas en su mente quedaban las preguntas. No podía contestarlas” (54). La obra, ganadora del Premio Literario Casa de las Américas (2007), empatiza y flirtea así con una subjetividad e identidad lesionadas que intentan reconstruirse a través de la escritura:

Yo no tengo que contar una historia. No tengo el deber de historiar; no sé quién lo tenga, no sé quién sabrá hacerlo. Escribo no por ninguna responsabilidad, acaso por una responsabilidad conmigo, la de poder mirar alguna vez aquel pasado, la de no entregarme ahora, no mentirlo, que no me gane. (Fabbri, 2007: 35-36)

De esta manera, Edda Fabbri defiende a toda costa su derecho a poder

olvidar, y se desmarca manifiestamente de aquel *deber de memoria* que en muchas ocasiones se les exige a los testigos sobrevivientes de este tipo de experiencias; sabe que *la historia es un misterio* y que *estoy metida en ella*. Pero sabe también que solo puede contar hasta donde dé su valor (76). Y así, comenzando por el final, inventando algún final, “aunque sea provisorio, para poder empezar” (11), nace *Oblivion*; precisamente con el mismo nombre del famoso tango instrumental del compositor argentino Astor Piazzolla y que, traducido del inglés, significa olvido: “Sería 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” (2007: 42). El tango que las detenidas ponían a escondidas en la cárcel, más que al olvido, se parecía al perdón. Quizás, piensa la autora, porque el perdón y el olvido están pegados como mismo la memoria y el dolor. O, quizás, porque el perdón es eso: *la música que queda después de la memoria*.

Olvidar es uno de los deseos más urgentes y constantes de la testigo: “Camino y pienso que quiero olvidarme de todo. Todo lo que escribo e incluso lo que pensé. Nacer de nuevo, como cuando ellos nacieron. Inaugurar la página más blanca, olvidar lo que antes escribí, olvidar todo” (2007: 43). No obstante, puede tratarse también de un falso olvido: asumir que algo es una ausencia cuando en realidad está siempre presente. Recordar, escribir y olvidar mientras se sigue recordando eso que se olvida. En esa imprecisión la autora se percata de que “la vida nunca pasa, pienso, y debo volver a aquel pasado” (2007: 45).

Una marca textual de este proceso la encontramos al inicio y al final de la obra. Fabbri inicia su testimonio con la misma frase que lo concluye: “Tengo que empezar por el final. Tengo que inventar algún final, aunque sea provisorio, para poder empezar” (2007: 11; 80). Esto indica que ese camino del olvido que la testimoniante desea transitar no es un camino lineal. El carácter cíclico de la narración expresa el retorno constante de la memoria, se escribe para olvidar, pero, paradójicamente, al escribir se va rememorando constantemente lo que se tiene que olvidar. La escritura se convierte en un acto ambivalente que, si bien pretende la sutura del trauma y el posterior olvido, recuerda siempre antes de olvidar: se escribe para olvidar mientras se recuerda escribiendo. De ahí que, en más de una ocasión, la autora del relato se cuestione a sí misma: “no sé si uno escribe para olvidar o para recordar” (41).

Fabbri, no obstante, es consciente de este fenómeno; por eso, a pesar de su firme propósito de perdonar y olvidar, y más allá de él, la testificante reconoce que “los recuerdos se van y dejan su memoria implacable. Ella se queda. Nada dice esa oculta memoria de los hechos. Calla como una esfinge, como el cielo castiga” (2007: 38). La memoria plasmada no solo en *la huella tosca*, sino también “lo invisible, las mínimas moléculas en el córtex, que es la parte finita del cerebro, esa capita gris que envuelve a la masa blanca” (38). El inicio del relato marca el cierre de una etapa en la vida real de la protagonista, pero sería el cierre de una etapa que, en la escritura, retornará siempre de manera cíclica: “No sé si es siempre tan largo el camino del olvido, si es posible irse de verdad alguna vez, o siempre queda algo, un rumor, algo que alguien mirará alguna vez sin asombro” (80). De esta manera, la autora continúa buscando algún final *para poder empezar*; es decir, recordando para poder olvidar:

Por eso digo que el pasado, ese pasado, es a veces más fuerte que uno. No porque ellos hayan sido más fuertes, no por su victoria vergonzosa, atroz, sino por el peso de las heridas que llevamos en silencio. Tal vez por eso el pasado no se deja mirar, tal vez tan sólo otros, después, puedan escribir sobre esto. Mientras, escribo cosas sueltas, las que puedo escribir. (Fabbri, 2007: 39)

El texto de la uruguaya se muestra permeado de altos niveles de emociones y afectos, y se va construyendo sobre la base de una fuerte carga de subjetividades que destronan el carácter marcadamente político de las obras surgidas en los años 70 identificadas, más bien, con la continuidad de la resistencia. Los hechos expuestos privilegian el recuerdo emocional de una *muchacha* que los transmite ahora con sus ojos de antes, pero parada en su nueva piel (11); una muchacha que en ocasiones pierde su rastro, como diría Forster (2005), porque *nombra una destrucción intolerable*; una muchacha que narra casi sin narrar con una equilibrada contención sobre el horror que, no obstante, asalta constantemente al lector.

Los sucesos han provocado una alteración en la vida de la sobreviviente y, por tanto, también en los moldes referenciales sobre los cuales construye escrituralmente sus recuerdos. De ahí que *Oblivion* aparezca con múltiples lagunas y silencios que, en algunas ocasiones, representan los huecos que el acontecimiento provocó en el habla de la testificante mientras que,

otras veces, solo dan cuenta de la imposibilidad de transmitir ciertas situaciones dentro de los límites del lenguaje común: “las palabras pocas veces hablan de verdad por nosotros, pocas veces pueden escuchar a la ciega memoria, copiar aquel murmullo” (2007: 59).

Es por eso que el testimonio vale también por lo que falta en él, por aquello que contiene en su centro y que es intestimoniabile; esa ausencia igualmente le da forma. En el caso de *Oblivion*, por ejemplo, las referencias a escenas de violencia son escasas, prácticamente nulas; tampoco se alude a los momentos de interrogación ni se describen con detalle los pasajes más extremos de destrucción física o psicológica. Entonces, “la mirada otra vez vaga y elige, selecciona. Nos protege, ella decide siempre lo que podemos contar para que no nos agarre la planta y nos asfixie” (2007: 29-30). De ahí que en *Oblivion* se note esa falta de referencialidad respecto de los hechos, la materialidad de la memoria y los recuerdos concretos:

Quería decir que yo no podía hablar de los hechos. Pero no porque ellos vinieran acompañados de dolor, como a veces se piensa, sino porque me parecía que ellos, los hechos, eran de alguna manera mudos, o que el relato de los hechos podía esconder todo lo que uno quisiera esconder. El relato de los hechos está unido al recuerdo y sé que hay que desconfiar de los recuerdos. (Fabbri, 2007: 38)

Por otra parte, la autora coloca el énfasis, casi siempre, en los pequeños y diarios aspectos de la vida en el penal junto a sus compañeras y en la dimensión afectiva, empática y emocional que les permitió soportar los desgastes y sobrevivir a ellos. Es por eso que Fabbri señala que aquello “no fue una vida heroica, por lo menos no lo fue en el sentido de estar construida en torno a actos de heroísmo” (2007: 13). Los actos heroicos, sin duda, existieron. Pero no son esos precisamente, asegura la testigo, los que ahora necesita recordar ni los que mantuvieron la mirada intacta de las sobrevivientes. Se trata, por tanto, de una obra que remueve lo sutil y lo cotidiano en búsqueda de cierta comprensión individual. El texto se encuentra permeado, así, de memorias, anécdotas colectivas y breves recuerdos fugaces que van llenando los espacios vacíos que la autora percibe de aquellos largos años: las discusiones sobre el pelaje de los caballos, la idea de hacer una película, la caja del cine, los pájaros que se metieron luego en la caja del cine y pusieron huevos, los diferentes rituales de cada una para vestirse

y peinarse, las conversaciones clandestinas en el baño durante el cepillado de dientes, los trucos con el espejo para mirar por el corredor, las gemelas que hacían los mismos gestos y que tenían la misma voz y que levantaban ambas la ceja izquierda cuando se enojaban.

Fabbri va intercalando, de esta manera, breves anécdotas del penal con otros recuerdos de su infancia, sus padres, su ciudad. De ahí que el relato que llega a los lectores sea algo semejante al fluir de una conciencia a veces repetitiva, a veces memorística, a veces olvidadiza; una conciencia indecisa que en ocasiones asegura que “aquellos tiempos se escapan al recuerdo” (24) mientras que, otras veces, descubre que “ahora lo recuerdo y me parece un sueño” (26); una conciencia desordenada e imprecisa que, sin embargo, se muestra sumamente creativa en su intento no confesado de quedar plasmada en un texto literario. Esta conciencia, no obstante, también esquiva, esconde, disimula y reconoce que existe un tiempo (*los años del medio*) que escapa a la vista y que *no se deja tocar*. Son los años de calabozo en los cuarteles; “el tiempo más duro, el de los interrogatorios, la incomunicación” (2007: 18). Fabbri intenta no entrar en esos años que “se cierran a mis recuerdos como un muro de piedra” (37); miraba los largos años del medio *por una ranura cualquiera* pero siempre “la mirada se fue hacia un paisaje mejor. Un paisaje que ella elige” (42). La mirada, una y otra vez, cambia de lugar, se enfoca en otro tiempo y, en esta ocasión, también en otra persona enunciativa:

Sabía que esos años eran los que estaban al acecho en alguna parte, no como un recuerdo pesado de llevar sino como algo muy suyo y que no podía pasar a palabra. ¿Cómo escribir? ¿De qué otra cosa? Si aquel pasado era lo único real, lo único de lo que importaba escribir. Esa había sido su vida. Allí creció, aprendió y olvidó. Allí amó, allí se hizo, en fin, quien era. Y ¿qué palabras podrían soportar la verdad necesaria para que alguien, otro, creyera en ellas? No podía tocar aquella vida, no con palabras. (2007: 56)

El relato se va estructurando en breves capítulos que demarcan los momentos y espacios carcelarios: El corredor, El trabajo, El recreo, La reja, La siesta, La piedra, El cuerpo, La pared, La mordida. Pero estos títulos apuntan, también, a una memoria desordenada y difusa que de alguna manera busca reorganizarse y localizar ciertos pasajes. A pesar del aparente

orden narrativo, con estos breves relatos de títulos sustantivados, continúa acechando al lector la sensación de inestabilidad en la escritura. La estructura cerrada y encuadrada alerta más sobre lo que ha quedado fuera de ella que sobre lo que se cuenta dentro. El texto deja así la impresión de que la historia principal, la verdadera, la que habría desatado la escritura, ha quedado sin contar. Esto sucede, explicaba la ya aludida Cathy Caruth, porque *el trauma no tiene ningún lugar*, no se puede localizar ni clasificar ni estructurar en una narración unitaria.

Oblivion se inscribe así, siguiendo las ideas sugeridas por la investigadora Florencia Garramuño, en este tipo de discursos que trabajan con *los restos de lo real*. Los fragmentos recuperados y reelaborados por Edda Fabbri durante el proceso de acercamiento-distanciamiento se van a centrar en la subjetividad y tactilidad del recuerdo al quedar alojada en la indecibilidad y en lo inenarrable la verdadera experiencia del terror. De esta manera, frente a la violenta fragmentación experimentada por la sobreviviente, la escritura responderá intensificando los estados emocionales y las subjetividades paradójales que esa fragmentación engendra. Se trata de aquello que no puede ser transmitido o narrado en la misma dimensión de lo padecido; aquello que ha quedado fuera de toda simbolización; es el dolor que pasó por el cuerpo y chocó con el límite de la palabra, del lenguaje, de la expresión:

Si la palabra escrita no pasó por el cuerpo, por su íntima oscuridad, es una palabra débil, difícil de creer. El cuerpo recibe y devuelve otra luz o un silencio, escribe. Él teje los pensamientos adentro de nosotros. Agarra las puntas de las ideas y las ata, y así las palabras quedan unidas por algo muy leve que las viste de un sentido nuevo y desconocido, que no nos pertenece. Por qué está la escritura unida al dolor no lo sé, por qué está unida al miedo, a cuál miedo, tampoco. El lugar de la escritura es el cuerpo. Allí ella crece como una planta y parece que todo lo demás rodeara a esa planta para que ella existiera. Es nuestro cuerpo el que escribe o calla, eso lo sé. (2007: 60)

La experiencia tiene entonces que acontecer al lector durante o después de la lectura. Se trata de una subjetividad inaprensible que ha quedado fuera de cualquier esquema, norma, estructura o conocimiento. Es algo que no se puede localizar en el cuerpo mismo del texto; es un sentimiento de *intemperie, desprotección, desnudez, carencia, despojo*. La *presencia laten-*

te de la vivencia se vuelca en un relato dinámico, alterado, impreciso, desordenado frente a la ausencia de una referencialidad temporal: “Tengo que volver despacio a mi casa y mi vida porque los recuerdos están en el paisaje de mi barrio y los árboles que miro se cargan de estas palabras” (Fabbri, 2007: 44). De ahí que, además, la autora se halle siempre buscando *algo que pudiera reconocer como continuidad*, algo que logre conectar las vidas simultáneamente tan distantes y tan cercanas, algo en sus compañeras, en sí misma, algo ilocalizable.

A la vez, se producen variaciones en la identidad de la testimoniante que en ocasiones se desdobra; y la tercera persona es el mecanismo utilizado para referirse a ella misma como *la muchacha*: “Y cuando busco el hilo de continuidad veo a la muchacha sostenida, durante años, por esa red invisible de complicidades” (2007: 13). El relato se desarrolla, así, desde el *yo* de la primera persona que se desplaza, momentáneamente, a una otredad de sí misma. Estas posturas discursivas, fuertemente ambiguas, dan cuenta de los residuos traumáticos manifiestos en la escritura: “Ella guardó algo y me lo dio con una sonrisa. Sin saber lo que era ni cómo estaba sano me lo dio, sin sorpresa, con algún resto, todavía, de inocencia” (33).

La testimoniante habla de sí misma como si fuera otra que simplemente se parece a ella; otra que escribía cartas de las cuales después sentiría “algo como vergüenza, como si alguien muy distinta las hubiera escrito y yo supiera que no iba a poder creer en ellas” (18). Lo que sucede, sospecha Fabbri, es que pasó mucho tiempo y fue creciendo, pero *de un modo extraño, sin crecer*: “Esto casi nadie lo entiende. Nos dicen que maduramos con tanto sufrimiento. Yo no lo creo así” (19). El cómo maduraron, ese modo raro de estar creciendo sin crecer, son algunas de las respuestas que la autora de *Oblivion* continúa buscando.

Por último, resulta preciso aludir al uso recurrente del plural *nosotras*, teniendo en cuenta el significado que la utilización de esta persona enunciativa posee en el testimonio. En ese sentido, la representación de la memoria de la testimoniante se ve atravesada tanto por el imperativo de los recuerdos colectivos como por las variaciones estético-formales de la narración. Es por eso que el texto suele asistir a una narración colectiva que lo conecta con aquella comunidad a la cual siente que pertenece. El carácter autorreferencial del relato se ve condicionado por una pluralidad que lo descentraliza y le otorga un sentido diferente. La voz de Fabbri recu-

rre constantemente al *nosotras* para dar cuenta, también, de las memorias colectivas de aquellos años: “De ese nosotras es difícil despegarse. Aquel pasado, o la mayor parte de él, sólo puedo formularlo desde esa primera persona del plural” (2007: 12).

Esto quiere decir, en parte, que quizás *Oblivion* no pudo haber existido sin la intimidad de un colectivo; para Fabbri, se trata siempre de un sujeto colectivo, de “un bloque, con lo que eso tiene de fuerte y de necesario, y con lo que implica también de renuncias” (2007: 12-13). Si bien el texto nace de una vivencia personal, este se conecta con aquella comunidad con la que vivió *lo cotidiano y lo extremo* y a la que también representa en la escritura: “Lo nuestro fue un mundo colectivo, una especie de ecosistema obligado, no sólo a convivir sino a sobrevivir y a hacerlo a pesar de todo lo que día a día intentaba aplastarlo” (37).

Conclusiones

Durante la introducción se señalaba que la intención del presente artículo no estaba dirigida a alcanzar conclusiones de forma absoluta. La naturaleza ambigua e inacabada del objeto de análisis no se deja encerrar en marcos teóricos y solo admite aproximaciones inciertas. No obstante, sí podríamos mencionar determinados aciertos obtenidos a partir de los objetivos planteados. Observar, en primera instancia, que, al proponerse reconstruir la experiencia traumática, el testimonio concentracionario demanda hacer uso de poéticas propias de otros discursos. En ese sentido, Fabbri se vale de la elipsis, los eufemismos, la metáfora, el vuelo poético y el enfoque en lo subjetivo frente a dicha intención escritural.

Señalar, además, que las huellas de los acontecimientos límite padecidos por la testigo vivencial –que es, además, el sujeto de enunciación de la obra analizada– se manifiestan también en otros aspectos como la estructura gramatical, la posición enunciativa, los efectos de contenido, los desplazamientos temporales o desórdenes cronológicos, así como en la fragmentación, inconclusión e indefinición en lo narrado. El trauma experiencial, que permanece latente tanto en la vida como en la obra de Fabbri, le ha legado una realidad en la que se mezclan y se confunden lo fáctico y lo ficcional. De ahí que la autora reconstruya algunos sucesos

solo a partir de las marcas que dichos eventos le han dejado.

Por último, mencionar que la distancia temporal entre los sucesos y la reconstrucción de los mismos influye de forma determinante en la manera en que se materializa la escritura. Si bien el paso del tiempo pudo desvanecer de la memoria algunos recuerdos, esa misma distancia le permite a la uruguayo observar detenidamente la experiencia y elegir lo que será contado. En ese sentido, se muestra entonces una narración más selectiva y concisa, así como menos detallada y explícita signada, quizás, por los olvidos involuntarios y/o intencionales.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2005): *Homo sacer III. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia: Pre-Textos.
- Antelo, Raúl (2008): *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Editora Grumo.
- Benjamin, Walter (2008): *El narrador*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Bijos, Agnieszka (2019): *La distancia y el silencio: el trauma en la literatura testimonial en torno a las dictaduras militares de Chile, Uruguay y Argentina*. Universidad de Toronto.
- Blanchot, Maurice (1990): *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Avila Editores.
- Caruth, Cathy (1995): "Introduction" (I y II), en *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore y London: The Johns Hopkins University Press.
- Celan, Paul (2002). *Obras Completas*. Madrid: Editorial Trotta.
- Fabbri, Edda (2007): *Oblivion*. Editorial Casa de las Américas. La Habana.
- Forster, Ricardo (2005): "El imposible testimonio", en *Revista Internacional Interdisciplinaria Interthesis*.
- Garramuño, Florencia (2009): *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, Elizabeth (2002): *Los trabajos de la memoria. Memorias de la represión*. España: Siglo XXI Editores.
- Kaufman, Susana (1998): *Sobre violencia social, trauma y memoria*. Seminario Memoria Colectiva y Represión auspiciado por el SSRC. Montevideo.

LaCapra, Dominick (2005): *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Levi, Primo (2000): *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Muchnik Editores, S.A.

Simón, Paula (2014): “La literatura y las catástrofes históricas del siglo XX, un novedoso objeto de estudio comparatista”, en *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, n.º 10.