

Las dos vidas de Julia o sobre *Un hilo rojo* de Sara Rosenberg

LIC. DENISE LEÓN
CONICET

“Contamos historias porque finalmente las vidas humanas necesitan y merecen ser contadas.”

Paul Ricoeur, *Temps et récit*.

Contar es vivir dos veces

A la hora de comenzar estas reflexiones se me impone una imagen que alguna vez leí: poco antes de morir, Primo Levi afirmaba que los vagones de carga sellados que veía en las vías muertas de las estaciones seguían dándole terror. Sabemos que la gran noche de nuestro país también está cruzada por viajes siniestros. En *Los hundidos y los salvados*, Levi (1989, 73) arroja una inquietante paradoja que me permite intentar un ingreso a los textos de Sara Rosenberg. En realidad, nos dice, los sobrevivientes no son los verdaderos testigos de la experiencia del campo de concentración. ¿Quiénes son entonces los verdaderos testigos? Para Levi, los verdaderos testigos, los que han vivido hasta las últimas consecuencias los efectos del campo, son en realidad los muertos, los *hundidos*, que no pueden volver de la muerte para narrarnos su destino. Entonces, los sobrevivientes deben hablar por ellos, deben hablar en nombre de los verdaderos testigos.¹

A pesar de las distancias y las diferencias contextuales concretas tantas veces señaladas, considero que las desgarradas reflexiones del italiano arrojan una luz particular sobre el texto de *Un Hilo Rojo* (1998). Ópera prima de la escritora tucumana Sara Rosenberg,² la novela parece suscribir al intento de plasmar la imposibilidad: recuperar ese resto que no son los hundidos ni los salvados sino lo que queda entre ellos.

Un Hilo Rojo, tramada como un cuaderno de recortes, hecho de fragmentos dispersos de recuerdos propios y ajenos para un futuro documental, se estructura alrededor de una presencia ausente: Julia Berenstain. Enigma y sentido del texto, Julia, militante política desaparecida, es el núcleo obsesivo en torno al cual gira la memoria del narrador, Miguel, quien reconstruye su trayectoria vital y su lucha a través de los distintos relatos de quienes la conocieron.

En *Un hilo rojo*, Sara realiza una curiosa pirueta: construye su autobiografía sin decir yo. Desde la ficción de lo testimonial o lo documental como estrategia de verosimilitud, se desdobla deliberadamente en un narrador masculino que parece desprenderse casi de su propio cuerpo, o mejor, del cuerpo de su escritora:

Más tarde vino la espalda, esa gran olvidada. Acomodábamos nuestras vértebras que se acoplaban dulcemente, y agarrados de los brazos girábamos nombrando cada una de las cosas que veíamos como un cuerpo solo, en círculo completo, con cuatro ojos simultáneos. Éramos polares. Uno de los dos tenía que hacer y el otro permanecer, olvidar lo que el otro recordaba, hablar cuando callaba,

mirar cuando no veía. Así fue. Así sigue siendo, Julia. En la escisión aguardaba el cumplimiento, pero aún era temprano (21).

Miguel es el sobreviviente. Enamorado de Julia, pero alejado de la militancia política, sobrevive a la dictadura militar del 76 en Argentina, y desde esa paradójica excepción despliega las voces de distintos testigos donde la historia de Julia se hace y se rehace constantemente. A Julia, en cambio, le cabe la acción. Mujer y militante es perseguida, encarcelada y finalmente asesinada por el gobierno militar. Curiosamente, en su trayectoria vital (con transformaciones y desplazamientos) puede leerse la trayectoria de la propia Sara Rosenberg, contradictoria, ella misma, desaparecida y sobreviviente.

Miguel o los destinos elegidos en tu nombre

“Allí, escribir, equivale a dejarse trabajar por una enfermedad sin nombre.”
María Negroni, *Museo Negro*.

En su *Manual de Zoología Fantástica*, Borges (1998: 74) menciona un pájaro muy particular que construye su nido al revés y vuela hacia atrás porque no le importa adónde va, sino dónde estuvo. Algo similar ocurre con Miguel, el narrador de *Un hilo rojo*. Como en una novela policial el narrador sigue hacia atrás, hacia el pasado, el rastro imposible de Julia. Recoge palabras, recuerdos, minucias, las notas en su cuaderno, buscando detalles casi invisibles que resultan siempre en un orden inestable y frágil. En su *Historia natural. Vida de los animales, de las plantas y de la tierra*, Julia oculta su propio diario. Lleno de anotaciones y fotografías constituye una pista más para el mapa de la memoria.

Los destinos elegidos por Miguel, que tienen que ver con las distintas personas que conocieron a Julia y también con sus propios recorridos en un itinerario de lucha y de huida, van diseñando una cartografía de la memoria que es al mismo tiempo un mapa de la ciudad de la infancia (Tucumán) pero también de Argentina y Latinoamérica.³ Los cerros tucumanos, Catamarca, Trelew, Bolivia, México: los desplazamientos en la novela subrayan los vínculos entre la historia personal de Julia y la historia colectiva de la militancia en Tucumán durante los sesenta.

Por este aire has pasado, recuerdo mi visita al penal, cuando me contabas de tu traslado y las primeras imágenes del Atlántico mientras te llevaban en un avión pequeño esposada al suelo. Tenías razón, no debe existir un lugar en el mundo más desolado que éste, más plano e infinito, ni un mar más oscuro y helado.

Dentro de una hora aterrizaremos en Trelew (97).

Con la deriva dolorosa de quien se siente siempre en un lugar provisorio, y al mismo tiempo persigue con tenacidad algunos fines, Miguel busca en su memoria y en la de las diferentes personas que conocieron a Julia las astillas del espejo roto. Se aferra a lo perdido como un escudo. Si se duda en llamar muerte a la muerte de los “hundidos”, si las maquinarias del proceso buscaban el borramiento y el anonimato de los cuerpos, la novela (y el documental de Miguel) se proponen preservar la fragilidad, lo efímero, lo constantemente amenazado: la memoria corporal o fisonómica, el modo de mirar y andar, el despertar del sexo, esos pequeños objetos milagrosos donde los sentidos rebotan de una dimensión a otra.

(...) maldita, otra vez, enfermedad del alma, cierro los ojos y empiezo a recordarte. Cuanto más completa te tenga, ahora que veo con claridad el diámetro de tus tobillos, la comisura hacia arriba de

tus labios gruesos, el timbre de tu voz, la última carcajada, más rápido podré zafarme del grosor de tus clavículas en mis manos” (98).

Los honores y los cuidados a los muertos estuvieron en su origen impulsados por el deseo de impedir que el alma de los difuntos permaneciera en el mundo de los vivos como una presencia amenazante. La falta de sepultura era una forma de venganza mágica que se ejercía sobre el cuerpo del muerto condenándolo a ser eternamente una larva y a no encontrar la paz.

En regímenes en donde la muerte se transforma en una producción en serie, dirigida y organizada, el estado elabora una serie de relatos para encubrir esa realidad criminal de cuerpos mutilados y operaciones sangrientas, a los que se les niega incluso la dignidad de su propia muerte (Ricardo Piglia: 2000, 114). “El Estado delincuente que ocupa el lugar de policía, genera una legalidad perversa basada en la farsa y en la borradura de cuerpos y voces” (Perilli: 1993).

En este sentido, sostiene Piglia (2000:114), la ficción dice lo que el Estado calla y disputa con esa ficción política. De alguna manera Miguel, al igual que Antígona, desobedece las leyes estatales porque responde a “otra ley” y no soporta la idea del cuerpo insepulto del ser amado.

Los desplazamientos en la oscuridad, el “explorador de la nada” como denomina Miguel a su documental, van construyendo, a modo de castillo gótico, no una casa suya, sino una casa para su deseo. Un espacio para pensar lo impensable, asilo de desdichas para sepultar y proteger la presencia fantasmática, el cuerpo ausente de Julia.

He cumplido 35 años y es hora de levar anclas, sólo por eso voy hacia el fondo, estoy tratando como puedo, como mejor puedo, de enterrarte. Algún lugar habrá, tengo que ponerte en alguna parte (99).

Sediento de una sed implacable, contra las heridas del fracaso (porque *Un hilo rojo* es también la escritura del fracaso de esa revolución social que querían alcanzar por asalto los grupos armados de los años '60 y '70) el impulso tenaz de la palabra continúa allí, fiel a sus tristezas. La deseada ignorancia, afirma Levi (1989,74), nos fue negada. “No pudimos dejar de ver”. Sea por una especie de obligación moral o por librarse de su recuerdo, los sobrevivientes no pueden dejar de hablar de los que han enmudecido. Una realidad que excede sus elementos factuales, testigos que dan testimonio de algo que no puede ser testimoniado, la distancia entre las palabras y las cosas, de esas materias está hecha *Un hilo rojo*.

Julia: el cuerpo de mis fantasmas

“No hay hombre que no sea, en cada momento,
lo que ha sido y lo que será.”
Oscar Wilde.

En una entrevista realizada para integrar el libro *La cocina del escritor* Sara Rosenberg afirma:

La autobiografía es un género. En ese sentido no hago autobiografía. Sin embargo, todo lo que escribo está alimentado por lo que vivo, por mi “ser en el tiempo”, mi dolor, mi alegría, mi rabia, mi historia, mi manera de comprender y tomar partido, mi acción cotidiana, mi voluntad. Mi primera novela, *Un hilo rojo*, la más autobiográfica, podría haber sido escrita en primera persona y con una

estructura diferente, más cercana, más lineal. Tardé mucho tiempo en decidir cómo dar voz a una serie de acontecimientos que sin duda viví, sin contarlos desde un “yo” que no hubiera tenido sentido. Creo que es fundamental a la hora de estructurar una novela, saber precisamente quién habla, y más aún cuando decides que será coral, que debes transitar por otras voces que te componen para que de ese coro surja una voz clara. Hay un principio musical en el tejido de esa novela. Altos y bajos, ritmos alternos, contradictorios, muchas voces narran y componen a un personaje ausente y por fin es la ausencia la que termina siendo la protagonista. Sabía que ese era el eje, porque ese es el drama que plantea.⁴

¿Cómo escribir una autobiografía sin decir yo? ¿Cómo se narra la vida a varias voces? Si bien *Un hilo rojo* se ubica en el horizonte de la ficción, de la novela, su estrategia de construcción (la ficción testimonial) así como el material tramado (el itinerario de la vida, de la militancia de Julia en una agrupación de izquierda cuyo nombre no se menciona,⁵ su posterior encarcelamiento, persecución y muerte) la aproximan a una estética realista, a una “estética de la presencia.

En el *Diario de Moscú*, Walter Benjamin (1990: 32) afirma que no se conoce un lugar hasta no haberlo vivido en el mayor número posible de dimensiones. Para poseer un lugar, nos dice, para poder reconocerlo entre la multitud, hay que haber entrado en él desde los cuatro puntos cardinales e incluso haberlo abandonado en esas mismas direcciones. En la novela, en un orden dispuesto por el propio narrador, van apareciendo las distintas “cintas”, donde el narrador recoge los recuerdos de distintas personas que fueron importantes en la vida de Julia. Sumando a estos fragmentos su propia memoria, el narrador crea una trama, propone un origen, un devenir, escenarios, iluminaciones y personajes que componen la identidad narrativa de Julia.

La historia de una vida, tal como parece proponernos Rosemberg, sería la reconfiguración nunca acabada de historias divergentes, superpuestas, de las cuales ninguna puede aspirar a tener la mayor representatividad o a clausurar la cadena de sentido (Leonor Arfuch: 2002). La estrategia de Miguel en la ficción es la entrevista. Tanto en el proceso de edición real como en el caso ficticio de la novela, en algunos casos las preguntas y las intervenciones del entrevistador se borran y se construye un monólogo, mientras que en otros se recupera la instancia del diálogo, de la conversación, de lo que llamamos *géneros primarios* (Mijail Bajtin: 1982).

Este método de construcción genera la ilusión de objetividad y veracidad. La inclusión de voces contrapuestas que apoyan y rechazan las elecciones políticas de Julia intentan recuperar una mirada más compleja, más abarcadora. Las “cintas” y los recuerdos tienden a restituir la inmediatez, la presencia, lo *aurático* (Benjamin: 1999, 161) en Julia, apelando restituir la oralidad de la charla como garantía de espontaneidad y de veracidad testimonial.

El mapa se completa con fragmentos del cuaderno de Julia y con algunas de sus cartas enviadas al narrador. En estos textos podemos escuchar su voz, sus temores, sus vacilaciones, su desilusión, lo que de alguna manera deconstruye la idea de una militancia política sin fisuras. Estas entradas secretas de su diario, legadas a Miguel y rescatadas del naufragio funcionan como pistas o claves de lectura. Cuando Miguel, poeta el mismo, rescata los cuadros y los libros que no se perdieron en la explosión, menciona una lista de nombres de autores, delimitando una parcela del universo que tiene que ver con la filiación de Julia como lectora. El narrador nos entrega sus escenas de lectura.

No podemos olvidar que *Un hilo rojo* sigue siendo, o es entre otras cosas, la autobiografía de una escritora, que desde sus textos nos propone una clave desde donde desea que su historia sea leída.

“...Vi a los cazadores caminando durante días detrás de ellas tratando de alcanzarlas. Por fin una se apartó de la manada mientras el resto desaparecía entre las nubes de polvo.

El que iba delante estiró el brazo. Los otros agarraron la punta del hilo del que colgaban trapos también rojos y entre todos empezaron a cercarla como si tocaran el cielo con las manos.

La vicuña quedó paralizada.

Ellos se fueron aproximando, clavaron cuatro estacas y anudaron los hilos. El animal quebró las patas, dobló mansamente la cabeza y se dispuso a dejar que lo ataran mirando fijamente su miedo rojo, sólo un hilo, flotando” (114).

Julia se detiene especialmente en su *Historia Natural* en este ejemplo metafórico de la vicuña y vuelve a narrarlo, con variaciones más de una vez. La vicuña, animal de una rapidez increíble, puede sin embargo ser atrapado a causa de su miedo, que la rodea, como un hilo rojo, deliberado, implacable, que la atrapa y la doblega.

El narrador selecciona distintos hitos que marcan la lógica narrativa y que tienen que ver con la trayectoria mítica del héroe (o la heroína en este caso): origen e infancia (Julia pertenece a una familia que calificada como “extraña”, de locos, rara, etc.), acontecimientos o personas que marcan una inflexión en el rumbo de Julia, amores, pruebas cualificantes, etc. Podríamos decir que Julia, al igual que otros protagonistas de novelas y testimonios sobre la represión y la militancia, presenta características románticas: es una criatura excéntrica y desamparada frente a la comunidad humana, está comprometida con las luchas libertarias de su tiempo que intentan construir al “hombre nuevo”, es hermosa, joven y muere atormentada “sin poder escapar a la torre circular de su desdicha” (María Negroni: 1999).

Un sol de invierno con olor a naranjas

“Este es mi cuerpo, esta es mi sangre. Yo no tenía otra cosa que ofrecer bajos las especies de palabras unidas, bajo el pan y el vino del espíritu que se llama literatura”.
Victoria Ocampo, *Autobiografía*.

El relato familiar es como la fortuna personal, se comparte con los próximos y se defiende contra los extraños (Silvia Molloy: 1996, 132). Considero que *Un hilo rojo*, escrita en el exilio, puede ser leída de esta manera. Como un relato de lo propio, como una mirada en un espejo distante en el tiempo y en el espacio donde se buscan las huellas de la pertenencia. En este sentido son muy importantes los *lugares de la memoria*, los sitios desde donde se elige recordar, que en la novela nos hablan del itinerario de Julia pero sobre todo de Tucumán, la tierra de la infancia.

La literatura de exilio reivindica la nostalgia, introduce en la recreación del lugar de origen (irrecuperable ya en el tiempo y en el espacio) un elemento de placer inspirando por la añoranza. A pesar de la radical extrañeza de la lengua de Rosenberg, los lectores que tenemos la posibilidad de la cercanía espacial experimentamos una felicidad similar a la de compartir un chisme o un secreto.

Ticumán, Yacumán, Tucumán, quiere decir “hasta aquí llega” o “aquí termina” en aymara. Y después de cada borramiento, vuelve a empezar.

Así son las enormes tormentas de verano, esas que deshacen al mundo y lo arrastran por los desagües a los ríos caudalosos para perderse arriba, y caer una y otra vez (81).

Como se ha señalado respecto de Sara, su fraseo es un fraseo de exilio.⁶ Sus personajes no hablan “como argentinos” o “como españoles”. Hablan, sin saberlo, una lengua de contrabando, una lengua que no es de ninguna parte y donde aparecen elementos de extrañas y distantes geografías (Jacques Hassoun: 1996). *Un hilo rojo* por momentos aparece explicado, traducido para “otros lectores”, lo que probablemente tenga que ver con los circuitos editoriales de la novela. Me refiero a aclaraciones incluidas en la textualidad de la novela como por ejemplo sobre el mito del Familiar, o sobre el significado de la palabra ututo, de uso exclusivo en el norte de la Argentina.

Las ciudades humanas están hechas de paisaje y memoria. Miguel recupera distintos espacios y tiempos de Tucumán: la plaza Independencia y sus personajes, los edificios que la rodean, la Facultad de Bellas Artes, el cerro y las vías inconclusas del funicular, las tormentas de verano, la efervescencia política de los 60 y los 70, la organización de los grupos de lucha armada.

En el diseño de esta cartografía imaginaria las historias de Julia y del narrador se rehacen continuamente por el desplazamiento de los centros de atención y focalización. La memoria hace presente el pasado, parece repetir el tiempo. Quien indaga en el pasado, quien lo escribe, le otorga algún sentido a los hechos. El tipo de elección ya es una forma explicativa de lo acontecido.

Es una locura, pero siento a veces que tu viaje no ha terminado y que en algún lugar del planeta voy a encontrarte. De cocinera en Cuzco o de botera en el Titicaca, o de bailarina en Lima, días en los que espero una llamada por teléfono en la que me digas que tome el primer tren de las nubes y vaya a buscarte. Mientras tanto, casi todo lo que hago son mis pobres formas de tentarte (143).

¿Dónde encontrar algunas respuestas? Se ha demostrado que los hombres somos potencialmente capaces de causar infinito dolor, y, como afirma Levi, el dolor es la única fuerza que se crea de la nada, sin gasto y sin trabajo. Es suficiente no mirar, no escuchar, no hacer nada. La memoria humana es un instrumento maravilloso pero falaz: sólo eso tenemos.

NOTAS

¹ Todas las citas de Primo Levi han sido tomadas de la siguiente edición: Primo Levi (1989). *Los hundidos y los salvados*, Barcelona: Muchnik.

² Sara Rosenberg (1998). *Un hilo rojo*, Madrid: Espasa Calpe. Sara Rosenberg nació en Tucumán en 1954. Pintora y escultora, estudió Bellas Artes y Teatro en la UNT. Exiliada en 1975 fue a Canadá y luego a México y a España donde reside actualmente. Ha publicado otras novelas como *Cuadernos de Invierno* (1999) y *La edad del barro* (2003).

³ Para realizar su documental el narrador recorre la provincia de Tucumán, viaja a través de la selva y atraviesa las montañas para llegar hasta Catamarca donde Julia vivió con su marido y su hijo, luego viaja a Rawson a encontrarse con un ex presidiario que fue compañero de Julia en el penal de Rawson, va a Buenos Aires a encontrarse con la familia de Javier y con Javier, el ex marido de Julia y finalmente a España, a encontrarse con la hija de Julia, con una antigua compañera y con quien fue a la vez su amante y su delator.

⁴ La entrevista me fue enviada vía e mail por la autora.

⁵ Si bien en el texto no se hace mención a ninguna agrupación de lucha concreta, tal vez podría intentarse otra lectura de la novela como un testimonio de la lucha armada en Tucumán recuperando y siguiendo las pistas dispersas en el texto. En el presente trabajo he profundizado en otros aspectos del texto, sin embargo creo que es una hipótesis posible.

⁶ Esta afirmación la repite Sara Rosenberg en una entrevista realizada por Pepa Roma para su libro *La cocina del escritor*. Recibí este material vía e-mail de Rosenberg.

⁷ Concepto propuesto por Jacques Hassoun (1996).

Bibliografía

Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico*, Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires.

- Benjamin, Walter (1990). *Diario de Moscú*, Taurus: Buenos Aires.
- (1999). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Taurus: España.
- Borges, Jorge Luis y Guerrero, Margarita (1998). *Manual de Zoología fantástica*, Fondo de Cultura Económica: México.
- Hassoun, Jaques (1996). *Los contrabandistas de la memoria*, Ediciones de la Flor: Buenos Aires.
- Levi, Primo (1989). *Los hundidos y los salvados*, Muchnik Editores: Barcelona.
- Molloy, Silvia (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica: México.
- Negrón, María (1999). *Museo Negro*, Editorial Norma: Buenos Aires.
- Nofal, Rossana (2002). *La Escritura Testimonial en América Latina. Los imaginarios revolucionarios del Sur. 1970-1990*, IIELA, Facultad de Filosofía y Letras, UNT: Tucumán.
- Perilli, Carmen (1993). "Un mapa del infierno: la novela argentina entre 1982 y 1992". En *Hispanamérica*, pp. 95-100.
- Piglia, Ricardo (2000). *Crítica y ficción*, Planeta: Buenos Aires.
- Rosenberg, Sara (1998). *Un hilo rojo*, Espasa Calpe: Madrid.
- Schmucler, Héctor (2002). "¿Dónde encontrar la verdad?", En *Puentes*, Año 2, N° 8, noviembre, pp. 62-65.
- Steiner, George (2000). *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*, Adriana Hidalgo Editora: Buenos Aires.