

Ana Tissera

Tununa Mercado: La memoria del sur

“Y me prodiga el animoso destierro
que es acaso la forma fundamental
del ser argentino.”

J. L. Borges

EL PRESENTE TRABAJO ES PARTE DE UNO MAYOR, *Historia poética y género*, y propone, a partir de algunas expresiones literarias de los pueblos del Sur —Chile, Argentina, Uruguay—, otra lectura de los acontecimientos ocurridos durante los respectivos gobiernos dictatoriales en los años setenta.

Partimos de un preconcepto: podemos conocer la historia a través de la literatura pero no la literatura a través de la historia. El discurso histórico “habla de” hechos constatados; el discurso literario “habla con” los espacios no dichos de la historia, con lo acallado de los sentimientos, con signos familiares y domésticos, con datos del conocimiento no cifrado. El discurso histórico, dice Barthes en *El susurro del lenguaje*, es un lenguaje no asumido que busca producir “efectos de realidad”, y que, con el tiempo, endurece sus significados, los “seculariza”. El discurso literario, decimos, moviliza el lenguaje alternativo de los protagonistas de los hechos y de la información no sistematizada. La formulación estética constituye un lenguaje *oblicuo* que opone a la

fáctica indiferencia del número y del nombre una instancia dialógica distinta, la que cree más en la emoción inconclusa que en la acción acabada, la que coloca el relativismo de la interpretación sobre la univocidad de los hechos, la que sabe que el orden del discurso no siempre coincide con el orden de lo real, la que hace de la historia un proceso de reflexiones y no un conjunto de instituciones.

A esta manera de mirar el mundo llamamos el *saber femenino* de la historia. Porque se cuestiona la rigidez del vínculo entre escritura y poder que pareció regir el orden de los acontecimientos en el siglo diecinueve: "A tal forma de literatura corresponderá tal forma de país", parece haber sido la consigna que condujo la pluma del *Facundo* de Sarmiento —y de la República Argentina— desde el año 1845; por entonces llegar a la civilización implicaba alejarse de los espacios de ficción, de lo inútil e ilusorio, de lo utópico, de "lo femenino". La idea ha sido desarrollada por Piglia en "Ficción y política en la literatura argentina" (*Hispanamérica* 52, abril 1989). Allí sostiene que quien revirtió el paradigma en el siglo xx fue Macedonio Fernández. Para nosotros tiene una connotación específica: la búsqueda de marcas historiográficas en nuestros días se encuentra no en los códigos del conocimiento pragmático sino en la configuración difusa de lo pequeño y lo anacrónico, en los márgenes de la diferencia.

Concretamente nos preguntamos cómo se puede hablar creativa y femininamente de los hechos políticos ocurridos en el Cono Sur entre 1970 y 1990. Cómo se expresa la triple marginalidad de esta escritura: la diferencia estética, la diferencia ideológica y la diferencia biológica. Inquirimos acerca de la construcción verbal que asumen los géneros involucrados: hombres y mujeres escribiendo la duda, el equívoco y la ambigüedad de la historia; toda una generación de testimonios, de memorias dispersas y de afectos sofocados que, con urgencias no casuales —la mayoría de los escritores rondan los cincuenta años—, procuran que el nombre esté-

tico dé forma al reclamo, a la denuncia, a la verdad. Sugerimos la posibilidad de ensayar una hipótesis: la escritura masculina —José Donoso, Mempo Giardinelli, Héctor Tizón, Antonio Di Benedetto, Tomás Eloy Martínez—, roza los límites de la *alegoría*, parece trabajar un lenguaje semejante a lo real, una secuencia de significados transitivos y lineales. Mientras que la escritura femenina opta por un lenguaje *simbólico*, de significados intransitivos y radiales; así lo hemos observado en Luisa Valenzuela, en Marta Traba, en Griselda Gambaro, en Tununa Mercado. El símbolo dice en sí mismo; la alegoría dice en relación a la referencia. El símbolo sugiere por intensidad; la alegoría afirma los esquemas del mundo por extensión. Dominios que a veces se superponen y a veces se individualizan. Porque el esfuerzo por recordar desfigura, necesariamente, la distancia entre la palabra del hombre y los sucesos.

La palabra que ahora nos ocupa es la de Tununa Mercado. Toda su obra, desde *Celebrar a la mujer como una pascua*, cuentos escritos por el año 1966, hasta *La madriguera*, 1996, libro que recrea espacios de su infancia cordobesa, conforma trazos de apretada sensualidad femenina. Trazos donde la memoria explora y donde el entorno inmediato modela la forma del "yo".

Sin embargo hay dos hitos que hacen diferente su escritura: por un lado la descripción pormenorizada, casi erótica, de objetos, circunstancias y percepciones del individuo. Por otro lado, la vulnerabilidad que sufren sus partes cuando el contexto político agudiza las contradicciones del ser humano. *La letra de lo mínimo*, y *Canon de alcoba*, 1988, son ejemplos del primer hito. *En estado de memoria*, 1990, fortalece al segundo hito; es la figura que resulta de evocar, ya en el Sur, los pasos y pozos del "yo" despojado de su entorno.

Debo decir que fue en *En estado de memoria* donde encontré la pregunta que conduce este trabajo. Debo decir que me llevó largo tiempo tomar distancia afectiva sobre el tema. Quizás por esto de las confesiones, quizá por esto de los códigos no permisivos de la aca-

demia. La suya es la escritura del exilio. La mía también lo es. La suya tuvo el valor de pronunciar en voz alta las grietas de la historia. La mía tiene apenas el mérito de difundirlas. Sean, pues, palabras, para entender la memoria del Sur.

Los colores del Sur no son fuertes. Carecemos de la desmesura del trópico y buscamos los tonos del equilibrio europeo. La forma del sur no es la de la intensidad ni aun la de la convergencia polar sino la de la extensión: vientos ajenos la expanden hacia afuera, hacia la imagen que ofrecemos al mundo. Tierra de nadie, el sur ha hecho del viaje que nos trajo y del viaje que nos lleva un lenguaje habitacional.

La nuestra es una historia de viajeros. De gente que viene y de gente que va, de inmigrantes y de inmigrados, de turistas y de exiliados. Es la historia de quienes creyeron ver en esta tierra el sueño americano, pero también la historia de quienes rompieron aquí sus ilusiones. Para decirlo en tonos familiares citamos versos de María Elena Walsh, "porque me duele si me quedo, pero me muero si me voy, por todo y a pesar de todo yo quiero vivir en vos"; o de Charly García, "quién sabe Alicia, este país ha sido hecho porque sí, te vas a ir, vas a salir, pero te quedas, dónde más vas a ir". Lo cierto es que esta constante sensación de transitoriedad, de estar y no estar, de jugarse y de huir por la nostalgia perenne del "más allá", ha marcado nuestra cultura diferenciándola del resto de Latinoamérica.

A este rasgo de extrañeza que nos constituye, a este autodesconocernos y alejarnos de nosotros mismos la política ha respondido con un lenguaje equivalente, distante y extremo: el lenguaje de la seducción patriótica o el lenguaje de la expulsión para los que no se adhieren a la ideología dominante. Del segundo lenguaje da cuenta el exilio de la generación romántica, Sarmiento, Alberdi; la partida de los intelectuales disidentes con el peronismo, Cortázar; y la enorme cantidad de opositores al régimen militar que dejaron el país durante los setenta.

Nos detendremos en este último periodo. Es para nosotros una historia reciente. El exilio masivo tuvo por resultado una nación separada de sí misma: aquí el olvido de la "plata dulce y las compras en Miami". Allá, en México, España, Suecia, la pluralidad de búsquedas de quienes habían sufrido, más que una lesión física, una especie de fatalismo internacional que los condenaba a paranoicas rupturas de sobres y a sostener actitudes e ideales en la esfera de una memoria descontextualizada.

El cierre del periodo dictatorial (Uruguay, 1982; Argentina, 1983; Chile, 1985) coincide con el esfuerzo de la escritura por esclarecerlo. En forma simultánea a la recuperación del aparato legal y a la restauración del orden jurídico se produce en la literatura una suerte de regreso a los hechos, una especie de explosión "no ficticia" de la historia. Esto es, transmutados los surcos de la "verdad" por las vivencias del exilio, comienza a circular un discurso retrospectivo que, a modo de la máquina de Macedonio, recoge las imágenes dislocadas del control político y construye aparatos verbales de contrarrealidad. Hablamos, sin embargo, de explosión no ficticia de los hechos, porque el tejido literario no oscurece la claridad de la referencia. Es más, la potencia.

La narración de los hechos constituye una especie de historiografía literaria.¹ Escribir literatura es escribir historia, y es optar por el ángulo irresuelto de los

¹ Quizá pueda entenderse este estado de emergencia literaria como proveniente de una guerra que había acabado por sí misma. Cuando asumen respectivamente los presidentes electos del Sur, Alwyn, Sanguinetti, Alfonsín, luego del cese del proceso militar, no parece haber ni vencedores ni vencidos. Hay una ausencia de razones hacia adelante y hacia atrás. El punto de un sistema político que había cerrado su ciclo. Sobre el caso argentino Fernando Ratti escribe: "En cierto sentido todos los sectores salían de una década de violencia en calidad de derrotados: la izquierda diezmada y desprestigiada por sus errores, los partidos políticos en medio de una profunda crisis, las fuerzas armadas divididas... la intelectualidad acusada de haberse atrincherado... el ciudadano común empobrecido y frustrado" (*Nombrar lo innombrable*, Legasa, Buenos Aires, 1992, p. 170).

acontecimientos que se recrean. Una clasificación tentativa de las opciones registradas hasta la fecha puede llevarnos al reconocimiento de, al menos, dos direcciones de escritura: la de las obras que evocan sucesos precisos, ocurridos o ficcionalizados durante la guerra sucia, *Recuerdo de la muerte* de Miguel Bonasso, 1984, *Aquí pasan cosas raras* de Luisa Valenzuela, 1976, *El mejor enemigo* de Fernando López, 1984, *La casa de los espíritus* de Isabel Allende, 1985. Y las obras que tienen efectos de reinserción, que intentan componer los vacíos emocionales del individuo afectado: *Cuentos del exilio* de Antonio di Benedetto, 1983, de fuerte tono existencial, *Las mujeres del Cono Sur escriben*, Estocolmo, 1985; *Qué solos se quedan los muertos*, de Memo Giardinelli, 1985; *En estado de memoria* de Tununa Mercado, 1990.

La lista es necesariamente incompleta. Podría afirmarse que la segunda dirección es posterior a la primera, "para recomponer el escenario urge antes vaciarlo de escenas". Pero la simultaneidad de las publicaciones desmiente la hipótesis. Se podría también pensar que en los primeros prevalece el afán de alegato, la intención de denuncia, mientras que en los segundos dominan los efectos del lenguaje de la expulsión. Lo cierto es que las conjeturas se disuelven ante lo que tienen en común: todos, a su manera, con mayor o menor vuelo ficticio, con mayor o menor grado de confesionalismo, operan con la memoria como elemento unificador de una historia posible. La memoria como producción social que se alimenta de tránsitos privados. La memoria como escritura de la muerte, de lo que se ha ido y se recuerda "in memoriam de", para recuperar nexos con la vida o, al menos, con la fragilidad de la palabra.

En este sentido rescatamos la obra de Tununa Mercado, *En estado de memoria*. La fecha de su aparición, 1990, nos dice de un pronunciamiento escrito "después de", no al calor de los sucesos, lo que permite mirarlos a modo de cierre globalizador de un proceso que ya amerita ingresar a la categoría de lo simbólico.

La suya es la respuesta al lenguaje de la expulsión. Distinta entre las obras citadas por su particular modo de decir historia en la vida y en la ficción. Se encuentra en el límite entre el testimonio y la autobiografía.² El protagonismo de la primera persona es intenso, pero no llega al nivel explicativo del ensayo. Hay un margen de ilogicidad, de apremio personal en la forma de hilvanar los acontecimientos que desdibuja la información y la coloca en el plano difuso de *lo poético*: las palabras Estado y Memoria configuran un arco de significados concéntricos alrededor del Yo, dueño de la historia y de la escritura. "Estar" es una situación no dinámica, un tiempo de reflexión transitorio circunscrito a la actividad psicofísica del *sujeto*. La *memoria*, por el contrario, es movimiento hacia lo que ha sido y ya "no es". La evocación de una antigua permanencia. Se abre como abanico alrededor del sujeto, lo conecta con el pasado y redimensiona el presente que lo nombra. De esta manera se van tejiendo simultáneamente dos lenguajes, el lenguaje de "lo ocurrido" en el mundo referencial y el lenguaje de "lo que ocurre" en el sujeto al recuperar la escena. A cada uno de ellos corresponde una lectura diferente. Llamaremos a la primera *lectura histórica* y a la segunda *lectura subjetiva*. La estructura del texto permite individualizar sus capítulos o fragmentos como pertinentes a una u otra lectura, fases alternas de un mismo escenario, la memoria del sur.

En el orden de la *historia* ubicamos a los fragmentos de memoria que aparecen con las siguientes nominaciones: "El frío que no llega", "Orden del día" y "Embajada", referidos los tres a situaciones del exilio argentino en México durante el periodo que va de 1976 hasta 1983. Incluimos aquí también los capítulos que hablan

² En una entrevista concedida al periódico *Página 12* (25-4-93), la autora dice: "*En estado de memoria* es un libro que yo escribí un poco porque necesitaba ese efecto de reinserción en la Argentina, ya no podía hablar de un "ella" y crear el personaje de una mujer que regresa a la Argentina, me tenía que jugar con la primera persona y tratar de modelar eso sin concederme demasiadas subjetividades. Aunque realmente estuviera hablando desde las entrañas".

de las simpatías ideológicas resucitadas en el contexto mexicano, sitio que fue asilo de Trotsky desde su destierro, 1929, hasta su asesinato ocurrido en Coyoacán en 1940; y sitio que fue receptor de más de 20,000 refugiados españoles luego de la derrota republicana de 1939. Estos capítulos reciben el nombre de "Casas", "Estafeta", y "Visita guiada", y constituyen, en verdad, un acto de revisión de las bases políticas fundacionales de la izquierda. Un tercer grupo de fragmentos está formado por los capítulos "Currículum" y "Contenedor"; en ellos se describen los pasos necesarios para regresar. El conjunto abarca un trayecto de ocho fragmentos parcelados en tres instancias: *huida, estancia y retorno*, instancias de "lo ocurrido".

En el orden de "lo que ocurre" en el *sujeto* enuncia-dor, en su *Estado* personal de evocación histórica, suceden, a su vez, también ocho fragmentos de memoria que admiten la siguiente agrupación: *obsesiones, búsquedas y pliegues* de adaptación. En el primer grupo incorporamos a los textos que escarban los espacios difusos, más íntimos y vulnerables de la escritora: "La enfermedad", "Cuerpo de pobre" y "Celdillas". "Oráculo", "La especie furtiva" y "Fenomenología" forman otra unidad de digresiones en la que el plano de la suprarrealidad se ofrece como equilibrio para la sujeción de lo impredecible y para medir la distancia entre el *estar* y el *no estar*. Finalmente, con el nombre de "Intemperie" y "El muro" se describen los esfuerzos del Yo por dominar la angustia y vencer las limitaciones que lo separan del medio. Por el grado de interioridad de estas reflexiones hemos convenido en reunir su estudio en el apartado que llamamos *lectura subjetiva*.

LA LECTURA HISTÓRICA

Nuestro estudio ha ordenado aquí los hechos que se conocen a partir de experiencias de exilio de la autora ocurridas entre los años 1970 y 1986. La exclusión co-

mienza en Francia, luego del golpe militar de 1966. Hay también un segundo exilio en México, correspondiente al golpe militar de 1976. Suman, hasta su regreso, un total de dieciséis años, suma considerable para dejar huellas en un individuo. El primer exilio se evoca de manera poco grata; dura menos de cuatro años y relata experiencias de desajuste con el medio europeo. El segundo exilio, el mexicano, es el que protagoniza el libro, el que provoca fisuras de identidad e instala definitivamente los conflictos de pertenencia.

Tununa Mercado describe la trayectoria del exilio como una herida fijada en el espacio del tiempo, un dolor incrustado en sus paredes, las figuras del exilio se mueven en límites cuadrangulares, con pasos estridentes pero quietos. Los iguala la mimesis:

El exilio se me aparece como un enorme mural riveriano, con protagonistas y comparsas, líderes y bufones, vivos y muertos, enfermos y desposeídos, corroídos y corrompidos; el mural tiene un espeso color plomizo y sus trazos son gruesos. Hay un fuerte sinsabor en la evocación, me esfuerzo en este momento para separar algún instante colectivo de felicidad, que los hubo, pero la melancolía lleva la delantera, nada se sustrae a la melancolía de un recuerdo gris, aunque muy intenso. En el mural hay un ancho por un alto, un comienzo y un final, y lo que resulta en el paño acotado y lo que vibra en el paisaje es, irremisiblemente, la melancolía. ("El frío que no llega").

La analogía entre el espectro del exilio en México y los murales de Diego Rivera no es gratuita. El mural es historia estética. Por sus dimensiones, conjuga una doble dinámica: la quietud del plano artístico, contemplable, y el movimiento del plano histórico, juzgable. Al observar el primer plano percibimos la mimesis, los gestos de los actores: bufones, enfermos, desposeídos; al detenernos en el segundo plano inteligimos los sonidos de la historia: la enfermedad huele a llanto, la risa a farsa. Del sintetismo de las imágenes visuales y auditivas sur-

ge el grotesco, la máscara que cubre el rostro de los exiliados.

Penetramos el Mural, primer símbolo del texto. Arriba el hecho histórico, la amenaza de la dictadura militar. A un lado los estereotipos burlescos de "la pasta argentina acomodaticia" que invade, usurpa y agrede identidades.³ De otro lado, la argentina ambulante, la que fiel a otras consignas partidarias se sentía entregada a la noble misión de preservar la "verdad" expulsada de la historia. El gesto de los actores es, sin embargo, igualmente caricaturesco; los unos por soberbia rioplatense, los otros por soberbia política, hablan en forma altisonante y mecánica. Sus palabras se endurecen y toman el color de la piedra, el gris del Sur. La figura central de la escena es el escenario, el paisaje de la melancolía. La melancolía vibra, se "oye"; el ruido de la comparsa queda en segundo plano, no dice, sólo se amuralla en repeticiones. El sitio de la autora es ése, el de la melancolía. Desde allí juzga a los lenguajes laterales.

A los lenguajes políticos corresponde un juicio contundente: la conciencia de su descontextualización. El escenario de discusiones no es el país sino la Casa Argentina, las sucesivas casas —Colonia Tlacopac, Calzada del Desierto, Colonia Aguilas, Callejón de la Rosa— que la colonia argentina habilitaba para recibir a los exiliados. Las reuniones, horas y horas de debate en las que vanamente se ponían a prueba los paradigmas del sesenta ("discutir, disentir, sospechar... era un modo de hacer un país de ese limbo argentino... pactar en entendida actitud epistemológica la desarticulación de los hechos"; "Orden del día"), enrolan al lenguaje político del destierro en los límites del absurdo. No se trataba de una retórica pura, basada en la intimi-

³ En el texto abundan frases tales como: "con ingenuidad, a muchos exiliados en México, se les dio por pensar que seguían siendo, pese a todo, los mejores del mundo... no supieron mezclarse, no supieron fundirse con la población... persistieron en mantener rasgos muy nacionales, gesticulaciones muy propias que solían provocar vergüenza ajena...", "la pasta argentina no dejaba respiro, se pegaba al cuerpo, llenaba la mente..." (pp. 31-34).

dación del poder y de la gloria; pero tampoco se trataba de un lenguaje directo, sostenido por las demandas de la realidad. Aparece como desencajado, como un lenguaje fuera de sitio; es el lenguaje de la parodia que insiste en repetir los discursos de "allá", los de "antes de", los otrora válidos o representativos. Un lenguaje determinado por el *salvajismo* de la palabra, entendido éste como la dimensión oral y discontinua de la expresión.⁴ Un lenguaje acuciado por su propia ambigüedad, la ambigüedad del lenguaje hablado que se dirige a otro par y a un otro incierto, *por medio de y por el habla*, confundiendo vías con causas de comunicación. La retención fática detiene la significación; cierra, compone en el nivel discursivo lo que no puede componerse en el nivel referencial.

No parecen ridículos y desencajados, en cambio, los movimientos miméticos de quienes reclamaban ya no en casas argentinas prefabricadas sino en casas institucionales: ante la embajada argentina, al modo de las madres de Plaza de Mayo, por la vida de sus hijos desaparecidos, Clara Gertel se paraba en la primera fila y sacaba de su bolsa las dos únicas fotos que le habían quedado... "eran muy pequeñas, tamaño carnet; y Laura Bonaparte, con sus tantos muertos, levantaba "una gran pancarta con el nombre de toda una familia exterminada". Esta madre, en un acto límite de protesta, el día de las elecciones presidenciales de 1983, se enca-

⁴ Roland Barthes, refiriéndose a los sucesos de mayo del 68 en Francia habla de "la palabra salvaje estudiantil", basada en los placeres de la fórmula y la invención, palabra misionera, instrumental y funcionalista, menos violenta por su espontaneidad, sin embargo, que la escritura misma. La *palabra salvaje*, dice Barthes, se transcribe, está ligada al cuerpo, a la persona, al deseo de aprender; es la voz de la reivindicación, pero no de la revolución. "La escritura", en cambio, es "lo que está por inventar", la ruptura vertiginosa con el antiguo sistema simbólico, la mutación de toda una cara del lenguaje... se considerará sospechoso todo despojo de escritura, toda primacía sistemática de la palabra"... porque el acontecimiento, agrega, si se pretende revolucionario, debe inscribirse bajo el ángulo de mutación simbólica de la escritura. Propone interpretar un juego de estructuras múltiples escritas, es decir, separadas de "la verdad" de la palabra salvaje ("La escritura del suceso", *Comunicaciones*, 1968).

denó a una de las columnas de la sede consular.⁵ (“Embajada”).

Como tampoco resulta impropio el tono de nostalgia con que se evocan, ya de regreso al país, sumida la autora en su ineluctable inanición, los tonos del debate político argentino en México: “Me pregunto dónde está la carga de esa poderosa libido . . . qué se hizo de todo ese caudal que insufló odio y amor a mi vida . . . Esa catedral de la política, sin cimientos territoriales, erigida en México con trabajos forzados . . . está ahora en brumas” (“Orden del día”). Pese a sus desvíos, aquel lenguaje es reconocido como expresión de un deseo movilizador, como sustento.

El absurdo nace del desfase entre la palabra y la realidad, del aferrarse a metalenguajes que habían perdido la dirección del objeto, no los motivos para reclamarlo. Se buscan entonces explicaciones hacia atrás, ya no hacia adelante. Las respuestas provienen de la identificación con otros grupos desterrados de la historia, con los que se comparten tradiciones políticas, los republicanos españoles y el desterrado por excelencia del régimen estalinista, Trotsky. En ambas fuentes se encuentra contención afectiva, no esclarecimiento ideológico. Los relatos que acompañan este tránsito tienen, respectivamente, carácter de preámbulo, preparan el campo del regreso: viajar a Asturias, donde su amigo Gondi ha decidido no regresar, es un ensayo de su propia volver; el encuentro de Pedro con sus padres, luego de haberlos extraviado durante la segunda guerra mundial, afirma el curso natural del círculo hacia el origen; penetrar, ritualizar, desconocer y temer la irradiación de la casa de Trotsky, es comenzar a huir, ya no del Sur, sino de la prisión de una plataforma política cuyos rezos se habían vaciado: “No podíamos salir de la casa de Trots-

⁵ En una entrevista reciente concedida a *Página 12*, con motivo de las declaraciones de Scilingo acerca de su participación en la muerte de los desaparecidos, Laura Bonaparte lo juzga: “Los animales que viven en manada solamente se relacionan cuando van a devorar juntos una presa, cierran filas en la medida que más se animalizan” . . . (12-3-95).

ky . . .” La frase condensa la historia y el destino de la izquierda durante los años ochenta. Quizá porque dejarla era aceptar la incertidumbre y provisoriedad de otras “casas”, los espacios en los que se proyectaban efímeras políticas o los sitios en los que se habitaba ocasionalmente. (“Estafeta”, “Visita guiada”, “Casas”).

La decisión del regreso se describe también en rectas cuadrangulares. Otro tipo de Mural. Es preciso someterse a pruebas de identidad laboral, a normas institucionales; no cuentan sentimientos ni habilidades, sólo el lenguaje de la competencia que no difiere demasiado del lenguaje político. A Argentina se llega en “cajas” de importación, con “máscaras” de la cultura mexicana malcolocadas sobre las propias máscaras. Las formas esbeltas del contenedor preanuncian la ajenidad del desterrado en su tierra. (“Currículum”, “Contenedor”).

Huida a México, *estancia* en la tradición del exilio y *regreso*, son las secuencias de “lo ocurrido” y fijado en el Mural de la memoria.

LA LECTURA SUBJETIVA

Intentamos explicar aquí “lo que ocurre” en el sujeto evocador, en su estado de memoria. Todo acercamiento a la persona responsable de una alocución conlleva la posibilidad de trasponer los límites entre el enunciado y el acto de enunciación, entre el narrador y el autor, entre el tiempo incierto del relato y el presente locutivo, entre la autonomía de la escritura y su nexa con el acontecimiento, entre la existencia objetiva del lenguaje y las huellas que lo impulsan. Ninguno de estos límites parece traspuesto en *En estado de memoria*. Simplemente porque no existen. La escritura del texto conforma una indisoluble unidad con el correlato autorial. La escritura es ella, Tununa Mercado. No hay desdibujamiento alguno, es más, hay pronunciamientos expresamente dirigidos a confundir al individuo con sus trazos. Se asume la primera persona, se desnuda la inti-

midad, se descarna y escarba hacia la medida de la palabra Yo. Un yo que no se encuentra en la insistencia de su forma pronominal sino en los círculos metonímicos que lo dibujan. Un yo dispersado en fragmentos de posibles alteridades. Un yo que expone sus carencias ante el Otro.

El carácter unipersonal de la confesión nos coloca, como receptores, en el sitio de la otredad. Nos compromete como testigos y como jueces. La expresión oral o escrita de la confesión va más allá de las implicancias reversibles del Yo/Tú como categorías intercambiables en situación de coloquio. El discurso del yo en la obra que nos ocupa es un prolongado *escúchame, mírame*, en tanto todo el ejercicio de la palabra se dirige a recomponerse ante sí misma y ante el mundo. Del mismo modo nuestro discurso, como lectores no casuales de sus sentidos, intentará comprometerse en la convocatoria disgregada de estas líneas.

El reconocimiento de las partes disgregadas del sujeto ha sido planteado en tres órdenes de fragmentos: *obsesiones, búsquedas y pliegues*. Corresponden, respectivamente, a las ya señaladas instancias históricas: *huida, estancia y regreso*, es decir el corolario psíquico de partida, tentativos ejercicios de encuentro durante el exilio en México, y aceptación de los límites y posibilidades del yo cuando regresa al entorno argentino.

Bajo el nombre de *obsesiones* incluimos los fragmentos de memoria confesional que explican la conformación mental, física y biológica del yo autoral. Se narran experiencias de psicoanálisis grupal, la relación con este tipo de terapias y hasta con los efectos de la ingestión de alucinógenos, pruebas a las que el yo se somete para suplir el estado de carencia y vulnerabilidad y que, por el contrario, agudizan la sensación de despojo con que se llega a "la sala del silencio analítico" ("La enfermedad"). Se describen manías y fobias de índole doméstico que desde la infancia han alimentado el sentimiento de desnudez, extrañamente asociado al rechazo por la cobertura y expresado como desconocimiento del bor-

de de la piel, de la forma que cierra lo que no ha culminado ("Cuerpo de pobre"). Así, casi morbosamente, se explica en los circuitos más oscuros de la *mente-cerebro* el proceso psíquico de su angustia y desasosiego.⁶ "Vasta superficie perforada, esponja que absorbe con su porosidad del entendimiento... hongos que al nacer son convexos pero que se ahuecan como embudos a medida que crecen en haces y manojos". El "efecto celdilla" representa su percepción de lo real, la forma en que se conecta con el mundo. Penetrar y ser penetrada: "mi manía perpetua de encerrar y de abrir, de difractar y refractar las partículas de lo real"; condensación sinestésica: "La modelaciones de mi tacto sobre las cosas, y mi visión de la pintura, y la pericia de mi oído para organizar los sonidos... una *idea del ver* que no pretende ver sino *oír el ver... ver lo que oigo*, las ondas me persiguen y las junturas en las que unas y otras se reúnen me ciñen la cabeza o me aprietan el corazón"; vértigo creciente del sueño y la vigilia: "Ese cuerpo que soy yo... ser minúsculo y asediado... sin mí, pero, paradójicamente, en mí. El compartimento que me incluía y que era yo misma creció más allá de *nuestros límites* dejándome convertida en un hoyuelo, ocupando el terror todo el espacio" ("Celdilas").

Observamos que el trayecto de los fragmentos descritos en este apartado marca un surco de progresiva descontextualización social que va desde el silencio psicoanalítico hasta el ruidoso, caótico orden de sus espacios mentales; desde un *yo-grupal*, ubicado en un tiempo y en un espacio determinado, hasta un *yo-mismo* incon-

⁶ El concepto *mind-brain* aparece desarrollado por Chomsky como equivalente a una realidad psicológica tan válida como la realidad tangible. Una gramática no define por sí misma un lenguaje a menos que sus condiciones estén representadas en la *mente-cerebro* (*Rules and representations*, Columbia Univ. Press, Nueva York 1980, p. 126). Es importante, además, destacar el vínculo que el concepto tiene con su base material, con el *cuerpo*: "The mind-body problem can be posed sensibly only insofar as we have a definite conception of body" (*Language and problems of knowledge*, MIT Press, 1988, p. 142). Pese a que el concepto de cuerpo no está definido hay, indiscutiblemente, un mundo material en el que deben buscarse sus propiedades.

tingente, fuera y dentro de sí, excedido por la carga de sus percepciones. No es un proceso de desmaterialización; la *materia-cuerpo* de sí misma, a la inversa, se acrecienta, la desborda; materia-mente, materia-mundo; saturación de emociones, sensaciones. Sensaciones de muerte: los gritos de Cindal clamando por un psiquiatra antes de suicidarse, el recuerdo de los muertos argentinos cimbrando en los puntos domésticos de su vida... la imagen de los campos de concentración hacinados en sus celdillas mentales. El miedo definitivamente instalado en sus *obsesiones*.

Ya en México las *obsesiones* pretenden resolverse en otras *búsquedas*. Aparecen como atenuantes las respuestas del *Yi Ching*, cuyos quietos presagios constituyen una alternativa movilizadora frente al imperceptible tránsito del tiempo azteca; la práctica oriental se erige como el "reloj biológico del destierro", el que enviará las señales (a modo del águila sobre el nopal donde se funda la ciudad de Tenochtitlán) para indicar el momento de los cambios ("Oráculos").

Los cambios buscan superar el estado de separatividad, salir del Yo y llegar a delinear el rostro del Otro. El fragmento "La especie furtiva" se presenta en forma de ensoñación, como una esquiwa mano tendida o como un puente que no llega al "deseo de ser mexicana". Búsqueda del inconsciente que prefigura sustitutos. Encontrar al otro es recuperar la ilusión del todo, el sentido de pertenencia. Por ello, la lectura colectiva, compartida con amigos mexicanos en reuniones semanales, debe ser entendida no sólo como paliativo del destierro sino también como encuentro sublimado. *La fenomenología del espíritu* de Hegel es el texto sobre el que se alcanza, breve, fenomenológicamente, el esbozo de la unidad espíritu, materia y cuerpo; estado de comunidad idílica entre el *sujeto*, la *escritura* y el *otro*.

El presentimiento de lo completo aparece como corolario virtual de los ejercicios metonímicos previos. Es un modo de alcanzar el *estado metafórico*, de cerrar el acumulado peso de significantes parciales. La metoni-

mia es agobio de carencias; abunda en tautologías y en deseos incumplidos que saturan de realismo la carne hasta llegar a convertirla en fetiche. La metáfora, en cambio, rechaza al significante para instalarse en el significado y en la creación; el efecto de lo nuevo satisface la búsqueda, desdibuja en el ideal el límite de lo real. La metáfora resulta así una forma de *no verdad*, una mentira piadosa próxima a la felicidad.⁷ De este modo las faltas del ser, envueltas metafóricamente, podrían, quizás, llegar a culminar: "Nada hago, pues, en su justo centro, no estoy en ninguna parte, y el único sitio al que aspiro alguna vez volver es ése que se hizo realidad, instantáneo, cuando tres subrepticios iniciamos los treinta años de lectura de Hegel, y que ha de ser el sitio del Espíritu" ("Fenomenología").

Al presentimiento de lo completo, o de lo que se hace en esa dirección, se adscribe también la actividad *textil* o *textual*, ejercicios disímiles que la protagonista de los hechos desea similar. La relación no es forzada: se hilvanan palabras del mismo modo que se hilvanan hebras. El juego onomatopéyico, sin embargo, no implica coincidencia de rumbos, y sólo parcialmente implica coincidencia de ritmos. El uno, el tejido, lleva a un estado de logro, de cierta felicidad; el otro, el texto, tanto desde el ángulo de la lectura como de la escritura, es resultado de profundos desgarramientos. Tejer es una forma sensible, a través de los *sen-ti-dos*, de igualarse o de conectarse a los otros, una trama colectiva; escribir, leer un texto, es en cambio una experiencia vertical que desiguala, que subsume al sujeto en la soledad de sus intelecciones ("Fenomenología").

Metáforas que designan *felicidad* son, pues, el *grupo de lectura* y la *actividad textil*. El estado metafórico se

⁷ La ampliación de este tema puede encontrarse en "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud", Jaques Lacan, *Escritos I*, Siglo XXI, Buenos Aires 1988. También la idea de metáfora como violadora de las reglas de verdad puede consultarse en Umberto Eco, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Lumen, Barcelona 1990, p. 276. Eco extiende las violaciones de los tropos a otras reglas del lenguaje: pertinencia, claridad y precisión.

asocia a lo colectivo porque abre la posibilidad de encuentro entre el Yo y el Otro. La ilusión del todo ha sustituido el yo leo por el *nosotros leemos*, el yo tejo-texto por el *nosotros tejemos*. Temporalmente se suprimen los significantes individuales, permanecen ocultos, ligados por su naturaleza metonímica al resto de la cadena; no desaparecen, pero la fuerza del deseo da lugar a que, por un instante, fugaz, fenomenológicamente, estalle la chispa metafórica en el presentimiento de la *utopía*. El lenguaje utópico no se dice, se siente. Frente a la retórica del lenguaje histórico se intuye la necesidad de otro lenguaje, el *lenguaje del susurro*.⁸

Pliegues de adaptación conforma el último apartado de la lectura subjetiva. Incluye dos fragmentos: "Intemperie" y "El muro". La chispa de estados metafóricos alcanzada durante algunos momentos mexicanos se desgrana al entrar a Argentina. La incursión por esta tierra no es ni siquiera metonímica. No hay todo al cual aferrarse. No hay espacio vacío que espere ser llenado por los que vuelven. Los cambios que impulsa el nuevo gobierno democrático son de orden institucional, invitan al retorno, y algunos programas se ocupan de facilitarlos.⁹ Pero una apertura legal no significa una aper-

⁸ Acerca de una obra de teatro, "On chuchote", "Susurramos", hecha por mujeres, Tununa Mercado destaca el valor significativo de lo anodino, la conversación cotidiana entre mujeres: niños, rutinas, enfermedades, maridos. "Mediante la danza, la pantomima y los sonidos, se articulaba un diálogo emocionado... el susurro era enaltecido como posibilidad de comunicación". Opone luego este lenguaje al lenguaje masculino: "Colocarse en el lugar del sujeto de la enunciación detentado por el hombre no era(es), sin embargo, transformar el modelo, era sólo mimetizarse con una manera y un instrumento... No sé si estamos en otro estadio del uso de la palabra... no se ve muy bien la forma de reinstalar en la estrategia feminista, más limpia por utópica pero fuertemente más ingenua... la idea de una vida diferente, de un nuevo modo de pensar y de existir, de un nuevo modo de hablar". La propuesta es: "regresar a las fuentes supuestamente femeninas donde se susurran los desvelos. Y con esas medias voces intentar reconocerse en las nuevas figuras que estos veinte años necesariamente han armado... resignificar e iniciar un texto feminista... hacer de nuestras vidas una poética" ("El tiempo de una poética feminista", Rev. *Feminaria* III, 6, Buenos Aires, noviembre 1990).

⁹ A través de ACNUR, Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados, se gestionan viajes; OSEA, Oficina de Solidaridad para Exi-

tura social. Y es ahí donde se producen las grietas del individuo, en el desfase de códigos que invalidan al lenguaje del sesenta en los ochenta.

Estar "fuera de" no significa ser aquí "los otros", los de la periferia temida y expulsada, sino sobrar, no tener sitio, estar a la "Intemperie". El *sujeto* del relato que lleva este nombre se encuentra, ahora sí, carente, suspendido de la convención que rige y ordena el valor de los hombres. En un espacio parroquial —un perro, calles, caminatas, una plaza— aparece un *linyera*. Se produce una suerte de *alegoría truncada* entre esa intemperie, real, y la suya, figurada, interior. La tentación del símil es consuelo mimético, pero es también el punto en el que se produce la rebeldía. Ella, como él, son resultados indigentes de un sistema que excluye a los desiguales. La razón, excesivamente directa y transitiva, coloca en el mismo saco marginal a la pobreza y a los intelectuales, y provoca la acción irracional de una imagen que los sintetiza: el linyera duerme con su cabeza apoyada en *La novela de Perón* de Tomás Eloy Martínez. La historia ingresa a la ficción. La literatura, la máquina paranoica y ficcional de Macedonio Fernández, actúa como conspiración política, "desafía al Estado". El efecto contradictorio de esta escena produce un efecto de regresión. Ella vuelve a su fondo, a su propio muro.

Hay dos muros. Un muro real frente a su ventana, frente a la mesa de su escritura, y un muro virtual, la imposibilidad de salir de su intemperie. El muro real es gris, como los colores del Sur; el muro de su corazón es de un tono incierto, toma el color del espacio que transita la memoria, el de la fuga, el del vértigo. La decisión de dominarlo es empecinada, se parece a la locura, "la que se erige para insistir sobre la realidad

liados Argentinos; CAREF, Comisión Argentina para los Refugiados, y la Comisión Católica Argentina de Migraciones, operan con los organismos de derechos humanos dentro del país. Funcionan, además, talleres de adaptación para hijos de exiliados, y se reincorporan a sus cargos aquellas personas que habían sido destituidas de sus funciones.

reclamando realidad". Voltear el muro cemento, vencer el muro miedo. Desafiar el estatismo del planteo alegórico que se resigna a las relaciones parecidas y desiguales. No bastan las significaciones generales para entender lo individual. Es preciso reubicar los muros, *escribirlos*:

El muro, sobrecargado de una violenta energía, traspasado y transido por la grafía, expuesto a una intemperie desconocida hasta entonces, constreñido por su foso y dominado por un prolongado sitio, se fue cayendo, literalmente, sobre la línea recta de su base; no se desmoronó arrojando cascotes como edificio de terremoto, sino que se filtró sobre su línea fundante, como un papel que se desliza vertical en una ranura ("El muro").

El derrumbe del muro es la forma de la palabra sobre el Mural. La revisión de procesos de memoria histórica y personal ha colocado sobre ellos el *deseo* de la *escritura*.

LA LECTURA SIMBÓLICA

La actividad simbólica, explica Eco,¹⁰ no sirve para nombrar un mundo conocido sino para producir las propias condiciones de "cognoscibilidad" de lo que se nombra. La secuencia simbólica busca entonces el apoyo de los significados indirectos, presume analogías entre simbolizadores y simbolizados, pero no permite que el reconocimiento del vínculo anule la vaguedad del significado, su contenido nebuloso. Un símbolo es auténtico cuando su carga de ilusiones es inagotable, y sigue vivo siempre y cuando sus sentidos conserven el carácter de lo indescifrable.

Nuestra lectura ha procurado descifrar "el contenido nebuloso" de *En estado de memoria* desde dos ángulos: el de la representación histórica de los hechos y el de

¹⁰ Umberto Eco, *ob. cit.*, pp. 239, 244, 258. Los conceptos pertenecen a Jung y a Lévy Bruhl.

las vivencias personales del sujeto de la enunciación. Como se trata de ocurrentes narrados desde la perspectiva de la protagonista del relato, ambos aspectos sólo se disgregan por cuestiones metodológicas, pero ninguno de ellos "significa" separado del otro. Todo el texto conforma una unidad simbólica sujeta a dos significantes, un Mural, colectivo, histórico, y un muro, virtual, individual. La lectura escindida, sin embargo, ha contribuido a alimentar el conjunto simbólico, lo ha constituido como "actividad cognoscible" para quienes lo interpretamos. Ha sugerido procesos de conocimiento que conectan la facticidad externa con la ambigüedad interna.

La historia, entendemos, se ha puesto a prueba. Se ha pronunciado de una manera no asertiva ni monológica. Cada evento se ha dicho en una doble dirección: en relación a la verdad histórica y en relación a la verdad individual. La verdad secularizada del poder que excluía la conducta de "los otros", de la diferencia, se ha filtrado en el margen del disenso y la relatividad del Yo que procesa en la escritura de la Memoria la marca indescifrable de ambos grupos. A título informativo, y para ser consecuentes con los principios de cognoscibilidad y sentidos indirectos, proponemos el diagrama de nuestra interpretación:

	Mural	//	Muro	
	lectura histórica			lectura subjetiva
<i>huida</i>	"El frío que no llega" "Orden del día" "Embajada"		"La enfermedad" "Cuerpo de pobre" "Celdillas"	<i>obsesiones</i>
<i>estancia</i>	"Casas" "Estafeta" "Visita guiada"		"Oráculo" "La especie furtiva" "Fenomenología"	<i>búsquedas</i>
<i>regreso</i>	"Currículum" "Contenedor"		"Intemperie" "El muro"	<i>pliegues</i>

Destacamos las coincidencias observadas. En primer lugar advertimos que la sola enunciación de los títulos que nombran los fragmentos de memoria conforman una cadena unificada de significados. En segundo lugar, rítmicamente, ambas estructuras son paralelas, están formadas por respectivas secuencias de tres, tres y dos fragmentos. En tercer lugar notamos un proceso de disminución, de apocamiento pronominal que va desde el “ellos”/“nosotros” de las estructuras históricas hasta el Yo de las estructuras subjetivas. Por último, observamos que el ordenamiento de los capítulos es disímil pero no anacrónico (nos referimos al texto original); es decir que, si deliberadamente se quiso mezclar el hecho histórico con el hecho subjetivo, el final conduce a que las formas cuadrangulares de los acontecimientos {“Casas”, “Embajada”, “Contenedor”}, produzcan un brusco descenso en el embudo de las evocaciones hacia las formas diluidas del Yo (“Fenomenología”, “Intemperie”, “El muro”).

Ahora bien, ¿de qué nos sirve este ejercicio de fragmentación de lo fragmentado? Creo que no sólo para señalar correspondencias de significados verticales y horizontales sino también para marcar lazos que fortalecen el conjunto simbólico. Podemos, por ejemplo, explicarnos la presencia de la muerte en “La enfermedad” y en “El frío que no llega”; intuir la presencia o el llamado al otro en “Fenomenología” y en el encuentro del niño con sus padres en “Visita guiada”; entender las inclemencias del afuera de “Intemperie” con la adversidad de las demandas institucionales de “Currículum”; u oponer al pasado que ingresa a Argentina en un “Contenedor” un presente plagado de “El muro”. Más que un cruce de jugadas (la obra dista mucho de la intención de *Rayuela*), los desplazamientos del contexto histórico al texto subjetivo, y viceversa, constituyen modos de amalgamar pedazos de memoria colectiva e individual, de México y Argentina, de un ayer que aún es hoy, de un hoy que ya es mañana.

Explicar la historia en diagonales y transversales,

hacia arriba y hacia abajo, hacia adentro y hacia afuera, hacia atrás y hacia adelante, *confesarla*, parece haber sido la intención de la obra. Pero la dimensión moral del problema no ha querido cerrarse en los límites del ensayo o de la declaración.¹¹ Ha buscado para sus pronunciamientos la densidad del *símbolo*, para que en su radiación estalle la opacidad de los hechos.

Densidad de dos símbolos que propician la conjunción de dos lenguajes. Por un lado las connotaciones negativas de la historia han sido denunciadas en forma pictórica a través de la mimesis estática, casi grotesca de un Mural. Por otro lado, en ese escenario dominado por la melancolía y el equívoco, se filtra la presencia del sujeto, directa, sin ironías ni revestimientos. La tarea de la subjetividad desnuda entonces el contorno estético del Mural, y lo designa, no ya como límite histórico sino como límite personal, como un Muro. Para socabarlo se sortean distintos estados de descomposición física y psíquica, ejercicios metonímicos enredados de deseos inconscientes, de lo que falta para ser, y se intuyen, entre el sueño y la vigilia, parciales momentos de engaños metafóricos. Pero ni uno ni otro estado, ni la *carencia metonímica* ni la *ficción metafórica* son suficientes para nombrar el “estado de la historia”. Aquella abunda en tautologías que amenazan cosificar e inúti-

¹¹ A partir de las confesiones de Scilingo, marzo de 1995, numerosas notas de Horacio Verbitsky aparecidas en *Página 12*, han recogido testimonios similares por parte de las fuerzas armadas que intervinieron en el proceso militar —Veictor Ibáñez, Martín Balza—, por parte de ciertos clérigos involucrados en el tema, y por parte de los desaparecidos, quienes reanimaron antiguas causas judiciales. Exguerrilleros participaron en debates televisivos. Se intensificaron las denuncias por comercialización de los hijos de presos políticos nacidos en cautiverio. Recientemente se ha presentado en México una tesis doctoral, *Desaparecidos y poder. Los campos de concentración*, la investigación corresponde a una sobreviviente de dos campos de concentración argentinos. Y se ha estrenado en Buenos Aires una obra de Griselda Gambaro, escrita en enero de 1994, *Es necesario entender un poco*. Los esfuerzos de la *memoria* por esclarecer la historia no resuelta, doce años después de cerrado el proceso militar, ocho años después del pacto de obediencia debida, han demandado la reedición del documento más importante de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, *Nunca más*. El debate generalizado afirma el valor del lenguaje oblicuo del arte.

lizar la queja; ésta hace de “lo ocurrido” un paquete demasiado compuesto e impropio con sus referentes, cierra lo que aún no ha sido resuelto. No alcanza, pues, para llegar a pronunciar la verdad, ni el multilado recuento de lo que fue, ni el utópico relato de lo que se quiso ser. Surge entonces la alternativa de la *actividad simbólica*. Para quienes escriben y para quienes leemos.

La *actividad simbólica*, dice Vattimo, es siempre, de alguna manera, la expresión de un deseo de verdad. Para que pueda vivirse como algo natural es necesario que una voz real hable a través del símbolo, que esa voz vuelva hacia la constante aparición de figuras que están atrás, el subconsciente que se ha sido, y hacia la constante aparición de figuras que están adelante, lo sagrado que se debe ser. Los símbolos relatan la historia de la conciencia humana, su direccionalidad. Quien interroga a un texto de un modo simbólico desea entrar en contacto con la experiencia de la verdad. Tal ha sido el *deseo* de nuestra pregunta, de nuestras lecturas.