

El silencio como asilo: el exilio de la palabra en *Yo nunca te prometí la eternidad*, de Tununa Mercado

Florencia Strajilevich Knoll

Universidad de Buenos Aires

Resumen

El presente análisis centra su atención en la narrativa *Yo nunca te prometí la eternidad* escrita por Tununa Mercado y publicada en el año 2005, merecedora del Premio Sor Juana Inés de la Cruz (2007). Esta obra se encuentra entrelazada con *En estado de memoria* (1990), libro en el que Tununa reúne una serie de relatos que condensan su experiencia exiliar en México. Como indica Adriana Bocchino¹ la escritura de exilio apunta a un texto que “no responde al «estar escrito fuera» sino más bien a una «experiencia de exilio», a una «experiencia del estar fuera», convirtiéndose en condición de esa escritura”. *Yo nunca te prometí la eternidad* se teje a través de testimonios, cartas y diarios que responden a múltiples derroteros atravesados por los y las protagonistas. Se presenta un cronotopo siempre desplazado, diseminado; eclosión y explosión de espacios y tiempos que se hacen y deshacen al ritmo ininterrumpido de la escritura. Las numerosas voces narrativas se evocan y refugian mutuamente a medida que se pierden en el boscoso proceso memorial; sus melodías se entrecortan ante sus extravíos en un “tiempo de frontera”²,

Fecha de recepción: 17/9/2023/ Fecha de aprobación: 27/11/2023

Cómo citar / How to cite: Strajilevich Knoll, Florencia (2023). “El silencio como asilo: el exilio de la palabra en *Yo nunca te prometí la eternidad*, de Tununa Mercado”. *Revista de Estudios sobre Genocidio*, número 18, Año 14.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional

¹ Adriana Bocchino, “Las lenguas del exilio en *Yo nunca te prometí la eternidad*” [En línea]. X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada, 17 al 20 de agosto de 2011, p. 98. En Memoria Académica. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2395/ev.2395.pdf.

² Tununa Mercado, *Yo nunca te prometí la eternidad*, Buenos Aires, Booket, 2013.

un tiempo que (des)articula el relato y traza líneas que, como nervaduras, revelan a contraluz los silencios que “prometen” alcanzar un destino.

El relato de Mercado se presenta como un exilio discursivo donde nadie, nada, ni las propias palabras vuelven a ser lo que eran a medida que se excluyen, de modo persistente, unas a otras.

Palabras clave: Exilio, Movilidad, Memoria, Transmisión, Silencio.

Abstract

The present analysis focuses its attention on the narrative *I never promised you eternity* written by Tununa Mercado and published in 2005, worthy of the Sor Juana Inés de la Cruz Prize (2007). This work is intertwined with *In State of Memory* (1990), a book in which Tununa brings together a series of stories that condense her exile experience in Mexico. As Adriana Bocchino³ indicates, exile writing points to a text that “does not respond to «being written outside» but rather to an «exile experience», an «experience of being outside», becoming a condition of that writing”.

I Never Promised You Eternity is woven through testimonies, letters and diaries that respond to multiple paths crossed by the protagonists. An always displaced, disseminated chronotope is presented; hatching and explosion of spaces and times that come and go at the uninterrupted pace of writing. The numerous narrative voices evoke and shelter each other as they become lost in the wooded memorial process; their melodies are interrupted by their misplacements in a “border time”⁴, a time that (dis)articulates the story and traces lines that, like ribs, reveal in the backlight the silences that “promise” to reach a destination. Mercado's story is presented as a discursive exile where no one, nothing, not even the words themselves return to what they were as they persistently exclude each other.

Key words: Exile, Mobility, Memory, Transmission, Silence.

³ Ibid.

⁴ Tununa Mercado, ob. cit.

Introducción

Como cuenta Mónica Morena Seco⁵ en uno de sus artículos, han aparecido libros biográficos, autobiográficos, de entrevistas, de memorias que recogen historias y experiencias individuales de mujeres quienes “se presentan en estos textos como símbolo del drama humano de la guerra civil, como víctimas inocentes del conflicto y la dictadura o en ocasiones como heroínas [...]”. Es interesante señalar que, la importancia que se le concede a las trayectorias de mujeres, enriquece el conocimiento y la problematización del exilio entendido como un fenómeno plural y heterogéneo. Las mujeres fueron agentes de suma importancia en la integración de sus familiares en las sociedades de acogida y en la preservación de las tradiciones -a través de la lengua, las costumbres, el arte, las ideas-.⁶ Como apunta la autora, Francia y México fueron los destinos más destacados del exilio español -si bien muchas refugiadas republicanas se dirigieron hacia otros países-. La novela analizada en el presente trabajo entrecruza dos exilios: el de Sonia -figura que la narradora decide investigar a través del relato de su hijo, Pedro, junto a quien huye de Francia ante la amenaza que representaba la ocupación alemana- y el de la narradora, alter ego de la autora -exiliada varios años en México luego del recrudecimiento de la situación política en la Argentina, sumergida en los horrores de la Dictadura Cívico Militar-. Las historias de ambas mujeres confluyen en México, donde la narradora se encuentra con Pedro en uno de los grupos de exiliados argentinos de la época de la Dictadura en la Argentina de 1976. En la novela de Mercado la huida del nazismo enmarca el derrotero que siguen Sonia y Pedro, circunstancia que se ve condicionada por la afiliación de Sonia al socialismo. Las diversas etapas en la vida de la madre y el padre de Pedro -llamado Ro- los llevan a un exilio político por el cual siempre son perseguidos y amenazados; la condición de “apátrida” envuelve cada paso que dan los personajes a través de una errancia inscripta en el pueblo judío que, como afirma González Betancur⁷, es un pueblo “destinado históricamente a la no

⁵ Mónica Morena Seco, “Las exiliadas, de acompañantes a protagonistas”, *Ayer* 81, *Revista de Historia Contemporánea*, (1), 2011, pp. 265-281.

⁶ *Ibid*, p. 272.

⁷ Juan David González Betancur, “Yo nunca te prometí la eternidad o la identidad escindida”, *Cuadernos de Literatura*, Vol. 14, N° 26, 2009, pp. 72-91.

pertenencia”.⁸ La condición de apátridas de Sonia y Pedro no está dada solamente por el hecho de ser judíos; por un lado, su llegada a Francia nace del rechazo de la hermana de Ro-la cuñada de Sonia-, quien hubiera denunciado a su hermano de haberse casado con una judía; luego, la condición de alemana en Francia hace que Sonia sea vista con desconfianza en París. Al momento de la huida de grandes cantidades de ciudadanos franceses ante la ocupación nazi, Pedro y su madre resultan extranjeros. Ambos personajes son presos de la fobia y el odio al representar a quienes se quedan sin patria; constituyen “el paradigma de los emigrados, de los apátridas”.⁹

La narrativa *Yo nunca te prometí la eternidad* se acerca a lo que apunta Emilia Perassi¹⁰ en relación al testimonio como “acto”: “la performance de una historia se injerta en la continuidad de su narración por parte de sujetos póstumos o diferidos”.¹¹ Estos sujetos “póstumos”, “herederos” caracterizan la subjetividad testimonial: “su fundamento es la transitividad del yo en nosotros”. La subjetividad testimonial -cuyo carácter plural, transhistórico y transgeneracional se asocia con la experiencia del exilio trabajada en la novela- funde “lo testimonial con lo postestimonial”, “las vivencias directas con la rememoración de estas mismas vivencias”; así, la autoría del testimonio es múltiple, entre el sujeto histórico -quien vivió los hechos- y el sujeto diferido -quien recibe la narración y continúa su vigencia a través del tiempo-.¹² Al hablar de “múltiple autoría del testimonio” se hace referencia a una producción siempre continua, “descentrada” en el tiempo y el espacio, donde sucesivos -y, potencialmente, simultáneos- acontecimientos se desplazan y (re)crean en forma de recuerdos; la “cultura del recuerdo” -como le llama la autora- traza nuevos lazos con el pasado, permite cumplir con un “deber social” que concierne a una

⁸ Ibid, p. 81.

⁹ Ibid, p. 77.

¹⁰ Emilia Perassi, “Desde el cuerpo de las madres: nuevas figuraciones del testimonio después del testimonio”, en *De la cercanía emocional a la distancia histórica:(Re) presentaciones del terrorismo de Estado 40 años después*. Fernando Reati y Margherita Cannavacciuolo (comps.), Buenos Aires, Prometeo Libros, 2016 pp. 227-242.

¹¹ Ibid, p. 228.

¹² Emilia Perassi, ob.cit.

comunidad. Perassi habla de un pasaje de la “era del testigo” -inaugurada por Annete Wieworka- a la del “hacerse testigo” y hace referencia a una serie de obras que caracterizan a la literatura del Cono Sur. Son obras en donde la literatura se emplaza como un lugar donde el lenguaje “emancipa la memoria del recuerdo personal” -almacenado en el cuerpo del testigo- y lo restituye al cuerpo social. Los sujetos “que vienen después” son intermediarios memoriales que “recogen la cadena de narraciones originarias como cita, actualización e interpretación de textos primeros”.¹³ Estos sujetos construyen la memoria colectiva “en ausencia” del testigo; a partir de ella aparecen lectores que (re)escriben narraciones anteriores a partir de las preguntas sin respuesta, de los quiebres entre los momentos rememorados, de las imágenes difusas, de las palabras poco precisas, de los paisajes aglutinados, de los objetos perdidos.

Así como Jean-Luc Nancy¹⁴ plantea la cuestión del exilio en términos de “partida”, como un “movimiento siempre empezado y que quizá no debe terminar nunca”, Perassi cita a David Patterson para hacer referencia a los testimonios de la Shoah en los cuales el silencio se presenta “no como constante derrota de la palabra sino como lugar donde el sujeto se pospone, suscitando la palabra del otro, su intervención en el proceso de significación”.¹⁵ Nancy se pregunta “¿qué es lo que se deja? ¿De dónde parte el movimiento?” Según su definición el exilio es un “movimiento de salida de lo propio”, tanto del lugar propio -en tanto lugar natal, nacional, familiar, lingüístico, social, cultural- como del ser propio¹⁶. Por su parte, el asilo es “el lugar de quien no puede ser atrapado”, un movimiento donde se “está al abrigo”; lugar del cuerpo, del lenguaje, del “estar con”.

¹³ Ibid, p. 230.

¹⁴ Jean-Luc Nancy, “La existencia exiliada”, *Revista de Estudios Sociales* [En línea], (08), 2001, pp. 116-118. Publicado el 7 de diciembre 2018, consultado el 8 de mayo 2023. Disponible en: <https://journals.openedition.org/revestudsoc/28892>.

¹⁵ Ibid, p. 237.

¹⁶ Claudio Bolzman (2012) apunta que la noción de exilio es utilizada para referirse a diferentes tipos de situaciones vividas por personas que en ciertas circunstancias se ven privadas de su lugar en el mundo. En el ámbito literario o psicológico se evoca la figura del exilio como “pérdida, a menudo no deseada, de modos de vida anteriores”. (p. 8)

El presente trabajo se aboca a la detección de ciertas *palabras-objeto* que funcionan como centros magnéticos del discurso; alrededor de estas palabras -que movilizan grandes bloques narrativos en varias direcciones y entre diversos períodos de tiempo- se desplazan momentos “aparentemente” desconectados del relato los cuales, hacia el final, evidencian sus costuras silenciosas a través de voces que recolectan elementos a modo de “señales memoriales”. Los objetos son ese “estar con” del que habla Nancy, una instancia de relación con lo(s) otro(s), el “junto a”, una proximidad que es alejamiento: “[...] tocar, pues, a través de una distancia. Ni todos *juntos*, ni todos dispersados, sino los unos *con* los otros, encontrando a la vez en ese *con* el exilio y el asilo de su *ser en común*”. Los objetos funcionan como esa porción de realidad que es abertura y apertura constante; “balizas” donde las voces, las experiencias, los recuerdos se “hacen” palabra y donde la palabra, al mismo tiempo, se convierte en la posibilidad de un sentido que no deja de “salir(se) de sí mismo”. La palabra es esa intermediaria entre la voz y aquel objeto que intenta nombrar, creando un lenguaje que se acerca a estos “faros de pertenencia” y, cuando está por tocarlos, se deshace en la eternidad de su distancia.

Bord(e)ando el exilio

La escritora argentina Tununa Mercado vivió su exilio en México -a raíz de las amenazas de la Triple A- a partir de 1974, donde se instaló con su marido e hijos. Ante el contexto de persecución y represión que se estaba viviendo en la Argentina, la autora optó por el exilio y alcanzó a su esposo Noé Jitrik en México; allí, la familia permaneció hasta el año 1987. Como indica Andrea Candia¹⁷ “muchos grupos de exiliados buscaron para su asilo ‘temporal’, lugares de habla hispana que pudieran facilitarles la identidad con la lengua. [...] el proceso de reinserción social partió de la adaptación a ciertos usos y costumbres como la incorporación de nuevos códigos”. (30) Por su parte, la autora menciona que el arribo de los primeros contingentes de exiliados a México se aproxima al mes de octubre de 1974; el

¹⁷ Andrea Candia, “Literatura y Exilio: el caso argentino. La narrativa de Mempo Giardinelli y Tununa Mercado”, Tesis para obtener el título de: Maestra en Estudios Latinoamericanos. Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

exilio argentino en dicho país estuvo formado por grupos de personas destacadas en el medio académico y en ámbitos culturales como el teatro, el cine, el periodismo y la literatura. Estos espacios de participación, discusión y creación abrieron un abanico de posibilidades para que ciertas figuras pudieran relacionarse con el mundo universitario, con diarios y revistas que representaron espacios propicios para la libre expresión y divulgación de los hechos que acontecían en la Argentina¹⁸.

Por su parte, Ángeles Egado León¹⁹ trabaja el universo del exilio femenino - especialmente en Francia y México-. Según la autora, es importante considerar la urgencia de abandonar el país de origen como el primer elemento punitivo; no sólo el ejército vencido sino, también, la población civil se vieron obligados a huir de las tropas franquistas hacia países extranjeros y dejar atrás sus pertenencias y entorno social. Sobre las mujeres cayó la responsabilidad de cuidar a los hijos e hijas durante los días hacia la frontera - inicialmente la frontera francesa-. Ellas tuvieron que resguardar a los pequeños/as durante los bombardeos, alimentarlos y protegerlos a lo largo de la huida. Nada más traspasar la frontera francesa, los hombres fueron llevados a campos de concentración -playas del sudeste francés- y las mujeres y niños/as fueron alojados en albergues o con familias. “Las mujeres quedaron a cargo de ellos en una situación límite: sin ropa, sin medicinas, en medio del frío y la hostilidad, a merced de la benevolencia del municipio que finalmente las acogió”.²⁰ Es importante destacar, en relación a la resistencia civil en Francia, el trabajo de Sonia -personaje de la novela de Mercado- como traductora:

Sonia había trabajado con Regler precisamente como traductora. [...] Se habían conocido en París donde él dirigía el organismo de propaganda cultural de la República Española, uno de cuyos elementos clave era la información [...] Tanto él como Ro formaban parte del grupo amplio de emigrados alemanes en Francia [...] Ese frente cultural [...] no se restringía a cuidar artistas e intelectuales [...] sino que tenía que entenderse con dirigentes obreros fogueados en luchas políticas y sindicales

¹⁸ Ibid, p. 32.

¹⁹ Ángeles Egado León, “Mujer y exilio: otra forma de represión, otra forma de compromiso. La memoria en red”, *Migraciones y Exilios*, N° 17, 2018, pp. 181-207.

²⁰ Ibid, p. 183-184.

[...] debió de ser arduo el trabajo celular, esa formación de unidades en la que se ponían en juego diversa índole de poderes.²¹

La resistencia de Sonia y Ro se extiende hasta México, lugar en el que los recorridos se “detienen”; punto de convergencia de dos historias que se encuentran en la transitoriedad de sus recorridos y se impulsan mutuamente a explorar un pasado individual y un pasado en común:

Pedro, Pierre para sus padres, de sobrenombre Pierrot cuando niño, se había acercado a los exiliados argentinos en México durante la dictadura militar iniciada en el '76, y cuando en su momento escribí una memoria de aquellos años para narrar el exilio y el cierre que significó el regreso a la Argentina diez años después, “el niño extraviado tuvo allí su lugar”. Ya entonces había reparado en lo que llamé su “difusa nacionalidad” [...] sólo podíamos especular sobre su origen y sólo advertíamos su apego solidario cuando frecuentaba los lugares del exilio²².

La experiencia del exilio y su impacto en la subjetividad determinan un tipo de literatura que se define en términos de “novelas del exilio”. Según Blanca Inés Gómez de González -citada en González Betancur²³-, las novelas del exilio tienen carácter testimonial y autobiográfico: “como testimonio, buscan denunciar el estado de sometimiento y marginalidad que supone la vida en el exilio. El carácter autobiográfico viene dado por el papel del testigo, quien ha presenciado o sufrido los rigores del exilio”.²⁴ La escritura *desde* el exilio se piensa como un tipo de escritura que se encuentra en los bordes, en los márgenes; cuando Mercado se refiere a la “difusa nacionalidad” de Pedro hace referencia a una identidad nacional que se construye al ritmo de la movilidad, del desplazamiento entre múltiples y variados territorios ya sean geográficos o simbólicos. Nora Ricaud²⁵ recupera el concepto de *frontera* -que también es retomado por Mercado en su narrativa al aludir a un “tiempo de frontera”- como un concepto que permite problematizar dicha

²¹ Tununa Mercado, *Yo nunca te prometí la eternidad*. Buenos Aires, Booket, 2013, p. 197.

²² *Ibid*, p. 9.

²³ Juan David González Betancur, *ob. cit.*

²⁴ *Ibid*, p. 74.

²⁵ Nora Ricaud, “Contar el exilio. Relatos sobre fronteras en la frontera” [En línea], *Boletim de Pesquisa NELIC*, 8(14), 2009, pp. 140-162. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/271161218_Contar_el_exilio_Relatos_sobre_fronteras_en_la_frontera.

zona como un lugar -no sólo de “cruce” de un país a otro, de una tierra a otra- sino, también, como una instancia de creación y “traducción” literarias.²⁶ La propia condición de exilio implica contar en y desde un borde, un límite en donde se sitúa la experiencia de lo singular inmersa en la experiencia colectiva. Ricaud afirma:

La perspectiva autobiográfica [...] se afirma sobre la singularidad de la experiencia, que por definición viene a ubicarse en un lugar de frontera. Desplazada de los lazos sociales, la narración en primera persona tiende a neutralizar lo colectivo para poner el foco en el sujeto que dice “yo”. Pero el sujeto está inmerso de modo inevitable en los avatares del contexto histórico, de modo que su discurrir establece cruces con la experiencia colectiva²⁷.

La estrategia ficcional a la que recurre la narradora de *Yo nunca te prometí la eternidad* permite poner a la distancia aquello que, al estar inscripto en una vivencia singular, no termina de “salir(se) de sí”. A través de los retazos de historia que le llegan a través del hijo de Sonia -Pedro-, la voz que articula el relato se pronuncia “entre fronteras”, instancias del discurso que acercan lo que permanece lejano al permitir su movimiento entre tiempos, entre referentes espaciales de “pertenencia”, lenguas, costumbres, vínculos afectivos, ideas políticas, profesiones, objetos (a)pegados. “Era acaso impertinente insistir y convencerlo de que había que buscar estos objetos, pues habría terminado por hacerse evidente que mi interés se estaba convirtiendo en un hurgar, el hurgar siendo una de las pulsiones de fondo [...]”²⁸; el “hurgar” como ese gesto que permite revolver, alborotar, (des)ordenar entre las lenguas, los recuerdos, las imágenes, los objetos, las pertenencias. ¿Qué, quién pertenece? ¿A dónde? El pertenecer, ¿permanece? “Hurgar”, como palabra que *transita* hacia un “hurgar(la) a Sonia”, “esa muerta que estaba diciéndome todo el tiempo desde que sus diarios llegaron a mí: *Escríbeme* [...]”²⁹; esa voz “muerta” que se

²⁶ Jorge Larrosa (2005) afirma que “el lenguaje mismo, en su movimiento, es traducción. [...] Con las mismas palabras se pueden decir cosas distintas. Las palabras que yo escribo y las que tú lees son las mismas. Pero seguramente lo que yo escribo y lo que tú lees no es lo mismo. Tú y yo tenemos lenguas distintas. Con las mismas palabras, yo escribo una cosa y tú lees otra. La palabra es plural.”

²⁷ Nora Ricaud, ob. cit., p. 142.

²⁸ Tununa Mercado, ob. cit., p. 55.

²⁹ Ibid, p. 55-56.

vuelve audible -por tanto, presencia- en un “hurgar” a secas, *entre* esos objetos diseminados en el estallido del tiempo, en esa eternidad “como voz de ultrasonido, cuyas ondas sólo se pueden captar, oír, desmembrar y organizar mediante la escritura”. Eternidad que presenta objetos en el camino, al tiempo que ese instante fugaz de aparición incita a la narradora a “escribirla”, como un “responder a su mandato”; “así la aislaba, la figuraba, la abstraía de un conjunto -hojarasca, memoria, olvido, polvo- para que, existiendo, me dejara existir al escribirla”.³⁰

Lugar de los objetos, el arte y la imaginación

En el texto de Mercado los objetos trazan un mapa; se disponen como “entes en suspenso” que horadan la urdimbre del tejido narrativo. Son esas semillas ocultas bajo la tierra que nadie ve, pero están allí. En la poética de Francis Ponge³¹ los objetos son entidades que se presentan ante la vista como pre-texto para hablar, para poder decir, para “salir del silencio”. Su diversidad y las múltiples percepciones que despiertan hacen que aflore la palabra; así, los objetos en su pluralidad, multifocalidad y heterogeneidad incitan a un entramado que supone un proceso de inducciones perceptuales en el que intervienen todas las impresiones previas que se hayan tenido en relación al objeto en cuestión. Cada uno de ellos porta una memoria construida a lo largo de las diversas experiencias que acontecen *a través* de esos objetos; todos ellos textualizan rasgos corales pronunciados por los diferentes personajes. Ningún objeto “pertenece a”, sino que su aparición significa la posibilidad de que una voz comience a sonar y adquiera *tonos* propios al entrelazarse -como los hilos de un kilim- con las otras *melodías*. Los objetos aparecen como islotes memoriales donde las enredaderas del relato llevan, cada tanto, a quienes tendrían alguna conexión con ellos; pero, como nos aventura Mercado, la historia es un gran “Ajusco” en donde los *objetos-palabra* se convierten en *palabras-nudo* que hacen viajar -en todas direcciones- voces, nombres, nacionalidades, pertenencias, recuerdos, partes del cuerpo.

³⁰ Ibid, p. 56.

³¹ Begoña Capllonch, “Las palabras transparentes: un análisis en torno a la posible iconicidad del lenguaje poético en Francis Ponge”, *Çedille*, Revista de Estudios Franceses, N° 7, 2011, pp. 44-74.

Según Walter Benjamin³² el aura era “un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía por más cercana que puede estar”; los objetos, los hogares, la familia, la identidad nacional, la lengua, los ideales, el sentimiento de pertenencia se presentan lejanos. Sin embargo, elementos únicos aparecen incandescentemente, *flotando* entre los personajes, silenciosos. De un lado, quedan adheridos a esa pared que se fue despintando y descascarando con el tiempo; del otro, emiten una señal que acerca dos existencias (des)conectadas en la creación de su encuentro. Los objetos son ese arte que deja de ofrecerse a la mera contemplación -como algo único e irreproducible- para permitir que el sujeto *ingrese* en ellos, encuentre una vía de acceso y, así, se adentre en una memoria enmalezada donde los sentidos difícilmente se distinguen entre sí. Yuxtaposición de voces, de memorias, de nombres, de “versiones”, de rostros enmarcados sin fecha y sin nombre; mosaico de historias que dibujan especies arbóreas polifónicas y polimorfos. Carácter de la “cultura testimonial” (Michel Givoni citado en Perassi³³) en donde el testimonio es “un vehículo para crear testigos en plural”, cuya dimensión política se (re)hace y se reinicia por parte de “agentes que actúan y producen testimonios”³⁴.

Cada objeto que aparece en la trama narrativa tiene un “aura” que lo vuelve único, irreplicable, imposible de reproducción pero, a la vez, cada uno de ellos se “desplaza” en el tiempo adquiriendo nuevos sentidos y significaciones de acuerdo a las diferentes circunstancias. Responden a documentos *vivos* de ciertos acontecimientos que empujaron a los protagonistas de la historia a “salirse” de ellos mismos, “descentrarse”, “exiliarse” de sí para emprender un trayecto continuo y siempre abierto. Los objetos son el testimonio de una *expulsión* -política, cultural, nacional, lingüística, física, afectiva, identitaria- que se convierte en mecanismo narrativo y que se traduce en una experiencia errante, errática e inconclusa; los “amuletos” que acompañan a los personajes son los depositarios de

³² Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.

³³ Emilia Perassi, ob. cit.

³⁴ Ibid, p. 229.

creencias y esperanzas de reencuentro pese al alejamiento constante. Con el paso de los años muchos de estos objetos cuasi “místicos” se convierten en piezas de “contemplación”, arcones de recuerdos sedimentados en el tiempo; si en un momento permitieron “salir del silencio” y hacer que emergiera una palabra agarrotada en cada pisada que se dejaba detrás luego, ellos mismos (se) “silenciaron” al dejar de desplazarse. Su “detención” suspende su función y quedan inmóviles en un espacio de llegada donde las distancias son irreversibles y los trayectos laberínticos llevan a un tiempo fijado al recuerdo de un encuentro imaginario.

Los objetos son piezas de un rompecabezas con el que se juega de múltiples maneras a través de los años, dando lugar a las formas más diversas. Dichos elementos van apareciendo intermitentemente en el diario de Sonia y trazan pistas que remiten a ciertos episodios que suspiran en la memoria; al mismo tiempo, las construcciones discursivas comienzan a “ramificarse” a través de estos objetos transpuestos en palabras-nudo. Hay intersecciones en la narración -palabras que ofician de punto de encuentro y cuyo significado abre una pluralidad de escenarios posibles- que estallan en innumerables caminos desde y hacia ciertos lugares representativos en la vida de cada personaje. Las ramificaciones no sólo acontecen en cuanto a los tiempos y los espacios, sino también en relación a la genealogía de Ro y Sonia -los padres de Pedro- y las experiencias vividas por cada uno de ellos. La enredadera de voces -o voces enredadas- que “tapizan” la narración se trama con la forma misma del recorrido, por medio de sucesivos acercamientos y alejamientos entre la voz de la narradora y la voz de Sonia que, a través de la voz de Pedro, se topan con múltiples senderos abiertos en ciertas *zonas* simbólicas del relato. Es a partir de los encuentros y desencuentros entre los personajes -suscitados por medio de evocaciones que producen los objetos en quienes los contemplan- que numerosos lenguajes, soportes, objetos, espacialidades, tiempos, recuerdos, imaginarios, hechos, conversaciones empiezan a “exiliarse” de sí mismos, a ocupar otros lugares “desplazados” de su “emplazamiento” original. Una misma voz se vuelve muchas, una misma caja de imágenes puede contar muchas historias, un elefante puede ser tan sólo un juguete o

convertirse en el recordatorio de un hogar que se construye sobre el andar, las alpargatas son el medio para caminar al tiempo que lastiman por la continua erosión de la suela contra el suelo -hasta casi desintegrarse-, la máscara antigás protege a quienes “ella quiere” y una cartera de cuero cuida el testimonio de quien se eterniza en un sorbo fulminante.

¿Palabras-objeto, palabras-nudo, palabras-hogar?

Según Fira Chmiel Rimano³⁵ “la dimensión material no sólo está presente, sino que también posee una función como medios que pueden operar intermediando las acciones e imprimiendo determinadas características y sentidos particulares. Los objetos y los espacios producen efectos pese a que permanecen en silencio”.³⁶ Según la autora, los objetos despliegan un vínculo con determinadas formas de significar y actuar; llama “bordado subjetivo” a una modalidad particular de habitar, de estar y vincularse con el mundo. Su estudio focaliza en la relación con el espacio, pero es interesante aplicar su reflexión al vínculo de las personas con los objetos: “Los espacios se tornan significativos en tanto marcadores de transiciones, como símbolos de eventos contundentes dentro de las biografías”.³⁷ Los sujetos atraviesan múltiples y diversas situaciones en las inmediaciones de espacios particulares y, dichas experiencias, son aquellas que hacen emerger una fibra conectiva especial con ese lugar; el experimentar una circunstancia que produce un quiebre en la vida, y por ende, en la identidad de un individuo en conexión con un escenario singular -y todo lo que habita en dicho paisaje espacial-, hace que dicha locación adquiera cierta representación en la memoria que lo emplaza como una *imagen-hogar*, un recuerdo que permite “volver” adonde se produjo un cambio. Según Chmiel Rimano, cuando se presentan disrupciones sobre la dinámica diaria se agudiza la consciencia sobre el propio entorno; en sus conclusiones hace alusión a un “viaje entre hogares” que proporciona a los sujetos los contornos de un espacio de pertenencia. Dicho espacio remite a una “lógica del intervalo”

³⁵ Fira Chmiel Rimano, “Un hogar en la constelación: espacio y afectividad en el recuerdo de la infancia en el exilio”, *Revista de la Red de Intercatedras de Historia de América Latina Contemporánea*, Año 8, N° 14, 2021, pp. 150-172.

³⁶ *Ibid*, p. 157.

³⁷ *Ibid*, p. 158.

que expresa “el tránsito que realiza el sujeto entre momentos (o espacios) con aparente fijeza tanto de salida como de llegada”.³⁸ Así, el hogar aparece como parte de una subjetividad en constante desplazamiento, que sufre sucesivos desarraigos a partir de emplazamientos fugaces, zonas de un arraigo transitorio que se abren a nuevos hogares potenciales durante el continuo transcurrir.

La pregunta que se abre es ¿son los objetos esos “hogares ambulantes” que les permiten a los personajes *retornar* memorialmente a ciertos lugares “de pertenencia”? ¿Serán, ellos mismos, espacios simbólicos que transportan, en diferentes tiempos y hacia distintas latitudes, un hogar cuyos bordes se descascaran para regenerarse en cada nueva instancia? Cada alto en el camino narrativo implica el encuentro con un objeto que oficia de señalización, una marca desde la que se ramifican innumerables surcos y senderos memoriales y, por ende, narrativos.

La metáfora del árbol no sólo estructura la disposición de los testimonios en el entramado argumental sino que, también, define los mecanismos de apertura y “cierre” de los brotes sintácticos a partir de palabras-objeto que aparecen como nodos y nudos de (des)conexión:

Hace tiempo que no ve a Ro. ‘Cuando papá vuelva..., cuando tu padre regrese de la guerra...,’ entonces todo cambiará como las imágenes del caleidoscopio que por primera vez no estará en su mesa de luz, porque no hay lámpara que se apague para el sueño, ni mesa, ni cama, ni lente a través del cual se tenga una visión propia y en colores del mundo, sino sólo este refugio bajo un techo de árbol, que los hay, como si dijéramos de tejas o de pizarra, o de zinc, que ataja la lluvia, chip, chip, chip. Su padre está encerrado en ese círculo de vidrios rojos, azules, amarillos y verdes que componen figuras siempre distintas, nunca la misma [...]’³⁹.

En este pasaje no sólo se observa la “apertura” de una voz en otra -la voz de Sonia se abre desde la voz que narra el episodio- sino, también, hay otra ramificación a través de la

³⁸ Ibid, p. 165.

³⁹ Tununa Mercado, ob. cit., p. 88.

comparación: “todo cambiará como las imágenes del caleidoscopio”. Ambas voces se en(t)raman a través del verbo conjugado “cambiará”, acción que permite introducir la partícula comparativa “como” cual nodo de articulación entre, el cambio que produjo la ida del padre de Pedro a la guerra española, y los cambios que se suceden en las imágenes proyectadas en el caleidoscopio del niño; imágenes que le permiten crear historias -de forma similar a su cajita de imágenes- al tiempo que “hacer suyas” esas historias, como si fueran sucesivas reversiones de un acontecimiento que, al “desintegrarse” en las manecillas de un tiempo diluido en la distancia, reaparece en la imaginación colorida de un hijo que extraña a su padre. Ese caleidoscopio -objeto que también forma parte de ese baúl memorial que da lugar a numerosos “hogares” intermedios en la vida de los personajes- “perdió” su condición de objeto decorador de la mesa luz, símbolo de un espacio confortable y cálido donde el juego tenía un sentido lúdico y “despreocupado”. Ahora, esas luces coloridas no iluminan el sueño tranquilo e íntimo que nace de un espacio oscuro pero envuelto en los silencios acogedores de la noche, sino que intentan iluminar lo que queda del mundo conocido; un mundo que implosiona dentro del hogar y lo disemina por todas partes y en ningún lugar al mismo tiempo. Aquellos rincones que se creían seguros dentro de las paredes de un espacio llamado “hogar” -con su lámpara, su mesa, su cama- se borran, y los objetos que *sobreviven* adquieren nuevos sentidos como consecuencia de una función que ya no cumplen; si el hogar ya no es lo que era porque sus habitantes tuvieron que irse debido a una situación de alejamiento forzoso, si hay un “desprendimiento” desde su interior, si los muebles ya no están, si la lámpara ya no prende porque no hay sueño que despertar, entonces el caleidoscopio cumplirá un nuevo rol en la vida de Pedro. Es esa circunstancia *umbral* en su experiencia la que determina que dicho objeto se convierta en una “transición”, al conservar “dentro” un conjunto de situaciones vívidas que responden a una vida que se aleja de lo que fue y se acerca a los contornos de otro hogar; momentáneamente, es un “refugio bajo un techo de árbol” que protege a Pedro de la lluvia y le inspira a tomar su caleidoscopio para reencontrarse, durante un rato, con su padre. Ese “círculo de vidrios rojos, azules, amarillos y verdes” -que siempre le ofrece figuras diferentes

como los espacios por los que transita- transporta los fragmentos de un hogar que está en permanente construcción.

La (re)creación y la (re)invención dialogan con la idea de (re)producción; según Benjamin⁴⁰ a partir de aquélla queda fuera el “aquí y ahora” de la obra de arte, su existencia en el lugar en el que se encuentra; a lo largo de la historia la obra sufre transformaciones físicas y sus condiciones de propiedad van cambiando. La historia de la obra se puede “reconstruir” a partir del lugar donde se encuentra el “original”; pero, si el original no tiene un lugar determinado donde poder ubicarse porque fue desplazado, entonces ¿cómo se reconstruye su historia? ¿A dónde se vuelve? ¿De dónde se parte? Los objetos que se suceden a lo largo del relato son obras de arte que encarnan esa transformación auspiciada por Benjamin desde un arte con valor de culto a un arte con valor de exhibición o “experiencia”: hay algo que se “retira” del objeto y que permite que la contemplación activa y “comprometida” del sujeto pueda ingresar en él y buscar indicios, vías de acceso. Si el aura es el entretejido especial de espacio y tiempo que permite el apareamiento de una lejanía en algo que se vuelve cercano, cada uno de los objetos que acompaña a los personajes en distintos momentos de su historia se convierte en una *señal* cuyo aura - aspecto único e irrepetible desplazado en el tiempo- remite fugazmente a un momento que permanecía “desactivado” en la memoria; al mismo tiempo, ese objeto condensa los sucesivos desplazamientos, emplazamientos, transferencias, circunstancias experimentadas *a través* de él. De esta manera, los objetos son *momentos* narrativos que cuentan historias, que permiten que los personajes (se) hablen, que “salgan” del silencio y puedan encontrarse imaginativamente junto a estos pequeños *hogares* en constante movimiento; porciones de vida que reactivan, a cada paso, permanencias transitorias, evanescentes. “Sensación de evanescencia”⁴¹-, un transcurrir que, pese a su carga existencial, sólo deja huellas, impresiones, trazas en la memoria y en el cuerpo. Es lo que el

⁴⁰ Walter Benjamin, ob. cit.

⁴¹ Leonor Arfuch, “Memoria, testimonio, Autoficción. Narrativas de infancia en dictadura”, *Kamchatka*, (6), 2015, pp. 817-834.

relato autobiográfico trata de aprehender en su anclaje narrativo, una búsqueda que puede dirigirse hacia una totalidad o aceptar la fragmentación, la temporalidad difusa, las iluminaciones, la emergencia de escenas trascendentes que, por alguna razón, quedaron como “manchas” camufladas en la piel de la memoria.

La “suspensión” de la voz y su movilidad

Si la aparición del objeto es un pre-texto para “salir del silencio”, la voz media -que presenta a un sujeto “inmerso en su acción”- se va desplazando hacia un sujeto cuyos gestos y actos comienzan a ser transferidos a otros/as; las experiencias se van filtrando entre esos guiones que entrecortan frases nunca acabadas y que cobran “vida” a través de otras voces cuyo vagabundeo “dentro” de sí mismas se escurre hacia recuerdos que, como “constelaciones eternas”, permanecen suspendidos, silenciosos, entre los hilos que recorren a las sucesivas generaciones. Las notas sueltas en el diario de Sonia transmutan en páginas donde las oraciones se van completando y tejen dibujos nuevos al haber abrazado nuevamente la voz de Pedro, reencuentro que permite darle una nueva forma y sentido a la narración de su trayectoria; luego, esa voz de madre -y a la vez, de hija- dialoga con su propia madre -Gertrud-, ampliando una red de transferencias donde las acciones ya no sumergen al sujeto “en sí mismo” sino que “exigen” la presencia de un “otro/a”, un “complemento” que acompañe y le dé sentido a esa acción. Los diálogos epistolares entre los hermanos -Hanan y Sonia- y entre madre e hija llegan a manos de Pedro, quien tiene sus propias notas personales. Todas las percepciones se entremezclan y no hay una “versión” que coincida con una realidad lejana y difusa; esa enredadera polifónica -cuyos puntos de contacto son como los huecos de los kílím, espacios que permiten que la historia se reinicie- llega hasta Mónica, hija de Pedro y nieta de Sonia. Su padre le cuenta una serie de hechos dispersos en varias notas en las que persiste el silencio de un niño desorientado por la ausencia de Babar -su elefante- a manos de quien lo dejó solo aquella noche con el temor de nunca volver a compartir una palabra.

El uso del pronombre personal “se” -en gran parte de la trama narrativa- da cuenta de numerosos gestos en los que el sujeto se sumerge en la acción y donde, esta última, lo “envuelve” reflexivamente: en casos como *plegarme*, *incitarme*, *diciéndome* es posible cambiar el pronombre enclítico por el “se” reflexivo, lo que permite inferir que dichos verbos hacen referencia, no sólo a la voz que los enuncia sino, también, a otra voz -una tercera persona- que se encuentra “suspendida” en los alrededores de quien toma la palabra. En el ejemplo “Todo se extingue en este presente de fuga”⁴² se observa cómo la voz media permite construir un momento narrativo donde la extinción se vuelve sobre un conjunto de cosas que, al mismo tiempo, se “afectan” unas a otras; esa acción que va y vuelve desde y hacia un objeto/sujeto -inscripto en un tiempo cuasi estático, donde casi no hay transferencia de energía hacia un objeto “por fuera” de él- colisiona con una construcción semántica dada por el sintagma preposicional “de fuga” que remite a un tiempo que se escapa, incontrolable, interminable. Por su parte, en el caso “Se me afirma esa sensación de lo efímero”⁴³ se observa que el pronombre dativo “me” puede ser reemplazado por “le”; así, la primera persona se desplaza, de forma “encubierta”, a una tercera persona, lo cual vuelve a remitir a ese juego de presencias y ausencias, idas y vueltas polifónicas entre las voces de Sonia y la narradora. Por último, en la cita “Fugacidad de lo que no podrá salvarse”⁴⁴ se manifiesta el pronombre “lo” como aquella partícula que “esconde” algo incierto -sumergido, oculto- y, por ello, no se sabe con certeza qué es; su halo misterioso le da un tono ambiguo entre un sujeto animado e inanimado, que está y no está presente y, así, “su” salvación se pierde en su propia fugacidad.

En relación a los objetos que vinculan y vehiculan las trayectorias de los personajes, es interesante articular dichos engranajes memoriales con el uso y transformación de la diátesis media.⁴⁵

⁴² Tununa Mercado, ob. cit., p. 13.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ “La voz (o *diátesis*, en griego “estado, disposición, función”, término preferido por los autores modernos) se refiere a la relación semántica que se establece entre el verbo y los distintos participantes de la acción

EL ELEFANTE

* *Mi valijita no está, su mochila no está, el elefante no está*⁴⁶.

Estas tres proposiciones yuxtapuestas repiten con insistencia la ausencia de ciertos objetos que remiten al momento en que Pedro se separa de su madre, momento fundacional del relato ya que, dicha separación, marca el inicio de una búsqueda dentro de una búsqueda: la de una madre respecto a su hijo en medio de un éxodo emplazado en el constante desplazamiento. Hay una relación triangular que se teje entre los objetos de la oración construida entre los determinantes posesivos “mi”, “su” y el artículo “el”; el hecho de que el elefante sea nombrado mediante el artículo y no por medio de una partícula que indique posesión da cuenta de un objeto que se encuentra lejos del alcance tanto del hijo como de la madre -aunque luego, en la narración, se aclara que fue Sonia quien se quedó con la mochila que contenía al elefante de Pedro en su interior-.

El artículo permite darle una entidad y una identidad al elefante al hacer referencia a un objeto ya (re)conocido por el lector y por los propios protagonistas. Más adelante, se hará una descripción del siguiente episodio: “Habían caminado unas cuadras y él había entrado en una tienda de magia eligiendo, objeto único en su género en medio de cajas de distintos tamaños, teatrinos de títeres, galeras y pañuelos de seda, ese elefante muy pulido [...] con sus elásticos tensos y una capacidad de movimiento que fascinó al niño”.⁴⁷ Así, el elefante es ese elemento que, a medida que avanza la historia, va “cobrando vida” dada su capacidad de articulación y porque “con él se puede hablar y él puede responder, acaso

verbal y se expresa formalmente por medio de elementos sintácticos y/o morfológicos. [...] Lázaro Carreter incluye en la diátesis *media* las construcciones con los *cuasirreflejos* (*me arrepiento*) y otros similares como *me levanto* o *se levanta el telón* en los que es imposible reconocer un sujeto agente o paciente. Pérez Rioja incluye las reflexivas en la *media* que define como la voz que expresa que el sujeto ejecuta y recibe la acción, o la efectúa en interés o provecho propio. [...] Alcina Franch y Bleca afirmaron que nuestra lengua, como otras romances, se vale de la misma marca para expresar la *media* y la estructura reflexiva. El valor medio consiste en “inscribir la acción verbal en el sujeto o expresar la total inmersión del sujeto en la acción por él realizada”. (Extraído de <https://www.ucm.es/plataformaele/voz-o-diatesis>)

⁴⁶ Tununa Mercado, ob. cit., p. 22-23.

⁴⁷ Ibid, p. 72.

mejor que si fuera gato o perro, pues los perros y los gatos no hablan, pero su elefante sí". El elefante de Pedro tiene un nombre, se llama Babar; con él habla y teje historias, es su compañero en el camino de su identidad. El extravío del elefante marca un quiebre en el recuerdo del niño, un vacío que persistirá hasta el presente dado que "Ha buscado en los cajones de su armario ese elefante. Cree haberlo tenido hasta no hace mucho. 'Debe estar, debe estar, me dice, tienen que preguntarle a Bertha'. Ella era su mujer. Ya hace tiempo que no están juntos y han rehecho sus vidas cada cual por su lado".⁴⁸ La pérdida de ese elefante conecta dos coordenadas temporales, enlaza una experiencia pasada -asociada a la separación de Pedro con su madre- a una circunstancia presente -la separación de Pedro con su esposa-:

Necesitaba encontrar corroboraciones tangibles; así como un día habían aparecido las notas y los textos de Sonia, no era imposible que el elefante de madera estuviera en algún lugar, como una prueba que se quiere añadir al armado de esas vidas, y podía también estar un retrato al óleo que Ro hizo de Sonia, aunque Pedro dijera que se había arruinado y que había desaparecido o estaba arrumbado en algún lugar. Hubiese querido recorrer las impresiones de sus dedos de niño en el elefante de juguete, que la madera me revelara la existencia de todos los otros juguetes que él resumía en ese objeto, que me diera razón de todo lo que habría de faltar para siempre y de su condición de *único*, es decir también de *máximo*, el máspreciado bien que el niño había salvado al salir por última vez de su casa⁴⁹.

Como dice Ponge "La variedad de las cosas es en realidad lo que me construye. [...] me permitiría existir en el silencio mismo. Como el lugar alrededor del cual existen. Pero en relación con una de ellas solamente [...] si sólo considero una, desaparezco: me aniquila." Las impresiones de los dedos en la madera del elefante son esas huellas que condensan las numerosas historias que Pedro supo construir a través de los diferentes juguetes junto a los cuales atravesó su infancia. Babar no solamente era especial por sus cualidades intrínsecas sino, sobre todo, por *atesorar* todos aquellos momentos de juego; tan sólo al rozar su superficie Pedro podía "revivir". Su condición de único germina desde un suelo donde caen,

⁴⁸ Ibid, p. 23.

⁴⁹ Ibid, p. 55.

mecidos por el viento, los restos de un hogar que se desgarran en puertas que se cierran y no se volverán a abrir. Babar es un rejunte de imaginarios suspendidos que quedan en silencio, cantando melodías alrededor de las paredes; un portal que permitirá a la narradora “viajar” fugazmente a ese momento en que la casa (se) cerró y, en el niño, algo (se) cayó.

LAS ALPARGATAS Y LAS PANTUFLAS ESCOCESAS

** Las alpargatas ocupan el mismo lugar en su cabeza que otros bienes de peso [...] Sin ellas no podría caminar, subirse a los trenes, ir de aquí para allá buscando las listas, sin ellas tendría que quedarse inmovilizada en un banco de plaza, sin ellas no podría ir al encuentro de su hijo.⁵⁰*

Esta cita se articula con un momento anterior del relato en el que Sonia se encuentra con WB en el éxodo hacia Francia y pasan la noche en una posada; es interesante la construcción de un episodio que sucede “en tránsito”, es decir, un transcurso de tiempo que se “está moviendo” de la mano de aquellas alpargatas que le permiten a Sonia desplazarse, continuar su búsqueda. La repetición del sintagma “sin ellas” pone el foco en el núcleo del término -el pronombre personal “ellas”-, como si en esa insistencia la voz creara una nueva entidad al resaltar la importancia de su presencia a través de su ausencia. La aparición de una presencia a partir de la evocación semántica de su contrario brinda destellos de ciertas constelaciones de objetos que “eran partes de una construcción efímera cuyos pilotes tenían que ser sin embargo muy resistentes por ser los puntales-cero, la estructura-cero, y aun una mera figura numérica cuyo punto de inflexión era haber quebrado un transcurso”.⁵¹ La humedad del bosque penetra las suelas de las alpargatas de Sonia, el último par que había tratado de reponer; las originales se las había enviado Ro -su esposo- desde España y se le deshacían entonces y ahora; las mismas que se había quitado para cubrirse los pies con una venda. Las alpargatas “unen” a Sonia y Ro y, aunque el tiempo

⁵⁰ Ibid, p. 64-65.

⁵¹ Ibid, p. 62.

las deteriore y les quite su color, su “fuerza”, su forma, serán esas contenciones que le permitirán a Sonia seguir caminando aunque el frío le penetre por entre la delgada línea que, aún, la separa del suelo y le permite seguir en pie. Las alpargatas son esos objetos que “andan” mientras ella continúa buscando a su hijo, un andar que se ve acompañado por pensamientos en donde Sonia intenta “contener” su dolor dentro un “dique” construido en su memoria; son el vehículo a través del cual puede moverse entre su esposo que sigue peleando en la guerra española y Pedro, quien sigue esperando reencontrarse con su madre y su elefante Babar. Son esa entidad que, no sólo le permite desplazarse en el espacio sino, también, en su imaginación, entre coordenadas mentales que la apuntalan y le sostienen el paso.

El calzado “protector” reaparece en las cartas finales entre Sonia y Gertrud -su madre-: “Me alegra pensar en las pantuflas escocesas; las que tengo ahora tienen un agujero en la suela y no abrigan”⁵² / “Aquí me tienes con mis pantuflas escocesas rojas y mis pies abrigados. Llegaron el 24, sin pagar aduana, y son lo suficientemente amplias como para poder calentarme también las manos en caso de necesidad... Me dieron una inmensa alegría”⁵³ / “Creo que todo el barrio conoce ya mis pantuflas nuevas, que sólo me saco cuando tengo que ir al centro”⁵⁴. Se observa que el paso del tiempo, la erosión propia del roce contra el suelo, la caminata constante corrompen la materialidad de las cosas; las alpargatas y las pantuflas se desgastan, tienen agujeros en las suelas, aquellas se vuelven finas y poco resistentes ante la presión de la pisada. Sin embargo, opera una transformación con el transcurrir del relato: aquellas alpargatas que no podían ser repuestas -que absorbían y envolvían el cuerpo de Sonia en la inclemencia del tiempo boscoso- “reaparecen” bajo la forma de un tipo de calzado que se utiliza al interior del hogar, dentro de sus paredes. Las pantuflas son ese calzado íntimo que usa Sonia en la “comodidad” de su casa en México; hasta que su madre no le envía unas pantuflas nuevas que realmente la abrigan y le dan

⁵² Ibid, p. 300.

⁵³ Ibid, p. 301.

⁵⁴ Ibid, p. 303.

calor -al tiempo que la conectan con su lazo materno- ella siente frío aún en un espacio “cerrado”.

LA CAJITA DE IMÁGENES

** Está convencido de que la **cajita** siempre tendrá algo nuevo para mostrar, por fuera, por dentro, y que él siempre mirará lo que le muestra como si fuera la primera vez. **Esta cajita contiene todo.** [...] El **contenido** era evidentemente un viaje o, para decirlo mejor, un **transcurso, dos instancias** que estaban ya incorporadas en el niño aunque no fuera consciente de ello⁵⁵.*

La cajita de imágenes es una suerte de mundo en miniatura que Pedro adquirió el mismo día en que fueron a la tienda de magia con Sonia y WB⁵⁶, el mismo día en que compró el elefante Babar. Esa cajita tiene la particularidad de que tiene dos cierres: uno en la parte superior y otro en la parte inferior, de modo que “parece que se tratara de dos cajas, de dos cierres, de dos bases, de dos lados superiores según de dónde se la abra, y lo que está escrito de un lado de la caja, del otro lado se invierte”.⁵⁷ Además, de un lado, la cajita está escrita en alemán y, del otro, en francés; es una caja con la que Pedro crea infinidad de historias, todas ellas universos posibles donde los personajes, sus devenires, los escenarios que transitan componen universos alternativos a la realidad que le toca vivir.

⁵⁵ Ibid, p. 78-83.

⁵⁶ En la novela, la narradora cuenta: “Y, de pronto, en medio de la excitación de ese recorrido por señales cartográficas, la *W* en las líneas recientemente leídas del diario [...] luego la misma *W* en el conjunto *WB*, las letras entrelazadas por un significante mayor, el *WB* de *Walter Benjamin* [...] comenzó a hacerse cada vez más verosímil [...] que con quien Sonia había tenido la discusión [...] era con Walter Benjamin, en peregrinaje hacia Lourdes, por las mismas fechas en que Sonia peregrinaba, ya sin su hijo Pierrot a esa altura del viaje hacia el sur. [...] en aquella noche la bestia mayor era la hipótesis de una estrategia de invención, es decir, inventar ese encuentro, anudar por lo tanto personajes, hacer lo que se hace, es decir, ponerlos en situación de encuentro y diálogo, ponerlos *en drama*.” (Mercado, 47-49) Como se cuenta más adelante, tanto Pierre como WB se inclinan por verificar si los objetos que poseían todavía están allí, “al alcance de la mano”: “WB no sabe que el elefante articulado que Sonia le mostró al hablarle de su hijo en la posada aquella noche del encuentro, el mismo que él le regaló en la tienda de magia cuando se encontraron frente a la Biblioteca Nacional en París, es el objeto más soñado por Pierre, el que su codicia no abandona porque siente que perderlo ha sido tan grave como haber perdido su casa”. (p. 97) No hay más que un juego de azares en el que se pretende crear, en esa trama, una “oportunidad entre millones” de que unos y otros puedan encontrarse: “Si ese cruce había sido posible entre WB y Sonia, ¿por qué no habría pistas que llevaran de la madre al hijo y del hijo al padre, puesto que todos se buscaban?” (p. 96-97)

⁵⁷ Ibid, p. 78.

Para Pedro los relatos no son “de” viajes sino que son viajes en sí; fija una historia en imágenes, inmoviliza ciertas escenas en instantáneas y, al desplegar las figuras que saca de la caja, se encuentra con un “viaje en perfecto orden”. Son mundos que, se miren del derecho o del revés, desde arriba o desde abajo, “boca arriba” o “boca abajo” *traducen* una realidad imaginaria que se vuelve real. A Pedro le atraían los “objetos con doble fondo, con sótanos ocultos, siempre que no vivieran allí seres”. [...] *Lo que está encerrado se vuelve un ser*”; este doble fondo se construye -en la cita introducida al comienzo del apartado- a través del mecanismo narrativo que emplea palabras-nudo como puntos de articulación, por medio de los cuales se arma un engranaje discursivo que “pone en funcionamiento” la cajita de imágenes. El lenguaje aparece como un conjunto de pequeñas piezas -las palabras- cuyo enlace crea la unión -y, al mismo tiempo, la distancia necesaria- para que los objetos tengan *profundidad*.

Las ideas se van desprendiendo unas de otras: en primer lugar, se retoma la palabra “cajita” en la segunda oración al decir “esta cajita” -es interesante destacar que, la recuperación de información conocida mediante el determinante demostrativo “esta” contrasta con ese “algo nuevo” que la cajita tiene siempre para mostrar, lo que podría hacer referencia a un objeto que, al tiempo que es familiar, sufre momentos de extrañamiento al resignificarse en cada contexto particular-. En esta primera operación se desliza el foco de atención de Pedro hacia la caja; luego, el verbo conjugado “contiene” se sustantiviza, lo que hace emerger la palabra “contenido” -aquí hay un movimiento desde la caja hacia el contenido de la misma-. Por último, la palabra “transcurso” se reescribe -mediante el recurso de la paráfrasis- en la expresión “dos instancias”, lo que permite volver la atención nuevamente hacia Pedro al incluir una proposición subordinada que indica “dos instancias **que estaban ya incorporadas en el niño**”; instancias que remiten a puntos que se sitúan lejanos unos de otros y que separan a Pedro de sí mismo, del lugar al que creía pertenecer, de los lazos que creía inquebrantables. Puntos que conectan dos exilios -aquél que le hizo abandonar su hogar en Alemania para dirigirse hacia Francia y el exilio o “destierro” de su “hogar materno” al verse forzosamente alejado de Sonia-; conectan lenguas,

nacionalidades, nombres, rituales artísticos, múltiples cierres situados en la misma caja pero que, dependiendo cuál de ellos se elija para abrirla, el “ser” que se encuentre dentro sonará con una voz diferente.

Cada búsqueda se enlaza la una con la otra y el lenguaje interconecta diversos derroteros a través de redes tejidas entre las palabras. La narración parece reproducir una estructura arbórea, rizomática, donde las palabras-nudo funcionan como puntos de acercamiento y alejamiento entre múltiples vidas “con doble fondo”. A su vez, cada palabra se parece a una *zona fronteriza* alrededor de la cual se extienden vastos territorios atravesados por estructuras sintácticas que, a través de sus bifurcaciones, se disgregan en universos de sentido unos dentro de otros hasta llegar a nuevas intersecciones o palabras-nudo. Hay secuencias de historias que están pero no se ven; son parte del florecimiento de potenciales episodios, azarosos, que pudieron o no haber ocurrido pero que, al inferirse de recuerdos conservados en las notas, las cartas, los diarios, los objetos, son tan reales como aquellas historias que Pedro crea a través de su cajita de imágenes. Cada episodio narrado, cada retazo del diario, cada recuerdo difuso es como una hoja mecida por el viento que, al ingresar en esta cajita memorial, evoca un trazado invisible a modo de viaje. El vínculo entre lenguaje y realidad se vuelve efímero; en cada intento de fijación del significado la palabra-nudo da lugar a infinitas posibilidades que estallan al mismo tiempo. Palabras cuyo significado es un (des)andar entre instancias que, como un transcurso, recortan una porción de la realidad tan azarosa y evanescente como los (re)encuentros, despedidas entre los personajes; sus caminos, historias, imaginarios, búsquedas se (des)hacen intermitentemente como las instantáneas de la cajita.

EL KÍLIM

** Sonia dejó un par de kelims en una de las paredes de su pequeño departamento en París cuando se fue. [...] Ella recordaba el diseño, la combinación de los colores, la textura, casi como si los hubiera tejido ella misma. Cuando inició su vida en México y puso su taller decidió hacerlos en un telar de bajo liso. Sabía cuáles eran la lana y los tintes que necesitaba para*

*reproducirlos lo más fielmente posible. Los tejió ella misma y en cada pasada sintió que se merecía recuperarlos.*⁵⁸

Los *kelims* o *kílims* son tapices tejidos a mano de poco grosor -debido a que no tienen pelo-, generalmente de tamaño mediano y de vivos colores. El nombre proviene del turco y significa "no mezcla colores", haciendo referencia a su técnica de no anudar. Su origen se remonta mucho más atrás, aproximadamente hace 3.500 años en Asia Central, donde se utilizaban tanto para cubrir el suelo como las paredes. La técnica que se emplea para el tejido de los kílims es artesanal, hecha a mano, haciendo uso de un telar. Un kílím posee pequeños huecos dado que, al cambiar de dirección/color, se debe dejar un espacio para recomenzar; podría asociarse con el "esqueleto" de la alfombra, es su parte interna. A diferencia de ella se desintegra más rápidamente con el paso de los años, se ensucia y se puede romper; es ligero, liviano y se mueve de lugar. Una de sus características particulares es que conforman piezas únicas.

La cita introducida guarda relación con un contexto en el que la narradora mantiene una conversación con Bertha, la esposa de Pedro; hablan acerca del taller que Sonia había emplazado en un antiguo convento apenas llegó a México en su exilio desde Francia. No solamente el kílím hace referencia a un objeto artístico que sirve como elemento decorativo -y que despierta, desde la singularidad de cada color y cada dibujo, el recuerdo de una historia tejida en su urdimbre- sino, a la vez, remite a una estrategia literaria a través de la cual los hilos narrativos se abren en todas direcciones de manera "desordenada", mientras un gesto los acomoda según el diseño que formen sus tonalidades al momento de escribir-tejer. Cuando un dibujo se termina queda un hueco que permite retomar la figura que quedó armada para crear otra nueva, en otro lugar y con otros colores. Al nombrar los kílims en los capítulos finales se hace visible un objeto que despierta una tradición urdida entre los hilos que recorren el tapiz arbóreo de la familia de Pedro; una práctica que acompañó a sucesivas generaciones conectadas por circunstancias comunes las cuales, pese a ciertos

⁵⁸ Ibid, p. 324.

huecos abiertos en medio, dieron lugar a experiencias compartidas más allá del tiempo a través de objetos (re)creadores de historias. La voz ya no se oculta *dentro* de un gesto que empieza y termina en ella, que la vuelve sobre sí y la sumerge en un mundo donde el exterior es tan cambiante que aterroriza; ahora la voz nombra a Sonia como alguien que tuvo que dejar parte de su vida en su departamento de París, abandonar(se) en un lugar que ya no era suyo, (des)tejerse para probar recuperar -en un nuevo lugar, en otro tiempo, con otros hilos- el diseño y la textura de aquello que quedó en su recuerdo. Entre tintes que cambian de color -como las imágenes vidriosas del caleidoscopio de Pedro- la narradora cuenta:

En esos años yo escuchaba las voces de mi condición de “apátrida” [...] Sólo yo podía recibir mi legado, que se acumulaba por las noches, en sueños y entresueños, y que milagrosamente se aligeraba cuando llegaba por las mañanas al convento, me sentaba en la banca del telar y sentía que la presión de mis pies en los pedales abría cada calada. [...] La figura va subiendo, sostenida en ese soporte; [...] El “relleno” a veces no alcanza y, si la cama cede, la línea recta o la curva son irrecuperables. Oh catástrofe, hay que deshacer⁵⁹.

El taller de tejedores al que hace referencia la narradora es el mismo al que dio vida Sonia al llegar a México. El uso del telar es una práctica que superpone las vidas de estos dos personajes quienes, al compás de los movimientos que dibuja el hilo sobre la “cama” mientras traquetean los pedales y el peine aprieta la trama, conforman una figura cuyo “relleno” a veces no alcanza; si el soporte cede, la línea recta o la curva del hilado son irrecuperables, hay que (des)hacer. La experiencia exiliar de la narradora y su sensación de “no pertenencia” se incrementan en momentos de soledad, mientras los sueños recrean los ecos de una voz fantasmática que no deja (de) revivir. Ese murmullo que recae sobre la narradora se aquieta cuando puede compartir, enlazar, juntar los hilos de su experiencia con Sonia, esa figura cuyo legado ha quedado en el mundo en forma de telar -entre tantas otras marcas-; legado que se acerca a otro y así, esa *juntura* de voces, de prácticas, de anhelos, de pérdidas, de exclusiones y de (im)presiones adheridas a cada paso abren una calada, mientras una figura sube en la fragilidad de ese encuentro.

⁵⁹ Ibid, p. 325.

EL PIANO DE PARED

** No hay tampoco un registro de qué tocaba Ro. Pero no es impensable que en la memoria de Pedro de pronto surja una tonada, el nombre de una pieza, una frase musical. Mientras tanto, el piano de pared permanece aprisionado en el silencio. Alguien va a abrirlo, Mónica Preux, la nieta de Ro y Sonia.⁶⁰*

En la cita mencionada es interesante destacar la construcción discursiva de la escena:

- En primer término se evoca la imagen de Ro como pianista, alguien que “tocaba” el piano - acción conjugada en tiempo pasado- ya que “la música era necesariamente el lenguaje a compartir”⁶¹.
- Luego, emerge la posibilidad de que aparezca en la memoria de Pedro un fragmento, un retazo de ese tejido musical que hilaba Ro mientras alentaba a los combatientes, “esa ola de *voluntarios de la libertad*, una de las consignas de los interbrigadistas que destacaba la importancia del voluntariado”; esos *internacionales* -como los llama la narradora- que declaraban “no ser extranjeros en tierra española ni nacionales de ningún país”.⁶²
- Entre el hábito de Ro de tocar el piano en hospitales, cuarteles o en el frente de guerra y el centelleo memorial de Pedro, el silencio del piano se encuentra suspendido, aprisionado contra una pared que no puede “reproducir” el sentido de la melodía de quien recorría sus teclas.
- Mónica va a ser quien resignifique el hilado musical que la unen a su padre y a su abuelo, al animarse a abrir un objeto que “vivió” en un momento donde su armonía perseguía un objetivo social, político, cultural, identitario. Con el paso de los años el piano permaneció con sus teclas inmóviles a la espera de que alguien quisiera volver a acariciarlas y producir ritmos que tradujeran lo que el silencio de Ro había (in)movilizado en el transcurso del tiempo.

⁶⁰ Ibid, p. 201.

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid.

Se construye una escena en la que se alternan tres capas temporales: el pasado - tiempo en el que Ro desplegaba su música mediante un piano ubicado en lugares donde las canciones circulaban e impulsaban movimientos y luchas al aire libre y, si la presentación acontecía en un pueblo, en una comuna o en una escuela, se acercaban vecinos a escuchar y cantar los himnos interpretados en el repertorio musical de los internacionales-, el presente -por un lado, a través del verbo “surja” en modo subjuntivo y, por otro, mediante el verbo “permanece”- y el futuro -mediante el empleo de la frase verbal “va a abrirlo”, gesto vaticinado por la narradora que incluye a Mónica (nieta de Sonia y Ro) quien, luego de unos años, tendrá la curiosidad de saber qué se encuentra *dentro* de ese piano-. “Arrogante pretensión sería interponerse y romper esa línea de comunicación. La voz está allí, es un lleva y trae entre Gertrud y Sonia, estuvo entre Sonia y su nuera, nunca dejó de estar entre Sonia y Mónica. Hago lo posible para escucharla sabiendo que tarde o temprano dejará de hablarme”.⁶³ Voz como *hilado* musical cuyas interpretaciones *leen*, en los silencios, momentos fugaces en los que se (re)compone la armonía evanescente que atraviesa toda pieza memorial.

El silencio en que el instrumento se ve envuelto por un período determinado de tiempo aparece como un atributo del verbo “permanece” el cual, al ser copulativo, exige la presencia de un complemento que “fije” el estado de ese elemento como una condición duradera y persistente en el tiempo. Dicha condición se moviliza por la posibilidad de que aparezca, en la memoria de Pedro, un fragmento musical evocado por alguna canción interpretada en su escuela -entonada, en alguna oportunidad, por su madre y su padre-; esa “reaparición” y reencuentro con una melodía que a él le resulta conocida por haberla escuchado en su entorno familiar le permite “interpretarla” a su manera, fruto de su propio proceso de apropiación y rememoración. Esos destellos melódicos son los que despiertan la curiosidad de su hija, Mónica; así, las pausas musicales, memoriales y generacionales abren intersticios donde sonidos latentes aparecen y el silencio que, alguna vez, se fijó y se

⁶³ Ibid, p. 277.

detuvo en el tiempo, se ve reorquestado en la singularidad de cada tono que canta, nuevamente, la “misma” canción.

Ro dice, con la música y la pintura, lo que no puede transmitir con palabras; tocaba, para Sonia, las notas de canciones “sin palabras” de los Libros de Mendelssohn⁶⁴ “sabiendo que interpretaba el estado de ánimo propio de las separaciones: el que se va ya se ha ido mucho antes de decir su adiós”.⁶⁵ En Berlín se hizo artista plástico al elegir la restauración de obras en talleres de las Bellas Artes; allí conoció a Sonia, que había llegado de Breslau para estudiar escultura y había elegido como oficio la industria textil artesanal. Los oficios de cada uno de estos personajes crean piezas y objetos artísticos que se convierten en elementos de transferencia simbólica, transgeneracional y, por ende, identitaria. Los procesos que involucra cada quehacer artístico determinan no sólo el “legado material” que cada uno de estos personajes recibe de sus antepasados sino, también, un legado “móvil” que atraviesa numerosos vericuetos narrativos y discursivos que tejen y pintan los trazos de una obra que se (re)pincela eternamente. Así como la narración literaria tiene un carácter abierto y transformador en función de un lector/a que *lee* desde su propia concepción de mundo, también las piezas artísticas que producen los personajes del relato -ya sean pinturas, canciones, tejidos- pueden *leerse* como piezas narrativas que, desde su producción siempre inacabada, cuentan una historia diferente según quién las contemple: desde qué ojos, a través de cuáles voces y hacia qué mirada.

EL RETRATO

** Sin embargo, Karl, con igual sentido de la representación que cualquier pintor retratista, y con esa intención de hacer perdurar la imagen de su representado, no pudo imaginar que*

⁶⁴ Según le cuenta Pedro a la narradora, Mendelssohn tenía un lazo con su familia por parte de su abuela materna, Gertrud -la madre de Sonia-. Dice Pedro en un diálogo que mantiene con ella: “El abuelo de Félix Mendelssohn era el patriarca de la familia de mi abuela. Mi abuela debe haber sido algo así como prima de Mendelssohn o sobrina de Félix en segundo grado, o prima”. (Mercado, p. 204) Incluso, le preguntó a su padre por qué había tanta afición a Mendelssohn en la familia, a lo que él contestó que eran parientes.

⁶⁵ Ibid, p. 191.

esos rostros iban a ser soñados de ahí en más por la progenie venidera como si las personas retratadas hubieran dejado allí sus almas, y pretendido, por el solo hecho de posar para la eternidad, perpetuar un delirio fraterno de integración familiar, y convertirse en espectros transmisores de rasgos reconocibles [...] Y bastaría sólo con una simple observación para verificar esa comunidad de semejanzas [...] una herencia que si estuvo en los sueños, como decía, habrá sido porque el bloque pudo imponerse como un “subconsciente” que rodó durante dos siglos y fue dejando marcas a su paso.⁶⁶

Benjamin cuenta que, el retrato, es la principal ocupación en los comienzos de la fotografía. Su valor de culto reside en el “culto al recuerdo de los seres amados, lejanos o fallecidos”; el aura emite señales desde los rostros humanos que se retiran, lentamente, de la imagen y abren paso al valor de exhibición. El retrato que pinta Karl de todos los miembros de la familia de Sonia *contiene* a los descendientes de los hermanos y sus cónyuges, quienes aparecen -en la foto conservada por Omri- “apiñados en una composición pictórica a partir de un montaje fotográfico que restituye de manera ficticia el retrato colectivo y conserva la pose”.⁶⁷ Así, esta imagen “presente” combina el arte de la pintura y el arte de la fotografía; ambas prácticas artísticas acercan y eternizan los rostros de cuarenta y seis personajes. Este gesto conserva “una verdad más sustancial: la de los vínculos”. La pintura al óleo que pintó el tío abuelo de Sonia -Karl Theodor Barschall, tío de Gertrud y hermano de su padre, Ludwig Barschall- alrededor de 1839, en la que empleó la técnica foto-pictórica, “tenía la capacidad de mutar a lo largo de los años [...] Se advierte que Karl agregaba a los que iban naciendo hasta que de pronto cesó. Esos eran su álbum y su árbol”.⁶⁸ Se observa que el estado “abierto” de la pintura convive con la “fijeza” que imprime la técnica fotográfica tanto, al momento de la composición pictórica, como en su transmisión a lo largo del tiempo. “Incluso en la más perfecta de las reproducciones una cosa queda fuera de ella: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar

⁶⁶ Ibid, p. 267.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid, p. 187.

donde se encuentra.”⁶⁹ Al tiempo que la aparición de los rostros acompaña el fluir narrativo de la vida, un instante fugaz capta y eterniza cada movimiento de la mano en trazos que dejan la estela de un alma en suspensión; las huellas del pincel sobre el lienzo componen micro partículas de un cuadro que, como un árbol, brotan en cada nueva descendencia. Cuando el lienzo se acaba queda en esos rostros un silencio que, como el piano, permanece “aprisionado” entre los límites de la pintura a la espera de que alguien quiera volver a contemplarlos. Al tiempo que Karl Theodor Barschall añadía rostros, sus contornos se fijaban en la movilidad de un trazo que -paradójicamente- los hacía permanecer inmóviles. Pincelada tras pincelada los bordes serpenteantes generaban formas inciertas, inesperadas, en el transcurrir de un tiempo que conservaba un silencio particular: aquél que se conjugaba entre el alma de la persona retratada y el retratista. Algo se retira de la persona que posa y queda en la imagen, al tiempo que algo se retira de quien “captura” un trozo de alma.

Oriol Inglada es un profesor de cultura audiovisual del colegio Montserrat de Barcelona; recientemente, desarrolló un proyecto llamado “Documentando el alma de Barcelona” a partir del cual -por medio de diferentes técnicas y conceptos fotográficos- los y las participantes captan el “alma” de las personas y los objetos en los alrededores de la ciudad a través distintas fotografías. En palabras de Inglada: “Una fotografía capta un instante que durará más que aquello retratado, ese instante ya no pertenece a ese objeto o persona; podríamos decir que la fotografía se ha adueñado de parte de su alma”. Hay una figura llamada “Chullachaqui” proveniente de la cultura peruana; su nombre remite a dos palabras quechuas (*chulla* -que es disímil, desigual, disparejo- y *chaqui* -que significa pie-), las cuales se juntan para formar “pie distinto” -una de las características de este personaje-. Este ser tiene la habilidad de convertirse en cualquier persona; generalmente, se transforma en un familiar o amigo cercano para engañar a los visitantes y llevárselos a la profunda y espesa selva peruana; se dice que su función principal es cuidar de los animales y plantas que se encuentran en la naturaleza. En una de las escenas de la película *El abrazo de la serpiente*⁷⁰ -en la que se encuentran Theodor, el etnógrafo alemán, y Karamatake, miembro de la tribu

⁶⁹ Walter Benjamin, ob. cit.

⁷⁰ Película dirigida por Ciro Guerra; producida en Colombia, Venezuela y Argentina, año 2015.

de los cohiuanos-, Theo revela una fotografía en un arroyo y le indica a Karamatake que necesita guardarla; este último, sorprendido, le dice que el de la foto “es él” y Theodor le afirma que no, que “es una foto”. En ese momento, el nativo introduce la figura del Chullachaqui: “todos tenemos un Chullachaqui. Se parece a nosotros, pero está vacío, hueco. [...] Un Chullachaqui no tiene ningún recuerdo. Él sólo se pasea por el mundo, vacío, como un fantasma, perdido en un tiempo sin tiempo”. El personaje de Karamatake asocia su retrato en la fotografía con la figura del Chullachaqui, como un ser que vive “en un tiempo sin tiempo”. Esta idea es interesante para pensar las imágenes con las que se encuentra la narradora de la obra de Mercado a medida que avanza en su búsqueda -como aquella que contiene el retrato hecho por Karl T. Barschall-; en cada capa de “representación” hay algo que “desaparece”, que se diluye. Cada elemento que se pinta, que se fotografía se transforma en algo distinto, se mueve; abandona su lugar de “pertenencia” y se desplaza por el mundo, hueco, (re)inscribiéndose y adoptando la forma de las almas que se encuentran en la eternidad. “Imágenes que agujerean lo real”, a través de las cuales es necesario “imaginar(se)”, “movernos incluyéndonos en ese movimiento”; “Imágenes que tratan de dar voz a la desaparición al tiempo en que se esfuerzan, a partir de ese simple acto de apuntar con la cámara, por no rendirse ante ella [...]”⁷¹.

⁷¹ Patricia García, “Imágenes para imaginar. La importancia de atender a los archivos de la Shoah”, *Arte y políticas de identidad*, Vol. 24, 2021, p. 80-81.

Palabras finales

Ella, la muerta, todavía recatado su nombre, lo musita en mis oídos sin embargo en una incitación que sólo podría palpase -siendo tan impalpable la materia de la muerte- por este impulso mío de escribirlo Sonia, y de plegarme pronunciándolo, al esbozo de una persona que el nombre me sugiere al incitarme.⁷² [...] Esta idea del bosque parece imponerse a medida que escribo y se presenta como una espesura, inextricable [...] laberíntica, para destacar el enigma que esconde; densa, para explicar la oscuridad que se cierne hacia todos los costados y que obliga o ha obligado a ir dejando señales a medida que se avanza.⁷³ Sonia no podía saber que ella no sólo escribía sus apuntes para un relato propio en el que desembocarían los datos para allí permanecer, satisfechas sus necesidades de futuro, sino también para alguien que entraría en él como a un terreno lleno de escombros, con la intención de apartarlos para ver qué hay debajo.⁷⁴ [...] Hay documentos que parecen muertos hasta que un golpe de suerte, un soplo inesperado, los trae y los sustrae del recuerdo, del que dependían para dar de sí lo mejor o en el que estaban condenados a residir, estáticos. [...] Siempre hubo un pase, más de intuición que de magia, una segunda, tercera mirada sobre el detalle que, a su vez, transparenta otro más allá. [...] Un objeto nuevo de esas cartas desplegadas como pétalos⁷⁵ [...] Las hojas y las briznas se apartan para ella en el Ajusco, allí donde iré a buscarla treinta años después para hacerle lugar en mí⁷⁶.

Este conjunto de citas elegidas y tejidas por intermedio de ciertos huecos responde a una selección de pasajes representativos de la novela y que dan cuenta de diferentes momentos narrativos. Condensan cinco instancias nodales del relato que remiten a los elementos analizados en los apartados anteriores: la **alternancia y fluctuación entre la primera y la tercera persona** -que lleva a sucesivas instancias dialógicas donde, tanto la voz de la narradora como la voz de Sonia, se “deslizan” una hacia la otra en un intercambio

⁷² Tununa Mercado, ob. cit., p. 5.

⁷³ Ibid, p. 6.

⁷⁴ Ibid, p. 37.

⁷⁵ Ibid, p. 178.

⁷⁶ Ibid, p. 357.

intersubjetivo imbuido, a su vez, de otras voces-, la **figura del bosque** como un espacio enmalezado cuya espesura impide “ver” con claridad por dónde y hacia dónde se transita -al tiempo que remite a la idea de “árbol genealógico” y la proliferación de sentidos que “brotan” en múltiples direcciones desde “emplazamientos que se desplazan” en forma de *palabras-nudo*-, el **papel que juegan los objetos** en tanto “balizas memoriales” cuya movilidad en el tiempo y el espacio permite (re)vivir recuerdos y redefinir el sentimiento de pertenencia -de acuerdo a las nuevas condiciones sociopolíticas, socioculturales, sociolingüísticas atravesadas en diferentes momentos del exilio-, las **instancias de “revelación”** al tratar con documentos y materiales históricos -que se podrían asociar a la facultad de recordar, “entendida ésta como irrupción súbita de una imagen del pasado en el presente”⁷⁷-; **“hitos”** que se presentan “sólo en mi bosque” donde puede aspirar y expirar una voz que, como una brisa, (re)mueve los retazos en su aparente lejanía y narra con ellos una historia que acerca dos vidas en la movilidad del tiempo. Emilia Perassi comenta: “lo impersonal, o sea el testimonio en tercera persona [...], como otra manera de pensar en la persona no aislándola nunca de su esencia relacional, [...] repercute también en el manejo constante de los temas de lo transgeneracional, de lo intersubjetivo, de las genealogías rizomáticas a través de las cuales se construye una vida”.⁷⁸

Sonia, Pedro, Ro, Omri, Hanan, Jeanne, Gertrud y tantas otras voces se filtran entre las suspensiones de la voz de la narradora. Sus tonos alternan entre graves y agudos a medida que se acercan o se alejan del “centro”; ¿cuál será ese “centro” alrededor del cual gravitan las palabras? ¿Habrán un centro? La narradora de la novela define la palabra *transcurso* como “una cuerda a la que las historias se van atando de manera espaciada y regular hasta hacer una guirnalda [...] en ella, la guirnalda, se enhebran como cuentas [...] las historias aisladas en su originalidad”.⁷⁹ La “guirnalda” puede definirse como “tira tejida de flores y ramas que no forma un círculo” o como “arbusto perenne que emana un fuerte

⁷⁷ Débora Cerio, “Yo nunca te prometí la eternidad: imágenes de un tiempo desgarrado”, *Anuario*, N° 26, Escuela de Historia, 2014, pp. 103-122.

⁷⁸ Emilia Perassi, ob. cit., p. 238.

⁷⁹ Tununa Mercado, ob. cit., p. 257.

aroma penetrante cuyas flores son usadas, secas, en decoración”; reaparece, por un lado, la idea de “tejido” y, por otro, de “ramificación”, procesos que permiten pensar al *transcurso* como el lapso de tiempo que “junta” tantos *destinos* como estrellas fugaces aparecen, incandescentemente, en el cielo. Cuencas de un tiempo que parece suspendido, pero que (res)guarda un aroma, un sueño, un juego, un abrazo, una promesa, un objeto en la secuencia del rasgo que antecede junto al que precede a otro rasgo. Esas guirnaldas - hechas de historias que se vuelven perlas y se colorean en la luminosidad de cada “piel narrativa”- se entretajan unas con otras, florecen entre sí y forman enredaderas; el punto en el que se “tocan” crea un nuevo objeto, una nueva percepción, una nueva mirada que abrevan en una sensibilidad urdida y desflecada en los bordes de lo inesperado. Son los detalles “fugaces” los que se vuelven significativos: los espacios en blanco en las notas de Sonia, su necesidad de buscar pan y leche al bajar del camión en su exilio junto a Pedro, la lengua que el niño había instalado como modo de comunicación entre él y el elefante Babar, el “vacío de procedencia” que sentía Ro, el recuerdo de Gertrud acerca de los prisioneros en el campo de concentración de Auschwitz que llevaban sólo unas mantas sobre los hombros -al llegar a México después de la guerra la madre de Sonia vio a la gente cubierta con mantas tejidas para protegerse del frío y ello le hizo recordar aquel testimonio sobre las barracas sin terminar en Birkenau en las cuales no había piso, ni camas, ni literas y, como los prisioneros no tenían ropa, solamente llevaban mantas; “a alguien se le ocurrió decir que parecían indios mexicanos”, por lo que esa barraca se conoció con el nombre de “México”-, la “entidad perruna” que recorre generaciones anteriores y posteriores a Pedro y los “perros del éxodo” -que han acompañado y encarnado toda suerte de ocupaciones durante el avance alemán-, la carta que Sonia nunca le envió a Ro, el chocolate que Pedro nunca aceptó a los alemanes en Romorantin, la película en la que aparece Ro, la quebradura de sus muñecas durante su carrera como intérprete de piano, el “verdadero” nombre de Sonia -Carlota Estefanía-.

Fugacidad que reúne y vuelve a separar, pase de magia, constelación eterna, azar de un cruce de caminos, ilusión de pertenencia, instante único, continuidad de pasos que se

autodevoran, tiempo de frontera; “la voz está allí”, como “juntura” entre los bordes impalpables de la eternidad.

Bibliografía

- ARFUCH, L. (2015). “Memoria, testimonio, Autoficción. Narrativas de infancia en dictadura”, *Kamchatka*, (6), pp. 817-834.
- BENJAMIN, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- BOCCHINO, A. (2011). “Las lenguas del exilio en Yo nunca te prometí la eternidad” [En línea]. X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada, 17 al 20 de agosto de 2011, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en:
https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2395/ev.2395.pdf.
- BOLZMAN, C. (2012). “Elementos para una aproximación teórica al exilio”, *Revista Andaluza de Antropología*, N° 3, pp. 7-30.
- CANDIA, A. (2012). “Literatura y Exilio: el caso argentino. La narrativa de Mempo Giardinelli y Tununa Mercado”. Tesis para obtener el título de: Maestra en Estudios Latinoamericanos. Universidad Nacional Autónoma de México.
- CAPLLONCH, B.(2011). “Las palabras transparentes: un análisis en torno a la posible iconicidad del lenguaje poético en Francis Ponge”, *Çedille*, Revista de Estudios Franceses, N° 7, pp. 44-74.
- CERIO, D. (2014). “Yo nunca te prometí la eternidad: imágenes de un tiempo desgarrado”, *Anuario*, N° 26, Escuela de Historia, pp. 103-122.
- CHMIEL RIMANO, F. (2021). “Un hogar en la constelación: espacio y afectividad en el recuerdo de la infancia en el exilio”, *Revista de la Red de Intercatedras de Historia de América Latina Contemporánea*, Año 8, N| 14, pp. 150-172.
- ÉGIDO LEÓN, Á. (2018). “Mujer y exilio: otra forma de represión, otra forma de compromiso. La memoria en red”, *Migraciones y Exilios*, N° 17, pp. 181-207.
- GARCÍA, P. (2021). “Imágenes para imaginar. La importancia de atender a los archivos de la Shoah”, *Arte y políticas de identidad*, Vol. 24, pp. 73-90.
- GONZÁLEZ BETANCUR, J. D. (2009). “Yo nunca te prometí la eternidad o la identidad escindida”, *Cuadernos de Literatura*, Vol. 14, N° 26, pp. 72-91.
- LARROSA, J. (2005). *Leer (y enseñar a leer) entre las lenguas*. Clase 3. Bloque 1. En Diploma Superior en Lectura, escritura y educación. FLACSO Argentina. Disponible en flacso.org.ar/flacso-virtual.
- MERCADO, T. (2013). *Yo nunca te prometí la eternidad*. Buenos Aires, Booket.
- MORENA SECO, M. (2011). “Las exiliadas, de acompañantes a protagonistas”, *Ayer* 81, *Revista de Historia Contemporánea*, (1), pp. 265-281.
- NANCY, J.-L. (2001). “La existencia exiliada”, *Revista de Estudios Sociales* [En línea], (08), pp. 116-118. Publicado el 7 de diciembre 2018, consultado el 8 de mayo 2023. Disponible en: <https://journals.openedition.org/revestudsoc/28892>.
- PERASSI, E. (2016). “Desde el cuerpo de las madres: nuevas figuraciones del testimonio después del testimonio”, en *De la cercanía emocional a la distancia histórica:(Re) presentaciones del terrorismo de Estado 40 años después*. Fernando Reati y Margherita Cannavacciuolo (comps.).Buenos Aires, Prometeo Libros, pp. 227-242.

Proyecto de Innovación Plataforma gramatical de enseñanza de español como lengua extranjera. “Voz o diátesis”, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en:

<https://www.ucm.es/plataformaele/voz-o-diatesis>.

RICAUD, N. (2009). “Contar el exilio. Relatos sobre fronteras en la frontera” [En línea], *Boletim de Pesquisa NELIC*, 8(14), pp. 140-162. Disponible en:

https://www.researchgate.net/publication/271161218_Contar_el_exilio_Relatos_sobre_fronteras_en_la_frontera.