

BOLETIM DE PESQUISA NELIC

Vº 11 - Nº 16

2011.1

*Artigos*

**DISPOSITIVOS FUNDANTES DE LA ESCRITURA DE LA MEMORIA**

Nora Ricaud

Un posible sentido del relato autobiográfico es el que señala Paul Ricoeur: El relato modela nuestra experiencia del mundo, pues la narrativa es la puesta en forma de lo que es informe. La contingencia del acontecimiento, que amenaza la singularidad de la vida contribuye a la necesidad retroactiva del relato, de la historia de una vida con la que se iguala la identidad del personaje. “El relato construye la identidad del personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la de la historia narrada” (Ricoeur, 2003: 147). Es decir que contamos historias porque las vidas humanas necesitan ser contadas y no tenemos posibilidad de acceder a la existencia por fuera de estas historias.

La postura pionera de Mijail Bajtin plantea con claridad la idea de la narrativa como puesta en sentido de la experiencia, idea que impregna la reflexión contemporánea al respecto, desde Ricoeur a Hayden White. No existe coincidencia entre la experiencia vivencial y la totalidad artística: “La coincidencia personal “en la vida” entre el individuo del que se habla y el individuo que habla no elimina

la diferencia entre estos momentos en la totalidad artística” (Bajtín, 1982: 134). No se trata, entonces, de la captación “fiel” de sucesos o vivencias, ni de la “reproducción” de un pasado; se trata simplemente de literatura. Ese extrañamiento del autobiógrafo no difiere en gran medida de la postura del narrador ante cualquier materia artística, que para contar la vida de su héroe realiza un proceso de valoración. Bajtín afirma: “Un valor biográfico no solo puede organizar una narración sobre la vida del otro, sino que también ordena la vivencia de la vida misma y la narración de la propia vida de uno; este valor puede ser la forma de comprensión, visión y expresión de la vida propia”. Este valor biográfico, que engendra un relato como aventura heroica o como cotidianidad social, es el que impone un orden a la propia vida, a la vivencia caótica y fragmentada de la identidad; y constituye una de las mayores apuestas del género.

Hace décadas ya, se ha producido el reordenamiento ideológico y conceptual que dio lugar a una renovación temática y metodológica en las disciplinas que se ocupan del estudio de las sociedades del pasado. Surge la idea de entender el pasado colocándose en la perspectiva de un sujeto y reconocer a la subjetividad un lugar. Tendencia que

se ha conocido en el ámbito académico como el giro subjetivo, por el cual las ciencias sociales aprenden de la literatura los modos de subjetivación de lo narrado. Vivimos una época de fuerte subjetividad, en la que la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida privada o pública, afectiva o política.

Leonor Arfuch reflexiona sobre la implicancia teórica y política de este repliegue sobre lo privado cuando postula el concepto de *espacio biográfico*: “Al hablar de *espacio biográfico* –un singular habitado por la pluralidad– nos ubicamos precisamente en ese umbral de visibilidad indecible entre público y privado que ya había mostrado su carácter paradójico en los albores de la modernidad: un espacio *entre*, que clausura la antinomia, revelando la imbricación profunda entre individuo y sociedad”. Es decir que en estas narraciones que privilegian la inmersión en la interioridad de los sujetos y el testimonio sobre la propia vida late asimismo la dimensión social, en tanto condensan imaginarios y fabulaciones que pertenecen a lo colectivo como un aire de época.

### **Narrar la memoria**

Si, como plantea Maurice Blanchot, escribir es hacer presente una ausencia (Blanchot, 1955, p. 27), la negatividad fundacional de la escritura, adquiere su mayor grado de tensión en la escritura de la intimidad, en el relato de la vivencia personal, que cifra su imposibilidad en la distancia que debe asumir quien escribe para ver/ verse. Describir la propia experiencia, es conocer la mayor distancia. Allí, el discurso conoce la extrañeza de recuperar la propia imagen, de dar forma al yo que se quiere convertir en presencia.

Narrar la memoria tiene aquí el sentido que le da Walter Benjamin y que se pone a prueba en la obra de Proust, es decir no el relato de acontecimientos fijados en el recuerdo, que la memoria recoge en la escritura como evocación del pasado, sino el relato con valor de presente vivo, en tanto recuperación de datos acumulados de modo inconsciente que se construyen como memoria por el ejercicio de la escritura, a partir de acontecimientos u objetos que la estimulan. Si la memoria sólo es posible en el acto de escribir, se puede decir que la escritura tiene el sentido de una búsqueda, se escribe para saber, para reconocerse en el ejercicio de la memoria que se despliega en escritura. La fragmentariedad, la

discontinuidad de los acontecimientos, la consideración provisional de las vivencias por encima de la certeza, son rasgos que caracterizan este tipo de relato en construcción, carente de una historia o argumento previo.

Revisamos, a continuación, algunas de las construcciones retóricas destinadas a fundar la escritura de la memoria, dispositivos de la evocación que trazan una continuidad entre escritura y experiencia.

1) El doble:

“La enfermedad”, primer apartado de *En Estado de Memoria*, de Tununa Mercado, puede ser entendido como el modelo de la puesta en marcha de la escritura del yo, en la que el gesto autobiográfico encuentra el modo de hacerse comunicable, al mismo tiempo que establece las condiciones de lectura. El relato se inicia con una evocación de Cindal, personaje emblemático que encarna la exasperación de la angustia: En la antesala del consultorio del psiquiatra, el hombre irrumpe implorando ser atendido sin turno; su estado es de extrema desesperación y sufrimiento, como lo evidencian sus gritos de dolor y el retorcimiento de su cuerpo.

Sin embargo no logra conmover al psiquiatra y se retira sin haber recibido auxilio. Esa misma noche el desahuciado se ahorca.

La referencia a Cindal aparece, en adelante, bajo la forma de una evocación recurrente de la narradora, quien reconoce en este caso su propia situación de desamparo. Cindal es para ella el nombre paradigmático de la “enfermedad”, que caracteriza a los seres marcados por el desvalimiento y que se traduce en un sumiso peregrinar por diferentes formas de terapia, en busca de una cura que nunca puede satisfacerse. La voz enunciativa del relato se hace explícita en el uso de la primera persona para establecer una continuidad entre Cindal y ella. Las referencias personales habilitadas por esta vía se multiplican: “Muchas veces el nombre de Cindal fue evocado por **mí**”... “sus demandas y las **mías**”... “él parecía decidido a hacerlas oír, **yo** en cambio....” Hasta que la narración se instala definitivamente en los avatares del yo de la narradora, y el foco se desplaza para que ella ocupe el centro. Es decir que la evocación de Cindal le permite a la autora construir una imagen de sí como sujeto que se piensa en la apelación a su doble. Según Julia Kristeva, la alienación define la condición del extranjero: ser

otro. En ese sentido, la figura del doble no tiene aquí la función de representar: Cindal, signo que representa al yo enunciativo, sino de mostrar, hacer aparecer en un juego de espejos, alumbrar su propia condición. Por otra parte, la escena funciona como núcleo organizador del relato, en tanto su evocación pone en funcionamiento la memoria y con ello da cauce a la narración de la propia experiencia. Resulta por lo tanto una construcción retórica destinada a fundar la escritura de la memoria.

## 2) La madriguera. La cámara oscura:

Durante una entrevista (Martínez\_Richter ed.- 1997), Tununa Mercado expresa que “la escritura no es otra cosa que memoria”, pero inmediatamente descarta el sentido melancólico que correspondería a la memoria como espacio de lo ya muerto, y la reemplaza por la metáfora de un recorrido por una cámara oscura, en donde detalles mínimos, cosas, sensaciones, se revelan sustraídos a la indeterminación del olvido. Esta imagen se relaciona con otra metáfora, la de la madriguera, en la que los animales guardan la comida para el invierno, y en cuya designación se lee el

título de una de sus novelas. Según esta metáfora, en el origen de los rescates de la memoria estaría una especie de juego propiciatorio por el cual en el pasado habría acumulado de modo casi instintivo, en “depósitos ocultos”, una reserva de sensaciones destinadas a ser redescubiertas por ella misma. En esa especie de juego infantil cifra el mecanismo de la escritura como ejercicio de la memoria, que en su despliegue revela, aun para ella misma, los núcleos más recónditos de la intimidad.

En su libro *Varia imaginación*, Sylvia Molloy muestra su infancia como el reservorio de recuerdos e imágenes con sentido incierto, guardados fragmentariamente, que la convocan e interpelan y a los que no puede sustraerse. Es el lugar de regreso constante para examinar cada uno de esos gestos en busca del sentido que se había sustraído a su comprensión infantil. Revisitar, poner en orden y atribuir el probable sentido a esos retazos, en ello se cifra la continuidad entre la adulta que recuerda e intenta comprender y la niña que ha guardado esas frágiles reliquias.

Se puede percibir la correspondencia de estos planteos con la idea hoy aceptada como evidencia dentro de la Psicología Social, de la que Maurice Halbwachs es pionero,

según la cual la reconstrucción del pasado es posible a partir de significaciones producidas por situaciones presentes. Las condiciones sociales rigen el funcionamiento de la memoria y establecen el carácter social de cualquier tipo de recuerdo. Al mismo tiempo, se percibe en la experiencia autobiográfica de las autoras el lazo entre memoria y acción, en cuyo segundo término está implicada la escritura: la memoria se despliega por acción de la escritura. Los recuerdos no se conciben como regreso a huellas fijas que están “allí”, en el pasado, sino que se construyen al calor de la escritura que indaga a partir de núcleos de sentido que anidan en situaciones presentes.

### 3) Memoria corporal:

En *En estado de memoria*, Mercado reúne una serie de relatos que se presentan como una constante interrogación acerca de la experiencia del exilio que la autora vivió en dos oportunidades, primero en Francia entre 1966 y 1970 y luego en México entre 1974 y 1987. Su eficacia narrativa está en el hecho de que no se centra en la anécdota, en la exposición de los acontecimientos exteriores, sino en los núcleos

constitutivos de la experiencia humana del desamparo y de la carencia como estado humano esencial, y los convierte en el impulso de su escritura, a la vez que reflexiona sobre las condiciones que hacen posible la narración.

En ese proceso de construcción de las representaciones, adquiere un papel fundamental la memoria corporal, el papel del cuerpo como lugar de inscripción de la experiencia. En el relato los sucesos importan no sólo como hechos físicos sino por la marca que dejan en el cuerpo, en la psiquis y en la conducta de modo casi inconsciente. Así por ejemplo, las referencias a esas indicaciones que alguna vez le formularon amigos ya muertos, convertidas en un verdadero código de conducta al que se ve obligada constantemente, en tanto le otorgan sentido a su estar en la realidad. Son anécdotas puntuales, de índole doméstica, como las indicaciones que Mario Usabiaga le hiciera acerca de cómo asar correctamente un bife a la plancha. La repetición ritual de esta acción a lo largo de su vida, le devolverá una y otra vez la imagen del amigo muerto fijada en ese gesto con el que lo recupera amorosamente (p. 29).

*Yo nunca te prometí la eternidad*, de la misma autora, es tal vez el mayor ejemplo de una escritura que se sustenta en

la apelación al cuerpo como lugar privilegiado de inscripción de la memoria. Gran parte de su eficacia narrativa se debe a la opción de anclar la evocación en la referencia a los cuerpos martirizados que, de ese modo, expresan la magnitud de los acontecimientos traumáticos.

#### 4) Apelación a la infancia. Lectura de huellas

Hay un sector de la literatura autobiográfica que parece querer recuperar la singularidad de la experiencia enfocando el tiempo de la infancia como espacio en donde se cifran los sentidos de la propia vida.<sup>1</sup> La mención de la infancia en tanto reducto en donde se condensa la más auténtica experiencia se reviste en estas historias de un sentido antropológico, como dimensión originaria de lo humano.

---

<sup>1</sup> El tópico de la infancia ha tenido diferentes tratamientos a lo largo del tiempo. Sylvia Molloy (1996: 256) destaca que en el siglo XIX, en el ámbito de la literatura latinoamericana, las autobiografías solían ser respetuosas de la secuencia temporal y, por ello, muchas comienzan con la etapa de la infancia, el nacimiento o el primer recuerdo, como primeras páginas de un relato cronológico. En cambio, son frecuentes en el siglo XX aquéllas que buscan otras formas de abordar el relato oponiendo resistencia al influjo ciego de la cronología. En ese sentido, la representación de la infancia en los textos a los que nos referimos tienen un tratamiento que excede la mera consignación de la primera etapa de un yo rígidamente histórico.

Giorgio Agamben (2001) identifica la infancia del hombre con el origen de la experiencia y de la historia. La literatura ocupa un lugar de privilegio para esa reflexión y, en ella, el relato autobiográfico se contamina con los modos del ensayo y de la indagación filosófica para producir una escritura que más que afirmar interroga.

En esa mirada fascinada, que vuelve una y otra vez al tiempo de la infancia como dimensión ineludible de la vida, el pasado no se presenta como algo acabado, sino como un reflujo constante sobre el presente, en donde sus huellas perduran y lo intranquilizan. Como hipótesis, la niñez supone una perspectiva privilegiada, un espacio imaginario particular, en el cual el sujeto ve prefigurado su modo de estar en el mundo y de relacionarse con los otros.

Podemos leer estas historias desde las nociones acuñadas por el paradigma indiciario. La noción de *huella* permite entender el modo minucioso de rescate del pasado que ellas practican. En su conocido estudio, Carlo Guinzburg (1994) establece, una analogía entre el método de Giovanni Morelli, de fines del siglo XIX, de atribución de pinturas para distinguir el original de las copias a partir del examen de los detalles menos trascendentes, y la técnica del psicoanálisis

médico. Morelli aparece como precursor de Freud en cuanto a la postulación de un método interpretativo basado en la lectura de datos marginales considerados reveladores. Se trata de *vestigios* que permiten captar una realidad más profunda que sería inaprensible de otra manera: *síntomas* para Freud, *rasgos pictóricos* para Morelli. De la misma manera, objetos, dibujos, fotografías son puestos frecuentemente en relación con los recuerdos, mostrándose como huellas, inscripciones o rastros de lo vivido, a la vez que se presentan como impulso de la narración. Las imágenes y las palabras se alimentan unas de otras, en mutua exaltación.

Son particularmente llamativas aquellas imágenes que el autor elige para figurarse. Ya se trate de un recuerdo congelado de sí mismo, de una fotografía, o de una pintura considerada favorita, ellas suelen servir como excusa en donde abreva el relato autobiográfico a partir de la lectura que el autor propone de tales imágenes. Tal el caso del recuerdo infantil consignado por Juan José Saer (*El río sin orillas*) en el que se ve a sí mismo cuando era niño, saliendo del río con el cuerpo cubierto de sanguijuelas y llorando vivamente. La escena, que le ha sido transmitida por los relatos familiares, se ha vuelto un recuerdo propio. La intencionalidad del autor

al seleccionarla y consignarla como primer recuerdo se corresponde con la función que le asigna a la inclusión de lo autobiográfico en la escritura de este ensayo sobre el río de la Plata: el de “apoyar con datos empíricos lo que salta a la vista de los relatos históricos” (p.59). Como si dijera “Yo puedo afirmarlo porque estuve allí desde siempre”.

Tununa Mercado, en *La madriguera*, rescata de la enciclopedia *El tesoro de la Juventud* el dibujo de una niña sentada en el piso, con los brazos abrazando las rodillas en actitud de contemplación del mundo que la rodea. El detenimiento en ese dibujo, en su epígrafe que dice “el mundo era mío y en él yo reinaba”, la evocación detallada y melancólica, señalan el valor de autorrepresentación. La autora ve prefiguradas en la representación de esa niña curiosa, atenta a los estímulos del contexto vital, las cualidades con las que se identifica o con las que elige autofigurarse.<sup>2</sup>

También la fotografía tiene esa funcionalidad, como ocurre en *El desbarrancadero*, de Fernando Vallejo. Al verse

con su hermano, siendo niños, en la foto que ilustra la tapa del libro, el autor expresa el extrañamiento frente al referente perdido y recuperado como huella por descifrar. Roland Barthes (1998: 38) considera que la esencia de la fotografía es señalar obstinadamente que *esto ha sido*. De su reflexión se deduce, asimismo, algo que es válido para todos los casos de lectura de huellas: El asombro del *esto ha sido* desaparecerá, a su vez, cuando desaparezca el observador capaz de testimoniar sobre esa presencia espectral. Esas imágenes-huellas guardan valor testimonial sobre el pasado sólo en la perspectiva del observador interesado en el ejercicio del rescate, a través de esos restos, de aquello que ha sido y ha quedado en el pasado. Es de este modo que pueden funcionar como motor de la escritura de la memoria.

Frente a la pregunta: ¿qué garantiza la memoria y la primera persona como captación de un sentido de la experiencia?, la respuesta tiene la forma de una paradoja hace ya tiempo expresada, que Beatriz Sarlo resume muy bien: “Las contradicciones teóricas que admiten al mismo tiempo la indecibilidad de una Verdad y la verdad identitaria de los discursos de la experiencia plantean problemas no sólo

---

<sup>2</sup> Vease en Joly, Matine (1999) un detallado análisis de los distintos modos de interacción y complementariedad entre imagen/ texto verbal, razonados como procedimientos retóricos.

a la filosofía sino a la historia [...] Cuando nadie está dispuesto a aceptar la verdad de una historia (lo que Benjamin denominó los “hechos” reificados), todos parecemos más dispuestos a la creencia en las verdades de unas historias en plural” (Sarlo, 2005: 52). La narración de estas historias menores y en plural, que pueblan la literatura actual en todos sus géneros, modeliza la vida social, configura imaginativamente vidas como hipótesis plausibles de la existencia social.

### Referencias bibliográficas

Agamben Giorgio (2001) *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Arfuch, Leonor (200) *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, M. M. (1984) *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI Editores.

Barthes, Roland (1998) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós. (1ª edición, 1980: *La chambre*

*claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma/ Gallimard/ Seuil, París)

Blanchot, Maurice (1955) *El espacio literario*. 2ª ed.: Barcelona: Paidós, 1992.

Guinzburg, Carlo (1994) *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa.

Halbwachs, Maurice [1950] *La mémoire collective*, P.U.F., Paris, 1968.

Joly, Martine (1999) *Introducción al análisis de la imagen*, Buenos Aires, La Marca.

Kristeva, Julia (1991). *Extranjeros para nosotros mismos*. Barcelona: Plaza y Janes.

Martínez-Richter, Marily (ed.) (1997). *La caja de la escritura. Diálogo con narradores y críticos argentinos*, Madrid, Iberoamericana.

Mercado, Tununa (1998) *En estado de memoria*. 2ª ed.: Córdoba: Alción, [1990].

Mercado, Tununa (1996) *La Madriguera*, Buenos Aires, Tusquets.

Mercado, Tununa (2005) *Yo nunca te prometí la eternidad*, Buenos Aires: Planeta.

Molloy, Sylvia (1996) *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, FCE.

Molloy, Sylvia (2003), *Varia Imaginación*, Rosario – Argentina, Beatriz Viterbo Editora.

Ricoeur, P. (2003) *Sí mismo como otro*, Buenos Aires, Siglo XXI editores [1990].

Saer, Juan José (1991). *El río sin orillas*. Tratado imaginario, Buenos Aires, Alianza.

Sarlo, Beatriz (2005) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, BuenosAires, Siglo XXI Editores.

Vallejo, Fernando (2003) *El desbarrancadero*, Buenos Aires, Alfaguara.