

Yo nunca te prometí la eternidad: imágenes de un tiempo desgarrado

Débora Cerio

Anuario N° 26 / ISSN 1853-8835 / pp. 103-122 /2014

<http://anuariodehistoria.unr.edu.ar/ojs/index.php/Anuario/index>



Yo nunca te prometí la eternidad: imágenes de un tiempo desgarrado

Yo nunca te prometí la eternidad: images of a torn time

DÉBORA CERIO

(Universidad Nacional de Rosario); Argentina

deboracerio@gmail.com

RESUMEN

La literatura y la historia establecen un vínculo allí donde ambas fundan una manera de elaborar el carácter temporal de la experiencia humana, construyendo su propio régimen de verdad y poniendo en relato determinadas dimensiones de esa experiencia. El presente artículo explora una alternativa posible de este diálogo a través de las páginas de *Yo nunca te prometí la eternidad*, artefacto textual que, a pesar de referirse a acontecimientos efectivamente sucedidos y a personajes reales, cabalga en las fronteras de distintos géneros narrativos. A lo largo de este relato, en el cual hechos y ficción se conjugan, emergen una serie de representaciones sobre el tiempo y sobre la historia que son analizadas como parte de una disputa por la legitimidad para articular narrativamente el pasado.

Palabras clave: Historia; Ficción; Tiempo; Narración; Imágenes

Esta obra está sujeta a la Licencia Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons.
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



ABSTRACT

Literature and History establish a bound where both set up a way to elaborate the temporal nature of human experience, building their own truth regime and recounting some dimensions of that experience. The present article explores a possible alternative of this dialogue through the pages of Yo nunca te prometí la eternidad, textual device that moves between the frontiers of different narrative genres, although it refers to actual facts and people. Along this story that conjugates facts and fiction, a series of representations emerge. These are representations about time and history which are analysed as part of a dispute over the legitimacy to articulate the past narratively.

Keywords: History; Fiction; Time; Narrative; Images

*«...el orgullo y el apoyo que la nación recibe de su literatura,
para sí misma y contra el resto hostil del mundo,
el hecho de que la nación escriba una especie de diario,
que es algo muy distinto de la historiografía...»*

Franz Kafka, *Diarios*

Relatos: elaborar la experiencia del tiempo

«El tiempo –escribió Paul Ricoeur– «se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo». ¹Aunque a través de modalidades que expresan distintas exigencias de verdad, la literatura y la historia establecen un vínculo allí donde ambas fundan una manera de elaborar el carácter temporal de la experiencia humana. La insistencia en la dimensión narrativa de la historiografía suele acompañarse de posiciones relativistas que tienden a abolir la frontera entre narrativa histórica y narrativa de ficción; no es este el caso. ²En la medida en que cada una de ellas construye su propio régimen de verdad y además pone

¹ Ricoeur, Paul; *Tiempo y narración*; Siglo XXI; México DF; 2004; Tomo I: *Configuración del tiempo en el relato histórico*; p. 113.

² Paul Ricoeur cuestionó su indiferenciación en términos epistemológicos sosteniendo que, al ser el objetivo del conocimiento histórico el tratamiento de situaciones sucedidas antes de que se las relatara, la instancia de su validación se sitúa en una esfera



en relato algunas (y no otras) dimensiones de esa experiencia me propongo, siguiendo un planteo de Carlo Ginzburg, pensar sus relaciones en términos de una disputa, que se articula históricamente, por la representación de la realidad, «conflicto hecho de desafíos, préstamos recíprocos, hibridaciones».³

El fragmento escogido como epígrafe muestra un sentido posible para la literatura, como instancia de la producción cultural que resulta apropiada para vislumbrar dimensiones de las que la ciencia no se ocupa: las vivencias que son el margen de los procesos estructurales y de los acontecimientos resonantes, ese mundo secreto que forma parte de la historia pero del que la historiografía no da cuenta. Esta interpretación puede servir de anclaje para explorar el diálogo que entre literatura e historia se entabla en las páginas de *Yo nunca te prometí la eternidad*, digamos provisoriamente «novela-testimonio»⁴, que refiere a acontecimientos efectivamente sucedidos y a personajes reales y que, al narrar una experiencia del tiempo, instala también

completamente exterior respecto del discurso: las huellas del pasado. Pero dado que, según su planteo, la comprensión histórica es estructuralmente narrativa, la defensa de este contrato no impide prestar atención a los procedimientos textuales mediante los cuales la historia enuncia su régimen de verdad. Existe todo un universo de investigaciones basado en enfoques cualitativos y centrado en la tentativa de captar desde cerca la experiencia vivida de los protagonistas (individuales o colectivos) de la historia –desde la aproximación microhistórica hasta el espacio de lo biográfico–, en donde la dimensión narrativa de la composición es claramente visible. Sin embargo, desde la perspectiva de Ricoeur, la configuración del tiempo siempre pasa por la narración del historiador. En ese sentido, si la historia (aun la estructural y de larga duración) no es sociología es porque las reglas de su escritura demandan una «puesta en intriga»: al construir la trama el historiador revela el carácter humano de la historia. Cf. Dosse, François; *Paul Ricoeur - Michel De Certeau, La historia: entre el decir y el hacer*; Nueva Visión; Buenos Aires; 2009. Sobre los procedimientos utilizados por los historiadores para controlar y comunicar la verdad puede consultarse también Ginzburg, Carlo; «Descripción y cita»; en *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*; Fondo de Cultura Económica; Buenos Aires; 2010. Ginzburg ha propuesto llevar el debate sobre el carácter narrativo del conocimiento histórico precisamente al terreno de la historia. Para él resulta incuestionable que forma y contenido se relacionan indisolublemente: al adoptar un código estilístico los historiadores seleccionan ciertos aspectos de la realidad, enfatizan algunas conexiones, establecen ciertas jerarquías. Sin embargo –sostiene– al analizar el empleo de procedimientos narrativos en la historiografía es necesario historizar los vínculos que ésta ha establecido con otras modalidades del relato, desde la epopeya hasta la novela o incluso el cine. Por eso ha defendido la necesidad de trascender las formulaciones teóricas abstractas y examinar la cuestión en términos de las configuraciones históricamente situadas en las que tienen lugar los intercambios, influencias y contraposiciones entre narraciones historiográficas y de otro tipo. Por lo demás, constata que el reconocimiento de la dimensión literaria de la historiografía por parte de los defensores del *linguistic turn* ha puesto de relieve el «núcleo fabulatorio hallable en los relatos con pretensiones científicas» excluyendo de sus análisis que lo que anima al relato historiográfico es una pretensión de verdad. Al mismo tiempo que reivindicaba la necesidad de discutir los problemas concretos, ligados a las técnicas de la investigación y a las fuentes (y su relación con la realidad a la que refieren) que cada uno de los historiadores se plantea en su trabajo, parecía insinuar la necesidad de desplazar el foco y examinar también «el núcleo cognitivo detectable en los relatos de ficción». Ginzburg, Carlo; «Apéndice. Pruebas y posibilidades»; en *El hilo y las huellas*; Op. Cit.

³ Ginzburg, Carlo; «Introducción»; en *El hilo y las huellas*; Op. Cit.; p. 12.

⁴ Mercado, Tununa; *Yo nunca te prometí la eternidad*; Booket; Buenos Aires; 2013 (2004). Ni ensayo, ni biografía, ni investigación en clave historiográfica, tampoco puede decirse que sea plenamente una novela o que pertenezca por completo al género de la literatura testimonial. En palabras de la autora: «Siempre tuve problemas para designar lo que yo hago. Las fronteras entre ficción y no ficción en mi escritura son muy lábiles. En el momento en que yo me comprometo con el texto, estoy haciendo ese trasvasamiento entre lo literario, lo histórico y lo personal. Yo no invento novelas de caballerías. De todas maneras, creo que es muy diferente a las novelas históricas que hemos estado leyendo en Argentina en los últimos años.» Mercado, Tununa; «En la frontera de la memoria», *Suplemento Cultura*, La Nación, 19/06/05.



una idea de la historia, como entramado de procesos y como construcción disciplinar que se ocupa de su estudio. Diálogo en tanto que apertura y desvío, juego de aceptaciones y rechazos. Quisiera pensar este relato, en el que historia y ficción se conjugan, como vía de acceso a un conjunto de representaciones sobre el tiempo, sus encadenamientos y fisuras, en su condición de documento de cultura en el que puede leerse una lucha por la interpretación de lo real:

«Lo real adquiere así un sentido nuevo: aquello que es real, en efecto, no es (o no es solamente) la realidad que apunta el texto sino la forma misma en que lo enfoca dentro de la historicidad de su producción y la estrategia de su escritura.»⁵

Volcada a través de procedimientos literarios, la escritura de Mercado se desliza por los avatares de experiencias singulares. Vidas que atravesaron la utopía y la violencia, con certidumbres y anhelos lacerados por la guerra, la persecución, la muerte y el exilio, que transitaron la densa trama del siglo de los extremos, sus esperanzas y desdichas. Itinerarios que la autora interpreta superponiendo la dimensión de lo imaginario sobre aquellos restos del pasado que, cazadora en busca de huellas⁶, recoge e instituye como evidencia de una historia que necesita contar imperiosamente. Como parte de esa búsqueda ensaya una reflexión sobre el significado de narrar. Traza un espacio de confrontación entre discursos. Pone en relato la distancia entre lo real y lo ficticio. Cuestiona, solapadamente, lo que de específico tienen sus respectivas modalidades narrativas: la ficcionalidad de lo literario, la referencialidad de lo histórico. Se sostiene en su límite y produce así una textura que invita a interrogarse sobre esas oscilaciones y, en contrapunto, sobre la posibilidad de capturar la extrañeza que siempre convoca el pasado. ¿De dónde viene una historia?

⁵ Chartier, Roger; *El mundo como representación*; Gedisa; Barcelona; 1992; pp. 40-41.

⁶ En su conocido artículo de 1979, Carlo Ginzburg describió el surgimiento hacia fines del siglo XIX de un modelo epistemológico al que denominó «paradigma indiciario» y cuya historia puede rastrearse en el saber cinagético de la especie: «Durante milenios, el hombre fue cazador. La acumulación de innumerables actos de persecución de la presa le permitió aprender a reconstruir las formas y los movimientos de piezas de caza no visibles, por medio de huellas en el barro, ramas quebradas, estiércol, mechones de pelo, plumas, concentraciones de olores. (...) Lo que caracteriza a este tipo de saber es su capacidad de remontarse desde datos experimentales aparentemente secundarios a una realidad compleja, no experimentada en forma directa. Podemos agregar que tales datos son dispuestos siempre por el observador de manera de dar lugar a una secuencia narrativa, cuya formulación más simple podría ser la de “alguien que pasó por ahí”. (...) El cazador habría sido el primero en “contar una historia”, porque era el único que se hallaba en condiciones de leer, en los rastros mudos (cuando no imperceptibles) dejados por la presa, una serie coherente de acontecimientos.» Ginzburg, Carlo; «Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales»; en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*; Gedisa; Barcelona; 2008; p. 144.



Hechos y recuerdos: fijar imágenes

Acaso como las imágenes que procura traer al presente desde un pasado del que sólo han quedado cenizas, *Yo nunca te prometí la eternidad* es una escritura compuesta de alusiones fugaces. Leve, no porque trivialice sino porque esboza. Relato que fija, «inmovilizando la materia que de otro modo volaría sin freno, desacoplada»⁷, instantáneas de un devenir interrumpido una vez y otra. Camino que avanza ondulante y traza el recorrido de una subjetividad que quiere «restaurar el tapiz»⁸. La voz narrativa afirma un gesto constructivo en los intersticios de ese despliegue temporal, interrogando «a los que, de ese tejido suelto y lleno de agujeros, todavía permanecen sobre la tierra esperando que se los haga decir también como voces».⁹ La narración es una composición coral que vincula sucesos ocurridos en distintos tiempos y espacios y que convergen allí donde ciertas subjetividades han sido marcadas, heridas.

Se trata de imágenes que, al igual que los retratos por medio de los cuales han comenzado a revelarse los personajes del relato –las caras y los cuerpos que muestran borrosamente el enigma interior–, suspenden el tiempo materializando efímeros momentos de sus biografías y de las circunstancias históricas que les dieron forma, que provienen de un estremecimiento emotivo y aluden a un conocimiento que podría considerarse poético:

«La toma había detenido un transcurso pero había dejado bullir, paradójicamente, desarrollos internos, de índole afectiva, que una vez generados, no dejaban de significar.»¹⁰

«El arte de la poesía –escribió Juan José Saer– consiste en mirar fijamente, sin parpadear, la realidad, hasta que algo, desde su espesor y su noche, muestre, súbitamente, una evidencia.»¹¹ Hay allí una pretensión de conocer que implica alguna forma de participación en la cosa, aunque sea en el modo de la contemplación que habilita el hallazgo imprevisto. Una participación que es, de alguna manera, intromisión. Según Julio Cortázar ésta no se vincula a los aspectos conceptuales de la cosa sino directamente a su ser, «siendo la cosa misma mientras dura el acto de conocimiento poético».¹² Siguiendo esta indicación, a esa modalidad del

⁷ Mercado, T.; *Yo nunca te prometí la eternidad*; Op. Cit.; p. 8.

⁸ Mercado, T.; «En la frontera de la memoria»; Op. Cit.

⁹ Mercado, T.; *Yo nunca te prometí la eternidad*; Op. Cit.; p. 17.

¹⁰ *Ibidem*; p. 56.

¹¹ Saer, Juan José; «Hojas rojas»; en *Papeles de trabajo*; Seix Barral; Buenos Aires; 2013; p. 153.

¹² Cortázar, Julio; *Imagen de John Keats*; Alfaguara; Madrid; 1996; p. 495.



conocer podría pensársela en términos de lo que Walter Benjamin denominó la «facultad mimética» en el hombre. Proveniente de una conducta sensorial de éste hacia las cosas, en el curso de la historia de la especie fue transformándose en la capacidad de percibir y producir semejanzas no sensibles.¹³ Se trata de una fuerza que guarda una relación intrínseca con el proceso de conocer por imágenes, el cual no supone que la representación mental sea un mero reflejo de la cosa sino que es posible «leer lo que nunca ha sido escrito»¹⁴, captar las figuras en las que se cifra lo general.¹⁵ La percepción de lo similar se ofrece «fugaz y pasajera a la mirada», «está amarrada a un momento del tiempo».¹⁶

Es una facultad, la de percibir y producir semejanzas, que podría vincularse a la de recordar, entendida ésta como irrupción súbita de una imagen del pasado en el presente, como una interrupción del continuo temporal que, más allá de la voluntad y el entendimiento, produce una embestida: «La recordación, en tanto lectura de imagen, no es únicamente la introducción del pasado en el presente, o viceversa, sino la semejanza entre ambos».¹⁷ En *Yo nunca te prometí la eternidad*, la percepción de una semejanza entre lo que ha sido y el ahora, la sincronía entre el presente y un momento del pasado, nace en un margen, a partir de los hilos dispersos de la trama. Son hilos que, un tanto fortuitamente, se enlazan y tornan audibles a los lamentos que vienen desde las ruinas de la catástrofe. Texto proviene del latín *textus*, participio de *texo*, del verbo *texere*, que significa tejer, trenzar, entrelazar. ¿Cómo se teje el relato? ¿De qué pasado habla? ¿Por medio de qué indicios es construido? ¿Cuáles son las preocupaciones que conectan esos rastros?

Huellas: escribir la historia

Un diario, primera huella. Son las notas que Sonia Lernau (nombre de guerra de Charlotte Lernau), judía alemana y militante socialista, fue tomando desde el comienzo de su partida desde una París acosada por el avance de la *Wehrmacht*. Esperaba lograr reunirse con su marido, Robert «Ro» Preux (llamado Robert Preuss en Alemania), brigadista internacional en la Guerra Civil Española, pero entretanto un fatídico azar ha

¹³ Benjamin, Walter; «Sobre la facultad mimética»; en *Conceptos de filosofía de la historia*; Terramar; Buenos Aires; 2007; p. 112.

¹⁴ Ibídem; p. 112.

¹⁵ Tiedemann, Rolf; «Introducción del editor»; en Benjamin, Walter; *Libro de los pasajes*; Akal; Madrid; 2007; p. 25.

¹⁶ Benjamin, Walter; «La enseñanza de lo semejante»; en *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*; Taurus; Madrid; 2001; p. 87.

¹⁷ Abadi, Florencia; «Mímesis y recordación en Walter Benjamin»; en *Aporía. Revista internacional de investigaciones filosóficas*; N° 6; Santiago de Chile; 2013; p. 13.



complicado la ya adversa situación: en el camino, en medio de un bombardeo, su hijo Pierrot (también Pierre, nacido Peter Preuss), con quien había iniciado la travesía, se ha extraviado. La narradora apunta la primera aproximación al documento: fue luego de conocer, participando de las reuniones de un grupo de exiliados argentinos en México, al hijo de Sonia, ahora Pedro, sobre cuya búsqueda angustiada comenzaran a hablar esas palabras apresuradas que ella prefiere llamar «cuaderno de notas», porque

«La palabra *diario*, que define una secuencia de escritura cotidiana en la que el yo –un yo– busca afirmarse y que suele imbuirse de cierto valor autocomplaciente en sus mejores ejemplos, no da cuenta del carácter radical de esos apuntes.»¹⁸

Como fuere, lo que esas páginas ofrecen no es una redacción cerrada y definitiva sino breves anotaciones plasmadas en la urgencia de la marcha: unidades de sentido sólo separadas por guiones. Pedro, quien según aquella relata había leído su «libro del exilio»¹⁹ le entregó el manuscrito que, al parecer, reproducía el contenido del original.

Glosando ese documento, la novela recorrerá las vicisitudes que llevaron a la protagonista a emprender el éxodo y las circunstancias de la huida por los pueblos del sur de Francia. Tras el fortuito reencuentro entre Sonia, Pierrot y Robert, éstas concluyeron en un México que los aceptó como asilados españoles. Los múltiples tramos que configuran esa historia, en la que se acumulan desplazamientos y exilios que sus distintos nombres registran, y donde confluyen las vivencias, incluyendo las de la persecución consuetudinaria y la reclusión en campos, de otros miembros de sus familias, de amigos, incluso de Benjamin, el des terrado célebre que acabó su vida en Port Bou, se diseminan a partir del núcleo dramático que es la escena de la separación entre madre e hijo. A través de ese trayecto constructivo, la autora bucea en las experiencias de la represión y el exilio.

La trama se construye a partir de lo registrado en el cuaderno de Sonia e incluye largos pasajes del manuscrito. En parte, la historia se compone a partir de su transcripción, quizás porque, a la manera del copista, la narradora pretende seguir al ras sus líneas y bifurcaciones:

¹⁸ Mercado, T.; *Yo nunca te prometí la eternidad*; Op. Cit.; p. 18.

¹⁹ Se refiere a Mercado, Tununa; *En estado de memoria*; Seix Barral; Buenos Aires; 2008.



«(...) tuve la certeza de que me instalaba en una topografía de senderos múltiples que reproducirían la forma arcaica de los peregrinajes de la humanidad y que iba a ser muy difícil recorrerlos y, más difícil aún, organizarlos en una red narrativa.»²⁰

Es un pasaje de esa también dispersa escritura que es la del filósofo alemán cuyo éxodo, verosímilmente, se cruza con el de Sonia en el relato, el que nos ofrece la pista para leer el ademán en el que éste se origina. En *Calle de mano única*, Benjamin grafica a través de la figura de la copia un modo de ingreso al texto que obtiene su fuerza de la cercanía física con éste:

«Tan sólo quien recorre a pie una carretera advierte su dominio y descubre como ese mismo terreno, que para el aviador no es más que una llanura desplegada, la carretera, en cada una de sus curvas, va ordenando el despliegue de lejanías, miradores, calveros y perspectivas como la voz de mando de un oficial hace salir a los soldados de sus filas. Del mismo modo, sólo el texto copiado puede dar órdenes al alma de quien lo está trabajando, mientras que el simple lector jamás conocerá los nuevos paisajes que, dentro de él, va convocando el texto, esa carretera que atraviesa su cada vez más densa selva interior: porque el lector obedece al movimiento de su Yo en el libre espacio aéreo del ensueño, mientras que el copista deja que el texto le dé órdenes. De ahí que la costumbre china de copiar libros fuera una garantía incomparable de cultura literaria, y la copia, una clave para penetrar en los enigmas de la China.»²¹

En la novela de Mercado, la reproducción de esas notas parece dar cuenta de impulsos del orden de lo afectivo; podría pensarse como una manera de vencer el carácter efímero de los instantes en los que fueron tomadas que se deja conmover por los caminos, las encrucijadas, las asperezas de la experiencia cuyas marcas aquéllas exhiben, de fundirse en su representación.

«Es siempre el mismo ritmo que los guiones pautan y cada vez que vuelvo a sus anotaciones, se produce en mí el mismo efecto de “crecimiento”, para llamar de alguna manera el proceso que se instaura, por un lado los breves sintagmas son abiertos y dejan imaginar, más allá de sus contornos, los acontecimientos y, por el otro, de manera simultánea, se cierran en un misterio mudo cuyas claves nadie llegará a dilucidar. Sin embargo, la posibilidad de imaginar lo que sucedió y la tentación de rellenar los blancos son recursos que quiebran esa

²⁰ Mercado, T.; *Yo nunca te prometí la eternidad*; Op. Cit.; p. 38.

²¹ Benjamin, Walter; *Calle de mano única*; Editora Nacional; Madrid; 2002; p. 15.



fatalidad de origen: tenemos las muestras de un desarrollo omitido y de pronto, a partir de ellas, el tejido se reconstruye.»²²

Como también puede leerse en estas líneas, la transcripción se prolonga en el ejercicio de intentar llenar los vacíos. Cartas, memorias, mapas, fotografías y testimonios completan el material de las exploraciones de las que se nutre el relato. La voz narrativa hace explícito este recurso que pone de manifiesto un deseo de verificación no estrictamente propio de la literatura y le reconoce su parte como acicate para la escritura de esa historia. Casi para satisfacer un reclamo que no puede eludir persigue esos rastros, busca corroboraciones:

«unas huellas tangibles pronto se constituían en espacios de indagación fértiles que daban frutos y, por lo tanto, exacerbaban mi ánimo cuando las encontraba y cosechaba»²³.

Sin embargo,

«La ilusión dura un instante, hasta que vuelve a tener peso lo que se perdió en la escritura por descuido involuntario de Sonia, a quien la huida no le permitía pensar en el valor documental de lo escrito, o porque la huida, precisamente, la llevaba a precaverse del riesgo de ser leída por alguien.»²⁴

Pues, ¿serán efectivamente llenados esos vacíos? Al fin y al cabo, el empeño no surge en la tentativa de reconstruir el pasado *como realmente sucedió* sino en el afán de hacer vivir a Sonia, cuyo destello, y el de la experiencia que evoca, la incita a mirar fijamente los vestigios de un tiempo irremediamente perdido para encontrar algunas de las imágenes que permiten penetrar en él, descubrirlo, conocerlo a la manera de la poesía. Quizás, *adivinarlo*. Fijarlo en la escritura.

«Esa muerta que estaba diciéndome todo el tiempo desde que sus diarios llegaron a mí: *Escríbeme*, con voz como de ultrasonido, cuyas ondas sólo se pueden captar, oír, desmembrar y organizar mediante la escritura. Y de hecho, lo que estaba haciendo, escribirla cada vez que uno de esos objetos se presentaba en mi camino, era

²² Mercado, T.; *Yo nunca te prometí la eternidad*; Op. Cit.; p. 105.

²³ *Ibíd.*; p. 56.

²⁴ *Ibíd.*; p. 105.



responder a su mandato y así la aislaba, la figuraba, la abstraía de un conjunto –hojarasca, memoria, olvido, polvo– para que, existiendo, me dejara existir al escribirla.»²⁵

Entonces, la escritura deviene espacio en el que convergen «un “yo” que escribe, que ha empezado a escribir, que todavía no pero está en eso, y un “ella”, muerta, que insiste con un enigma sobre el que se han dejado señales»²⁶. Dos experiencias empalman y así se cuenta una historia de mujeres exiliadas en donde la escritura se superpone al recuerdo, es motivada por él: Mercado parece descubrir allí las inquietudes de su propia condición y expresa en la novela aquello que no puede decirse del todo.²⁷ Si se recoge el requerimiento benjaminiano de aprehender el patrimonio cultural como escenario del antagonismo entre opresores y oprimidos y retomando el planteo inicial, que rescataba al texto como documento de cultura que exhibe la marca de conflictos por el sentido, podría agregarse que en tanto «novela-testimonio» es también un documento de la barbarie en la que se inscriben las circunstancias de la biografía de su autora, de la catástrofe que es la única continuidad que puede leerse en la historia de los vencidos.²⁸ Si ésta es una narración de algo, esto es la pérdida del hogar, la familia, la nacionalidad y la palabra: el exilio.²⁹

La escritura es también punto de confluencia «entre la certeza y las hipótesis»³⁰, el lugar en el que su vaivén se imprime. Lo real conserva un peso decisivo en esas páginas que traducen la historia colectiva en una historia privada, pero la historización no expone acabadamente un contenido de verdad sino fragmentos que se recortan sobre un fondo intangible. Nada en el relato se muestra de forma inmediata, directa. Éste va

²⁵ *Ibidem*; pp. 55-56.

²⁶ Bocchino, Adriana; «Las lenguas del exilio en *Yo nunca te prometí la eternidad*»; en *Actas de las X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*; Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Universidad Nacional de La Plata; La Plata; agosto de 2011; p. 3.

²⁷ Mucho se ha insistido en la relación que existe entre los procesos de evocación de la historia reciente en Argentina y las circunstancias sociopolíticas que los enmarcan, que sesgan la mirada hacia determinados tópicos, producen ciertos énfasis, habilitan la emergencia de algunas imágenes. Sólo a modo indicativo, pueden mencionarse los trabajos de: Cerruti, Gabriela; «La historia de la memoria»; en *Revista Puentes*; Año 1; Nº 3; La Plata; marzo de 2001; Pittaluga, Roberto; «Miradas sobre el pasado reciente argentino. Las escrituras en torno a la militancia setentista (1983-2005)»; en Franco, Marina y Levín, Florencia (comps.); *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*; Paidós; Buenos Aires; 2007; Lvovich, Daniel y Bisquert, Jaquelina; *La cambiante memoria de la dictadura. Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*; Universidad de General Sarmiento; Buenos Aires; 2008. Sin embargo, tratándose del análisis de un texto en particular no quisiera simplificar excesivamente el asunto inscribiéndolo sin más en su contexto, como si entre uno y otro sólo mediara una vinculación causal. Explicitar de qué manera el presente de la narración de Mercado da cuenta de su pasado reciente (y, de forma general, del auge memorialista de las últimas décadas) requeriría un examen detallado de diversas cuestiones cuyo desarrollo no es el objetivo de este artículo.

²⁸ Benjamin, Walter; «Sobre el concepto de historia»; Tesis VIII; en Oyarzún Robles, Pablo; *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*, Universidad ARCIS y LOM Ediciones; Santiago de Chile; 1995; p. 52.

²⁹ Bocchino, A.; *Op.Cit.*; p. 3.

³⁰ Mercado, T.; *Yo nunca te prometí la eternidad*; *Op. Cit.*; p. 49.



creciendo en direcciones múltiples que trazan un mapa de intersecciones; desde cada uno de sus puntos es posible mirar la historia de un modo nuevo, ligeramente diverso.

La vida de la protagonista, una de tantas «diseminadas partículas en el torbellino de esos años que se denominan Historia», actualiza la trama del siglo XX a través de los indicios que de una «singularidad sufriente»³¹ han podido recogerse pero, quizás debido al mismo carácter fragmentario de la evidencia, las fronteras entre historia y ficción tienden a difuminarse, la investigación y los recursos propios de la literatura coexisten, invaden territorio ajeno, se perturban mutuamente. Por un lado, no hay invención en la escritura, el relato lo es de una historia efectivamente sucedida. Y el hecho de que los relieves de la indagación que fue necesaria para diseñar el trazo grueso del relato, que los recorridos, los hallazgos y las operaciones sobre el texto queden expuestos en éste, que se expliciten allí las cuestiones asociadas al proceso de su construcción, complica aún más la posibilidad de ubicar a este artefacto en donde lo histórico, lo literario y lo personal se unen como en un sistema de vasos comunicantes.³²

Pero, por otro lado, resulta incontestable que, si en la escueta crónica de Sonia se guarda un tiempo indescifrable –algo que ella parecía intuir, siendo su diario una especie de conjura frente a la evidencia de lo incomunicable–, allí donde hay silencios, zonas opacas, resquicios que resisten el análisis, la voz narrativa intuye los estados de conciencia, las percepciones y los sentimientos de sus personajes, sobre todo los de Sonia: ordena los fragmentos y crea su ser interior. Con ese «salto hacia lo inverificable» realiza un procedimiento característico de la ficción, que multiplica las posibilidades de tratamiento» de la verdad³³, y sugiere una interpretación posible de los pliegues más recónditos de esas oscuras y complejas vivencias sin dejar de hacer visible su presencia, sin ocultar jamás el artificio. Ante todo porque a través de la primera persona esa voz narrativa se introduce constantemente en el relato. Y además porque no amarra las partes. Más bien hilvana un tiempo denso, en donde la significación se ha desplazado desde la realidad externa hacia sus resonancias en la interioridad de los personajes. El resultado, esa sutil costura, no puede pensarse al margen de la tarea de rememoración que sostiene el relato. Empresa –que es, ya se ha dicho, de percepción

³¹ *Ibíd*em; p. 20.

³² No obstante ello, fue publicado como novela en 2004, recibiendo tres años después una distinción por este género: el premio de Literatura Sor Juana Inés de la Cruz otorgado por la Feria del Libro de Guadalajara.

³³ Saer, Juan José; «El concepto de ficción»; en *El concepto de ficción*; Seix Barral; Buenos Aires; 2012; p. 11.



de semejanzas, de lectura de imágenes— a través de cuyo despliegue pueden descubrirse las marcas de una experiencia personal, la de quien narra.

Por otra parte, la novela constituye la puesta en acto de una interrogación: ¿es posible representar una realidad estructurada a partir de un principio totalizador? En la escritura el tiempo se desgarró y de esa brecha no alcanza a emerger una figura plenamente recortada; apenas sus astillas. Así, el texto navega constantemente en la tensión que supone tratar de atisbar el conjunto y sólo poder apoderarse de recuerdos instantáneos, movimiento pendular entre la restauración del tapiz y la recuperación de sus jirones. Finalmente, parece querer decirnos que la totalidad, irrepetible, no puede reponerse. Como afirmara Ricardo Piglia «la literatura se construye sobre las ruinas de la realidad»³⁴.

El relato se instala, pues, en los quiebres de una experiencia del tiempo, esos momentos de una singularidad plena de sentido, rastreando aquello que el pasado insiste en callar y apostándose allí donde la historia como construcción disciplinar parece no poder ingresar: lo insondable de una experiencia, los problemas vitales que supone la dislocación del exilio. El instante de la separación entre Sonia y Pedro es el punto de la trama en el que habrán de cruzarse todos los hilos: estado de suspensión implicado en la condición del desterrado que es lo contrario de una promesa de eternidad.

Al narrar desde las grietas, y aunque la intención sea la de reconducir el relato hacia un hilo que vertebró —«esa idea de transcurso tan cara a la narración»—, le resulta inevitable dejarse sorprender por objetos, casi siempre pequeños, a los que cuidará como piezas de colección³⁵, objetos que quiebran la homogeneidad y desarticulan la continuidad temporal. Las cartas, los mapas, las fotografías, los libros de memorias revelan detalles ínfimos, minucias. En el instante en que son reconocidos como signos, se les otorga un peso único y la verdad se enlaza al tiempo que ellos traen, que es tiempo de lo imprevisto, de lo contingente. La percepción de quien colecciona (al igual que la de quien sueña) —dice Benjamin— se produce en un ritmo temporal diferente: las cosas le afectan, lo acometen: «El hecho de perseguirlas y dar con ellas, el cambio que opera en todas las piezas una pieza nueva que aparece: todo ello le muestra sus cosas en perpetuo oleaje.»³⁶ La voz narrativa despliega una intención de búsqueda pero ignorando qué es lo que habrá

³⁴ Hernández, María del Carmen; Urgo, Joseph y Vegh, Beatriz; «Entrevista a Ricardo Piglia»; en Vegh, Beatriz (coord.); *Faulkner desde el otro Sur*; Cal y Canto; Montevideo; 2000; p. 46.

³⁵ Mercado, T.; *Yo nunca te prometí la eternidad*; Op. Cit.; p. 256.

³⁶ Benjamin, W.; *Libro de los pasajes*; Op. Cit.; [H 1a, 5]; p. 224.



de encontrar. Y cada uno de sus hallazgos, al iluminar el presente con su luz peculiar, cambia radicalmente el pasado y el futuro. La escritura de Mercado no desdeña la referencia; por el contrario, ésta se activa haciendo añicos el tiempo de lo que siempre es igual. Se diría –dice, más bien, la voz narrativa– que el género en el que se inscribe su escritura es el álbum³⁷: allí van quedando depositadas las imágenes, cristales del acontecer, que permiten leer la singularidad de una experiencia impregnada de historia, pero confinada a los bordes de los relatos globalizadores. Es la vocación de quien rememora: exhumar tramos perdidos, olvidados, reprimidos de lo pretérito. «Coleccionar –plantea Benjamin– es una forma de recordar mediante la praxis y, de entre las manifestaciones profanas de la “cercanía”, la más concluyente.»³⁸ Cada pieza se recubre de un sentido que relumbra en un instante, como el relámpago. «El texto es el largo trueno que después retumba.»³⁹

De esa manera, el coleccionismo forja también un sentido en y para el presente, permitiendo renovar la existencia. En esa capacidad reside para Benjamin la posibilidad de asociar esta figura a la de la infancia. Ilustrando ese cruce, *Yo nunca te prometí la eternidad* describe una escena conmovedora, que podría resumir tanto el procedimiento constructivo empleado por la autora como la idea de la temporalidad que organiza la narración. Pierrot ha desobedecido la orden materna para el éxodo: elegir un único juguete para llevarse. Ha optado por un elefante articulado de madera, que Sonia carga en su mochila, y por una pequeña pieza que lleva consigo, a escondidas.⁴⁰ Se trata de una cajita formada por veinticuatro tarjetas ilustradas y combinables, con las que se pueden contar diversas historias. Y por eso, piensa el niño, es «portadora de infinito»⁴¹:

«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.*»⁴²

Como metáfora de un procedimiento constructivo, el pequeño e infinito juguete representa la posibilidad de adivinar ese mundo nuevo que la cruda realidad escamotea. Según Benjamin:

³⁷ Mercado, T.; *Yo nunca te prometí la eternidad*; Op. Cit.; p. 256.

³⁸ Benjamin, W.; *Libro de los pasajes*; Op. Cit.; [H 1a, 2]; p. 223.

³⁹ *Ibíd.*; [N 1,1]; p. 459.

⁴⁰ Mercado, T.; *Yo nunca te prometí la eternidad*; Op. Cit.; p. 78.

⁴¹ *Ibíd.*; p. 85.

⁴² *Ibíd.*; p. 78.



«Al jugar los niños, rodeados de un mundo de gigantes, crean uno pequeño que es el adecuado para ellos; en cambio el adulto, rodeado por la amenaza de lo real, le quita horror al mundo haciendo de él una copia reducida.»⁴³

Dando lugar a la esperanza, abrigando una imagen de la felicidad, el juego libera. Por otro lado, como metáfora de una idea de la temporalidad, la cajita remeda el ejercicio de dilatar el tiempo allí donde ciertas experiencias lo reclaman. La voz narrativa insiste así en vivencias dolorosas, la muerte, la injusticia, el fracaso de las utopías, para redimirlas en el acto de escritura y fundar un tiempo de expectativas para cada presente de lectura, tiempo en donde la representación de la historia de los vencidos no quede aferrada al relato de su derrota.

La experiencia de la pérdida, entonces, convoca la escritura y también funda posibilidades de lectura. Si el relato no refleja sucesos sino que recuerda imágenes, eso significa que las circunstancias de unas vidas signadas por «ese tipo de acontecimientos que dejan un trauma»⁴⁴ se instalan en un «presente continuo»⁴⁵ que suscita preguntas y rehace las capas del recuerdo. Todo vínculo con lo acontecido implica su sometimiento a una nueva mirada, su actualización. Así, esas preguntas y re-figuraciones son, en primer lugar, las de quien construye la historia imprimiéndole sus marcas. En términos benjaminianos, la narración no se propone transmitir hechos puros sino hechos recobrados luego de haber sido sumergidos en la vida del comunicante, con lo cual «la huella del narrador queda adherida a la narración»⁴⁶. No es que la de Mercado sea escritura autobiográfica (de hecho, las marcas de su experiencia que la voz narrativa conserva son más bien insinuaciones) sino que el repliegue sobre su subjetividad le permite dotar de sentido a las huellas, los indicios.

Pero –ha escrito Piglia– «Si el narrador es el que transmite el sentido de lo vivido, el lector es el que busca el sentido de la experiencia perdida.»⁴⁷ Entonces, esas preguntas y re-figuraciones son, en segundo

⁴³ Benjamin, Walter; «Juguetes antiguos»; en *Obras*, IV, 1; Abada; Madrid; 2010; p. 470. Es conocida la fascinación de Benjamin por el mundo de la infancia y la dimensión lúdica de su experiencia; seguramente no fue por azar que Mercado eligió al filósofo alemán como el personaje que obsequiara a Pedro ambos objetos en una de las ocasiones en que él y su madre lo encontraran paseando por las calles de París. Mercado, T.; *Yo nunca te prometí la eternidad*; Op. Cit.; p. 81.

⁴⁴ Mercado, T.; *Yo nunca te prometí la eternidad*; Op. Cit.; p. 7.

⁴⁵ *Ibidem*; p. 55.

⁴⁶ Benjamin, Walter; «El narrador»; en *Iluminaciones IV*; Op. Cit.; p. 119.

⁴⁷ Piglia, Ricardo; «Ernesto Guevara, rastros de lectura»; en *El último lector*; Anagrama; Barcelona; 2010; p. 105.



lugar, las de quien, al leer esa historia, la interpreta y la inscribe en su propia experiencia. Contrariamente a lo que sucede con la información, la narración no se agota: «Mantiene sus fuerzas acumuladas, y es capaz de desplegarse pasado mucho tiempo.»⁴⁸ La voz narrativa formula un interrogante acerca del carácter contingente de la interpretación y deja la cuestión en suspenso:

«Lo curioso es que cuando *se hace* el álbum el tiempo está parado y no se nos ocurriría pensar que lo que estamos guardando tiene otro futuro que la simple secuencia del rasgo que antecede o del que precede a otro rasgo. El acto de hacerlo es privado, íntimo, si se quiere doméstico, aunque el deseo de trascender que subyace en él y lo sostiene sin que el ejecutor tenga conciencia de ello, le promete un destino muy alejado de su origen. No sé si ese destino terminará en mí, si esos hechos grandes o mínimos serán las viñetas de mi propio álbum y, sobre todo, si tendrán cabida en el transcurso de otra búsqueda y en su correspondiente álbum.»⁴⁹

Subversión de los géneros, apertura de posibilidades narrativas, incitación al cuestionamiento: quizás en esas claves resida lo más potente del uso de la historia que propone el texto de Mercado. A través de las búsquedas que estas claves expresan, hechos, rememoración e imaginación confluyen en un mosaico narrativo en el que el sentido sólo puede rozarse porque se restituye en la modalidad del fragmento. Y ello no es debido a que la voz narrativa dosifique la información o a que evite explicitar ciertas relaciones sino, quizás, a que la experiencia del tiempo que *Yo nunca te prometí la eternidad* narra está escindida, desgarrada: entre la pertenencia y la extrañeza que suscita la condición del exilio, entre lo que está y lo que está ausente, entre lo que puede y lo que no puede decirse. ¿Cómo transita la novela esa fisura? ¿Qué controversia instala con respecto a otras operaciones posibles de su narración y escritura?

Hojarasca, memoria, olvido, polvo: representar lo pretérito

Yo nunca te prometí la eternidad explora la posibilidad de narrar *lo indecible* desplazando las fronteras entre lo histórico y lo ficcional. En el sutil entramado que construye entre la historia⁵⁰ y su escritura, rechaza la tajante separación de los espacios que esas fronteras delimitan, no porque la modalidad narrativa que propone pueda inscribirse claramente en uno o en otro, sino precisamente porque se instala en sus pliegues

⁴⁸ Benjamin, W.; «El narrador»; Op. Cit.; p. 118.

⁴⁹ Mercado, T.; *Yo nunca te prometí la eternidad*; Op. Cit.; p. 257.

⁵⁰ En el sentido –que para los anglosajones expresa el vocablo *story*– de relación de sucesos, reales o inventados.



intentando reformular *eso que se denomina Historia* poniendo a lo histórico en una relación que es a la vez de unión y de dislocación con respecto a lo ficcional.

Hay dislocación allí donde el encuentro no puede producirse, aunque sólo esquivamente se asuma el conflicto. Si la restitución propiamente historiográfica de la experiencia humana procura esclarecer las condiciones en las que lo particular sucede inscribiéndolo en un contexto, incluso si a éste no puede definírsele más que como lugar de *posibilidades* históricamente determinadas⁵¹, el sentido de la historia que construye el texto de Mercado propone un movimiento inverso, consistente en buscar historias pequeñas dentro de las grandes, destacando las individualidades que han quedado ocultas en los relatos globalizadores, independientemente de que se admita que se despliegan en la trama de una historia colectiva.

Enfoquemos por un momento la construcción del ya mencionado encuentro–sucedido o ficcional–entre la protagonista y Walter Benjamin. La voz narrativa sugiere que ésta nace en un hallazgo fortuito producido como un arrastre del proceso de escritura. Primero fue la lectura de las líneas del 20 de junio de 1940 en el cuaderno de Sonia: «(...) inesperado encuentro con W – increíble – “el maestro” – discusiones: Schopenhauer, Nietzsche – (...) – La presencia de W me devuelve la moral – Lástima – sigue a Lourdes.»⁵² Luego, la atención flotante sobre un libro de homenaje al filósofo con el que se topó casi casualmente y la oportunidad de reparar allí en un mapa que indicaba la ruta de su propio éxodo. Y, de pronto, la fulguración instantánea: la «W» consignada en el diario refería a Walter Benjamin⁵³. Finalmente, la necesidad de imaginar las circunstancias de esa reunión:

«(...) en aquella noche en que descubría la relación en un punto en el espacio, Lourdes, o en camino a Lourdes, de dos seres a los que acababa de acercarme (...), 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*.»⁵⁴

Se traza así la inconmensurable distancia entre las intenciones explicativas de los historiadores y las de quienes se adentran en vivencias individuales no tanto con un afán testimonial y reconstructivo como buscando preservar la singularidad de esas vivencias:

⁵¹ Ginzburg, C.; «Apéndice. Pruebas y posibilidades»; Op. Cit.; p. 439.

⁵² Mercado, T.; *Yo nunca te prometí la eternidad*; Op. Cit.; p. 45.

⁵³ *Ibíd.*; p. 48.

⁵⁴ *Ibíd.*; p. 49.



«No era nimio entonces para mí que la lectura de unas páginas y el desvelamiento de unos nombres en un mapa me hubiera permitido ligar en un cruce un encuentro posible, que abandonaba cada vez más su cuota de improbabilidad, para instaurarse como un hecho, histórico, se diría, si la historia no fuera timorata y también inscribiera esos azares con la misma pertinencia que una victoria o una derrota en la guerra, o pudiera fijar, sin prejuicios, la plática de dos alemanes apátridas, con la misma pertinencia que la lleva a incluir la muerte de alguien en una trinchera descontando que el azar es ahí el blanco de un proyectil ciego disparado por alguien también ciego, mientras que en este caso a quienes reunía la casualidad no eran cualquier gente sino seres singulares apartados de la masa fugitiva, seleccionados como los nombres geográficos encerrados por círculos en el mapa.»⁵⁵

Según esta mirada, la historia no se atreve siquiera a rozar lo que de veras importa. La narración de lo íntimo, de lo vivencial, en cambio, es capaz de aproximarse a las dimensiones privadas, ocultas de «una historia dentro de la gran Historia de la Guerra»⁵⁶. En esta oposición la novela cifra lo central del debate sobre la capacidad de la historia y la memoria para inscribir temporalmente la experiencia humana y representarla y también sobre sus procedimientos de veridicción. El problema capital es de qué modo opera y gravita lo subjetivo en esas construcciones.

Evidentemente, la subjetividad es también un componente de cualquier representación historiográfica (subjetividad que es tanto la de quienes en el pasado han dejado huellas como la de quienes las reconocen como signo de un derrotero y construyen los esquemas para tornarlas inteligibles). El discurso científico es el discurso de un sujeto y no el enunciado de relaciones necesarias entre las cosas. Pero se trata de una subjetividad educada por la práctica de un oficio.⁵⁷ El hecho de que los problemas referidos a la autenticidad de las fuentes o a los criterios para su lectura e interpretación no sean objeto de interés en la construcción del texto de Mercado, revela que la verdad a la que quiere acercarse es otra: aquella que no se encuentra en ningún documento. Dice Giorgio Agamben:

⁵⁵ *Ibíd.*; p. 50.

⁵⁶ *Ibíd.*; p. 39.

⁵⁷ Cf. Ricoeur, Paul; «Perspectivas críticas. Objetividad y subjetividad en historia»; en *Historia y verdad*; Encuentro; Madrid; 1990.



«(...) la palabra poética es la que se sitúa siempre en posición de resto, y puede, de este modo, testimoniar. Los poetas –los testigos– fundan la lengua como lo que resta, lo que sobrevive en acto a la posibilidad –o la imposibilidad– de hablar.»⁵⁸

Y es aquí precisamente donde lo histórico deviene literario en el relato. Esos instantes que han dejado marcas y sobre los que sólo puede ejercerse el oficio de suponer «en la noche en calma, muy lejos en el tiempo de esos acontecimientos»⁵⁹ serán interpretados desde una posición tramada por una subjetividad en estado de alerta, una subjetividad a la que le importa menos mostrar lo real –cuya articulación plena sabe imposible– que narrar lo que falta. La continuidad del relato está dada entonces por los agujeros y los cortes; así como se conservan las incertezas en torno a lo que ha sido (y las indicaciones acerca de lo que es difícil de averiguar, de lo que no se sabe y probablemente no podrá saberse, de las vacilaciones y las perplejidades, son marcas de ello), el tiempo de la narración avanza y retrocede, se condensa y se expande. De alguna manera, esta modalidad narrativa calca la perspectiva desde la que esa subjetividad elabora el tiempo histórico: a esos hechos que golpean, que sacuden, los aprehende en el acto en que percibe una semejanza entre lo que ha sido y el ahora y sugiere un vínculo posible.

«Y ese era el trabajo al que esos papeles me invitaban: una sutura de heridas, sablazos, quemaduras, un rellenado de huecos y un “acabado” en cuyo estuco límpido se pudiera leer la historia.»⁶⁰

Pero no habrá una historia consumada, definitiva. Texto-álbum, *Yo nunca te prometí la eternidad* permite moverse en su interior como si de una superficie espacial se tratara, esto es, en diferentes direcciones y dimensiones. Permite además recorrer las imágenes y fragmentos que lo componen, no sólo a través del curso seguido por el relato sino también proponiendo itinerarios sobre el texto, interviniendo una trama que recoge la discontinuidad temporal y espacial en su narración hecha de retazos. La novela inquieta y parece arrojarnos hacia nuevas búsquedas. Quizás nos esté convocando también a producir nuevas modulaciones en la representación y transmisión de situaciones límite.

⁵⁸ Agamben, Giorgio; *Homo Sacer III. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*; Editora Nacional; Madrid; 2002; p. 158.

⁵⁹ Mercado, T.; *Yo nunca te prometí la eternidad*; Op. Cit.; p. 39.

⁶⁰ *Ibíd.*; p. 40.



Bibliografía

- Abadi, Florencia; «Mímesis y rememoración en Walter Benjamin»; en *Aporía. Revista internacional de investigaciones filosóficas*; N° 6; Santiago de Chile; 2013
- Agamben, Giorgio; *Homo Sacer III. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*; Editora Nacional; Madrid; 2002
- Benjamin, Walter; «Juguetes antiguos»; en *Obras*, IV, 1; Abada; Madrid; 2010
- Benjamin, Walter; «La enseñanza de lo semejante»; en *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*; Taurus; Madrid; 2001
- Benjamin, Walter; «Sobre el concepto de historia»; Tesis VIII; en Oyarzún Robles, Pablo; *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*, Universidad ARCIS y LOM Ediciones; Santiago de Chile; 1995
- Benjamin, Walter; «Sobre la facultad mimética»; en *Conceptos de filosofía de la historia*; Terramar; Buenos Aires; 2007
- Benjamin, Walter; *Calle de mano única*; Editora Nacional; Madrid; 2002
- Bocchino, Adriana; «Las lenguas del exilio en *Yo nunca te prometí la eternidad*»; en *Actas de las X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*; Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Universidad Nacional de La Plata; La Plata; agosto de 2011
- Cerruti, Gabriela; «La historia de la memoria»; en *Revista Puentes*; Año 1; N° 3; La Plata; marzo de 2001.
- Chartier, Roger; *El mundo como representación*; Gedisa; Barcelona; 1992
- Cortázar, Julio; *Imagen de John Keats*; Alfaguara; Madrid; 1996
- Dosse, François; *Paul Ricoeur - Michel De Certeau, La historia: entre el decir y el hacer*; Nueva Visión; Buenos Aires; 2009.
- Ginzburg, Carlo; «Descripción y cita»; en *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*; Fondo de Cultura Económica; Buenos Aires; 2010.
- Ginzburg, Carlo; «Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales»; en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*; Gedisa; Barcelona; 2008
- Hernández, María del Carmen; Urgo, Joseph y Vegh, Beatriz; «Entrevista a Ricardo Piglia»; en Vegh, Beatriz (coord.); *Faulkner desde el otro Sur*; Cal y Canto; Montevideo; 2000



Lvovich, Daniel y Bisquert, Jaquelina; *La cambiante memoria de la dictadura. Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*; Universidad de General Sarmiento; Buenos Aires; 2008.

Mercado, Tununa; *Yo nunca te prometí la eternidad*; Booket; Buenos Aires; 2013 (2004).

Piglia, Ricardo; «Ernesto Guevara, rastros de lectura»; en *El último lector*; Anagrama; Barcelona; 2010

Pittaluga, Roberto; «Miradas sobre el pasado reciente argentino. Las escrituras en torno a la militancia setentista (1983-2005)»; en Franco, Marina y Levín, Florencia (comps.); *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*; Paidós; Buenos Aires; 2007.

Ricoeur, Paul; «Perspectivas críticas. Objetividad y subjetividad en historia»; en *Historia y verdad*; Encuentro; Madrid; 1990.

Ricoeur, Paul; *Tiempo y narración*; Siglo XXI; México DF; 2004; Tomo I: *Configuración del tiempo en el relato histórico*.

Saer, Juan José; «El concepto de ficción»; en *El concepto de ficción*; Seix Barral; Buenos Aires; 2012

Saer, Juan José; «Hojas rojas»; en *Papeles de trabajo*; Seix Barral; Buenos Aires; 2013

Tiedemann, Rolf; «Introducción del editor»; en Benjamin, Walter; *Libro de los pasajes*; Akal; Madrid; 2007

Recibido: 20 de agosto 2014

Aprobado: 22 de octubre 2014

Versión Final: 10 de diciembre 2014

