

Intimidación y desamparo: Tununa mercado¹

Adriana Astutti
Universidad Nacional de Rosario

“En cuanto al futuro”

Una escena vuelve de los textos que quiero comentar: alguien, un niño, o una mujer, una mujer que acaba de alcanzar acaso por primera vez la esperanza (un destino, una promesa de futuro, una visión), o simplemente una mujer cansada, súbitamente aparece tirado en la calle y desde arriba, los vecinos, como cuervos, se juntan a mal-decir –a decir con la violencia de la doxa o el chisme o el lugar común– que la mujer, la vieja, la joven, la casi niña, muerta o inconsciente en el medio de la calle está, literalmente, fuera de lugar.

Por supuesto, podría reconocer a estas mujeres dentro de una serie en la que vería una forma de actuar, de abordar, de representar (según los casos), el desamparo por la letra o el cine, a veces desde un realismo que vira hacia “un mundo de tipos purulentos” (Castelnuovo), a veces proliferando en relatos melodramáticos o experimentales (*La mendiga*, de César Aira), a veces tensando la cuerda entre el testimonio, el melodrama y el cuento de hadas (*La vendedora de rosas*, de Gaviria o “La

¹ Este texto forma parte de un texto mayor, en curso, que ronda los encuentros de varios escritores con seres en situación de desamparo, siempre tematizando ese encuentro y poniendo en cuestión tanto la autoridad del artista para hablar de esa situación como las herramientas a mano para hacerlo. Tanto el punto de vista como varios de los títulos de los apartados que lo estructuran fueron tomados de la novela *La hora de la estrella*, de Clarice Lispector.

vendedora de fósforos”, de Andersen)², a veces con el humor del sarcasmo o la sátira (las mendigas de cara de luna de Fernando Vallejo)³, a veces desde un esteticismo gélido y acaso marmóreo (“Los enemigos de los mendigos” de Silvina Ocampo⁴).

Vivas algunas, otras ya muertas, casi todas despatarradas en un charco –de sangre, de sospechas o de barro– la escena las encuentra paradójicamente cobijadas por la recova de lugares comunes, insultos y prejuicios que caen desde las cabezas inclinadas de los transeúntes que cierran filas en torno a ellas durante un momento, antes de continuar la marcha y olvidarlas. Tiradas en el suelo y vistas desde lo alto, un foco de luz las devora por un momento, y, tras la autopsia de las conjeturas, se vuelve a apagar no sin antes generar informes o historias –clínicas en la mayoría de los casos– que intentan establecerles una identidad: “¿quién es esa peladita?”, por ejemplo. Es que la excepcionalidad de su estado impone una interrupción y la interrupción una pregunta para acallar la sorpresa: –¿Qué ha pasado?

No voy, por supuesto, a hablar acá de todos los lugares donde vuelve la escena, mucho menos a hacer una lista exhaustiva de la presencia de desamparados en la literatura latinoamericana, llámeselos mendigos, crotos, linyeras, o gamines: (tendría que venir desde Rubén Darío (“La canción del oro”), pasando por Cortázar, que, entre enternecido y fascinado por su exotismo lumpen los llama clochards (*Rayuela*) y le recomienda a la Marga leer a Filloy (*Caterva*), para empezar). Tampoco me voy a referir acá a la posible caída en la mendicidad mentada como temor del escritor, que aparece, por ejemplo, en los diarios de Alejan-

² Me refiero a la película de César Gaviria, *La vendedora de rosas* (1998). Sobre la película, ver Carlos Jáuregui: “Violencia, representación y azar” (pp. 223-235), en Moraña 2002 y Jáuregui, Carlos y Juana Suárez: “Profilaxis, traducción y ética: la humanidad “desechable” en Rodrigo D. No futuro, *La vendedora de rosas* y *La virgen de los sicarios*”, en *Revista Iberoamericana*. Vol LXVII, Núm 199, Abril-Junio 2002, pp. 367-392.

³ Jorge Orlando Melo señaló el parentesco de la obra de Vallejo con “Una modesta propuesta para impedir que los niños de Irlanda sean una carga para sus padres y su país y sean de utilidad para todos” de Swift. Como en Swift, Melo reconoce en Vallejo a un moralista satírico que “desafía los sentimientos piadosos”. (“Muerte y poesía en Medellín: la nueva novela de Fernando Vallejo.” En el sitio web del Banco de la República, Biblioteca Luis Angel Arango. Abril 26 de 1994).

⁴ En: *Cornelia frente al espejo* (1988).

dra Pizarnik (27 de febrero: “Imagino situaciones horribles para obligarme a actuar. Así la visión de los clochards para impulsarme a trabajar frenéticamente en la oficina sin pensar en las pocas probabilidades que tengo para llegar a ese estado pues en cualquier momento puedo volver a Buenos Aires –a mi hogar burgués. Lo mismo el viernes pasado cuando vi la obra de Brecht y me asusté mucho como si mi caída en la miseria fuera inminente.” –Pizarnik 1984, p.48–); mendicidad que es, también, uno de los avatares del escritor-becario en Polonia, en *El llanto*, de César Aira, justamente la novela donde Aira retoma la frase de Pizarnik: “hame sucedido lo que yo más temía”, para hacer su simulacro en pequeño, con inversión especular, del desamparo de Gombrowicz en Argentina. Osvaldo Lamborghini también se refirió a este temor cuando habló del escritor como el único que, sin tener que mendigar, mendiga, en “Sonia (o el final)”.

De todos estos textos que rondan el desamparo, no me interesan aquellos en que el narrador planea fuera de escena, con cierta autoridad moral (no sobre la víctima de los dichos sino sobre los transeúntes que la rodean o los sirvientes o policías que las vigilan, o sobre el espectador), sino otros que, como en Fernando Vallejo, Silvina Ocampo, u Osvaldo Lamborghini (y pienso en la autoridad exasperada de “aquel que ayer nomás decía” que cierra y narra el encuentro con “El niño proletario”) o los encuentros con Andrés de Tununa Mercado, o el encuentro con la mendiga del pichón en “Parecidos y diferencias entre Colombia y Argentina”, de Aira), se sustraen a la verticalidad unidireccional (en la que la gente mira al desamparado desde arriba y afuera y el desamparado y quienes lo rodean son mirados desde más arriba y más afuera por el narrador-director) para establecer una relación con el artista, con el escritor, con el narrador. O mejor dicho aquellas ocurrencias de la escena en que el desamparado en su “caída” o en su posición yaciente, en su inmovilidad (la mujer o el niño, la niña, o el “hombre principal de la plaza”...) es escrito también como un accidente, una interrupción, un encuentro imprevisto y que sólo a medias se puede o se desea comprender o evitar, en la vida del que se pone a contarlas: donde, digamos, la literatura, el arte, “escenifican la relación”, o “se cuestionan la mediación”, o el autor, interpelado por la desconocida (el desconocido, lo desconocido) queda desconocido para sí, abierto a un nuevo desconocimiento, o expuesto, como en un rapto.

Por la *trouveille*; por el tropiezo accidental con la mujer pobre, con la niña, con el desamparado, con la sangre, con el azar. Y hablo de rapto y de enajenación, pero también de amor, para señalar la fugacidad del encuentro en que el artista está sin embargo “dedicado” a este otro ser (con pasión, interés y acaso crueldad, nunca con disponibilidad bienhechora; en la que el artista, por motivos inciertos, se desvive por él). Lejos de marcar un espacio común de identificación, ese rapto subraya la desproporcionada, la íntima extrañeza de esa relación, (se sabe que en un rapto de amor si algo no hay es mutuo reconocimiento, o, dicho en términos más autorizados: alguien da lo que no tiene a uno que no es).

Sin dejar de advertir que “las buenas intenciones siempre salen mal”, el rapto expone al artista a todos los riesgos de la curiosidad literaria, de la pasión malsana, de la obscenidad. Un ejemplo del tono afectivo de este encuentro podría ser *Boca de Lobo*, de Sergio Chejfec, donde también se da un encuentro amoroso de la joven pobre con el escritor, y, en el marco de esa relación, la escena de los niños que buscan algo en un basural –quién sabe qué– sirve como telón de fondo del atropello de la joven por su amante, el escritor, violencia a la que éste se arroja sin saber cómo, fuera de sí, con una inexplicable necesidad de poseerla hasta el exceso, de violentarla más allá y a pesar de la previa entrega de la muchacha y de su docilidad.

“Registro de los hechos precedentes”

Pero hablaba de la fugacidad de un encuentro cuyo testimonio es parco en palabras, en explicaciones, e insisto, acaso porque enajenado él mismo, encuentra al escritor expuesto en su necesidad de reconocer(se) en ese rapto. Sólo que esa necesidad de auto-reconocerse del autor lo incomoda, lo lleva a sospechar de sus propias inclinaciones al inclinarse hacia el desamparado. Sabedor de que ese encuentro puede ser lo que Tununa Mercado llamo tema-llave, “tantas veces gonzúa para infinitas puertas narrativas” (MERCADO 1998: 104), el rapto lo lleva a rebelarse unas veces ante la docilidad del otro, como se lee entre paréntesis en una de las entradas de Rodrigo, el escritor-narrador de *La hora de la estrella*, de Clarice Lispector: “(Esta muchacha me incomoda tanto que me he quedado vacío. Tengo rabia. Una ira como para tirar vasos y platos y romper cristales. ¿Cómo vengarme?

O mejor ¿cómo compensarme? Ya lo sé: queriendo a mi perro, que tiene más comida que esta chica. ¿Por qué no reacciona ella? ¿Dónde está su fibra? No tiene, es dulce y obediente)” (Lispector 2000: 26). En todo caso, es imposible establecer un lazo entre la mujer caída o el hombre a la intemperie y el escritor. O si lo es, se vuelve una alianza azarosa, a medias entendida y siempre al borde de la traición, como el contacto imposible de la mendiga o los gaminos con el escritor fantasma que establece Vallejo: dispuestos todos a hacer hilachas cuanto nalga burócrata se les acerque a ellos o a sus perros o a punto de ser degollados a machetazos por la ira del narrador. Violento, impiadoso, distante o alerta contra los peligros del humanismo o de la bienintención, el encuentro pone en cuestión el estatuto del medio de expresión del escritor para narrarlo. Evidencia, se diría, la imperiosa gratuidad de su hacer:

“Escribo porque no tengo nada que hacer en el mundo: sobre (...) No soporto más la rutina de ser yo mismo (...) Pero estoy preparado para salir discretamente por la puerta trasera....”

dice Rodrigo en *La hora de la estrella*, para decir, de otro modo, la esencia de este pacto de no-comunión.

Intimidad y desamparo: Tununa Mercado

Quienes hayan leído los textos que Tununa Mercado habrán notado que algunos motivos recurren a lo largo de libros y años: sus “relaciones ambiguas con la ropa, probablemente el objeto en que con más crudeza se encarnan los términos de la carencia, el despojo, la desnudez” (Mercado 1998: 33), según dice; sus dificultades a la hora de habitar una casa “las habitaciones inexploradas sólo contenían espanto y ese espanto crecía a medida que se acercaba el momento de habitarlas” (Mercado 1998: 80), o la casa (todas las casas, las de la infancia, las del exilio, la casa inconclusa del retorno) como una pesadilla recurrente:

“la casa de mi infancia en Córdoba aparecía en mis sueños, perforada de roperos sin salida en los que era atrapa-

da en medio de fricciones de la seda, el algodón o la lana”
(Mercado 1998: 78),

dificultades que finalmente la llevan a aceptar que “esa vida precaria y provisoria era tal vez la que correspondía a *la forma de mi deseo*” (Mercado 1998: 78); la recurrencia de la historia de un niño que pierde y vuelve a encontrar a sus padres durante la guerra en Alemania; las sucesivas situaciones de “encolumnamiento” y filas o listas en que los seres se desvanecen en sus textos; o los encuentros sucesivos con el linyera Andrés: en “Intemperies”, de *En estado de memoria*, “Ruedas de cartón”, de *Narrar después*, y “Yo no tengo puerta, dijo”, inédito todavía⁵.

Si no fuera porque en cierto sentido esto puede decirse de casi todos sus escritos, podría afirmar que estos ejemplos de retornos que traigo tienen la materia común del desamparo. Que todos ellos, de algún modo, salen de la bolsa cuyo uso connota la intempestiva, a la vez temida e imperiosa, exposición a lo abierto, a lo impropio, al desecho: «(siempre una bolsa, la bolsa es el gran significante de la intemperie)”, dice ella (Mercado 1998: 102).

Como si la letra impresa nunca fuera suficiente para cerrar un motivo o acallar una pregunta, éste insiste y cada nuevo texto que vuelve a rondarlo lo desvía, lo complica o lo acecha desde otro flanco, o, para decirlo con la lengua de Tununa Mercado, “lo platica”. Así, Andrés aparece por primera vez en los textos de Mercado al final de un libro que dice el estado de extrañamiento que domina la sensación del regreso a Argentina, tras el largo exilio en México. Las fechas que aparecen en el relato, -fechas que, a pesar de que el relato reniega de la grandilocuencia que implicaría llevar un diario del encuentro, tratan de asirlo en una precaria periodicidad-, lo sitúan entre febrero y marzo de 1988. Tendido entre la errancia distraída y los sobresaltos del espejismo (101) y siempre inmerso en el estruendo impersonal de la vida de los otros, los no extranjeros, los que el relato muestra como dueños de la ciudad sin calma -”era espesa la densidad de humanos y

⁵ Texto leído por Tununa Mercado en Rosario, en respuesta a la invitación a hablar de “Intimidad y literatura” en el “IV Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria” del CETyCL. UNR, 18 de agosto de 2004.

animales atareados en sus asuntos: pasar, circular, dar vuelta, recoger, correr, hacer flexiones, pasear perros los unos... (Mercado 1998: 101)", el desamparo de Tununa (la que narra), resuena en el desamparo de ese hombre de la plaza con el que se instala una relación que el texto explora pero no logra nombrar sino como "estado" y mostrar sino como "interés" acumulado paradójicamente por aquel, con quien "nada se puede acumular" (Mercado 1998:110):

"El interés por el hombre de la plaza me ponía, sin yo quererlo, en un estado de excepción o, por lo menos, de emergencia; producía en mí una emoción literaria en el sentido más lato, la que se siente cuando en un texto uno tropieza con una revelación contundente acerca del ser, y esa revelación, erigida como un límite, ensancha la conciencia del desamparo y afina la percepción de la muerte, sobre el sentido de la muerte" (Mercado 1998: 103).

Por eso esta relación no tiene nombre en el relato de la intemperie. Sólo diez años después, y en otro texto, se la define como obsesión:

"su intemperie se convirtió en una obsesión para mí en esos primeros meses de desarraigo respecto de México y de extrañamiento respecto de la Argentina",

escribe Mercado en "Ruedas de cartón", fechado en mayo de 2002. El desamparo, que no los identifica, resuena como un llamado, una apelación que la afecta en la torsión del nombre propio⁶. Entonces, en boca de Andrés, Tununa se vuelve Tutuna, como si el nombre debiera amoldarse a la llamada desnuda del encuentro de un yo que se desconoce con un tu que lo señala sin más. Quizá porque que esa a quien llaman así no es ella, o porque la confianza dislocada del tuteo (del tútú), no responde a la distancia inevitable que esa relación entre extranjeros instaura ("conocer su circunstancia me colocaba en una situación difícil, sin argumentos, porque si podía hablar con él en la

⁶ Que en Tununa Mercado es ya un nombre apropiado, un sobrenombre, un nombre elegido y adoptado sobre el Nélida que reza su documento de identidad.

intemperie no se veía muy bien que no pudiera hacerlo en la sala de mi casa, habiendo establecido de este modo jerarquías en mis relaciones, discriminando a los sujetos de mi atención (Mercado 1998: 106)”, lo cierto es que ninguna protección tutelar puede el otro encontrar en la mujer desamparada. O quizá, también, porque la que testimonia el encuentro sabe que se llama como el otro la llama, o porque a esta altura de la relación ella ya ha decidido que él es el “hombre principal de la plaza” y ella tan sólo la “transeúnte secundaria” y responde a esa autoridad instaurada, o porque en el encuentro se hacen patentes tanto la extrañeza de su nombre propio como la extrañeza fundante de toda intimidad, la miseria de la comunicación y la vacuidad del lazo que sus palabras instauraban (Mercado 1998: 105), acaso por todo esto o por alguna otra causa, Tununa pasa sobre el equívoco:

“A Andrés no me pareció conveniente aclararle que a la segunda u de mi nombre no le antecede una te y preferí confiar en que alguna iluminación fuera de contexto habría de disipar el equívoco sobre ese aspecto de nuestras relaciones.” (Mercado 1998: 109)

Finalmente, cuando la narradora, atenta a no ser indiscreta, ya no encuentra de qué hablar con Andrés (¿qué iban a decirse si lo que él suelta no constituye ningún cuerpo narrativo, si la conversación descartaba el clima y si las “noticias” al otro no le interesaban; qué si las conversaciones sobre literatura, además de superficiales se resumían a dos o tres libros, qué, si la autora no era como William Kennedy, autor de *Ironweed*, o Gonzalo Celorio, una “autoridad en indigencia callejera”; qué, si el “interés” de la autora por saber cómo el otro sorteaba los lances meteorológicos se le volvía irrisorio?), el primer encuentro, y su relato, llegan a su primer final.

Del testimonio del segundo encuentro de la autora con Andrés es poco lo que se me ocurre comentar, salvo que me suscita un cierto reparo (quizá es ese reparo lo único que debería interrogar). Pero sólo diré por ahora que “Ruedas de cartón”⁷, está fechado el 12 de mayo de

⁷ En *Narrar después*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003, pp. 94-98.

2002. Escrito en ocasión de una lectura de la SEA en la librería Gandhi, de Buenos Aires, la fecha, y el tema de la conferencia, -que comienza con el encuentro con Andrés, continúa con el uso de cochecitos infantiles como medio de trasportar enseres y pertenencias en distintos éxodos, y concluye con los carros de supermercado y sus usos en las recolecciones de cartón y material reciclable-, pueden pensarse otra vez como nombrando un nuevo “estado de excepción”: el punto nodal de la crisis argentina y la instauración del mercado del cartón como recurso y como paradigma para nombrar ese estado. En este sentido este nuevo texto de Tununa puede leerse en sintonía con la fundación de la editorial “Eloísa cartonera” y con el libro de poemas de Daniel Samoilovich, *El carrito de Eneas* y la novela de César Aira, *La villa*, como emergentes, en el caso de Aira un poco anterior, a ese “estado de excepción” en el que todos están inmersos: Buenos Aires, 2002. Y en connivencia con estos otros textos entonces, conviene pensar aquí en el de Tununa Mercado, empeñado (con cartonera seriedad, se diría) en prestar atención, ordenar y separar: clasificar, los distintos estamentos de una sociedad deshecha: en clases según los carros, en antigüedad de desamparo según el calzado, en grados de nomadismo, según el lecho, en pericia de intemperie según el temple, en grados de conciencia, según la falta de fantasía de arraigo, y en grados de arte, según el talento para dar lugar al hallazgo. Ejemplo cúlmine de la curiosa pirámide jerárquica que parece armar este texto, Andrés (que con ejemplar temple vive el desamparo, por “propia decisión”, según la autora recuerda varias veces en todos los textos) no sólo es matemático y experto en ajedrez (todos los días espera a un estudiante con su única pertenencia, el tablero ordenado para hacer una partida), sino que es el fabricante de unos anteojos que *deberían estar en un museo*:

“Tenía unos anteojos de culo de botella que él mismo se había fabricado: dos lentes completamente redondos separados por un puentecito de madera y unas patillas de alambre. Un objeto Duchamp que debería estar en un museo de arte” (Mercado 2003: 95).

Como si con este recurso a la estetización la autora quisiera despejarse (y despejar al lector) de cualquier inclinación compartida con

aquéllos “pidadosos faltos de humor” (¿se habrá querido decir humor, o acaso honor, o ambas cosas con la errata?) que escucharon las anécdotas de Andrés en el primer relato (Mercado 1998: 112).

Voy a pasar ahora al tercer encuentro con Andrés en los textos de Tununa Mercado, donde otra vez las voces se mezclan hasta que sobreviene el entrecomillado final:

“En la entrada de la escuela Rodríguez Peña, a oscuras, estaba Andrés. Supe que aparezco en un libro suyo, me dijo. Así es, estaba esperando encontrarlo para dárselo. Y de pronto surgió mi reclamo: No pude decírselo porque usted me ha eludido todas las veces que me lo crucé. Creía que estaba disgustado conmigo. Su respuesta fue como una flecha que me trastornó, que me llegó a lo más íntimo de mi corazón. ‘Usted tiene que entender: yo no tengo puerta.’” (Mercado 2004: 3)

Si en el primer testimonio las palabras de Andrés eran siempre referidas por la autora, en discurso indirecto, y en el segundo se deja oír su voz: sus palabras se suman y se suceden a las de ella, sin que guiones ni comillas la separen del relato, en este último encuentro el diálogo confunde unas veces las palabras de Andrés con las de la narradora, para entrecomillarlas otras como si en ese solo gesto se marcara ya la intimidad como “especie furtiva”, furtiva apropiación de la palabra de otro. El diálogo, entonces, y sobre todo en él la frase entrecomillada de Andrés, “Usted tiene que entender: yo no tengo puerta”, podría entenderse como una defensa por parte de Andrés, (claro que es Mercado quien escribe sus palabras para nosotros), de los derechos sobre su vida privada, un poco indiscretamente interrogada en el libro de ella. Al decir esto no me refiero a la vida “anterior” de Andrés, la previa a su radicación en la plaza, la que podría albergar un secreto o un trauma que lo arrojara a vivir así, –en conjeturar ese secreto, ese presunto trauma, a la narradora y a la señora de la cola del colectivo parecía “írseles la vida”, en la primera versión del encuentro (Mercado 1998: 107)–. No serían los derechos sobre esa vida los que la frase de Andrés parece reclamar; tampoco los motivos, conjeturales, que lo mantendrían a la intemperie:

la ilusión triunfante de que los suyos lo estuvieran viendo en ese lugar⁸, sino lo que ahora, en el abierto discurrir de sus días a la intemperie, constituye el último refugio de su privacidad: su nombre, sus señas de residencia, sus enseres y ocupaciones, sus palabras e intereses, aquello que él sabe, piensa o dice sobre los otros habitantes de la plaza, esos que “sí están del otro lado”, en fin, todo aquello que quedó plasmado en el relato que la escritora esperaba darle en un próximo encuentro, sus dichos mezclados con los de ella, interpretados por ella.

Bien podría pensarse que si en el primer relato donde es narrado se cuenta cómo Andrés se refugiaba entre las cortinas de agua de las que otros huían (MERCADO 1998: 102) o, cómo él se había creado una rutina poblada de todos los gestos inadvertidos de una vida cotidiana, dividiendo los espacios de la plaza al modo en que se distribuyen los de una casa –había hecho, se diría, de su intemperie un hábito–, la explicación que Andrés da de su traslado en este último encuentro: “sintió el peligro del fuego” –explicación que justificaría su traslado sólo si aquella intemperie se hubiera sustituido por otro tipo de refugio y no por otras intemperies en sucesivas plazas–, bien puede entenderse como un intento de sustraerse de la pasión de esa mujer que había sido, según ella lo dice en el relato, miserable con su historia, y que aun imponiéndose ser discreta, pudiera traicionar la intimidad lanzada entre ambos. Como si Andrés supiera que, incluso mientras dormía, esa mujer lo seguía rondando. Ese “usted tiene que entender, yo no tengo puerta” bien puede entonces ser un reclamo. Y vuelto reclamo queda, por tanto, en el terreno de lo propio, de los derechos, de lo que, siendo privado se opone a lo público y tanto Andrés como cualquier otro tiene derecho a conservar, a defender, a resguardar. La frase, al parecer, dice eso.

Pero también dice, como suplemento, el lazo establecido en ese encuentro donde la intimidad de Andrés, y la de la Tutuna del relato, juntas tienen lugar, porque juntas se sustraen al resonar en la intimidad del otro, como espacio suplementario de lo privado, a la vez expuesto e indefendible, abierto como “un campo extra de formato indefinido

⁸ “El me dijo ese mismo día en el que yo me preguntaba si éramos vistos, como adivinando mi pensamiento, que él creía que los *suyos de otros tiempos* tal vez lo veían vivir de ese modo, y tuve la impresión de que saber que lo veían lo confirmaba triunfalmente en su empeño.” (Mercado 1998: 111)

que apela a los afectos, los sentimientos, los deseos”. Entonces el “yo no tengo puerta” es a la vez un reclamo y una disculpa, un reclamo y un pedido: “usted tiene que entender”, al mostrar en esas palabras una vergüenza, un pudor, en una respuesta simétrica a la que Tununa cuenta en “Intemperie” como reacción propia –a la vez inexplicable– cuando es alcanzada por el dedo índice del *freak*, en la fila del colectivo, clavado en sus costillas como peculiar “llamado de atención”:

“... esta vez, cuando me lo hizo a mí, no supe qué actitud tomar. Me di cuenta que era alguien de excepción, un desproporcionado, y que mi reacción no podía ser normal. (...) Tuve mucho terror y mucha confusión y no respondía a la inquisición del hombre, proferida en una jerga propia, con un sentido para mí incomprendible; el *freak* se alejó (...) y, en vez de ejercer mis derechos de ciudadana, por así decirlo, de situarme en el plano de la reivindicación, lo cual siempre ayuda a reconstruir la imagen personal dañada, sentí vergüenza de haberme visto expuesta al dedo del *freak* delante de personas...” (Mercado 1998: 107).

De ahí el *interés* de este encuentro donde Tununa, la que narra, como siempre “al borde del estruendo” (Mercado 2004: 3) nos trae a los lectores noticias de Andrés. Pero si el valor depende del interés, el interés suele acompañarse del adjetivo “morboso”, ya que la “intimidad es lo que le pasa a uno y le interesa a muchos”. (Aira 2004: 7). Esas vergüenzas sin razón, vergüenzas sin culpa que muestran estos dos episodios puestos en espejo: la vergüenza al ser alcanzada por el índice del *freak* de una o la vergüenza al ser alcanzado por el índice de la escritora en el otro, muestran la intimidad como aquello que, aún siendo radicalmente ajeno, impropio, incluso insospechado para “uno mismo”, no puede desolidarizarse de sí mismo:

“Lo que aparece en la vergüenza es pues precisamente el hecho de estar clavado a sí mismo, la imposibilidad radical de huir de sí para ocultarse a uno mismo, la presencia irremisible del yo ante uno mismo. (...) Es nuestra intimidad, es decir nuestra presencia ante nosotros mismos, lo que es

vergonzoso. No revela nuestra nada, sino la totalidad de nuestra existencia...”; “la vergüenza, es, a la vez, pasividad y actividad, ser mirado y mirar”; “la vergüenza es nada menos que el sentimiento fundamental de ser sujeto (...) de estar sometido y ser soberano”.⁹

La vergüenza siempre deja su huella en un rostro. Inútil tratar de ocultar el embarazo, el temblor de la voz, el rubor. Hablé antes de la bolsa como significante del desamparo en Tununa Mercado. Ese desamparo, que despertó el interés de la escritora y que me interesó ver como inclinación o exposición hacia lo abierto, no debe sin embargo pensarse como una tendencia a lo anónimo, lo inmarcado, lo sin identidad, sino como este estado de soberanía de un sujetado (de desubjetivación de un sujeto) cuando está presente ante sí mismo. Eso que avergüenza y de lo que se quiere huir. De ahí que Mercado advierta que, si la bolsa sirve para aglutinar el desecho, no servirá en cambio para ocultarse en ella, para ocultar un estilo, la calidad impropia de un andar, la huella única y a la vez desconocida de un yo. Con sabiduría, la hablar del *pata de bolsa*, como llamaban al amante furtivo del texto de Liliana Heer, Mercado comenta:

“no hay bolsas para calzarse si se quieren borrar los pasos de una escritura. En el relato más objetivo, con mayores recursos realistas o miméticos de lo real circundante, o en el que se cree prestar la voz para que el prójimo pueda narrar, e incluso en el que recoge un testimonio y lo transcribe, habrá una huella de origen. Estará en la disposición de las líneas del texto, en la manera de espaciar, en los silencios de la puntuación, en los blancos y hasta en los errores y las erratas. Sin contar con la materia misma narrada, que seguramente ha sufrido numerosos trastornos al salir de la memoria, de la invención o, para volver a decirlo: de las relaciones íntimas del sujeto y la palabra, siendo la palabra el Otro por antonomasia.” (Mercado 2004: 5)

⁹ Emmanuel Levinas citado en Agamben, Giorgio: *Después de Auschwitz. El archivo y el testigo. HOMO SACER III*. Valencia, Pre-Textos, 2000, pp. 109-112.

Referencias bibliográficas:

Aira, César: *El llanto*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992. Aira, César: *La mendiga*. Buenos Aires, Mondadori, 1998.

Aira, César: “La intimidad”. Leído en el “IV Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria”. Rosario, UNR, agosto de 2004, (mimeo).

Pizarnik, Alejandra (1984): *Semblanza*. Introducción y compilación Frank Graziano. México, Fondo de Cultura Económica.

Lispector, Clarice: *La hora de la estrella*. Barcelona, Siruela, 2000.

Vallejo, Fernando: *El río del tiempo*. Colombia, Alfaguara, 2000. Incluye 5 novelas, entre ellas la cuarta, *Años de indulgencia*, (1989), donde aparece la mendiga cara de luna.

Mercado, Tununa: *En estado de memoria*. Córdoba, Alción, 1998.

Mercado, Tununa: *Narrar después*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003.

Mercado, Tununa: “Yo no tengo puerta” (mimeo, 2004)