

# INFANCIA Y EXILIO.

## LA VUELTA AL SUELO EN *LA MADRIGUERA* DE TUNUNA MERCADO

Mariana Catalin

CONICET - U.N.R  
[ marianacatalin@hotmail.com ]

**Resumen:** La recuperación de episodios del pasado desde la perspectiva de lo mínimo es una de las líneas generadoras de la poética de Tununa Mercado. En esta recuperación la narración de la infancia se convierte en uno de los núcleos recurrentes. El presente artículo se propone realizar un análisis de los modos de narrar la propia infancia en *La madriguera*, texto en donde la vuelta hacia el pasado infantil se torna central en tanto forma de reterritorialización de la escritura y consolidación de la autofiguración autoral. Al mismo tiempo, a partir de ese análisis, se realiza un recorrido por la producción de la autora para, por una parte, abordar los diferentes modos que Tununa Mercado encuentra para narrar la infancia y, por otra, para confrontar estos modos con la forma en que la autora se enfrenta a la escritura de otras experiencias del propio pasado, particularmente a la narración del exilio en *En estado de memoria*.

**Palabras claves:** Narrativa Argentina Contemporánea - T. Mercado - Narraciones de Infancia.

---

*“Así, más de uno soñará en cómo aprendió a andar. Pero no le sirve de nada. Ahora sabe andar, pero nunca jamás volverá a aprenderlo”.*  
Walter Benjamin, *Infancia en Berlín hacia 1900*.

**E**n un artículo que tiene como objetivo explícito abordar dos relatos de Cesar Aira pero que evidentemente excede ese análisis, Adriana Astutti (2002) condensa, define, opone y problematiza dos modos de relatar la infancia, ya sea propia o ajena. Por un lado, agrupa los relatos que apelan a los tonos de la memoria, a los reivindicativos, a los de la picardía y la fábula moral o a los de la novela de educación, cuya característica principal es que impiden que la infancia “ocurra” en el texto. En la vereda de enfrente, aunque siempre en tensión, quedan los textos que “escapan” a esos tonos y los “exceden”. En

ellos, que son los que le interesan a la autora, la infancia es torbellino y vértigo, términos que utiliza para describir un texto de Canetti pero que puede aplicarse a todo texto en que la infancia verdaderamente ocurra. Pero ¿cuándo ocurre la infancia? La infancia ocurre, según lo explicita Astutti, cuando vuelve como experiencia, “fragmento”, “perspectiva”, “sensación”, “resto”; cuando el niño se crea contra el género o cuando escapa de su contención, sabiendo que su tiempo es el presente, ya que un niño “No es porvenir de nadie sino a condición de dejar de ser lo que él es: un niño” (Astutti 2002: 158).

La recuperación de episodios del propio pasado, de la propia vida, entre los cuales se encuentran obviamente los episodios de la propia infancia, es una de las líneas generadoras de la poética, de la posibilidad de escritura, de Tununa Mercado. Como lo ha explicitado la autora en sus propios textos y lo ha afirmado en general la crítica, esa recuperación del pasado, al igual que la captación de la cotidianidad presente, se hace desde la perspectiva de lo mínimo, entendida tanto como aquello que se decide representar e incluir en la narración (haciendo centro en lo nimio del avatar diario, ya sea que se refiera al tiempo de infancia o de exilio o a sus relaciones con el mundo literario o con su propia escritura), como el modo en que elige mirarlo (desde un costado o margen, atendiendo constantemente y resignificando la sutileza y el detalle imperceptible). En los textos de Tununa Mercado se escribe principalmente la memoria del yo que narra, aquellos episodios que, por diferentes razones, es necesario asir y los rasgos que definen o complejizan la relación de ese yo con la escritura y de la escritura con el afuera y con el pasado. En 1990, Mercado publica *En estado de memoria* donde el relato se aboca a los años del exilio; seis años después, con la simple mediación de un pequeño libro de ensayos, publica *La madriguera*; allí elige retornar a la infancia. Se narra la infancia luego de haber enfrentado la narración del exilio, se vuelve al origen luego del desgarrar. Entre ambos relatos, al mismo tiempo que se puede leer la persistencia de cierto núcleos de la poética de la autora, se abren brechas tanto en los modos en que la autora elige para enfrentarse a esas experiencias como en las formas en que se introduce la infancia, constituyéndose este último aspecto en un núcleo que, desde su centralidad en *La madriguera*, permite leer gran parte de la producción de la autora.

## 1. Identidades e hilos conductores en *La madriguera*

En *La madriguera* Tununa Mercado elige narrar y volver a narrar una serie de memorias/recuerdos de infancia, relato que aparece motivado por la necesidad de recuperar la historia, la figura y la presencia de Sarmiento,

el improvisado profesor de inglés de la niña. Los recuerdos de esa presencia y la narración de los episodios compartidos con el profesor desde su llegada hasta su abrupta partida funcionan como un hilo que encadena y motiva el resto de los fragmentos, permitiéndole a la autora recuperar toda una serie de episodios que abarcan diferentes aspectos de su infancia –desde la entrada y la descripción de la casa de Córdoba y sus espacios internos, pasando por las figuras que componen la familia, marcando su relación con la palabra y con la lectura, hasta la irrupción abrupta del acontecimiento político– y que han sido guardados en las madrigueras de la memoria. La “madriguera” se constituye así, en el texto, en la imagen principal a través de la cual se vehicula el problema de la recuperación del pasado y, en el otro extremo, de la previsión infantil del futuro: los “nidos en nichos ocultos” que la niña construía “para tener donde recogerse y encontrar alimentos”, y que superan el carácter material que en efecto poseían, ya que se tiene la certeza

de que esos núcleos de reserva no han dejado de proveer lo que se pretendía que proveyeran, todo el tiempo han estado encendidos en la noche y el día y sólo ha bastado correr el riesgo de exponerse a la intemperie para que difundieran su calor (Mercado 1996: 38-39).

En muchos relatos, en aquellos que hacen *ocurrir* nuevamente la infancia, la recuperación del recuerdo infantil o bien la introducción de la figura del infante, ponen en jaque al relato y cuestionan al escritor que la introduce. Como lo afirma Adriana Astutti al hablar de la relación de infancia de ciertos escritores argentinos, en estos relatos “la memoria entonces ‘se sale de madre’ y la relación señala un afuera inaprensible, un momento paradójico en que el sujeto de la memoria, perdido su dominio, puede asomarse al tiempo en que ‘yo no es yo’” (155). Sin embargo, en el relato de infancia de Tununa Mercado, lograr definir a la niña es lograr definir a la adulta que escribe, reubicarla, puesto que la identidad entre ambas, entre pasado como prefiguración del presente, y la tranquilidad y la solidez que esa identidad atrae, no se cuestiona ni se disloca. “Yo soy ella” afirma la narradora y la infancia es entonces prefiguración y anuncio. Cuando entonces se entredice “La niña que yo era entonces, o mejor dicho la niña que creo haber sido, o mejor dicho la niña que yo hago desde este yo que soy ahora...” (1996: 44), no se cuestiona la identidad entre ambas sino que simplemente se revela el procedimiento y la fuerza de la escritura en ese hacer.

El proceso de recuperar a esa niña que prefigura, comienza en el texto por la búsqueda del profesor. ¿Por qué se elige esa figura, por qué se plantea esa necesidad de reencuentro como el motivo desencadenante? La búsqueda de Sarmiento reinicia la posibilidad del relato y lo motiva porque lleva al encuentro

con el origen o con los orígenes de muchos de los rasgos que definen al yo que escribe y a su escritura. El comienzo de la letra, implícito en la recuperación del profesor, se narra entonces mediante una historia de amor. Amor “platónico”, por cierto, que deja fuera de la relación cualquier tipo de perversidad o presencia de la corporalidad, que protege y guía por el camino del aprendizaje.

La figura del profesor se va “cargando”, entonces, a lo largo del relato, condensando el inicio y la adquisición de diferentes capacidades o rasgos principalmente relacionados con la escritura, hasta que al final la autora parece afirmar que el maestro atraviesa el universo de todos sus textos y que se ha convertido en parte de su letra: “...Sarmiento ya era algo así como ‘mi cursiva’, es decir, una letra que declara por su trazo la connotación subjetiva” (1996: 165). Sarmiento es entonces el que permite descubrir el paisaje urbano, el que enseña a nombrar las cosas, el que provee una particular mirada que permite percibir la relación entre el fondo y la forma, el iniciador del entendimiento. Es también, con su desaparición, el causante de la imposibilidad de la novela (intensamente relacionada con la prosa fragmentaria de la autora y con su rechazo de los géneros prefijados) y el creador de la nostalgia como estilo: “Las huellas de Sarmiento habían terminado por diluirse en una nostalgia suave, que esas mismas huellas habían sabido crear como estilo” (1996: 174). Es también en torno a la recuperación de su figura, y casi motivado por esa recuperación, donde se explicita el mecanismo y el procedimiento del recuerdo, que define, hacia atrás, una de las vertientes fundamentales de la narrativa de Mercado:

Muchas veces la niña que creció... reconstruyó ese cuerpo y la labor de remiendo quiso que la imagen se restableciera mediante un sistema de reminiscencia, es decir, que algo, un fulgor, un destello, de pronto, trajera el aura del maestro (1996: 89).

## 2. En relación

*La madriguera* implica entonces una escritura orgánica de la propia infancia. Y esta escritura se realiza luego de que la autora se ha enfrentado al desamparo de la escritura del exilio. La narración del exilio puede poner la escritura al borde del abismo, al sujeto en el límite de la desterritorialización (en el sentido más burdo de dejar sin sustento y de cuestionar la solidez de la propia identidad). La infancia, la narración de la infancia, puede funcionar de la misma manera, haciendo trastabillar en su afirmación a la escritura, cuestionando al yo en su construcción.

Sin embargo, *La madriguera* de Tununa Mercado, que es su libro exclusivo de memorias de infancia, parece funcionar como la otra cara, el envés, de *En*

*estado de memoria*, su libro sobre el exilio. La confrontación con la inestabilidad de la narración del exilio que sí ocurre en el primero de los libros parece haber exigido en la narración posterior una reterritorialización de la escritura. La autora vuelve sobre “su” pasado para buscar un anclaje más sólido a la escritura, vuelve a “su” infancia en la tierra de Córdoba para explorar y encontrar sus raíces –las raíces de su letra, mínima, las del sujeto textual– y vuelve sobre ello como si fuera algo pasado que ha dejado sus marcas en el presente, pero que ha terminado de ocurrir y se ha cerrado. Se narra entonces para recuperar la seguridad de la palabra, en lo dicho, lo oído y lo leído en la niñez. Así, en *La madriguera* no se escribe para saber qué pasó, para interrogar la infancia y la figura de Sarmiento, sino porque se sabe exactamente qué pasó, no qué sucedió con el profesor en “la realidad”, sino lo que su figura implicó y desencadenó en la adulta que escribe.

En su artículo sobre *En estado de memoria*, Alberto Giordano (2001) establece una distinción entre memoria y recuerdo como dos modos de convocar el pasado, afirmando que es el segundo el que predomina en el libro que analiza:

Por eso la forma que toma en la narración su vínculo con el pasado no es, como en tantos relatos autobiográficos, la *retórica de la memoria*, que busca en lo que ocurrió lo que pueda servir a una estrategia de autofiguración en el presente, sino *la escritura de los recuerdos*, que explora la coexistencia problemática de un pasado que no termina de ocurrir y un presente de inquietud que no alcanza a cerrarse sobre sí mismo (Giordano 2001: 114)<sup>1</sup>.

Sin hacer de esta distinción una categoría rígida que explique el texto ni una clasificación que introduzca criterios de valor inamovibles, se podría afirmar que en *La madriguera*, a diferencia de *En estado de memoria*, no se extraen recuerdos del pasado sino pequeñas memorias: objetos, lugares, linajes, letras, lecturas, que no salen ya de perturbadores baúles sino de acogedores escondites de la memoria, con el fin de solidificar una imagen de escritor, narrando no sólo su encuentro con la letra, ficción de origen, sino también con la clandestinidad de la política a través de una niña que se construye “desde este yo que soy ahora” y que constituye a su vez, de manera clara y precisa, ese yo que se es ahora.

En este sentido, el libro aparece en el contexto de la producción de la autora como el resguardo, la interrupción necesaria para proseguir la escritura de abismo, que la misma escritura explicita como necesaria. En “Arrebatos” al describir su modo de escritura y para explicar los por qué de las interrupciones

---

1 Además del artículo de Alberto Giordano, para la relación que entabla la narrativa de Tununa Mercado con la narración del pasado, y más específicamente, la narración del pasado dictatorial en *En estado de memoria* véase también el capítulo que en su libro le dedica Idelber Avelar (2000) y los artículos de Gina Saraceni (2002) y Adriana Kanzevolsky (2005).

a las cuales la somete y se ve sometida, Tununa Mercado, hablando de ella misma en tercera persona, afirma:

[Ella –Mercado–] se hace cargo de lo que una vez un amigo escritor le dijo: “la tuya es una escritura de abismos, yo, en cambio, preveo todo antes de empezar”. Si es así, en el acto del arrojo (¿al abismo?) han de generarse ciertas defensas; el cuerpo y la mente tal vez necesitan aferrarse a unos asideros, clavar algunas estacas en el borde para postergar la caída. Esta salida racionaliza a favor de una mente en sus cabales, que ha elegido el abismo, pero que sabe que tiene ciertas reservas como para no precipitarse en él hasta el suicidio (2003: 32).

La identificación entre yo pasado y yo presente es, como dijimos, fundante en *La madriguera*. Ahora bien, es cierto que, en general, en los textos con carácter autobiográfico de la autora en los cuales se vuelve al pasado cordobés no se cuestiona la identidad entre el yo pasado de la infancia y el yo futuro de la adulta. Pero al mismo tiempo, en muchos de los relatos y ensayos, esa relación cuestiona el presente, lo inquieta, lo obliga a buscar respuesta, o al menos le plantea a la escritura la dificultad en el modo de recuperarla. En función de las distinciones establecidas, se podría afirmar que la relación de infancia, como una instancia particular en la poética rememorativa de la autora, puede funcionar de dos modos en su producción. En primer lugar, como prefiguración, dando a la autofiguración autoral un origen firme y rasgos definidos que se fundamentan en ese pasado y lo repiten (así sucede, por ejemplo, con la construcción de la propia letra a partir de la letra de los padres y de las lecturas de la niña y con otros aspectos centrales de *La madriguera*). En segundo lugar, como “estructurante” (manteniendo el participio presente, para marcar el continuo retorno) como una imagen que, al mismo tiempo que caracteriza al yo, continúa planteándole un problema, un rasgo que la inquieta y que no puede ser integrado tan fácilmente en la autofiguración y que a la vez recupera una verdadera perspectiva de infancia, la niña no vista por la adulta sino por la misma niña. El término aparece hacia el final de uno de los textos de *En estado de memoria* para caracterizar y definir la escena de la niña excluida de la lista en su primer día de escuela, que se torna una imagen fundamental en la poética de la autora ya que ilustra y hace narración este modo *estructurante* de construir el propio yo, que implica hacer de la pérdida de la estructura, del vacío y de la desestabilización, un rasgo fundamental en la composición problemática del yo y de la escritura:

No tomo distancia, no avanzo hacia la clase como el resto, no pertenezco a ninguna de las filas, me voy quedando sola y me quedo finalmente sola mientras todo el mundo desaparece hacia el interior. Una maestra advierte

mi presencia y me pregunta mi nombre; no estoy en su lista; llama a otra maestra, pero tampoco me tiene en la suya; la palabra inscripción domina en ese ir y venir confuso hasta que el sentido común se impone y una de ella me anota en un folio. Quedo en una nómina, en un grado, en una sección, por puro azar... No estoy en las listas, y no ha sido esta condición ni enaltecedora ni degradatoria, ha sido simplemente estructurante (1998: 89).

El devenir imágenes estructurantes es entonces lo que define los escasos momentos de recuperación de la propia infancia en *En estado de memoria*. Son tres los episodios centrales de la propia niñez que vuelven en este libro con la fuerza de la percepción infantil para cuestionar al yo, para estructurar la propia imagen desde la desestabilización: el ya mencionado momento en que la niña queda fuera de las listas, introducido en “Contenedor”, la recuperación de la casa cordobesa como espacio amenazante en “Casas” y la unión de dos manos en una noche de verano en “La especie furtiva”. En el primer párrafo de este último texto se especifica el modo en que es recuperado el episodio de infancia, detallando aún más esta forma del regreso del pasado (siempre como vestigio móvil que rechaza el arraigo), y se manifiesta intensamente la presencia de la perspectiva infantil, al recobrar la audacia del gesto:

De una noche de verano, enero o febrero de 1951, ha quedado un vestigio que se emancipa, por así decirlo, de la historia que lo sustenta, y en ese desprendimiento, solo, aislado, se deja reconocer como un signo transeúnte, prendido a otros acontecimientos de mi vida, pero ya sin arraigo posible, como un ánima. La mano de un niño cruza el espacio que separa su cama de la mía, se tiende con audacia en la oscuridad, se lanza al vacío y mi mano de niña esta allí para tomarla; las dos manos han tenido que vencer toda adversidad, toda oposición, para recibir y transmitir al mismo tiempo su deseo de unirse (1998: 63).

En esta línea, la relación de *La madriguera* con los textos reunidos en *La letra de lo mínimo* y en *Narrar después* es más difícil de delinear debido, entre otros factores, a la heterogeneidad de los textos recopilados en los dos últimos libros mencionados. Si bien, como lo afirma Giordano, todos los textos reunidos en esos dos libros presentan un yo que “explora su singularidad en contacto con las cosas del mundo” (2006: 56) y se caracterizan por la preponderancia del carácter ensayístico, hay ciertos textos en los que el rescate del pasado autobiográfico adquiere un papel central, en la medida en que se convierte en un fin en sí mismo<sup>2</sup>. Y dentro de este grupo se pueden distinguir particular-

---

2 Estos se diferencian, por ejemplo, de aquellos que intentan definir principalmente una poética, de los que vehicular una opinión política, de los que exploran las posiciones del feminismo y de lo femenino o de los que se ocupan de las obras de un autor. Sin embargo estas agrupaciones

mente los que narran específica y centralmente episodios de infancia, entre los cuales se destacan, “Crisol de razas en patio cordobés”, “La caja convocante de la escritura”, “Samovar en casa provinciana” en *La letra de lo mínimo* y “La cápsula que soy” e “Infidelidades” en *Narrar después*.

La relación de infancia en estos textos breves no se rige por una intención de sistema, como sí ocurre en *La madriguera*, por lo que, a pesar de la repetición de ciertos núcleos temáticos, los episodios recuperados del pasado no admiten un uso sistemático en la consolidación de una autofiguración autoral. Lo que se evoca, ya sea que se apele a lo que puede definirse como recuerdo o como memoria, se arriesga en ellos a lo efímero del fragmento, haciendo que lo que queda afuera del recorte seleccionado aparezca siempre como una interrogación y anulando o al menos dificultando su integración ordenada en un armazón que pueda definir unívocamente al yo que escribe.

La recuperación de los episodios de infancia implica, en estos textos, generalmente la narración de iniciaciones, no de comienzos, que son recordadas con toda la problematicidad que éstas implican, manteniendo siempre el énfasis en su carácter disruptivo y no en el lugar que ocuparán luego en la configuración del yo adulto, por lo que se podría afirmar que funcionan como episodios estructurantes, y que las configuraciones o la utilización de ciertos datos para la justificación de la propia poética quedan, cuando las hay, en un lugar secundario. Así ocurre con el descubrimiento del triángulo en “Infidelidades” que se narra verdaderamente desde la extrañeza de la perspectiva del descubrimiento infantil; con la escucha de la frase antisemita en “Samovar en casa provinciana” y con la iniciación política en el cine en “La cápsula que soy”. Además, en “Crisol de razas en patio cordobés”, tal como lo muestra el análisis que realiza Adriana Kanzevolsky en su artículo “El sabor de la herencia. Memoria y comida en Tununa Mercado”, la recuperación de las tradiciones de origen se hace con toda la problematicidad que esto implica, problematicidad que será acallada en *La madriguera*. Por último, a diferencia del modo predominante de recuperación del espacio en *La madriguera*, en “La caja convocante de la escritura” el espacio logra ser recobrado desde la perspectiva infantil de la niña que sube y se cae de la escalera, y el episodio continúa interrogando a la escritura, que sigue intentando circunscribir esa “noción de vértigo”, como escena estructurante:

...en varias ocasiones la persona que cuenta (yo, ella) está subida a un árbol, “especializada” en miradores desde donde se atisba un horizonte de altas barrancas, forjándose en el texto una idea del paisaje desde lo alto, que trata

---

no son compartimientos estancos. Por el contrario, en la mayoría de los textos muchas de estas líneas se entrecruzan obteniendo así la complejidad que los caracteriza.

de circunscribir o sencillamente de escribir la noción del vértigo, de hacer transparente ese estado límite del cuerpo y del alma en el que la “caja” de la escritura se torna cápsula espacial que vuela, se quiebra y cae (1994: 17).

### 3. El encuentro del origen de la letra

Narrar el origen de la letra es una de las maneras centrales de reterritorializar la escritura en *La madriguera*. En este relato, la adulta encuentra su letra presente en la materialidad de las dos letras que la precedieron (la del padre y la de la madre), en la multiplicidad de lecturas de infancia pero también en los numerosos relatos orales de sus abuelas y tías abuelas. Todos ellos funcionan, en general, como modo de arraigo y se relacionan con el modo presente de la escritura de la autora. Como lo afirma Kanzepolsky, luego de un minucioso trabajo con cada uno de los relatos que se entrecruzan en ese tejido de voces y escrituras,

en la recuperación de las hablas, de las escritura de aquellos que poblaron e hicieron su infancia y de la lectura que la niña realizó —mediadas generalmente por un adulto que las disponibilizaba—, Mercado cuenta el aprendizaje de su propia letra, la gestación de su novela, diría; el aprendizaje de su escritura pero también el modo y el objeto (Kanzepolsky 2005: 17).

La primera lectura de la niña que menciona el libro, es la lectura desviada de la cita de Wilde. Kanzepolsky (2005) lee esta escena y afirma que mediante ella Mercado cuestiona la primera escena de lectura como aquello que da sentido a una vida, propia de la autobiografía latinoamericana. Sin embargo, si bien Mercado define en esta escena un posición marginal, como afirma Kanzepolsky, ésta difiere bastante del margen de *En estado de memoria*, en la medida en que es un margen que no pone a la escritura ni a la constitución del sujeto “en peligro”. Si bien no se reproduce exactamente el tópico de la primera escena de lectura tampoco se lo ignora totalmente, ya que la marginalidad que propone la autora, es una marginalidad que se hunde en las raíces de la literatura argentina. La lectura desviada de la cita tiene un claro antecedente: el *Facundo* de Sarmiento, y su utilización implica incluirse claramente en una tradición que da sustento sólido a la escritura. El margen de la lectura desviada no implica afrontar un vacío, en donde el pasado no deja de actualizarse, sino que lleva a escribir desde un afuera para ganar en ese afuera un adentro (que es lo que ocurre principalmente en *La madriguera* al hacer de todo lo irracional o marginal un lugar estable desde donde escribir y un aspecto más que intenta definir y singularizar la autfiguración, en oposición también a otros modelos de escritura, a la rigidez de los géneros pensada como masculina).

Se puede retomar en este punto otra de las afirmaciones de Kanzevolsky. La crítica afirma que en *La madriguera* la biblioteca se narra de modo oblicuo, entre otras razones, porque no se sabe cómo escucha la niña los relatos ni qué efecto tenían esas lecturas (Kanzevolsky 2005). Es esa impresión infantil la que el texto no narra, recuperada como pura sensación. La mayoría de las lecturas y relatos se introducen para ser interpretados y utilizados en función de la construcción de ese “yo que se es ahora” y en escasos tramos se vuelve sobre la experiencia infantil de la lectura en sí misma, ya que en general cuando se lo hace se pone en función del papel que esa impresión desempeñará en el futuro. La lectura, en este relato de Mercado, tiende siempre a “marcar a fugo”.

#### 4. El espacio y el linaje: territorios

La descripción del espacio y de sus formas de percepción, haciendo especial énfasis en las imágenes de la casa, es un tópico que recorre toda la producción de Tununa Mercado. En *La madriguera* el espacio se transforma claramente en territorio que se posee, en tanto que implica demarcación y dominio para ejercer control o influencia, y la casa se convierte en el territorio propio que separa del afuera –a veces amenazador, cuando por ejemplo se mira hacia el campo– y de los otros amenazantes. Territorio que hay que defender, percepción del espacio que obliga, en los momentos de violencia política en el que el otro irrumpe en la propia casa, a recuperar la pregunta en estos términos: “¿Cómo se enfrentaba la invasión de nuestro territorio?” (1996: 126).

A través de la narración se logra entonces en *La madriguera* una definición clara de un territorio propio que otorga estabilidad, a pesar de estar cargado de matices “mágicos” o “fantásticos”, en oposición al margen inestable y al desvalimiento del exilio. Como la misma autora afirma en *En estado de memoria* “nada borra más los hechos, nada desvanece más los perfiles de la realidad que la clasificación de esa misma realidad” (38). Así, si en la narración del exilio se recupera y se vuelve a experimentar la imposibilidad de distinguir los puntos cardinales, de ubicarse en el espacio<sup>3</sup>, e incluso la casa de la infancia vuelve como lugar aterrador y no protector<sup>4</sup>, la descripción de la casa de la infancia

---

3 En “Oráculos”: “...las épocas volaron como tornados creándome repentinos estados de confusión sobre el paso del tiempo. Durante esas insanas no era excepcional que trocara hemisferios o distorsionara puntos cardinales. El Oriente se iba al Occidente, el Sur al Septentrión y viceversa y la noción no se corregía con el razonamiento compensatorio de que todo dependía del punto en que uno estuviera situado” (1998: 43).

4 En “Casas”: “...la casa de mi infancia en Córdoba aparecía en mis sueños, perforada de roperos sin salida en los que era atrapada en medio de las fricciones de la seda, el algodón o la lana. En una de sus habitaciones más remotas y desde mi cuna yo miraba el juego de luces y sombras de la siesta y sentía pavor; en otra, más cercana en el tiempo, veía desde mi cama un espejo en

en *La madriguera* está marcada por la espacialización ordenada por los puntos cardinales y es siempre lugar de refugio y protección, claramente definido, sin nada que aterrorice. Todo y todos tienen un lugar específico y propio en ella y la narración hace una clara topografía y toponimia de todos los espacios. No hay extranjería en la casa de la infancia, no hay lugares que expulsen o sean vedados a la mirada. Además, si la descripción se hace metafóricamente a partir del cuerpo de la niña, no se hace desde su perspectiva: esa mirada-boca (que parte de un yo que no tiene sustancia) se asemeja más a la mirada posterior que desarrollará la adulta –“que lame y raya las cosas para hacerles aparecer la sustancia” (1996: 10)– como fundamento de su poética, lo que aleja la percepción del espacio de la perspectiva infantil.

La otra relación central con espacio está dada en *La madriguera* por la interacción con el espacio urbano. La agorafobia del relato de la vuelta del exilio es reemplazada por el recorrido tranquilizador por la ciudad en la infancia, en el cual todo puede ser dicho, nombrado o narrado, incluso el miedo y lo nuevo, donde la canción, a pesar del *non-sense*, marca el recorrido y lo ordena, donde la mano que guía da seguridad y donde la posibilidad del relato hace del tranvía un espacio acogedor. Esto lo opone claramente a la recuperación de los recorridos posteriores al exilio que perturban, en donde los fantasmas que acechan desestabilizan.

A la relación del espacio como territorio se suma, en *La madriguera*, la recuperación de otro dominio: una serie de linajes (árboles genealógicos) contados en el seno familiar, algunos de los cuales ya han sido narrados en otros textos, y que tienden a recuperar el origen criollo de la familia y su relación con el suelo argentino. Si bien como afirma Kanzevolsky (en “El sabor de la herencia”), Tununa Mercado tiende a subrayar la ficcionalidad de la novela familiar y es ese subrayado lo que aleja al linaje de la simple ostentación, éste no deja por ello de constituirse en un relato de origen del cual el yo no se excluye totalmente. Así, al mismo tiempo que se presentan y se explicitan las genealogías como relato y los apellidos de las tías abuelas ordenan y relacionan, unen a la tierra y al territorio, la recuperación de la lengua criolla “le da letra” (en el sentido de extensión) al texto y, si se une con la recuperación de costumbres, define en el espacio pasado de la infancia una vertiente fundamental en la producción de la autora, creándole así un origen textual al tratamiento de las tradiciones criollas y provincianas que ha ocupado un lugar fundamental en los ensayos anteriores de Mercado y que será retomado en algunos de los relatos reunidos posteriormente en *Narrar después*.

---

el que se reflejaban unos ojos de alguien situado a mis espaldas, como ángel de la guarda, y de nada valía entonces la oración pidiendo dulce compañía rezada antes de dormir” (1998: 78).

## 5. La política y el siglo XIX

En *La madriguera* es fundamental la inclusión de la violencia política que padece la familia de la niña por oponerse al peronismo: la ruptura de la banca y el posterior encarcelamiento del padre, los trayectos a las reuniones secretas, la relación de la niña con los pesquisas. Estos episodios, sin embargo, son pensados en general desde la interpretación adulta, ya que casi siempre se condena al peronismo no desde los miedos o desde la mirada infantil (la narración no está marcada por afectos de infancia, no hay vacío ante la desaparición del padre, no hay aventura en la clandestinidad, sólo significados políticos explícitos) sino desde marcos ideológicos más vastos que permiten criticar los efectos sociales y posicionar esa violencia primera como antecedente de la violencia de la dictadura. Los primeros encuentros infantiles con la política, entonces, se conectan y solidifican directamente con los episodios políticos de *En estado de memoria*, principalmente aquellos que Giordano (2001) veía recuperados como memorias, no como recuerdos, marcando de alguna manera los orígenes de la militancia y armando una tradición, una ética, de oposición a la violencia:

Quando una casa es tomada por la persecución, en proporciones diversas (salvando, en efecto, las proporciones de un momento y otro, aquel del peronismo de mis días de niña y los de otros peronismos con disfraces militares o civiles, marcando, en efecto, las distancias que van de una represión con briosos caballos y machetes a la electrónica de los campos de concentración posteriores, pero de todos modos advirtiendo el mismo gesto, la misma mano que dura y se endurece desde decenios atrás), correlativamente, la atmósfera se impregna de energía: las palabras dichas a medias, los sobreentendidos, constituyen una especie de heroísmo cotidiano, cuyos silencios cuentan en lo que no sabía yo entonces que podría llegar a ser una formación, acaso una ética (1996: 123).

Para contar la violencia que sufre la familia durante el peronismo, *La madriguera* dialoga con el siglo XIX argentino, principalmente con la oposición fundamental y estructurante del *Facundo*, con sus derivados y con muchos de sus motivos. La amenaza que esos otros ejercen se narra en numerosas oportunidades en clave de civilización y barbarie. El otro peronista, bárbaro desprovisto de cualquier tipo de cultura, es el que invade el territorio propio y el que atenta contra sus manifestaciones culturales (la biblioteca) dejando el caos a su paso (los libros tirados y revueltos en el suelo). Las imágenes de la hermana escribiendo proclamas políticas a la manera de Sarmiento, como “¡Muera la demagogia!”, contribuyen también a densificar este núcleo temático.

Las categorías sarmientinas no son recuperadas en este libro entonces como problema, tal como sucede “Crisol de razas en patio cordobés”, sino como

estructuras que permiten ordenar y clasificar la violencia. La dicotomía sirve para neutralizar la palabra del otro, para dividir claramente los territorios, ya que en *La madriguera* no se toma la opción “Civilización y barbarie” sino la más categórica “Civilización o barbarie”, como si la violencia debiera ser categorizada y así condenada, y no experimentada y complejizada.

Las categorías sarmientinas parecen también en algún punto marcar y politizar el espacio y ordenarlo como territorio. La casa, como afirmamos con anterioridad, no es pensada como simple construcción o incluso refugio, sino como suelo y espacio de acción. Territorio claramente clasificado como civilizado con sus zonas específicas de cultura (a pesar de las relaciones de la familia con su pasado indígena, que sólo funcionan como arraigo al suelo<sup>5</sup> y cuyas palabras, si bien en ciertos momento producen un relato, en otras son rescatadas entre comillas y definidas, incluyendo el glosario en el mismo texto, tratando lo autóctono a la manera de Esteban Echeverría en *La cautiva*) desde cuyos fondos se puede ver el territorio otro, el campo, al cual el territorio civilizado parece oponerse: “Desde los fondos del jardín hacia las barrancas se extendía lo desconocido, *el campo*, mas allá de las pocas casas que determinan la frontera de la urbanización” (1996: 9). Y no es hacia el campo donde Sarmiento, el profesor de inglés, lleva a la niña, sino hacia el paisaje urbano, el cual le presenta y le enseña a nombrar.

*La madriguera* se relaciona también con la autobiografía argentina del siglo XIX (especialmente con *Recuerdos de provincia*, en la medida en que la de Sarmiento es una de las pocas autobiografías del siglo XIX que le otorga un gran espacio a la infancia) ya que los episodios de infancia narrados no sólo son fundamentales en la autofiguración de Tununa Mercado como escritora, sino que también, mediante su relación con la política, adquieren un claro valor documental (debido a que funcionan como registro de los modos de la violencia del peronismo que en el libro prefiguran claramente los modos de la

---

5 Las costumbres que ese linaje indígena proporciona, afirma la autora, eran “tan de indios como de campo” (1996: 105), pero en este momento “campo” (que es un significante que a lo largo del relato va condensando diferentes relaciones problemáticas) es utilizado con el sentido que adquiere posteriormente en el discurso de la generación del 80 argentina, ya que esas costumbres de campo son costumbres ritualizadas, que han adquirido el aura del pasado ya desaparecido, que se utilizan para legitimar la pertenencia. La cita completa es la siguiente: “...ciertas costumbres, tan de indios como de campo, que los míos matrilineares, madres, tías, abuelos, habían heredado de sus mayores, *persistían en la vida de la ciudad como rituales*” (1996: 105, el subrayado es nuestro). Para un análisis detallado de la relación de la autora con estos relatos orales, con los reparos explicitados con anterioridad en este trabajo, Cf. Kanzevolsky, Adriana: “El sabor de la herencia. Memoria y comida en Tununa Mercado”.

violencia de las dictaduras posteriores)<sup>6</sup>. Además, la historia de su familia está atravesada medularmente (para no decir “se identifica”) con los hitos históricos del país y, en algunos momentos, narrarla parece implicar narrar la Historia con mayúsculas.

El valor prefiguratorio se explicita principalmente, como ya hemos mencionado, en las escenas de lectura. Si bien no hay una sola escena de lectura iniciática, es obvio que todas las lecturas de la niña Mercado conservan lo que Kanzevolsky denomina “valor epifánico” (Kanzevolsky 2005). Tanto en el relato de Sarmiento como en el de Mercado son fundamentales sus lecturas de infancia en tanto definen la relación posterior con la escritura al mismo tiempo que fundan su posibilidad y legitimidad (aunque el paralelo de detiene en este punto porque a Tununa Mercado le ocurre leer, mientras que lo de Sarmiento es una verdadera epopeya de lectura). Además ambos son utilizados y admirados justamente por la relación particular que mantienen con la escritura y la lectura, lo que los individualiza y destaca del resto de los niños: Sarmiento es llevado casa por casa para recitar y Tununa Mercado se transforma en escribiente de sus amigas.

## 6. Fragmentos sin costuras: corporalidad y violencia

Dos son las imágenes o figuras que parecen en *La madriguera* no quedar claramente incluidas en la autofiguración autoral ni en el relato de la propia historia como reterritorialización.

En primer lugar, ciertos aspectos de la relación de la niña con el profesor, principalmente un momento, el de la despedida, cuando no es reinterpretada desde el legado que le deja el maestro. Si se excluye todo lo referente al aprendizaje de nombre, letras, historias y miradas, queda una relación personal entre ambos. No hay ninguna carga erótica en esta relación “amorosa” y cualquier referencia al cuerpo queda vedada durante su transcurso si no refiere a la relación protectora que el maestro ejerce sobre la alumna, que se sintetiza en la mano que guía a la niña. La despedida del profesor que, de alguna manera implica la pérdida del “primer amor”, es ante todo un corte abstracto, espiritual, y no un pasaje material, corporal. Sin embargo hay una breve escena en que el romanticismo “platónico” parece dejar lugar a la pasión amorosa, a la necesidad de

---

6 Al hablar de la ausencia de escenas de infancia en las autobiografías latinoamericanas del siglo XIX Molloy (1996) afirma: “Cuando aparecen referencias sobre la infancia, o bien se las trata prolépticamente para prefigurar los logros del adulto, o bien se las aprovecha por su valor documental” (18).

la pasión amorosa y que, por lo tanto, funciona como un elemento disruptivo en esta relación de aprendizaje.

En un momento del relato, para narrar la partida, Tununa Mercado recurre a una imagen estereotipada pero que en el contexto y en el modo en que se han narrado las relaciones entre ambos adquiere gran fuerza, ya que para introducir el dolor se introduce por primera vez lo corporal casi ausente hasta el momento: “Esa tarde me subí al peral y divisé las primeras luces del cielo, mas frías que nunca, tan frías que se me clavaron como agujas” (1996: 136). Las luces se clavan, se supone, en el cuerpo de la niña, el cuerpo experimenta entonces la partida, por primera vez el dolor de la pérdida del amado, experiencia que no puede ser narrada si no es a través del estereotipo, y que no puede relacionarse con ningún aprendizaje. Dolor que abre un espacio de vacío en el relato de la relación de ambos, que interroga sobre aquello que el relato ha silenciado y que motiva el dramatismo de la escena.

En segundo lugar, la figura de la madre y la relación que ésta entabla con “los humildes”, la cual implica y condensa un tratamiento violento del otro que presenta otra cara de la violencia que la misma Mercado critica, modo del cual la autora no puede excluirse y condenar totalmente, y que desborda la coherencia de su posición política. Así ocurre con el castigo que la madre propone, la crueldad del modo de lectura (que al mismo tiempo la veda para ese otro, ya que nadie puede leer “colgado de los pies”):

Recuerdo una frase brutal y amenazante de mi madre, más fuerte aún que el autoritarismo criollo que esgrimían los policías de civil: ‘algún día les vamos hacer leer esos libros colgados de los pies’, anhelando ella un derrumbe del peronismo definitivo, en las horcas de la historia, apostando a la proverbial caída de dictadores a usanza del siglo, con estatuas que ruedan por las acequias y cuerpos izados en las columnas o en los postes de alumbrados (1996: 127).

También la palabra de la madre ejerce esa violencia contra el otro cuando cosifica al hombre que realiza las tareas de la casa al considerarlo como mera fuerza de trabajo, negándole, entre otras cosas el nombre propio (al igual que a la doña): “Mi madre tenía un verdadero contento cuando encontraba al hombre, y siempre le fascinó tenerlo a su servicio” (1996: 96). Fascinación sin duda violenta que la adulta no termina de cuestionar ni de condenar.

En relación a este ejercer poder a través de la denominación, hay dos momentos centrales en el texto en los que se narra explícitamente el enfrentamiento violento con la palabra del otro. En primer lugar, en la disputa por el modo de denominación de los pobres: “Todavía en los años cincuenta los humildes, los así llamados humildes, de quienes se decía era abanderada Eva

Perón, podían alterar con su presencia el bienestar o la autosatisfacción de casas de mediana economía como la nuestra” (1996: 97). En segundo lugar, cuando en vez de cantar la canción peronista se reemplaza la letra por otra de condena al peronismo. Estas dos escenas condensan los dos modos de relación con lo político que se presentan en el libro. La segunda se incluye claramente en la autofiguración autoral, en tanto la niña se arriesga en función de aquello que la adulta sigue considerando correcto. La primera, en cambio, repite la problematización de nombrar al otro, la problematización de la interpretación de la popularidad del peronismo, la violencia de la caridad, la violencia de la disputa por quién da sentido al otro.

Es entonces en estos fragmentos cuando la autora se enfrenta verdaderamente a la violencia (siempre neutralizada en el resto del libro con la interpretación ideológica o con la dicotomía sarmientina), sin resolver la ambivalencia entre aceptación y rechazo de aquello que se le brinda como herencia, sin desprenderse ni intentar explicar, justificar o reutilizar el exceso de esa herencia. Se enfrenta a la violencia cuando se debe nombrar al otro sujeto del discurso opositor, quedando siempre en una posición ambigua frente a los términos (qué hacer con ese “don”, con el “hombre”, con el “bajo”, con la caridad que da sentido, qué hacer con su percepción como mera fuerza de trabajo, con ese lugar tan otro y a la vez familiar, con su denominación como “humildes” propia del peronismo). Abriendo un lugar a la violencia de la palabra de la madre, a la experiencia de esa violencia de la que fue partícipe la niña, y que muchas veces se encontraba ya en los relatos que conformaban la *tradición* familiar, que la narradora adulta no condena abiertamente sino que vuelve a experimentar.

Tununa Mercado se acerca, en estos momentos, nuevamente al modo predominante de narrar que definía *En estado de memoria*, al pasado que vuelve con la potencia del recuerdo perdiendo la estabilidad proporcionada por la memoria. El suelo de la infancia en donde se había asentado la letra y la autofiguración autoral se fisura, exponiendo nuevamente a la escritura, en estos breves pasajes, a un abismo similar al del exilio; haciendo que la infancia vuelva a ocurrir y corra así el margen complejo pero estable que se había construido a lo largo de *La madriguera*.

---

### Referencias bibliográficas

- Astutti, Adriana. “El retorno de la infancia en *Los misterios de Rosario y Cómo me hice monja*, de Cesar Aira”. *Iberoamericana* II.8 (2002): 151-167.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción posdictatorial y el trabajo de duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- Giordano, Alberto. “Del mundo de Tununa Mercado”. *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.
- “Tiempo de exilio y escritura de los recuerdos: *En estado de memoria*, de Tununa Mercado”. *Iberoamericana* I.1 (2001): 113-120.
- Kanzepolsky, Adriana. “A lúcida desventura”. Nina Virginia Araújo Leite. Comp. *CORPOLINGUAGEM. Angústia: o afeto que não enganana*. Campinas: Mercado de Letras, 2006.
- “El sabor de la herencia. Memoria y comida en Tununa Mercado”. *Letras*. Universidade Federal de Santa María. En prensa.
- “El cielo del paladar. Memoria y comida en Tununa Mercado”, 2005, mimeo.
- Mercado, Tununa. *En estado de memoria*. Córdoba: Alción, 1998.
- *La letra de lo mínimo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994.
- *La madriguera*. Buenos Aires: Tusquets, 1996.
- *Narrar después*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- Molloy, Silvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: FCE, 1996.
- Saraceni, Gina Alessandra. “Los estallidos del pasado en *En estado de memoria* de Tununa Mercado”. *Boletín* 10 (2002): 149-161.
- 

Fecha de recepción: 10-08-07 / Fecha de aprobación: 14-12-07