



Universiteit Gent
Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
Taal- en Letterkunde: *Frans-Spaans*
Academiejaar 2009-2010

**La escritura íntima de Tununa Mercado : marcas de
la memoria en *En estado de memoria* y *La
madriguera***

Masterscriptie ingediend tot het behalen
van de graad van Master in de Taal- en
Letterkunde: *Frans-Spaans*
door *Sanne Dutry*

Promotor:
Prof. dr. *Ilse Logie*



Universiteit Gent
Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
Taal- en Letterkunde: *Frans-Spaans*
Academiejaar 2009-2010

**La escritura íntima de Tununa Mercado : marcas de
la memoria en *En estado de memoria* y *La
madriguera***

Masterscriptie ingediend tot het behalen
van de graad van Master in de Taal- en
Letterkunde: *Frans-Spaans*
door *Sanne Dutry*

Promotor:
Prof. dr. *Ilse Logie*

Agradecimientos

Este trabajo no se habría podido realizar sin la ayuda y el apoyo de algunas personas. Por lo tanto, me gustaría agradecer a todos los que han hecho posible finalizarlo.

En primer lugar quiero agradecer a la profesora doctora Ilse Logie por guiarme durante la escritura de esta tesina y por el interés que siempre ha mostrado.

Quiero expresar también mi reconocimiento y agradecimiento a la Universidad de Gante y más particularmente a los bibliotecarios de la Facultad de Filosofía y Letras que a menudo me han ayudado a encontrar los libros y artículos que necesitaba.

Por último, quiero dar las gracias a mi familia y a mis amigos por apoyarme cuando tenía preguntas o dudas sobre este trabajo.

Índice

Índice	5
Prólogo.....	6
1. Una introducción a Tununa Mercado.....	7
1.1. La vida y la obra de Tununa Mercado.....	7
1.2. Reflexiones sobre el acto de escribir.....	9
2. Una escritura íntima.....	14
2.1. Una clasificación genérica problemática.....	14
2.2. Una literatura autobiográfica.....	18
2.3. ¿Una escritura femenina?.....	22
3. La escritura íntima de Tununa Mercado.....	27
3.1. Memoria, exilio y trauma en <i>En estado de memoria</i>	27
3.1.1. Escribir lo íntimo.....	27
3.1.2. Memoria y exilio en la narrativa de Tununa Mercado.....	35
3.1.3. ¿Papel de la escritura? Escribir desde el trauma: duelo y restitución.....	39
3.2. <i>La madriguera</i> , el relato de una infancia y de una ciudad.....	43
3.2.1. La memoria y el recurso a la infancia: en busca de la identidad perdida.....	44
3.2.2. Trazos de la infancia en la obra de Tununa Mercado.....	51
Conclusión.....	55
Bibliografía.....	58

Prólogo

La escritora argentina Tununa Mercado ocupa un lugar destacado dentro de la literatura latinoamericana contemporánea: su obra ha sido premiada varias veces y ha dado lugar a múltiples análisis, teorías y artículos. En este trabajo me centraré ante todo en *En estado de memoria* (1990) y *La madriguera* (1996), dos textos que relatan un período importante en la vida de la autora. En el primero, Tununa Mercado describe los acontecimientos y sus propios sentimientos durante los dos exilios que sufrió y después de su retorno desestabilizador a Buenos Aires. En *La madriguera* al contrario, la autora vuelve a tiempos más remotos y cuenta su infancia en la ciudad de Córdoba. En los dos libros, Tununa Mercado escribe el pasado e intenta recuperar los recuerdos almacenados en algún lugar de su memoria.

Esta escritura de la memoria constituye el enfoque de mi estudio en el que me preguntaré cómo la autora se enfrenta a la escritura de estas experiencias del propio pasado. Desde este objetivo, la escritura que presentan tanto *En estado de memoria* como *La madriguera* ha sido calificada de « íntima », aserción otorgada por Ferrero (2005). Se explica por la narración « íntima » con la que Tununa Mercado se acerca a su pasado ya que no sólo relata los acontecimientos y los hechos, sino que nos presenta también sus reflexiones, ideas y sentimientos más íntimos. Por lo tanto, en primer lugar he querido proponer una definición, investigar qué significa esta noción de « escritura íntima », para después lanzarme en el análisis de esta escritura de lo interior y de lo íntimo que revelan *En estado de memoria* y *La madriguera*. Contrariamente a *La madriguera*, ya se ha escrito mucho sobre *En estado de memoria*, no obstante, es la primera vez que ambos libros se estudian juntos desde el enfoque íntimo que he elegido.

Primero, presentaré una sinopsis de la vida y de la obra de la autora y comentaré sus ideas y reflexiones acerca del acto de escribir, ya que están en relación con su escritura de lo íntimo. En segundo lugar, investigaré qué exactamente se entiende por el término « escritura íntima »: en primera instancia, analizaré la problemática mezcla de géneros que ambos libros presentan, después pondré la escritura íntima en relación con la literatura autobiográfica y por último, investigaré si resulta ser una escritura femenina. Finalmente, emprenderé el análisis de la escritura íntima de Tununa Mercado: comentaré lo íntimo en *En estado de memoria*, en el que se focalizan la memoria y el exilio, y en *La madriguera*, que es el libro de la infancia de la autora. Investigaré asimismo la presencia de estos elementos en las otras obras de Tununa Mercado para terminar con un examen del papel de su escritura.

1. Una introducción a Tununa Mercado

Tununa Mercado es una de las escritoras latinoamericanas contemporáneas más prestigiosas y elogiadas. Su obra ocupa un lugar propio en la literatura argentina. Como examinaré su escritura íntima, relacionada con experiencias personales y caracterizada por un estilo singular, me parece imprescindible presentar primero la vida de la autora y sus propias reflexiones acerca de la escritura.

1.1. La vida y la obra de Tununa Mercado¹

Nilda² « Tununa » Mercado nació el 25 de diciembre de 1939 en la ciudad de Córdoba, Argentina, en una familia « perteneciente a la burguesía ilustrada de la provincia » (Saavedra 1993: 32); Como era gente muy leída, « entonces había como una frecuentación de los libros y de la escritura y de la literatura³ ». Por consiguiente, desde niña ya fue introducida en el mundo literario (Saavedra 1993: 31-42): a veces ayudaba a su padre, abogado criminalista y legislador, a hacer sus defensas o copiar discursos, mientras que su madre, que fue escribana, le enseñó a escribir y copiar protocolos o actas, « desplegando una caligrafía muy pulcra » (Saavedra 1993: 32). Además, junto con su hermana escribía en su dormitorio, detrás de una estantería con los volúmenes de *El tesoro de la juventud*, consignas políticas, revolucionarias y más tarde, las cartas de amor de sus amigas. « Si los primeros años de una vida son verdaderamente fundamentales para una historia futura de voluntades, deseos y obsesiones, no caben dudas de que Tununa Mercado fue orientada como pocos a recorrer los caminos de hormiga de las letras » (Saavedra 1993: 33). Consiguientemente va por descontado que comenzó en 1958 una carrera de Letras en la Universidad Nacional de Córdoba. Siendo alumna de la cátedra de Literatura Argentina, se enamoró de su profesor y futuro marido, Noé Jitrik. Se casaron en 1961 y el año después, la autora dió a luz a su hijo Oliverio. En 1964, Tununa Mercado abandonó sus estudios, faltándole sólo dos materias para terminarlos – siempre lamentaría no haber recibido su diploma – y junto con su familia se fue a vivir a Buenos Aires, donde trabajó como « revisora, correctora de estilo y de traducciones en varias editoriales » (Pfeiffer 1995: 142). Sobre este empleo de escritora fantasma o ghost-writer – corregir o escribir artículos o libros ajenos – la autora afirma que era « una forma de escribir para ganarse la vida » (Pfeiffer 1995: 134). Además, reconoce que le costó mucho integrarse

¹ Véase la biografía de Tununa Mercado en el sitio web del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires: <http://www.audiovideoteca.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/literatura/mercado_bio2_es.php>

² « A pesar de haber sido inscripta con el nombre de “Nilda”, a los dos años de edad su familia comienza a llamarla “Tununa”. Con el tiempo ella decidirá firmar con este sobrenombre las primeras notas periodísticas que firmará » : véase la biografía de Tununa Mercado en el sitio web del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires

³ Entrevista con Tununa Mercado, realizada en junio de 2005: véase el sitio web <http://www.buenosaires.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/literatura/mercado_texto_es.php>

en este mundo cerrado de « los periodistas estrellas y los escritores consagrados », sintiéndose siempre una marginal (Saavedra 1993: 37-38).

En 1966, durante la gestación de su hija Magdalena, escribió su primer libro *Celebrar a la mujer como a una pascua*, que envió al Premio Casa de las Américas y que mereció inmediatamente la Mención del concurso. *Celebrar a la mujer como a una pascua* se publica el año siguiente y cuenta seis relatos; Contrariamente a lo que el título hace suponer, no se trata de una celebración feminista, sino más bien de « una ironía amarga y hasta misógina depositada en mujeres », cuyas ideas generales son la alienación y el encierro (Mercado 2003: 38). Sin embargo, a pesar de la publicación y del éxito de este libro en Buenos Aires, la familia se instaló en Francia ese mismo año, no sólo a causa del golpe militar de 1966 que estableció la dictadura del general Onganía, sino también ante la propuesta que recibió Jitrik de trabajar como docente en la Universidad de Besançon. Entretanto, Tununa Mercado enseñaba la historia y la civilización de América Latina. Siempre consideraría esta estancia francesa de tres años como su primer exilio. En 1970, de vuelta en Buenos Aires, trabajó como periodista en el diario *La Opinión* que se convirtió en referente de los sectores intelectuales y progresistas de la época. La autora se interesó también por la causa de otros países latinoamericanos, y participó, a partir del golpe militar chileno en 1973, junto con su marido, en comisiones de solidaridad con Chile.

En 1974, Jitrik fue invitado a dar clases durante seis meses en México. Tununa Mercado y sus hijos decidieron reunirse con él durante el verano para pasar las vacaciones, pero como recibieron amenazas telefónicas de la anticomunista Triple A, prefirieron adelantar el viaje. Sin embargo, lejos de tratarse de unas vacaciones, la familia ya no pudo regresar y viviría en México hasta el final de la dictadura; Otra vez Tununa Mercado estuvo expulsada de Argentina. Preocupada por su estatuto de exiliada, la autora formaba parte de una comisión solidaria con los otros exiliados argentinos en México, organizando encuentros donde pudieron compartir experiencias. No obstante, aunque exiliada, continuó a escribir: colaboró en varios medios de prensa, trabajó como editora de *Femme*, una de las primeras revistas feministas, realizó la prensa de la Dirección de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes... (Pfeiffer 1995: 142). Trece años más tarde, en 1987, la familia regresó definitivamente a Buenos Aires; Sin embargo, en cuanto a este retorno tardó la escritora afirma: « nunca dejaré de sentirme aquí una extranjera, y me relaciono con muchas personas y lugares de esta ciudad como si lo hiciera por primera vez » (Saavedra 1993: 37). Actualmente, colabora en varios diarios de su país y es traductora del francés, lengua que aprendió durante su estancia francesa.

Tununa Mercado no sólo es traductora, revisora, periodista o editora, también es una escritora reputada y su obra, que ha conquistado un lugar importante en la literatura argentina, ha sido premiada repetidas veces. Aunque *Celebrar a la mujer como a una pascua* ya se publicó en 1967, la autora sólo comienza a ver publicadas otras obras a partir de su vuelta definitiva a Argentina, lo que significaba para ella

ocupar un espacio literario propio, tener un sitio, una marca (Pfeiffer 1995: 141). En 1988 sale *Canon de Alcoba*; Este libro, « constituido por varios relatos en los que el sexo y las palabras se vuelven aliados inseparables », describe los placeres del encuentro corporal⁴. El mismo año, Tununa Mercado es galardonada con el premio Boris Vian, distinción otorgada por otros escritores nacionales. Con los dieciséis relatos que componen *En estado de memoria* (1990) la autora desplaza su enfoque hacia sus experiencias de exilio y desexilio y « recupera episodios, personas, núcleos y claves encapsuladas en algún lugar de la memoria⁵ ». En 1994, publica *La letra de lo mínimo*, libro de ensayos que reúne textos escritos « por demanda de circunstancia »: un viaje, un libro que pide comentario, una muerte que quiere consuelo⁶... En *La madriguera* que sale en 1996, la memoria otra vez ocupa un lugar importante, ya que se relata la niñez de la autora en Córdoba⁷. En 1998, Tununa Mercado nuevamente es premiada y recibe la Beca Guggenheim en Narrativa. Con *Narrar después* (2003), publica de nuevo un libro de ensayos, cuyos textos son asimismo « escritos a pedido de alguien »: notas, ponencias, presentaciones, relatos, homenajes⁸... El año después recibe el Premio Konex Diploma al Mérito en el rubro « Cuento: quinquenio 1999-2003 ». Finalmente, su último libro *Yo nunca te prometí la eternidad* (2005) cuenta la historia del exilio de Pedro, joven refugiado de la Segunda Guerra Mundial, que por un azar desafortunado extravió a sus padres durante la huida de París⁹; Le ha sido atribuido el Premio Sor Juana Inés de la Cruz en 2007.

1.2. Reflexiones sobre el acto de escribir

Como se destaca en su biografía, gran parte de la vida de Tununa Mercado pasa en el mundo literario: es traductora, revisora, periodista, editora, escritora... Además, la reflexión sobre la propia escritura ocupa un lugar importante en su obra, sobre todo en *La letra de lo mínimo* y *Narrar después* cuyos ensayos comprenden varias ideas sobre el acto de escribir. Examinaré las principales reflexiones de la autora, relacionadas con el estilo singular y la escritura íntima de *En estado de memoria* y de *La madriguera*.

Una de las imágenes a las que Tununa Mercado recurre repetidas veces, es la de « la caja convocante de la escritura » (Mercado 1994: 14-17), como metáfora de la propia escritura. Durante el sueño o el semisueño, esta caja se puebla de « fantasmas del pasado » (Mercado 1994: 14): personas, objetos o historias que han sobrevivido en la subconsciencia de la autora. Cuando pasa a escribir, Tununa

⁴ Véase el texto en la solapa de *La canon de alcoba* (1988)

⁵ Véase el texto en la solapa de *En estado de la memoria* (1990)

⁶ Véase el texto en la solapa de *La letra de lo mínimo* (1994)

⁷ Véase el texto en la solapa de *La madriguera* (1996)

⁸ Véase el texto en la solapa de *Narrar después* (2003)

⁹ Véase el texto en la solapa de *Yo nunca te prometí la eternidad* (2005)

Mercado trae esta caja de ecos y resonancias a la página: « escribe su caja » (Mercado 1994: 34). Afirma que es necesario « 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 » (Mercado 1994: 17). La tarea de la autora consiste en poblar la línea, reconocer lo perdido y hacerle un refugio, o sea traer un adiós a la página (Mercado 1994: 38). Va por descontado que no es una escritura fluida, como consecuencia de la interrupción de varias reflexiones, ideas y fragmentos: hay una constante recuperación, reconstrucción y reinención del recuerdo (Pagni 2001: 149), es un eterno retorno (Pfeiffer 1995: 140). En *La letra de lo mínimo* Tununa Mercado (1994: 10) lo define así: « la escritura es una de las formas más extremas de la conciencia porque es rastreo, develamiento, búsqueda de la imagen corroída y confusa que se despliega sobre un trasfondo y que sólo emerge cuando se la subleva, cuando se altera su estática, es decir cuando se la escribe ». Se observa sobre todo en la escritura de *En estado de memoria*, que no presenta una línea narrativa clara y cuyos dieciséis capítulos engloban « episodios, personas, núcleos y claves encapsuladas en algún lugar de la memoria¹⁰». No obstante, la escritura de *La madriguera* también funciona de este modo; Tununa Mercado vuelve a su infancia en Córdoba, pero no ofrece una historia cronológica: aunque su enseñanza por Sarmiento forma el hilo conductor del relato, se acompaña de personas, reflexiones y recuerdos que surgen inesperadamente en su mente, su caja.

Reconoce la particularidad de esta manera de escribir cuando afirma que en su caso, « escribir es algo que pasa por la memoria » (Saavedra 1993: 35) o diciendo que « la escritura no es otra cosa que la memoria » (Mercado 1994: 32-34). Esta es la relación que mantiene con el acto de escribir y que se observa tanto en *En estado de memoria* como en *La madriguera*, en los que la autora busca en sus recuerdos. Confirma que « la escritura, escribir, sería para mí eso: levantar el manto de las cosas, rescatarlas de su silencio y dejarlas decir » (Mercado 2003: 139). Explica que la memoria ofrece varios núcleos para la evocación, núcleos que están encerrados vivos en la subconsciencia, que pueblan su caja, esperando ser liberados. Al elegir un núcleo, aparecen perfiles, aristas, voces, olores, detalles que salen del olvido, que la autora creía desaparecidos para siempre (Mercado 1994: 32-33), es su manera de escribir la memoria: « si digo desenterrar, estoy hablando de un acto que acaso permite sacar el objeto del olvido pero sin conferirle necesariamente vida; si digo escarbar, estoy buscando al azar un objeto perdido que se insinúa pero sólo se definirá en la medida de mi empeño por encontrarlo, pero si digo frotar, ejecuto la voluntad de la invocación, digo los tres deseos de rigor y ya estoy en la escritura, que sí, entonces, sería lo contrario de la melancolía » (Mercado 1994: 34).

Estrechamente ligada a esta idea de la caja de la escritura, la escritura como memoria, es la de « escribir en sueños » (Mercado 1994: 30-32) o « seguir escribiendo en sueños el libro que se ha

¹⁰ Véase el texto en la solapa de *En estado de memoria* (1990)

estado leyendo la noche anterior » (Mercado 1994: 30). No significa que Tununa Mercado realmente esté soñando este libro, sino que un tema o núcleo en éste hace pensar en otro, más inefable, lo leído la víspera sólo posee la clave que desencadena todo una reflexión (Martínez-Richter 1997: 20): « la sensación que se siente durante este sueño es la de poseer una clave o un núcleo de razón, y de poder hacerlos crecer en evoluciones cada vez más amplias y ajustadas, sin perder el sentido original que inauguraba el proceso, pero con la impresión de haberlo transformado en la marcha » (Mercado 1994: 30). Escribiendo, Tununa Mercado traslada estos recuerdos soñados que pueblan su caja a la línea: hace transparente la frontera entre alma y literatura e intenta rastrear y extraer datos ocultos en el imaginario, en la memoria (Martínez-Richter 1997: 30). No obstante, en *Narrar después* (Mercado 2003: 142) pretende que « escribir es lo contrario de soñar »: mientras que « la escritura de la memoria crece, genera, prolifera y después deja de lado lo que no va a conservar ni plasmar » (Mercado 2003: 142), garantiza perdurabilidad, « los sueños, generan, crecen, proliferan, pero es incierto su punto de llegada; Tratamos de asir, desesperados, los cabos sueltos que dejan al despertar » (Mercado 2003: 142).

La predilección por una escritura de la memoria coincide con el interés de la autora por lo mínimo. Tununa Mercado se da cuenta de su gusto por la dimensión estética de lo pequeño en *La letra de lo mínimo*, título que concuerda con la índole de los textos que el libro reúne. Se observa sobre todo en el ensayo *El arte de lo mínimo en México* (Mercado 1994: 71-79), en que aprecia pequeños objetos de arte. Además, *La letra de lo mínimo* también es el nombre de uno de los textos que figura en su otro libro de ensayos, *Narrar después* (Mercado 2003: 14-22). En suma, Tununa Mercado prefiere una escritura de lo pequeño, la miniatura, el detalle, lo mínimo... Lo confirma en una entrevista con Pfeiffer (1995: 132), diciendo que siempre celebra la belleza de lo diminuto. Según la autora, escribir lo mínimo es un trabajo de análisis que « consiste en reparar zonas necrosadas, bloqueos del decir, parálisis y depresión» (Mercado 2003: 22). Lo compara también con « una visión desde arriba hacia abajo » (Mercado 2003: 15) o con la perspectiva que puede tener un niño (Mercado 2003: 15). Afirma que lo único que arrastra su escritura es lo mínimo, es « el derrame de la memoria, de inconsciente, de duelo por pérdida y por vacío, de sueño y ensueño a veces sin divisorias, que son mi persona, mi individuo » (Mercado 2003: 17). La autora quiere ir a estos acontecimientos mínimos, íntimos, « nunca separados de la persona que escribe, fundidos a ella como demandas insoslayables, carne ellos también de esa escritura que fluye y los asimilia » (Mercado 2003: 20). No considera estar en lo pequeño como una elección modesta, sino como un modelo « cuyo reconocimiento me permite escribir ahora y ensamblar varias operaciones de mi persona, perfectamente concatenadas y unidas por hilos a la escritura misma, reconocibles incluso en todo lo que escribí, que fue breve, diminuto, miniatúrico » (Mercado 2003: 17). Es una forma de vida, ya que no existe discontinuidad entre como Tununa Mercado percibe lo cotidiano y su percepción de la escritura (Mercado 2003: 19). Esta preocupación por lo mínimo se relaciona por consiguiente también con su escritura íntima: *En estado*

de memoria y *La madriguera* no presentan grandes relatos, sino historias pequeñas: visitas a un psicoanalista, una conversación con un sin techo, paseos por la ciudad, recuerdos de infancia... Asimismo se liga a la caja de la escritura: « escribir lo mínimo es previamente haberlo atesorado, haberlo dejado en una latencia que se parece bastante a la maceración de los alimentos: un buen día, provocados por el acto de escribir, esos refugios se abren o transparentan sus muros » (Mercado 2003: 15).

Las ideas de la autora sobre escribir la memoria y también su predilección por lo mínimo se relacionan con su estilo singular: pretende que comienza sin plan previo y que la estructura solamente aparece durante el proceso de escribir (Pagni 2001: 148). En una entrevista con Pfeiffer (1995: 139), Tununa Mercado lo confirma: « Me siento a escribir cuando puedo y sin ningún mandato previo y bueno, va saliendo un texto, imágenes que se van encadenando, y después que termino no sé muy bien cómo lo he hecho. Esa es mi relación con la escritura, sin plan previo pero con una confianza en ese desvenir del texto». Consiguientemente, la obra de Tununa Mercado se caracteriza por una indeterminación genérica. La autora se considera en efecto « completamente incontaminada de lo que pudiera ser una retórica de los géneros » (Saavedra 1993: 40). Además, refiere al « riesgo de perderse en la búsqueda o de caer en las emboscadas que suelen tender los protocolos del género » (Mercado 1994: 24) y se opone a « la tiranía del género » (Saraceni 2006). Esta escritura sin forma determinada, Tununa Mercado la define como « escribir a ciegas » (Mercado 2003: 37): escribe la memoria, según la forma de su deseo y no puede escribir de otra manera. La autora lo afirma: «no puede fijarme una forma y decirme que voy a circunscribirme dentro de ella; más bien disparo una relación con el texto que está puesta ahí, sobre la hoja y es bastante inmanejable, casi inmanejable, también para mí misma » (Saavedra 1993: 40). Esta indeterminación con respecto al género se observa también en *En estado de memoria* y en *La madriguera*, y se investigará en el capítulo siguiente.

Frecuentemente se considera el interés por lo menor y la falta de un género determinado tradicional como una característica de la escritura femenina, por consiguiente la obra de Tununa Mercado a menudo está clasificada bajo este término. No obstante, la autora adopta una postura paradójica en cuanto a la aplicación de esta noción de « femenina ». Cuando se formula la pregunta si existe o no una escritura de mujer, pretende mirar para otro lado (Mercado 2003: 40). Considera el término como un instrumento para encasillar sus escritos, exactamente como lo hacen las denominaciones genéricas (Mercado 1994: 57). Además, señala la posibilidad de que « hay[a] escritoras que también escriben como hombres y que asumen tipologías o estereotipos que son masculinos » (Pfeiffer 1995: 137). Consiguientemente, se pregunta si es posible hablar de «una escritura femenina » si no cada autora se caracteriza por este estilo de mujer. En algún momento Tununa Mercado se detuvo « a pensar que mi afición a desarmar la miniatura, entendida como un cúmulo muy denso de atributos y valores, a esculcar en lo pequeño desafiando el sentido hasta que no dé más, para después rehacerlo desde su

agotamiento, era un gesto de escritura que traía marca femenina » (Mercado 2003: 42). Por otro lado, a veces sí parece asumir el planteamiento de una escritura de mujer. Reconoce que escribir aparece como el espacio más alto de libertad y se alegra de que las mujeres finalmente se hayan apropiado de él (Mercado 1994: 40). Cuando Pfeiffer (1995: 137) vincula la preferencia por el detalle con una escritura femenina, Tununa Mercado confirma que es en efecto « más rica, mejor amasada » (Pfeiffer 1995: 137) y declara que « ese andrógino que escribe es una mujer, o vuelve a ser una mujer, plenamente, cuando ha transgredido el cuerpo de su propio género, cuando ningún carácter secundario la delata, la oprime o la obliga a ocultarlo, sólo cuando reside en la escritura y, por consecuencia, cuando la escritura es » (Mercado 1994: 42). No obstante, aunque la autora a veces aborda el enigma de una escritura femenina, vacila a la hora de aplicar la noción a sus propios textos.

En resumidas cuentas, Tununa Mercado no sólo es una escritora elogiada, sino que también analiza su propia escritura. Las reflexiones comentadas – escribir la memoria, la preferencia por lo mínimo, la indeterminación genérica, ¿su escritura femenina? – se traslucen frecuentemente en sus obras y se relacionan con la escritura íntima de *En estado de memoria* y de *La madriguera* que constituye el enfoque del capítulo siguiente.

2. Una escritura íntima

Tanto *En estado de memoria* como *La madriguera* se caracterizan por una escritura íntima y corresponden consiguientemente a lo que Catelli define como « géneros íntimos o menores » (Ferrero 2005), relatos en los cuales « [son] idénticos el narrador/a, y el personaje – y ambos coincid[en] con el nombre del/de la autor/a –, cuyo asunto principal, por añadidura, [es] una visión del devenir de esa existencia desde un presente que invoca un pretérito » (Ferrero 2005). La coincidencia entre personaje/narradora/autora, la dirección memorativa, el hecho de estar redactados en prosa, pero sobre todo la narración de « una experiencia de la subjetividad ante todo privada » son todas características que califican textos como íntimos (Ferrero 2005). *En estado de memoria* y *La madriguera* en efecto presentan una escritura íntima, ya que Tununa Mercado relata experiencias personales, reflexiones y sentimientos de su pasado, almacenados en algún lugar de la memoria. Mientras que en el primero la autora narra tanto sus exilios en Francia y en México como su desexilio en Buenos Aires, vuelve a otro pasado – su infancia y ciudad natal Córdoba – en *La madriguera*. La escritura íntima de *En estado de memoria* y de *La madriguera* no está relacionada con un modelo literario específico, por consiguiente examinaré en primer lugar la mezcla de géneros que ambos presentan. A continuación analizaré la relación de la escritura íntima con el discurso autobiográfico y finalmente estableceré el enlace con la escritura femenina.

2.1. Una clasificación genérica problemática

En todo momento, los estudiosos se han interesado por organizar los textos literarios en clases genéricas. No obstante, como se destaca en el capítulo anterior, Tununa Mercado se considera « completamente incontaminada de lo que pudiera ser una retórica de los géneros » (Saavedra 1993: 40). Su objetivo se define como « escribir(se) fuera de los límites » (Jara 2005: 157-167), lo que explica por qué sus libros resisten a toda clasificación dentro de los límites de un género tradicional. Al contrario, su obra propone « la idea del libro como un flujo de devenires, movimiento de encuentros y conexiones que lo arrojan hacia una multiplicidad imprevista donde los discursos que confluyen se potencian allí donde se rozan » (Saraceni 2006). Como este estudio focaliza *En estado de memoria* y *La madriguera*, examinaré la problemática confluencia genérica que estos presentan.

Tanto *En estado de memoria* como *La madriguera* se anuncian frecuentemente como novelas. Una novela se define en los diccionarios como una « obra literaria en prosa en la que se narra una acción fingida en todo o en parte, y cuyo fin es causar placer estético a los lectores con la descripción o

pintura de sucesos o lances interesantes, de caracteres, de pasiones y de costumbres¹¹ ». No obstante, esta definición representa una categoría genérica amplia que abarca varios subgéneros cuya propiedad común es la narratividad (García Berrio & Huerta Calvo 1992: 179). Por consiguiente, en lugar de concederles el estatuto de novela, sería mejor relacionarlos con algunos de estos subtipos¹². En primer lugar, *En estado de memoria* y *La madriguera* se clasifican como novelas modernas ya que corresponden a la definición propuesta por García Berrio y Javier Huerta (1992: 188-189): presentan un amplio campo para describir – una variedad de sucesos excepcionales, acontecimientos trágicos o alegres, una variedad de personas –, se narran en un estilo agradable, desean alcanzar la perfección estética... Ya que relatan épocas pasadas, también pueden considerarse novelas históricas. *En estado de memoria* relata los exilios y el desexilio de la escritora, pero se vincula también con la Historia de Argentina, sus dictaduras, el exilio o insilio de su pueblo... No obstante, resulta inútil leerlo para saber más sobre esta historia ya que la autora aborda la materia desde un punto de vista marginal, íntimo: habla en primer lugar de sí misma, de sus reflexiones y sentimientos. En *La madriguera* Tununa Mercado relata otro pasado – su infancia en Córdoba –, un pasado asimismo íntimo y personal, que – contrariamente a *En estado de memoria* – no se relaciona explícitamente con la Historia del pueblo argentino. A continuación, ambos libros son novelas polifónicas (García Berrio & Javier Huerta 1992: 192), como resultado de « imbricar voces y mundos diversos en el espacio de la novela e incluso en el encuentro de géneros distintos » (García Berrio & Javier Huerta 1992: 192), de modo que la novela se define como « una pluralidad o conjunto de estilos » (García Berrio & Javier Huerta 1992: 192). Es sin duda el caso en *En estado de memoria* y en *La madriguera* que se caracterizan ambos por una tal mezcla genérica. Además, la autora no sólo cuenta su propia historia, sino que también da la palabra a otros personajes, otras voces, como Andrés el sin techo en *En estado de memoria* o su profesor Sarmiento o amiga Dora en *La madriguera*. Ésta también puede clasificarse como novela de aprendizaje o Bildungsroman, que « describe la evolución de una vida desde la infancia hasta la madurez » (García Berrio & Javier Huerta 1992: 189). Aunque sólo relata la infancia y no la evolución hasta la edad adulta de la autora, sí resulta interesante la niñez de Tununa Mercado para comprender la persona que ha llegado a ser hoy. Por otra parte, *En estado de memoria* se considera a menudo una metanovela, puesto que « presenta un alto grado de autoconciencia sobre el propio discurso » (García Berrio & Javier Huerta 1992: 196); *El muro* (Mercado 1990: 211-229) por ejemplo se analiza como una alegoría de la propia escritura de la autora para superar el trauma. Finalmente, como *En estado de memoria* se presenta como fragmentario, puede clasificarse también como un libro de novelas cortas o relatos, contrariamente a *La madriguera* cuya escritura es continua, ininterrumpida. No obstante, la principal característica de la novela es su estatuto de « ficción narrativa » (Martín Duque & Fernández Cuesta 1977: 101). Aunque ambos libros pueden contener elementos ficcionales, no se presentan como ficticios, sino como relatos verdaderos, auténticos: característica que los aleja de la novela, pero

¹¹ Definición del RAE: véase el sitio web <<http://www.rae.es/rae.html>>

¹² Para un sinopsis de todos los subtipos diferenciados, véase García Berrio & Javier Huerta (1992: 180-198)

que los acerca a los « géneros didáctico-ensayísticos » que se analizan a continuación (García Berrio & Javier Huerta 1992: 219).

Dada su estructura fragmentaria, *En estado de memoria* se clasifica a veces como un libro de ensayos. Además, responde a los rasgos del género ensayístico que ha establecido Soledad Arredondo: tiene carácter de obra artística, escrita en prosa, la autora sostiene una posición subjetiva, cada texto tiene una temática variada, el propósito es comunicativo, reflexivo... (García Berrio & Javier Huerta 1992: 224). Como el contenido del ensayo puede ser muy variado, el escritor puede exponer « ideas religiosas, filosóficas, morales, estéticas o literarias. Sin embargo, no menor importancia tienen los sentimientos del propio autor, su carácter, sus fantasías, sus amores y sus aversiones » (Martín Duque & Fernández Cuesta 1977: 74), que se encuentran también en los textos de *En estado de memoria*, que pertenecen consiguientemente a la subcategoría de los ensayos personales, no formales (Martín Duque & Fernández Cuesta 1977: 74): en *La enfermedad* (Mercado 1990: 9-30), la autora reflexiona sobre las prácticas de terapéutas y analistas a los que se dirigen los argentinos, en *El frío que no llega* (Mercado 1990: 31-44) sobre como no pasan los años durante el exilio... *La madriguera* en cambio no se clasifica dentro del género ensayístico, ya que no presenta las características propuestas. Además, los ensayos se destacan generalmente por su brevedad (Martín Duque & Fernández Cuesta 1977: 61), mientras que *La madriguera* presenta una estructura no fragmentaria, ininterrumpida, continua.

Asimismo es posible considerar *En estado de memoria* como un testimonio, género que se declara verídico y fiel y mediante el cual su autor desea atestiguar sucesos terribles: ofrece una mirada retrospectiva sobre traumas colectivos, pérdidas y el hecho de sobrevivir (Jolly 2001: 870-871). Tununa Mercado en efecto escribió *En estado de memoria* después de su experiencia traumática de exiliada argentina, de retorno a Buenos Aires. Generalmente, el testimonio va más allá de las fronteras de la vida y de las experiencias personales, de modo que abarca un campo histórico amplio (Jolly 2001: 870-871). No obstante, Tununa Mercado no es portavoz de una colectividad ni hace reivindicación social explícita, aunque hasta cierto punto sí: a pesar de lo personal e íntimo, el libro puede considerarse como el testimonio de la causa argentina y de gente exiliada en general. *La madriguera* por su parte, no relata ninguna experiencia traumática, horrible y queda fuera del dominio testimonial.

A continuación, *En estado de memoria* se analiza – como su título hace suponer – como una memoria en tanto que la autora necesita recobrar su pasado: sus dos exilios, en Francia y en México, y su desexilio en Buenos Aires. La memoria en efecto es propia de sociedades avanzadas que necesitan recuperar su pasado (García Berrio & Javier Huerta 1992: 227), como es el caso de los argentinos que intentan superar el trauma de las dictaduras y del exilio o insilio. En la memoria es « prioritaria la exposición de la realidad exterior y de los otros » (García Berrio & Javier Huerta 1992: 228): no sólo

focaliza la atención en el individuo, sino también en otras personas de su vida y en el tiempo en el que vivió (Jolly 2001: 595). No obstante, *En estado de memoria* no se dirige hacia el ámbito de los hechos externos: el tono es intimista, aun cuando la narradora habla de los otros, habla de sí misma, la frontera entre el yo y el otro no es nítida. Las anécdotas que hablan de otros surgen interiorizadas en la experiencia personal de la autora: Cindal, un hombre que la autora¹³ conoció en la antesala de un consultorio psiquiátrico (Mercado 1990: 9-30), Andrés, un sin techo que Tununa Mercado encontró en una plaza (Mercado 1990: 179-210)... *La madriguera* asimismo se presenta como una memoria, como recuperación del pasado; No obstante, como lo hace *En estado de memoria*, también relata desde un tono intimista, ya que es la historia de su infancia.

Finalmente, *En estado de memoria* y *La madriguera* están estrechamente vinculados con el género del diario íntimo que se define como « una minuciosa constatación de hechos cotidianos » (García Berrio & Javier Huerta 1992: 228). Un diario personal contiene pensamientos, reflexiones, los hechos más importantes de un día y puede ser narrativa, descriptiva, argumentativa, expositiva... A menudo, está escrito en un esfuerzo para guardar, conservar las experiencias de su autor (Jolly 2001: 267-269). Coincide con el objetivo de Tununa Mercado que intenta representar hechos, reflexiones y sentimientos durante sus exilios, desexilio o infancia. No obstante, las más de las veces un diario está escrito de inmediato, cronológicamente y día tras día. Esto no es lo que la autora hace: presenta un relato retrospectivo, sólo más tarde escribe el pasado, y no lo ofrece como texto cronológico, sino que se deja guiar por el flujo de la memoria. Sin embargo, el género del diario se caracteriza en efecto por su diversidad y hibridez (Jolly 2001: 267-269),

En suma, *En estado de memoria* y *La madriguera* se reparten en categorías genéricas distintas y navegan entre novela, ensayo, testimonio, memoria, diario... No obstante, tienen en común la narración en primera persona, la utilización del nombre propio de la autora para la protagonista, la evocación de experiencias de la vida ocurridas en el pasado, el carácter verídico de los acontecimientos... : características esenciales de los géneros íntimos en general – el testimonio, la memoria o el diario íntimo – y más particularmente de la autobiografía; Por consiguiente, prefiero clasificar ambos libros como literatura autobiográfica, género por excelencia de una escritura íntima.

¹³ Usaré indistintamente « narradora » y « autora » para *En estado de memoria* y *La madriguera*, puesto que consideraré ambos libros como autobiográficos

2.2. Una literatura autobiográfica

Después de haber planteado la problemática mezcla de géneros que presentan *En estado de memoria* y *La madriguera*, he terminado por clasificarlos como literatura autobiográfica, porque « en ellos se ven implicadas un elenco de experiencias efectivamente vividas por el sujeto de la enunciación » (Ferrero 2005). Sin embargo, el estatuto de lo autobiográfico resulta complejo, por un lado a causa de « la enorme dispersión y variedad de formas que adopta este género » (María & Yvancos 2006: 15) y la confusión genérica que esto provoca – ya discutida en el capítulo anterior –, pero sobre todo en relación con la ficcionalidad. En este capítulo, comentaré la teoría autobiográfica y, en función del estudio de *En estado de memoria* y de *La madriguera*, comentaré los problemas que surgen.

En primer lugar, Klein (2001: 77) señala que es necesario hacer la distinción entre la « autobiografía como género literario, y lo autobiográfico, como inserción narrativa de lo personal en una muy variada gama de discursos ». Tanto *En estado de memoria* como *La madriguera* comportan muchos elementos que juntos constituyen « un sujeto que en primera persona recuerda y transmite un período de su vida » (Klein 2001: 80), de modo que se consideran autobiografías. Se oponen a lo autobiográfico que se inserta por ejemplo en *La letra de lo mínimo* o en *Narrar después* que no se clasifican como autobiografías, sino más bien como libros de ensayos en los que lo personal y lo íntimo a veces juegan un papel importante.

En *El pacto autobiográfico* Lejeune intenta definir la autobiografía para que se separe de sus formas análogas que ya he abordado en el capítulo anterior: el testimonio, la memoria y el diario íntimo. Propone la definición siguiente: la autobiografía es el « relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad » (María & Yvancos 2006: 26). Esta definición corresponde a la escritura de *En estado de memoria* y de *La madriguera*, en los que Tununa Mercado vuelve sobre su propio pasado. No obstante, no son autobiografías prototípicas: no relatan la vida de la autora desde el nacimiento, sus logros y fracasos, hasta el momento en que ha escrito el libro, sino que narran un episodio particular: *En estado de memoria* trata el período de exilio en Francia y en México que vivió la autora y de las reflexiones sobre su desexilio en Buenos Aires, mientras que en *La madriguera* retorna a su infancia que pasó en un barrio de la ciudad de Córdoba. Además, aunque sí son « relatos retrospectivos », no son historias cronológicas, sino que Tununa Mercado sigue los caminos de su memoria, escribe su caja¹⁴: los dieciséis capítulos que componen *En estado de memoria* relatan cada vez otro aspecto de su vida como (des)exiliada: *La enfermedad* (Mercado 1990: 9-30) narra sus experiencias con el psicoanálisis y terapeutas durante y después de sus exilios, *Visita Guiada* (Mercado 1990: 127-139)

¹⁴ Véase 1.2. Reflexiones sobre el acto de escribir

relata sus visitas a la casa de Trotsky, cuando ella estuvo exiliada en México... Aunque *La madriguera* sigue una línea narrativa clara, a saber la educación por su maestro Sarmiento y los paseos por la ciudad de Córdoba, por lo demás ofrece – tanto como *En estado de memoria* – el flujo no cronológico de recuerdos. La solapa del libro ya lo anuncia y define su escritura como una « caja de resonancias »: recuerda su casa, su familia, la postura política de sus padres, su amiga Dora, los libros que leyó... Sin embargo, a pesar de estas características particulares, ambos libros sí responden a la definición que propone Lejeune en cuanto reflejan la historia de la personalidad de la autora: los acontecimientos relatados – tanto sus experiencias de (des)exiliada como sus recuerdos infantiles – explican cómo Tununa Mercado ha llegado a ser la persona que es hoy.

A continuación, según Lejeune la autobiografía funciona de diferentes maneras. En primer lugar, es un documento dentro del campo histórico, cuya escritura nos ofrece a veces datos históricos interesantes (Catelli 2007: 271). Aunque *En estado de memoria* está escrito desde un punto de vista marginal, menor, sí nos informa sobre la causa del pueblo argentino exiliado. *La madriguera* por su parte, a pesar de no estar vinculado a la Historia, asimismo puede considerarse un documento histórico, ya que relata la infancia de una chica perteneciente a una familia burguesa, en un barrio cordobés en los años 40. Lejeune asimismo clasifica la autobiografía como un texto psicológico, ya que « el género ofrece la posibilidad de descubrir algunas nociones propias del despliegue de la intimidad: así, las de la memoria, las de la personalidad y las del autoanálisis » (Catelli 2007: 271). Consiguientemente, la autobiografía no es una simple recuperación del pasado, no sólo es contarse, sino que también lleva a un análisis de sí mismo (Lahire 2004: 38): el género autobiográfico se considera uno de los medios del conocimiento de uno mismo y la autora « pasa de testigo fiel y fidedigno a ser simplemente un ente en busca de una identidad difícil de asir » (Klein 2001: 80). Tununa Mercado efectivamente se busca con insistencia a sí misma, a partir de la memoria y de lo íntimo: en los recuerdos de los sucesivos exilios, de los regresos al país propio, de la infancia, de la experiencia de escribir (Jara 2005: 166). La narración de las etapas de su existencia, de los paisajes y de los encuentros en *En estado de memoria* y en *La madriguera*, obliga a la autora a verse en la perspectiva de lo que ha sido (Gusdorf 1991: 13). No obstante, a pesar de ser documento histórico y psicológico, Lejeune afirma que la autobiografía se presenta ante todo como un texto literario, artístico: « el cometido del pacto autobiográfico será el del estudio del texto, haciéndole funcionar como literatura, leyéndolo como literatura » (Catelli 2007: 271-272). Los críticos señalan que « la autobiografía, más que un tipo de escritura, es una posición de lectura » (Klein 2001: 77): es el lector quien decide cómo leer *En estado de memoria* o *La madriguera*.

El pacto autobiográfico de Lejeune incluye consiguientemente un contrato o pacto de lectura que implica que el yo textual se identifica con el yo del autor, o sea « para que haya autobiografía [...] es necesario que coincidan la identidad del autor, la del narrador y la del personaje » (María & Yvancos

2006: 28): mediante este contrato de lectura, el lector recibe garantías de esta coincidencia de identidad (Klein 2001: 81). Además, es inherente al pacto autobiográfico que los hechos narrados se presentan como reales y vividos por el autor. Como *En estado de memoria* y *La madriguera* llenan ambos requisitos, se acepta que los textos son « la versión fidedigna y confesional de acontecimientos que el personaje involucrado y sujeto de esos hechos narra con toda sinceridad » (Klein 2001: 81). Es ante todo este pacto de lectura el que separa la autobiografía de ficciones o narraciones con forma autobiográfica. Significa que el nombre propio « forma parte de un contexto pragmático que convierte a la autobiografía en una clase de texto en cuanto a su funcionamiento pragmático [...] es decir textos todos ellos referenciales, lo que es lo mismo, susceptibles de ser sometidos a una prueba de verificación » (María & Yvancos 2006: 28). No obstante, sólo los contextos extra-textuales o el paratexto pueden confirmar si el texto es fingido o corresponde en efecto a una realidad histórica (María & Yvancos 2006: 26). En *En estado de memoria* y en *La madriguera* los acontecimientos coinciden con la biografía de la autora y con los datos autobiográficos mencionadas en la solapa, además, « abundan en el texto referencias a lugares conocidos, a personajes de referencia real, a situaciones históricas precisas y a una temporalidad determinada » (Klein 2001: 80): elementos contextuales verificables que aumentan la veracidad del relato, de modo que éste invita a que se lea como una autobiografía. Consiguientemente, nadie duda de que los acontecimientos, las personas y las sensaciones en *En estado de memoria* y en *La madriguera* son reales: el lector los acepta como relatos auténticos, verdaderos, y el pacto de lectura funciona en estos libros con rigor: « un yo narrador recuperaba historias de su pasado para un receptor que aceptaba sin posibilidad a dudas que lo que se narraba era la verdad » (Klein 2001: 78). No obstante, aunque los hechos se presentan como reales y el lector los acepta como tales, es otra cosa que lo sean.

La autobiografía resulta ser una modalidad literaria compleja y en gran medida contradictoria: aunque ha sido defendida como género no ficcional por algunos autores, otros señalan su necesaria e intrínseca ficcionalización y añaden que « estas narraciones autobiográficas construyeron, con los elementos del pasado, un sujeto y una experiencia en gran medida ficcionales » (Klein 2001: 78). El pacto de lectura de Lejeune entonces sólo asegura un modo de leer, no niega las posibilidades de invención por parte del autor (Klein 2001: 81). Por consiguiente, se asume que la autobiografía traspasa a menudo la frontera de la ficción, la delicada « frontera autobiográfica » (María & Yvancos 2006: 15). Quizás Cindal, el hombre que la escritora encontró en la antesala de un consultorio psiquiátrico (Mercado 1990: 9-30) o su maestro Sarmiento en *La madriguera* sean personas existentes, quizás sólo estén inspirados en hombres en la vida de la autora o quizás sean personajes puramente ficcionales que no tienen ninguna base real. Como *En estado de memoria* y *La madriguera* nunca se presentan como autobiografías auténticas, se puede suponer que frecuentemente la ficción se inserta en estos libros. Además la autora no pretende narrar de manera objetiva, ni siquiera se pretende fiable, su objetivo es de tono menor, íntimo: no narra una historia de acciones, sino de sentimientos y

pensamientos. Además, como Tununa Mercado recupera su vida a través de recuerdos, es necesario saber que la memoria no se considera « una mera grabadora de recuerdos; pasa a ser un elemento activo que reelabora los hechos » (Klein 2001: 80), que invita por consiguiente a la invención y ficción.

Como ya he mencionado anteriormente, resulta esencial en el pacto autobiográfico de Lejeune que la identidad del yo autobiográfico corresponda a la del autor. No obstante, es sobre todo en este momento que interviene la ficción ya que esta identidad aparece siempre como « construcción » del yo (María & Yvancos 2006: 31): « el yo que escribe nunca es el yo que existe. Es otro yo, desdoblado, en el acto de la memoria y que se constituye narrativamente en el curso de su escritura acerca del yo que fue » (María & Yvancos 2006: 10), o sea, el yo resulta construido por el texto. Consiguientemente, el sujeto « no es algo dado, sino algo añadido, inventado y proyectado sobre lo que hay » (María & Yvancos 2006: 36), de modo que la autobiografía roza la frontera entre « la construcción de una identidad, que tiene mucho de invención, y la relación de unos hechos que se presentan y testimonian como reales » (María & Yvancos 2006: 17). La voz que habla, la de quien vivió los acontecimientos que se narran, no exactamente es ficcional, pero sin duda distinto del sujeto que experimentó en su día los acontecimientos. Consiguientemente, es interesante analizar en qué medida el autor se « dice » o se « pone en escena ». Esta teoría del yo desdoblado coincide con la de De Man, « la autobiografía como desfiguración » (María & Yvancos 2006: 37), que afirma que la ficción es inherente a la autobiografía: « no es el referente quien determina la figura sino justo al contrario, es la figuración la que construye su referente ». Klein (2001: 78) lo confirma, diciendo que las narraciones autobiográficas y los elementos del pasado construyen « un sujeto y una experiencia en gran medida ficcionales ». Se aplica también a *En estado de memoria* y a *La madriguera*, en los que Tununa Mercado asimismo se construye una identidad: el yo en ambos libros resulta necesariamente ser otra persona que la autora misma. Existen varios niveles de construcción y de invención, sólo el hecho de revelar u omitir acontecimientos como parte del discurso ya contribuye a la ficcionalización (Klein 2001: 79), ya que el autor selecciona sus recuerdos « en función de lo que se quiere decir de uno mismo en el presente » (Lahire 2004: 44). Resulta una relación compleja de autodefinition y autoconstitución narrativa: « se genera una crisis de identidad y de autoridad, la autobiografía pierde la calidad de testigo documental y pasa a convertirse en el proceso de búsqueda, por un sujeto, de una identidad en última instancia inasible » (María & Yvancos 2006: 31).

Algunos autores han propuesto términos particulares para designar este género autobiográfico híbrido, que mezcla realidad y ficción. Basanta (1996: 7-9) habla de « novelas autobiográficas » y de « autobiografías noveladas », que implican « una constante interacción entre experiencia autobiográfica y escritura, entre memoria, imaginación y creatividad verbal, selectivamente proyectadas sobre el pasado y el presente » (Basanta 1996: 8). Utiliza estos términos sobre todo para

libros que relatan la infancia, como es el caso de *La madriguera*: « en estas memorias de infancia recordada en plena madurez creadora, a modo de autobiografía entreverada de fantasía, confluyen el recuerdo de experiencias reales vividas en la niñez y la evocación de secretas ilusiones alimentadas por la imaginación del muchacho » (Basanta 1996: 8). Basanta (1996: 7-9) explica cómo la memoria ordena las experiencias reales, pero añade que la imaginación rellena los vacíos. Tununa Mercado escribió *En estado de memoria* después de sus dos exilios, tres años después de su retorno a Buenos Aires, y *La madriguera*, la historia de su infancia, sólo muchos años después: es comprensible que algunas cosas resultan borrosas y necesitan ser rellenadas. No obstante, resulta difícil definir qué elementos son hechos auténticos, verdaderos y cuáles son relleno. Explica por qué « muchas de las novelas autobiográficas no se podrán separar, en cuanto a su propia textualidad, de las autobiografías que se proponen como no ficcionales » (María & Yvancos 2006: 17), ya que comparten idénticas formas discursivas. Alberca (2005: 115-127) por su parte habla de « autoficción¹⁵ hispanoamericana », término que atribuye al subgénero que ocupa una posición liminar entre autobiografía y novela. El autor explica que entre el pacto autobiográfico y el pacto de ficción, hay « una gran variedad de formas y estrategias a caballo de estos dos grandes pactos y por tanto una infinidad de posibilidades y grados de ambigüedad » (Alberca 2005: 117) a los que pertenecen sin duda *En estado de memoria* y *La madriguera*. No obstante, no se clasifican como « autoficción » en el sentido restringido de la palabra, porque según esta definición limitada, es la ficción la que predomina, mientras que ambos libros se presentan en primer lugar como verdaderos; Sin embargo sí es verdad que ocupan un lugar fronterizo entre la autobiografía tradicional y lo ficticio.

En suma, tanto *En estado de memoria* como *La madriguera* corresponden a los rasgos comentados de la autobiografía: una narración en primera persona, un relato retrospectivo e íntimo, privado, una frontera imprecisa entre realidad y ficción, un yo desdoblado cuya identidad resulta construida por la escritura... Además, estas características coinciden en parte con las de los « géneros íntimos » definidos por Catelli (Ferrero 2005) y se relacionan con la escritura femenina que investigaré en el capítulo siguiente.

2.3. ¿Una escritura femenina?

A Klein (2001: 77) le interesa el significado de los géneros, no sólo en un sentido textual – ya abordado en los capítulos anteriores – sino también en un sentido sexual: la narración en primera persona efectivamente presenta un campo fértil para discusiones sobre la « problemática ubicación de marcas sexuales en su escritura » (Klein 2001: 77) de modo que la escritura íntima, relacionada con el

¹⁵ Véase también Jolly, Margaretta. 2001. *Encyclopedia of life writing: autobiographical and biographical forms*. London: Fitzroy Dearborn, 86-87.

género autobiográfico, se define frecuentemente como una escritura femenina. Aunque Tununa Mercado adopta una postura paradójica en cuanto a esta noción de « femenina » y vacila en aplicarla a sus textos¹⁶, analizaré en este capítulo las principales reflexiones que existen acerca de esta escritura femenina y las aplicaré a los libros íntimos *En estado de memoria* y *La madriguera*.

La literatura argentina, al principio predominantemente de carácter masculino, se caracteriza en las últimas décadas por el florecimiento de una escritura femenina (Perilli 2004): estos textos, denominados en un principio « filosofías de cocina » o « bordados de manos »¹⁷ (Perilli 2004), se anuncian actualmente más bien como « instrumento de formación y lucha intelectual para las mujeres » (Corbatta 2002: 33). Es posible dividir la historia de esta literatura en tres etapas (Ciplijauskaité 1988: 15): primeramente, se habla de una literatura femenina, « que se adapta a la tradición y acepta el papel de la mujer tal como existe » (Ciplijauskaité 1988: 15), después de una escritura feminista, « que se declara en rebeldía y polemiza » (Ciplijauskaité 1988: 15), y finalmente se señalan los textos de mujer, « que se concentra[n] en el auto-descubrimiento » (Ciplijauskaité 1988: 15) y dentro de los cuales nos encontramos « con la denuncia de la injusticia y de la represión en el ámbito público y privado; con el desarraigo y el exilio, con la relación entre lo femenino y los medios masivos de comunicación, con el olvido y la memoria, con las diferencias sexuales y de género, con el amor y la muerte... » (Corbatta 2002: 9). Tanto *En estado de memoria* como *La madriguera* pueden clasificarse bajo esta última etapa de « textos de mujer » y presentan también algunos de los temas enumerados ya que en ambos libros la autora se busca a sí misma y lucha contra el desarraigo y contra el olvido de su pasado, recuperando recuerdos almacenados en la memoria. Consiguientemente, como la escritura femenina actual se centra principalmente en el autoanálisis y en la escritura de la memoria, encuentra su lugar predilecto en el registro escrito bajo la forma del diario íntimo, de cartas o de autobiografías ya que la narración en primera persona se presenta como el modo más apropiado para la indagación psicológica (Ciplijauskaité 1988: 18).

Aunque la forma por excelencia en la narrativa femenina la constituye por consiguiente la escritura personal (Corbatta 2002: 13), la tradición de esta literatura autobiográfica femenina ha sido de difícil aceptación en este género concebido en sus orígenes como una narración masculina (Jolly 2001: 946), de modo que Amícola habla de « una voz femenina en el sistema masculino » (Amícola 2007: 203). Según Klein (2001: 82), las autobiografías de mujeres se distinguen de su variante masculina porque ésta se considera « un género afín a la ideología patriarcal, característica por la cual, en algunos casos se le vio como discursos falocéntricos »: el hombre que escribe su vida siempre se presenta como un héroe, se considera una gran personalidad y pretende haber logrado o significado algo (Jolly

¹⁶ Véase 1.2. Reflexiones sobre el acto de escribir

¹⁷ Existen varias metáforas que salen del mundo doméstico para denotar el acto de escribir femenino: coser, bordar, cocinar, limpiar... (Perilli 2004)

2001: 946). Aclara por qué la escritura femenina ha tardado, ya que la vida – y la escritura – de una mujer pasan generalmente en una esfera íntima y privada (Jolly 2001: 946). Consiguientemente, los escritos autobiográficos femeninos, como *En estado de memoria* o *La madriguera*, se alejan de estos textos que construyen grandes personalidades, y se acercan « a aquéllos que más bien optan por construir historias de vida de existencias comunes » (Klein 2001: 81), optan por lo menor, por el « petit récit » (Klein 2001: 82). Las mujeres se encuentran entonces, a la hora de escribir autobiografías, ante un doble obstáculo: « la dificultad de construir un sujeto femenino, dentro de un discurso androcéntrico y, además, a la hora de escribir sus vidas, las mujeres tienen, de alguna manera, que luchar contra algunos estereotipos como silencio y humildad, que la cultura les ha asignado » (Klein 2001: 82). No obstante, actualmente, se subraya el alto porcentaje de autoras y la autobiografía femenina está omnipresente.

Se desprende de lo que precede que es sobre todo el sujeto de la autobiografía el que define el texto como íntimo y femenino: la autobiografía de mujeres se distingue de la escritura autobiográfica masculina en cuanto a la manera « cómo se posiciona el sujeto de la enunciación en el texto » (Amícola 2007: 203) ya que construyen un « yo femenino » (Amícola 2007: 203). No representan un héroe, un sujeto de poder o una gran personalidad que da importancia a lo público y exterior (Ferrero 2005), sino que les interesan lo cotidiano, la vida privada y familiar, pequeños gestos y espacios como la casa, mediante los cuales se buscan una identidad: la mujer prefiere estar siempre en relación, una relación íntima y continuada y opta por el tono íntimo de la confesión, el diálogo personal (Ciplijauskaité 1988: 26). El sujeto de *En estado de memoria* y de *La madriguera* en efecto se presenta como un antihéroe, se asume poco importante e imperfecto, recupera ráfagas de su memoria (Klein 2001: 80) y le interesa particularmente lo íntimo: « hay una gran sinceridad [...] con respecto a terrores, pesadillas y dudas del personaje, también con respecto a sus inseguridades muy profundas, y hay estrategias de silencio con respecto a temas convencionalmente confesionales y femeninos, como amores, relaciones con hijos y maridos » (Klein 2001: 80). Por consiguiente, el tono del sujeto femenino es menor: Tununa Mercado no relata una historia de acciones, sino de sentimientos y pensamientos (Klein 2001: 81). Este énfasis en lo interior y lo exclusivamente personal lleva a la noción de « la nueva subjetividad », auténticamente femenina (Ciplijauskaité 1988: 26); La autora renuncia al enfoque extradiegético u objetivo e intenta expresar lo íntimo: « Reflejar la realidad ya no es lo primordial. El reportaje objetivo desaparece en favor de la vivencia subjetiva » (Ciplijauskaité 1988: 18). Relacionado con esta narración de lo íntimo están el auto-descubrimiento, la búsqueda de una identidad, esencial en la autobiografía femenina y que la difiere también de su variante masculina: se puede distinguir en la indagación psicoanalítica entre el ego – que representa lo masculino – y el subconsciente – donde predomina lo femenino. Consiguientemente, la escritura representa para la mujer una restauración a través del recuerdo (Ciplijauskaité 1988: 24): Tununa Mercado se realiza a través de la palabra (Ciplijauskaité 1988: 70) ya que la reflexión sobre la escritura se vuelve una

meditación sobre la propia identidad y se habla cada vez más del proceso creativo como de un camino hacia el conocimiento de sí mismo (Ciplijauskaitė 1988: 13). Desde este objetivo, los teóricos describen a Tununa Mercado como una autora « preocupada por la crisis del lenguaje que se cristaliza en la escritura femenina y por su conocimiento de teorías a las que adscribe/desecha en busca de su identidad como mujer, como escritora y como latinoamericana » (Corbatta 2002: 38).

Actualmente, la autobiografía femenina es tan omnipresente y tan variada, que resulta difícil establecer sus características y particularidades estilísticas (Jolly 2001: 946-948). Como ya he comentado anteriormente, es sobre todo el sujeto y el proceso de auto-descubrimiento lo que transforma el discurso autobiográfico en un texto femenino, íntimo: la autora relata la vida privada, cotidiana y menor para lanzarse en un proceso autoanalítico. No obstante, este esfuerzo de autoanálisis o concienciación necesita un lenguaje adecuado, lo que explica por qué el recurso a la primera persona se transforma en una de las características más destacadas de la escritura femenina (Ciplijauskaitė 1998: 18). Este objetivo de recuperar la conciencia a través de la escritura (Ciplijauskaitė 1988: 23) resulta ser un enfoque que pide estrategias más innovadoras y que hace que el proceso creador tenga siempre una cualidad femenina (Ciplijauskaitė 1988: 25): la autora quiere acercarse al yo más profundo « cuya presentación consiste a menudo en un examen pormenorizado, con muchas ramificaciones, flash-backs, detalles al parecer incoherentes más bien que en una narración tradicional » (Ciplijauskaitė 1988: 24). Algunos críticos intentan consiguientemente enumerar estas características estilísticas que definen una escritura como femenina: la discontinuidad, las dificultades de expresión, las lagunas, la ausencia de rigor descriptivo o de lógica en lo que se está planteando (Klein 2001: 82) se presentan todas como « huellas de la femineidad que la escritura podría estar registrando » (Klein 2001: 79) y se encuentran asimismo en *En estado de memoria* y en *La madriguera*. Por lo tanto, las mujeres pueden entrar en la escritura autobiográfica no sólo desde el polo individualista, autónomo y de una narrativa basada en la linealidad – como lo hacen los hombres –, sino también marcando lo colectivo y lo relacional, mediante una escritura no lineal, con formas discontinuas (Amícola 2007: 209). No obstante, según otros, éstos no son elementos que contribuyen a una definición femenina del texto, sino que consideran el discurso fragmentado y discontinuo de algunas mujeres como estrategias discursivas para lograr efectos particulares. En este caso, tanto en *En estado de memoria* como en *La madriguera*, la discontinuidad funciona como un juego retórico que crea la impresión de espontaneidad y verdad, siendo estos aspectos fundamentales para la constitución de una autobiografía (Klein 2001: 82). Finalmente, según Perilli (2004), la escritura femenina se funda principalmente en el trabajo con la lengua, « trabajo que le permite calar hondo, hendir la lengua de la cotidaneidad, de los bordes, de lo mínimo, del margen y fundar una poética a partir de sus figuras » y que se manifiesta sobre todo en la transformación de la sintaxis, mediante la cual « se incorpora con facilidad el lenguaje casi incoherente de los sueños » (Ciplijauskaitė 1988: 25): tanto *En estado de memoria* como *La*

madriguera relatan la memoria de la autora de modo que necesitan un lenguaje y una sintaxis que consigan expresarla.

En suma, la escritura de Tununa Mercado en *En estado de memoria* y en *La madriguera* puede definirse como una escritura femenina, dada la narración en primera persona de lo íntimo, privado o menor, que implica el autoanálisis y la búsqueda de una identidad. Además, asimismo presentan algunas características estilísticas que los definen como femeninos: la narración no lineal, la discontinuidad, el trabajo con la lengua y la sintaxis que corresponde con la escritura de la memoria... En resumidas cuentas, la definición que Cixous propone para su escritura femenina, se aplica también a los libros de Tununa Mercado: « la escritura es una puerta en mi interior, la entrada, la salida, la morada de la otra que soy y no soy, que no sé cómo ser, pero que siento atravesarme, que me da vida, me desgaja, me inquieta, me modifica » (Ciplijauskaité 1988: 29).

3. La escritura íntima de Tununa Mercado

3.1. Memoria, exilio y trauma en *En estado de memoria*

En este capítulo investigaré la memoria, el exilio y el trauma que Tununa Mercado escribe en *En estado de memoria*. Los dieciséis relatos – como los dieciséis años de exilio de la autora – que componen este libro representan las experiencias personales de Tununa Mercado durante sus exilios en Francia y en México y su desexilio en Buenos Aires, ya comentados anteriormente en su biografía¹⁸. No obstante, éstos sólo son los hechos que se mezclan en la narración con lo íntimo, reflexiones y sentimientos. El relato se enuncia después del regreso de la autora a la Argentina, « cuando ya se ha enfrentado con la decepción de la vuelta por la imposibilidad de habitar los espacios del pasado sin que esto le produzca sentimientos de ajenidad y extrañamiento » (Saraceni 2008: 148). Por consiguiente, *En estado de memoria* es la historia de una deriva o sea, el relato de una vida escandida por despojos, desapropiaciones, intemperies, desamparos e inclemencias (Martins 2003): « expulsada de la tierra madre, huérfana, la protagonista sufre los dolores de no encontrar un lugar de pertenencia, perder personas y objetos propios, que se constituyen en el drama del sujeto exiliado » (Amante 1996: 46). En primer lugar, estudiaré la escritura íntima que caracteriza *En estado de memoria* cuyos fragmentos no se dirigen hacia el ámbito de los hechos externos, sino que ofrecen la mirada privada e íntima de la autora que recupera sus recuerdos, luchando contra el desarraigo. Después, como estos temas de memoria, exilio y trauma se reflejan asimismo en otras obras de Tununa Mercado, analizaré también algunos elementos relevantes que aparecen en *La letra de lo mínimo*, *Nararr después* y *Yo nunca te prometí la eternidad*. Finalmente, comentaré el papel de la escritura y el objetivo de la autora que intenta superar el trauma como desarraigada ya que la memoria no sólo aparece como una forma de recuperación del pasado, sino también como instrumento curativo (Corbatta 2002: 121). Mediante la escritura de *En estado de memoria* Tununa Mercado va en busca de lo perdido; En esta última parte, investigaré si esto efectivamente lleva al duelo y a la restitución.

3.1.1. Escribir lo íntimo

Aunque *En estado de memoria* parece de carácter público, éste resulta invertido ya que a través de la narración de un relato privado Tununa Mercado explora la esfera de lo afectivo y de lo íntimo (Ferrero 2005). Comentaré en este capítulo la escritura íntima mediante la cual la autora se dirige hacia el interior, ya que en *En estado de memoria* recupera « el recuerdo de seres, actos, sensaciones y sentimientos experimentados », conservados en la memoria (Corbatta 2002: 119). No obstante, para

¹⁸ Véase 1.1. La vida y la obra de Tununa Mercado

narrar su propia historia, Tununa Mercado quiere perseguir también las huellas, las marcas que otros exiliados, desarraigados han dejado, « estos seres que vuelven del pasado y se instalan en el presente gracias a momentos únicos que la memoria privilegia y sustrae del fluir temporal » (Corbatta 2002: 125). Sin embargo, sí queda una escritura íntima y personal, visto que Catelli (2007: 302) afirma que la « estética de la vida interior está indisolublemente ligada a la expresión del otro. No sólo se emite para él, sino que es expresión del otro instalado en el corazón de esa vida interior ».

Consiguientemente, analizaré esta escritura de lo íntimo a través de la recuperación de algunos pasajes esenciales ya que en muchos de los textos de *En estado de memoria* aparecen lugares, objetos y personas como medios a través de los que la memoria se va procesando (Pagni 2001: 149).

En estado de memoria se abre con el capítulo *La enfermedad* (Mercado 1990: 9-30), palabra mediante la cual Tununa Mercado refiere tanto a los problemas psíquicos de los que sufre como exiliada, como al malestar corporal que éstos causan: el estado de memoria efectivamente es algo físico, como una enfermedad (Ferrero 2001: 87). El texto comienza con una escena perturbadora en el que un hombre desesperado, llamado Cindal, irrumpe en la antesala de un consultorio psiquiátrico, donde la protagonista espera la rigurosa hora de análisis con su psiquiatra. Como es « torcido por el agudo dolor de lo que él alega es una úlcera » (Martins 2003), reclama la inmediata atención del médico psiquiatra. No obstante, « la hora era inviolable, y pese a que estuvimos de acuerdo en cederle el terreno de nuestra locura para que él explayara allí la suya, abonando tal vez con la suya la nuestra, el psiquiatra fue terminante: no iba a recibirlo » (Mercado 1990: 12). La misma noche, Cindal termina suicidándose. Este episodio demuestra cómo el dolor psíquico puede estar en relación con problemas físicos, según la autora lo afirma: « una úlcera en permanente comunicación con su mente » (Mercado 1990: 13). Además, « esta escena mítica de desamparo y desvalimiento con una referencia a la enfermedad psíquica que desemboca en una patología física y en un ejercicio de autoeliminación, es la cifra de los padecimientos que van a tener por epicentro el psiquismo de la narradora » (Ferrero 2005). Por consiguiente, aunque la autora habla del otro, habla también de su propio mal ya que la úlcera de Cindal corresponde con las propias somatizaciones permanentes de las que sufre la protagonista como desarraigada: se manifiestan al nivel corporal la angustia, la depresión, la soledad, la nostalgia y la melancolía de la autora bajo la forma de gastritis, náuseas, incipiente septicemia, fatiga generalizada... Tununa Mercado lo confirma: « las cosas pasaban sobre todo [...] en la garganta, que se obstinaba en reproducir anginas rojas, pultáceas, resistentes a cualquier antibiótico » (Mercado 1990: 21). Se consideran indicios todos de « la precariedad de la que escribe, como corporizaciones de la desvalidez » (Amante 1996: 46). Aunque la protagonista pasa por varios médicos, clínicas, laboratorios, se da cuenta de que el problema es psicológico y su gastritis es « calificada de emocional » (Mercado 1990: 80). A otros llegados de exilio, se les dice lo mismo, afirmando que « [es] normal que [tienen] esos síntomas, que el desarraigo y los tiempos vividos en la Argentina, con tantas pérdidas, terror y duelos, no [pueden] sino haberlos deprimido » (Mercado 1990: 23) y se les aconseja ver a un psicoanalista. La

escena con Cindal pero también otras referencias en el libro a la enfermedad, metaforizan en consecuencia los problemas de esta nación argentina, « aquejada ella misma por padecimientos, afectada por un mal que la corrompe y ante el cual sucumbe » (Ferrero 2005): la úlcera simboliza entonces el exilio y toda la pérdida que significa el exilio.

No obstante, hay una gran diferencia entre las demandas de ese hombre Cindal y las de la protagonista: él las hace a voz en cuello, mientras que ella posterga « cualquier afloramiento de la angustia » (Mercado 1990: 14) de modo que en las terapias siempre « se queda sin voz, no habla, finge, se enmascara » (Corbatta 2002: 121). La única vez que se concede algunas horas individuales con un terapeuta, no dice una sola palabra. La protagonista inicia así una memoria de diferentes terapias y sesiones analíticas – en Buenos Aires y Ginebra, hasta sesiones virtuales y un montón de medicamentos y drogas –, la mayoría en grupos, por razones económicas. No obstante, admite que « pese a los escasos paliativos que me ofreció el psicoanálisis, una especie de escarceo que rodeaba la profundidad, nunca dejé de encomendarme a sus manes » (Mercado 1990: 21). Se burla de estas terapias cuando relata cómo se ha dirigido a curanderos de la más variada especie como santeros, chamanas o maestras que tratan de curar sus males mediante ramas de menta y albahaca, sahumeros de mirra e incienso, ajo, tejos de coco... (Mercado 1990: 15-16). En suma, nunca tiene tiempo individual en el que analiza con un psiquiatra sus conflictos de una manera especializada y específica de modo que la enfermedad sigue su curso y Tununa Mercado va de « de unas manos a otras, de una oreja a otra oreja, de diván a silla... » (Mercado 1990: 23). Además, siempre logra escamotear a los ojos de sus compañeros y a la sagacidad del psiquiatra, su angustia y vulnerabilidad: ese borrarse como individuo en la terapia grupal ilustra su malestar mental, su estado de desvalimiento. Tununa Mercado retorna a esta idea del fallar del psicoanálisis en *Curriculum* (Mercado 1990: 63-71), cuando afirma que es « ilusorio recurrir a tratamientos » (Mercado 1990: 66). Finalmente, se dirige a una vieja amiga, que se ha dedicado a « montar un tinglado terapéutico con psicoanálisis freudiano, budismo Zen y camino Tao, y cuyo éxito reside en hacer pensar » (Mercado 1990: 68). No obstante, no hay ningún pase mágico, pero la amiga ordena una lista de oportunidades y pregunta a Tununa Mercado qué quiere hacer realmente en la Argentina. Es en este momento cuando la protagonista comienza a enumerar sus méritos profesionales y sus actividades durante los años de exilio hasta que se da cuenta de que a ella le interesa escribir, concienciación que la perturba.

« La enfermedad » – el trauma del exilio – puede explicarse por todos los terrores y pérdidas, pero sobre todo se atribuye a la falta de hogar y la siguiente pérdida de identidad de las que sufren los exiliados. Este sentimiento de ya no pertenecer a ningún lugar, el no estar en la lista (Pagni 2001: 148), la sensación de vacío y nada (Corbatta 2002: 123), Tununa Mercado ya lo tiene desde la escuela primaria: cuando relata su primer día escolar, explica que no figuraba en ninguna lista, que no podía ponerse en ninguna fila. En otras palabras, el exilio que sufre Tununa Mercado, la exilia doblemente,

ya que es anterior y posterior a ella misma (Canteli 2005): « la conmoción de sentirse extranjera en su patria, la brusca revelación de la ajenidad de lo que, sin embargo, no puede dejar de reconocer como propio, condicionan su percepción del recuerdo infantil como repetición de una experiencia de desarraigo originaria. Mercado recuerda la niña que fue, extraviada por no encontrar un lugar al que dirigirse, desde el presente de su condición de regresante sin casa donde meterse » (Giordano 2001: 117). El exilio del que la autora habla, comienza consiguientemente antes de la situación política en Argentina, no obstante, resulta reforzado por tal situación, ya que ésta acentúa la marca de no-pertenencia, la falta de inscripción: Tununa Mercado y los exiliados en general ya no tienen el sentimiento de tener una tierra madre. Durante el exilio, hay algunos que persisten en mantener rasgos muy nacionales, gesticulaciones muy propias, pero también existen otros que quieren integrarse al medio y que aprenden las costumbres mexicanas; La autora utiliza la palabra « argenmex » (Mercado 1990: 43) para designar esta implantación de un argentino en México. Además, relata que muchos argentinos exiliados compraban artesanías nacionales, arte popular mexicano, lo que provocaba la homogeneidad del mobiliario de los argentinos en México: uno siempre tenía la sensación de estar en la misma casa. Además, estas casas se trasladaron muchas veces tal cual a la Argentina, en enormes contenedores, lo que produce un efecto melancólico, extrañamiento y nostalgia: la autora lo confirma cuando dice que uno « se siente un poco tonto por creer que esos pequeños rituales de acomodamiento en el suelo argentino van a salvarnos del estruendo de la identidad perdida » (Mercado 1990: 42-43). Consiguientemente, los exiliados ya no pertenecen a la Argentina, ese país poco madre que los ha expulsado (Mercado 1990: 35), pero tampoco logran adaptarse completamente al país acogedor, en el caso de la autora, México: el tono « se vuelve doloroso al señalar la sensación de extrañamiento que experimenta el argentino que vuelve al país cuyo recuerdo atesorara en el exilio como pertenencia y también como defensa ante ese otro extrañamiento, más legítimo si se quiere, que fuera el de la llegada a un país que no es el propio en busca de un refugio que le fuera negado por esa madre que malamente lo desterró » (Corbatta 2002: 127). Tununa Mercado, de regreso en Buenos Aires, lo define así: « soy de aquí pero nací en Córdoba, y todos estos años, además, no estuve en el país, viví en México, y en realidad soy también de México, o prefiero serlo » (Mercado 1990: 201). Cuando intenta reconstruir de nuevo la Argentina, no revela similitudes sino grandes diferencias (Logan 1997: 396): no reconoce los lugares que le fueron familiares, se siente extraña en todos los roles que desempeña y en los lugares que ocupa (Saraceni 2008: 148): no es el país de antes, sólo resulta ser un retorno geográfico. Por consiguiente, según Tununa Mercado, no existe la recuperación del país natal, no es posible el regreso después de la experiencia del exilio (Logan 1997: 399). La autora ya no puede acomodarse en su sitio, « los primeros días no pude ni asomarme a la calle » (Mercado 1990: 79): se siente ajena en relación con el entorno y vive afectada por la carencia y la falta de lugar (Saraceni 2008: 153), ha perdido su identidad para siempre (Logan 1997: 399). En suma, la imagen que Tununa Mercado proyecta de sí misma es la de la niña extraviada (Saraceni 2008: 152), no halla un lugar de pertenencia y ocupa en el mundo y en la sociedad un lugar apartado. Significa no tener lugar y estar siempre fuera

de lugar, desamparada, huérfana, extraviada, sin recursos para enfrentarse a los imperativos y las exigencias que la sociedad impone (Saraceni 2008: 152).

La incapacidad de pertenencia de Tununa Mercado explica su interés por otros no-pertenentes o marginales, esenciales en la búsqueda a sí misma y ante los cuales ella siente una suerte de magnetismo que se transforma en una obsesión (Ferrero 2005): « la cautiva la vida fuera de toda convención y atadura de los sin techo y de los marginales, tanto como la desconciertan, la atraen y la atemorizan los devaneos de un freak que la interpela en plena calle » (Ferrero 2005). Está presente explícitamente en el capítulo *Intemperie* (Mercado 1990: 179-210) en el que la protagonista relata la historia de Andrés, el linyera o sin techo que conoció en una plaza en Buenos Aires. Lo considera como su igual: « es con la única persona con la que puedo identificarme. Es un ser desprovisto de todo, que vive en la calle. Que no tiene ya ningún punto de referencia en relación con la vida normal de un país, de una ciudad, de una sociedad. Un tipo que se ha entregado a su condición de vagabundo y que no va a salir y que eso ha sido una elección » (Ferrero 2001: 88). Tanto como la narradora perdió su hogar con los sucesivos exilios, Andrés tampoco tiene techo ni posesiones fuera de las muy elementales. Se fascina por este hombre, que vive y duerme en su banco y que escribe en un cuaderno apoyado en sus rodillas: « día a día he observado a este hombre durante todo febrero y parte de marzo, y siempre estaba a punto de preguntarle quién era, qué hace, el porqué de su circunstancia de escritor » (Mercado 1990: 183). Se aprende que Andrés vive así como consecuencia de un trauma – sus padres habrían muerto en un accidente – y que nunca más se ha repuesto del golpe, exactamente como la autora que tampoco puede superar su trauma como exiliada. No puede resistir relatar la historia de Andrés a todos sus amigos, familiares, conocidos; No puede resistir narrar esta historia, que es al mismo tiempo su propia historia (Logan 1997: 401): se interesa por este ser marginal, siendo ella misma también una marginal, en posición de la vicariedad, relacionada con su exilio y falta de identidad (O'Connell 1998: 36).

A continuación, esta suerte de extranjería que caracteriza la vida de la narradora, esta pérdida de la morada y el siguiente sentimiento de exclusión dejan de ser condiciones de su identidad para convertirse en las de una comunidad entera: la de los exiliados. La autora como niña desvalida se mira por consiguiente en el espejo de otros exiliados (Saraceni 2008: 164) e intenta reconstruir su propia historia desde la identificación con este otro (Saraceni 2008: 164), que como ella ha abandonado su tierra madre, que ha llegado a México y que ha igualmente perdido sus familiares o amigos y su identidad: « me lancé a ese peregrinar en busca de desterrados, gente muy golpeada que había perdido hijos, que había enviudado o que había sobrevivido a las matanzas por azar » (Mercado 1990: 96). Así en *Estafeta* (Mercado 1990: 93-100) relata la historia de Ovido Gondi, español, republicano, socialista, llegado a México con el exilio en el 39. Como Gondi no quiere retornar a su país natal, a Asturias, la protagonista emprende el viaje ya que opina que « enviar una representante era el principio de la

reconciliación, era bordear el afecto, incluso acariciarlo » (Mercado 1990: 98) y quiere « regresar en su lugar y contarle todo lo que había visto; ... devolverle algo de su historia » (Mercado 1990: 81). Una vez en Asturias, Tununa Mercado intenta recuperar el pasado de Gondi: se dirige a los más viejos del pueblo y les pregunta si conocen a este hombre, Ovidio Gondi. Una mujer de unos setenta años reconoce el nombre y relata cómo el padre de Gondi fue fusilado; Además, saca algunas fotos – « apremiada por los recuerdos que [...] [había] desbarrancado en su memoria » (Mercado 1990: 99) –, para que la protagonista le cuente todo a Gondi: « el leitmotiv no cesa y ha terminado por cubrir todos los vacíos de la voluntad y de la emoción; la guerra sigue igual, nada ha concluido, él no regresa pero yo he tomado la posta » (Mercado 1990: 100). Devolverle su pasado a Gondi es para Tununa Mercado una manera de enfrentarse con su propia historia, la catástrofe argentina: con la visita a Asturias, Tununa Mercado efectivamente comienza la lenta transición del regreso a su propia tierra (Avelar 2000: 300). Otra historia remarcable es la de Pedro, un joven refugiado de la Segunda Guerra Mundial, que Tununa Mercado visitó durante su exilio mexicano. Por un azar desafortunado, ese hijo extravió a sus padres durante la huida de París de modo que durante varios meses, el niño vivió las angustias de la orfandad hasta que otro azar lo volvió a reunir con su familia perdida. La autora cuenta esta historia para demostrar la imposibilidad de curar ciertas heridas ya que frecuentemente el trauma resulta irremediable: « en el momento dichoso del reencuentro con sus padres, Pedro ya no era el mismo que los había perdido, el dolor lo había transformado imperceptiblemente en otro, en un paria definitivo » (Giordano 2001: 115). La autora observa cómo el exilio de Pedro, pero también su propio exilio, no es una historia con un comienzo y un fin, sino que es una experiencia que dura toda la vida. Tununa Mercado se fascina especialmente por la tragedia judía – Pedro y su familia eran todos judíos –, lo que se observa también en otro texto importante, *Celdillas* (Mercado 1990: 103-111), en el que la autora explica « el efecto celdilla » (Mercado 1990: 103): el malestar cuando ve estructuras en bloques enceldillados, agujeros idénticos. Se da cuenta de que el origen de este malestar son algunas fotos de campos de concentración que ha visto cuando era joven, estos cuerpos sin orden tienen este efecto en ella, provocan terror.

Como los que viven el exilio van en busca de su identidad y de un nuevo hogar, un capítulo importante resulta ser el de *Visita guiada* (Mercado 1990: 127-139) en que aparece la casa de León Trotsky - « el modelo máximo de la mayor tragedia y del destierro más dramáticamente interrumpido » (Mercado 1990: 133) – que los argentinos visitan, durante el exilio en México, y que Tununa Mercado considera como la casa tutelar, paterna, « a partir de la cual será posible la reconstitución del hogar perdido » (Amante 1996: 47). Permite entonces al sujeto exiliado la constitución de un entorno familiar, ya que la casa es un lugar físico, mientras que el hogar se constituye como el ámbito propio de la familia. Además, la descripción de la casa de Trotsky hace surgir otras casas en sus pesadillas, la casa actual, las casas pasadas como la casa de su infancia en Córdoba (Mercado 1990: 145), futuras: la casa del regreso que habrá de ocupar en la Argentina (Mercado 1990: 146), la casa paterna... Aparte de esta

casa de León Trotsky, los exiliados también van en busca de otros hogares: así, la embajada argentina en México está vista como « el hogar de la patria en tierra extranjera » (Amante 1996: 48), no obstante ésta cierra sus puertas a las familias (Mercado 1990: 153), expulsa a sus hijos. Otro ejemplo de una nueva casa, es la Plaza de Mayo que se transforma en hogar, ya que allí están las Madres y los hijos desperdigados, allí se reencuentran y traen los relatos de sus derivas (Amante 1996: 48). No obstante, la mayor condena del sujeto desterrado no es carecer de casa, sino padecer la certeza de haberla tenido.

Por añadidura, Tununa Mercado no sólo quiere recuperar la casa o el hogar perdidos, sino también todos los desaparecidos, todas las muertes. Escena perturbadora en este marco es *Cuerpo de pobre* (Mercado 1990: 45-62) en el que la protagonista se encuentra frente al vacío de la doble muerte del desaparecido: la biológica y la simbólica (Martins 2003). En *Cuerpo de pobre* Tununa Mercado recoge la dimensión material, casi carnal de los seres y las cosas, de los seres y sus cosas, mediante recuerdos conservados en la memoria: « tal y como opera el recuerdo mediante retazos, detalles, imágenes incompletas, esta especie de subjetividad desvalida persigue y logra asir por ejemplo el recuerdo de alguien muerto » (Martins 2003). Recuerda por ejemplo a un traductor amigo, Mario Usabiaga, a quien ella queda aferrada – a quien ha dedicado también la escritura de *En estado de memoria* (Mercado 1990: 7) – y que le había enseñado a la protagonista el punto de arroz, el punto de bife (Mercado 1990: 42) de modo que después de su muerte, siempre pensará en él durante el cocinar: « cada vez que ponía a asar un bife sus dos normas resonaban y resuenan en mí como si estuviera oyéndolo, y el reflejo ha seguido reiterándose aún con más fuerza después de que él muriera » (Mercado 1990: 49). Tununa Mercado lo define así: « en el recuerdo del otro no se rescata su persona completa sino simples y aparentemente efímeras modalidades » (Mercado 1990: 49). Relata cómo los desaparecidos y los muertos están arremolinados en las ráfagas de su memoria, a la espera de una suerte de selección de su conciencia. Intenta « procede[r] a rematerializar simbólicamente a [estos] muertos, a reincorporarlos, a corporeizarlos, a revestirlos » (Martins 2003). Es exactamente lo que hace la autora cuando pone la ropa de otros. A Tununa Mercado, la ropa la horroriza, tiene como un trauma vestimentario. Sin embargo, cuando pretende que no tiene nada que ponerse, la protagonista expresa « una sensación de carencia, de despojo y de desnudez » (Mercado 1990: 55), indicando simbólicamente la falta de casa. En otras palabras, esta sensación resulta relacionada con la situación de desamparo: sin techo, sin ropas, sin país. En una entrevista con Ferrero (2001: 84), Tununa Mercado efectivamente dice que la ropa « forma parte de ciertos traumas » ya que « el exilio [está] entendido como un despojo, la escritura misma como una especie de investidura. De la desnudez del cero a la página poblada, vestida ». De ahí, el rechazo de los espejos, la falta de reconocimiento del propio cuerpo vestido por lo que llama « algo extraño a él » (Mercado 1990: 57) y la aceptación final de la total enajenación de vestirse con ropas ajenas como un acto fóbico (Corbatta 2002: 124). Tununa Mercado en efecto tiene una larga trayectoria de llevar ropa ajena (Mercado 1990: 58), de heredar ropas de otros, metáfora definitiva de su carácter vicario. Recibe, « en herencia o como recuerdo la

ropa de algún amigo o amiga que acaba de morir » (Mercado 1990: 58), y estas ropas llevan en sí a esos amigos, como si la ropa se hubiera convertido en el locus privilegiado de permanencia de los muertos (Avelar 2000: 291). La autora lo describe así: « cuando recibo en herencia o como recuerdo la ropa de algún amigo o amiga que acaba de morir, me viste con ellos » (Mercado 1990: 58). Además, « al cubrirse con esa especie de piel del otro que no está, señala la absoluta unicidad de ese otro, de ese muerto o desaparecido; rubrica su singularidad irrevocable » (Martins 2003). En suma, ataviarse con las ropas de otros u otras, investir al otro con su propio cuerpo, es otro tipo de memoria afincada en la recuperación de la particularidad de toda identidad sustraída (Martins 2003) y permite reconstruir un « nosotros »: « estoy instalado en el cuerpo del otro así como el cuerpo del otro está instalado en el mío » (Martins 2003).

El último capítulo de *En estado de memoria, El muro* (Mercado 1990: 213-229), es un texto alegórico que explica como la autora finalmente logra escribir y aparece entonces como metáfora de la escritura para superar el malestar, el trauma, lo que analizaré más adelante¹⁹. Este muro es por un lado el muro físico que la autora ve desde su piso, de nuevo en Buenos Aires. Casi no se atreve a salir de casa, no reconoce los lugares que le eran familiares – « en ese lugar que no había podido ver esos meses yo había trabajado varios años » (Mercado 1990: 221) – de modo que el muro que describe la autora representa también un muro mental, un muro en el corazón (Mercado 1990: 219). Refleja el estado de ánimo y simboliza el bloqueo de Tununa Mercado que quiere elaborar el duelo, lo que le es impedido por este muro. Por consiguiente, tiene que superarlo, pero como es imposible cualquier fuga, « había que buscar entonces los modos de salir por laterales subterráneas, o sobrevolarlo en altura » (Mercado 1990: 219). Además, ya no quiere huir: « con más convicción que nunca decidí darme a la tarea de no practicar ninguna forma de huida » (Mercado 1990: 222). Entonces, a través de la escritura la autora hace desaparecerlo, de una manera sutil, lenta, como una solución terapéutica hasta que se produce una grieta en el muro: « Había que dominar el muro y recoger, sin atravesarlo, permaneciendo en la pura instancia-muro, una imagen clave, disparada en ancho y en largo y en toda otra dimensión; apoderarse de ella como si se tratara de un saber » (Mercado 1990: 228). Cuando Tununa Mercado comienza a escribir su relato, el muro, « sobrecargado de una violenta energía, traspasado y transido por la grafía, expuesto a una intemperie desconocida hasta entonces, constreñido por su foso y dominado por un prolongado sitio, se fue cayendo, literalmente, sobre la línea recta de su base » (Mercado 1990: 229).

En suma, después de haber analizado algunos elementos claves de *En estado de memoria*, se destacan sobre todo la enfermedad mental y física, la no pertenencia a un lugar, el intento de recuperar la memoria y lo perdido, de superar el trauma... mediante la narración no sólo de los propios

¹⁹ Véase 3.1.3. ¿Papel de la escritura? Escribir desde el trauma: duelo y restitución

sentimientos, reflexiones o dudas de la autora, sino también mediante la recuperación de las historias de otros exiliados, otras personas que viven en la intemperie. Escribiendo *En estado de memoria*, Tununa Mercado entiende que su historia personal sólo puede ser recuperada como historia social: « el yo se recupera en la medida en que ya no se disuelva en la ajenidad de otros nombres, sino en la medida en que se pueda leer en otros nombres » (Amante 1996: 47), o sea, aunque habla de otros, Tununa Mercado habla en primer lugar de sí misma y al mismo tiempo, su historia se convierte en la historia de cada exiliado: « al decir yo habla por y para un nosotros, y [...] al señalar sus propias heridas y carencias, muestra cómo éstas nunca son exclusivas sino compartidas por otros también » (Saraceni 2006). En el capítulo siguiente, investigaré como estos temas de memoria, exilio y trauma reaparecen en las otras obras de Tununa Mercado.

3.1.2. Memoria y exilio en la narrativa de Tununa Mercado

La recurrencia de tópicos y problemas como exilio, memoria, pérdida o identidad en la narrativa de Tununa Mercado genera la impresión de que « se está leyendo siempre la misma obra y que cada libro es el eco de los demás » (Saraceni 2006). Por añadidura, los protagonistas de los acontecimientos en *En estado de memoria* reaparecen a menudo en los otros textos de la autora como Ovidio Gondí, Pedro el joven refugiado, Mario Usabiaga, Andrés el linyera... En este capítulo, analizaré algunos fragmentos de *La letra de lo mínimo*, de *Narrar después* y de *Yo nunca te prometí la eternidad*, relacionados con la temática de *En estado de memoria*.

Aunque sobre todo resultan interesantes por las ideas de Tununa Mercado acerca de la literatura y la escritura, varios ensayos de *La letra de lo mínimo* tratan la memoria y, como el título hace suponer, la representan desde una perspectiva mínima, menor. No obstante, aunque abundan en el libro reflexiones sobre cómo escribir la memoria y recuerdos de todo tipo – un viaje, un libro que pide comentario, una muerte que quiere consuelo, una obra plástica²⁰... – el exilio ocupa un lugar restringido y sólo está presente implícitamente. Se señala sobre todo, tanto como en *En estado de memoria*, el interés para otros exiliados: pongamos por caso el capítulo *La caja convocante de la escritura* (Mercado 1994: 14-17), en el que Tununa Mercado recuerda a su amiga judía Dora, cuyo padre fue un refugiado español, su madre, hija de inmigrantes judíos. Recuerda además cómo la orfandad se instaló en esta casa del barrio cordobés con la muerte del padre, orfandad que corresponde a la ausencia del suelo patrio, al sentimiento desarraigado de la autora. Otro fragmento en el que el exiliado ocupa un lugar central es *Samovar en casa provinciana* (Mercado 1994: 18- 23) en el que la

²⁰ Véase la solapa de *La letra de lo mínimo* (1994)

autora se acuerda de una sentencia antisemita y de fotografías de los campos de concentración²¹, « cuyas imágenes permanecieron años en los repliegues de mi memoria » (Mercado 1994: 19). Tununa Mercado toma como consecuencia interés por la causa judía y por la de los exiliados en general, afirmando que « tal vez sólo si se vive el estado de diferencia que significa el exilio se pueda comprender la suma de los otros exilios que crean las discriminaciones por etnia, nación, color, sexo, opción sexual, o, en extremo por reinos o especies » (Mercado 1994: 23). Este sentimiento de solidaridad con otros exiliados, otros no-pertenentes, se destaca asimismo en *En estado de memoria* y en *Narrar después*, obra que comentaré más adelante. A continuación, en *La letra de lo mínimo* se señala también el texto *Piedras de honda* (Mercado 1994: 69-70), que se inicia con un epígrafe – « que el llanto se haga luz » (Mercado 1994: 69) – de León Felipe, « ese viejo de guerra y exilio » (Mercado 1994: 70), poeta español, asimismo exiliado a México. *Piedras de honda* se escribió para la inauguración del Monumento a los siete desaparecidos, víctimas de la dictadura militar, de Villa María en Córdoba. Tununa Mercado no considera estas piedras como lápidas o túmulos, sino como piedras de memoria, piedras eternas. Afirma que es importante no dejar de disparar « contra la infamia, contra el olvido, contra el general, contra el grupo atareado en la muerte, contra el sepulturero y su lugarteniente » (Mercado 1994: 70) y espera que en todas las plazas del país aparezcan tales piedras para memorizar a las víctimas como las siete para las cuales ha escrito este texto. Finalmente, en *Diario de viajes. Fragmentos* (Mercado 1994: 94-123) se observa brevemente la manía de la autora para comprar ropa usada, ajena (Mercado 1994: 109), ya ampliamente discutida en el capítulo anterior, y que reaparece también en *Narrar después*.

Contrariamente a lo que pasa en *La letra de lo mínimo*, el exilio ocupa un lugar más predominante en *Narrar después*, libro en el que la autora se pregunta entre otras cosas cómo vivir después de su experiencia traumática como exiliada, cómo « narrar después », lo que comentaré más extensamente en el capítulo sobre el papel de la escritura²². No obstante, a pesar de las referencias abundantes al exilio, sólo analizaré los pasajes más pertinentes en función del estudio de *En estado de memoria*. De nuevo, el interés en y la simpatía por otros marginales y exiliados ocupa un lugar central. Así, en el capítulo *Ruedas de cartón* (Mercado 2003: 94-98) Tununa Mercado retorna a Andrés, el linyera o sin techo que la fascina y que ya aparece en *En estado de memoria*. Le reencuentra bajo un palo borracho que está junto a la entrada de la Facultad de Ingeniería y es enorme la felicidad de reencontrarlo ya que no le ha visto desde que él se mudó de la plaza donde ella le había visto por primera vez, encuentro que se describe en *En estado de memoria*. La vida en la intemperie de este hombre la ha obsesionado, en « esos primeros meses de desarraigo respecto de México y de extrañamiento respecto a la Argentina » (Mercado 2003: 94). No obstante, como una noche ve que han puesto una reja en la facultad y que Andrés ya no está, la autora opina que estas rejas provocan destierros ya que los

²¹ Estas mismas fotografías están al origen del efecto celdilla, explicado en el capítulo anterior.

²² Véase 3.1.3. ¿Papel de la escritura? Escribir desde el trauma: duelo y restitución

vagabundos deben buscar otro lugar, tienen que recomponer el espacio como si fuera un hogar: « lo habían convertido en un caso límite, el del exluido en su máxima expresión, el del exiliado de su propio exilio » (Mercado 2003: 95). A continuación, en *Historias, memorias* (Mercado 2003: 137-144), Tununa Mercado recupera la historia de tres personas exiliadas a las que se siente muy próxima. En primer lugar, relata cómo ha podido hacer unas entrevistas a sobrevivientes de los campos de concentración. Una de ellas fue Eva Alexandra Uchmany de la que ya nadie había logrado que hablara sobre su historia. No obstante, la mujer deja entrar a Tununa Mercado, « cuando supo que era argentina y exiliada, como si, salvando las proporciones, ella me considerara una igual, alguien con quien podría hablar, una extranjera » (Mercado 2003: 138), lo que subraya otra vez el fuerte sentimiento de solidaridad entre los exiliados. También reaparece la figura de Ovidio González Díaz, Gondi – republicano español refugiado en México cuando Franco toma el poder, socialista – de quien ya habló en *En estado de memoria*. Cuando la protagonista viaja a Europa para visitar a algunos amigos exiliados, pide que la acompañe. No obstante, Gondi afirma que nunca regresará a su tierra natal de modo que la autora anuncia que irá en su lugar. Cuando camina por Asturias está guiada por un viejo amigo de infancia de Gondi, entusiasmado porque la ocasión le servía para evocar él también su historia. Finalmente, el tercer relato que la autora recupera en este capítulo, es el de Pedro, sobre « un niño y una madre durante el éxodo desde París hacia el sur de Francia en 1940, huyendo de los alemanes » (Mercado 2003: 143). Este Pedro – que también aparece en *En estado de memoria* – frecuentó la casa del exilio argentino en México donde había encontrado un lugar propio. Nunca había contado su historia. Consiguientemente, Tununa Mercado lo hace por él mediante el diario que Pedro le confió, diario que su madre ha escrito cuando él se perdió durante la huida. A partir de este documento fragmentado, Tununa Mercado inicia una búsqueda y completa los silencios en el texto. Esta búsqueda resulta evocada en *Yo nunca te prometí la eternidad*.

A continuación, en *Errata* (Mercado 2003: 45-49) reaparece la figura de Mario Usabiaga, amigo del que Tununa Mercado ya habla en *En estado de memoria*. La autora reflexiona en este capítulo acerca de una pregunta encontrada en una carta de este Mario, carta en la que describe sus primeros meses de regreso a la Argentina: « ¿qué somos ahora ? » (Mercado 2003: 47), ya que « volver a la Argentina fue un salto en el vacío » (Mercado 2003: 48). Con esta pregunta, Tununa Mercado refiere a su identidad perdida desde sus exilios y retorno a Buenos Aires. Después, en el capítulo *Esa mañana en la que creí estar en Asia* (Mercado 2003: 115-136) la autora también hace mención de la identidad confusa de los exiliados ya que refiere a los esfuerzos de los argentinos para adaptarse a México, como un « proceso denegatorio de la propia identidad » (Mercado 2003: 115), como una « traición a la patria » (Mercado 2003: 115); La autora lo afirma: « haber vivido o vivir en México produce mutaciones, acaso ese híbrido nacional argentino-mexicano, el argenmex » (Mercado 2003: 133). Seguidamente, en *Reapariciones* (Mercado 2003: 101-114), Tununa Mercado insiste en la necesidad de recuperar, de reconstituir la memoria de personas desaparecidas y perdidas: éstas siguen existiendo cuando son

recordadas. Uno de los ejemplos que la autora da, son las siete piedras gigantescas en memoria de los siete desaparecidos de Villa María, Córdoba, ya mencionados en *La letra de lo mínimo*: «Hijos, padres, amigos, hicieron allí el cementerio de sus muertos » (Mercado 2003: 107). La protagonista escribe entonces para no olvidar: si se borra o censura la palabra, estas víctimas mueren una segunda vez. Finalmente, *Arrebatos* (Mercado 2003: 26-36) retoma la idea de « vestirse con la ropa de otros » (Mercado 2003: 27), en este caso vendida por algunas ex-alumnas de la autora, por cinco dólares se podía meter en una bolsa de supermercado, todo lo que cupiera en ella. Ingresar en esta tienda de desechos da según Tununa Mercado la posibilidad de « reproducir literariamente una condición de desvalimiento » (Mercado 2003: 27). Esta idea ya fue elaborada en *En estado de memoria* y aparece más tarde en *La letra de lo mínimo*. La autora misma vacila a qué atribuir su comportamiento ya que explica que lo hace « por indigencia, descuido, estado de intemperie psicológica, carencia del órgano del consumo, síndrome de rechazo a la compra y la venta por neurosis de nombre y de destino, o simple fatalidad » (Mercado 2003: 27).

Finalmente, *Yo nunca te prometí la eternidad* junta varias historias de persecución y exilio, de Europa hacia México. Tununa Mercado tuvo la idea de escribir este libro cuando recibió el diario de Sonia, la madre de Pedro, el mismo Pedro del que la autora ya habla en *En estado de memoria* y en *Narrar después*. Relata cómo, durante su exilio mexicano, frecuentó a este chico, joven judío, refugiado de la Segunda Guerra Mundial, exiliado en México y poseedor de una difusa nacionalidad, que por un azar desafortunado extravió a sus padres durante la huida de París. Su madre Sonia y él escapaban hacia el sur para salvarse y buscar al padre, al marido. No obstante, a causa de la gente a pie desesperada y los miles de vehículos, la carretera se bloqueó y el camión que los llevaba se detuvo. Sonia y varios otros aprovecharon la ocasión para buscar agua y alimentos en un caserío cercano. De pronto oyeron caer bombas y de regreso en la carretera, el camión y Pedro ya no estaban y la madre empezó una búsqueda angustiante, de pueblo en pueblo. Al mismo tiempo, durante varios meses Pedro vivió las angustias de la orfandad en un campo para refugiados huérfanos, hasta que un milagro lo volvió a reunir con su familia perdida. No obstante, el aparente final feliz no logró mitigar los daños y las heridas en el niño, ni en el padre, ni en la madre. Además, la narración de esta historia lleva a Tununa Mercado al encuentro de otras personas exiliadas, vinculadas a la historia de Sonia y su hijo Pedro: Gertrud, la madre de Sonia y sobreviviente de Theresienstadt, Robert, su marido, integrante de las brigadas en España; Omri, su sobrino, sionista de la primera hora exiliado en Israel... La autora quiere narrar estas historias para transmitir el trauma de la separación, para curar la herida de la pérdida. Sin embargo, al mismo tiempo la autora expresa sus propios sentimientos de soledad como emigrante ya que la historia de esta familia es un ejemplo de una experiencia límite a la cual la autora se siente muy próxima.

En suma, Tununa Mercado resulta obsesionada con su pasado, su no-pertenencia y por consiguiente la memoria ocupa un lugar central en su narrativa. En sus obras, nos presenta sin parar sus reflexiones,

pensamientos, ideas y recuerdos, e intenta reconstruir lo extraviado, sobre todo a través de la narración de las historias de otros marginales o exiliados. La autora está marcada para siempre a causa de su huida de la dictadura militar argentina y su estancia, primero en Francia, más tarde en México: el exilio controla su existencia y su manera de vivir y escribir. Quizás nunca pueda soltar este trauma, no obstante, en el apartado siguiente, intentaré determinar el papel curativo de la literatura.

3.1.3. ¿Papel de la escritura? Escribir desde el trauma: duelo y restitución

Podemos preguntarnos qué tipo de escritura atender después de una catástrofe ya que la literatura juega un papel importante en los períodos durante y tras terrores, catástrofes y exilios (Kaplan 2006: 227-228), tales como los de Tununa Mercado que se ha visto expulsada dos veces de su tierra natal. La escritura de estas experiencias traumáticas desempeña entonces un papel importante, es un trabajo de duelo y restitución. La obra de Tununa Mercado – pero sobre todo *En estado de memoria* que constituye el enfoque de este estudio – efectivamente está impregnada de exilio, desarraigo, trauma, recuerdos y memoria. Escribió *En estado de memoria* de regreso en su país y aunque ya fue alejada del « aparato de persecución y aniquilamiento que caracterizó al terrorismo de Estado » (Ferrero 2005), no lo fue de « los terribles efectos que sobre ella y su entorno más próximo surtió » (Ferrero 2005). No obstante, aunque esta literatura ofrece una manera excelente de reproducir el trauma de los exiliados y refugiados, sólo formula preguntas y no propone ninguna respuesta. *En estado de memoria* busca reponer una experiencia, dar un sentido al dolor, trazar zonas de solidaridad y alianza a través de volver inteligibles experiencias padecidas por una comunidad (Ferrero 2005): « la pérdida, la intemperie, lo irracional, el exilio personal y ajeno, son rescatados del olvido para dar lugar a una reconstrucción de una identidad²³ ». En suma, el objetivo de su escritura consiste entonces no sólo en superar el trauma del exilio, sino también en la búsqueda y restitución o recuperación de la identidad perdida. Tununa Mercado misma afirma que la escritura funciona para ella como una solución terapéutica: *En estado de memoria* se convierte entonces en una escritura del duelo. En este capítulo investigaré si este duelo se cumple.

La autora ha sobrevivido al exilio, no obstante, lo que casi la destruye, es la búsqueda de cómo vivir después. Durante su estancia en México, la vida de la autora estaba bien ocupada, pues se encontraba con otros exiliados, visitaba a varios amigos... Se opone a la soledad extrema de la que sufre Tununa Mercado los primeros meses de regreso en Buenos Aires. Por consiguiente, el hecho de retornar resulta ser mucho más desestabilizador que irse, ya que el exilio termina, pero la marca del exilio no. *En estado de memoria* se enuncia después del regreso a la Argentina, cuando la autora ya se ha

²³ Véase el texto en la solapa de *En estado de memoria* (1990)

enfrentado « con la decepción de la vuelta por la imposibilidad de habitar los espacios del pasado sin que este le produzca sentimientos de ajenidad y extrañamiento » (Saraceni 2008: 148). En todas partes, ve elementos que aumentan su desorientación, además, no reconoce a las personas y los lugares que le fueron familiares. El trauma del exilio en efecto no puede resolverse meramente mediante el irse a casa y se destaca entonces la importancia de la escritura y del testimonio para cumplir el acto de duelo (O'Connell 1998: 37): de regreso en Buenos Aires, Tununa Mercado ha perdido toda naturalidad con la experiencia social, profesional y cotidiana, se siente extraña en todos los roles que desempeña y en los lugares que ocupa, su única pulsión es la de escribir (Saraceni 2008: 148). En función del estudio de *En estado de memoria*, se destaca sobre todo *El muro* (Mercado 1990: 211-229), capítulo final del libro, pero al mismo tiempo un recomienzo ya que este texto demuestra que la escritura ofrece un refugio. Las casas donde la autora pasó años de su vida la excluyen, los lugares familiares y propios se vuelven ajenos e inhabitables... La casa de la escritura es la única que la acoge y es necesario enfrentar su propio inconsciente perforado por los traumas reprimidos e ingresar, de este modo, a esta única casa posible después del mal (Saraceni 2008: 164): « allí enfrenta el muro del regreso, ese descenso a la tierra que significa reconocer lo perdido y emprender el trabajo de duelo que significa aprender a vivir desde el despojamiento y la destitución más extremas » (Saraceni 2008: 163). Avelar (2000: 281-282) indica que un sobreviviente siente efectivamente la continua presión de narrar su historia visto que « llevar a cabo el trabajo de duelo presupone, sin duda, la elaboración de un relato sobre el pasado » (Avelar 2000: 282). No obstante, al mismo tiempo percibe que la lengua no puede expresar completamente esta experiencia. Como el trabajo del duelo sólo puede realizarse mediante la narración de su historia, la autora se encuentra ante el dilema de la armonización imposible de la experiencia y la narrativa: « la narrativa estaría siempre atrapada en un plus o en una falta, excesiva o impotente para capturar el duelo en toda su dimensión » (Avelar 2000: 282). Los temas del exilio y del trauma siempre reaparecen en la obra de Tununa Mercado, ésta no puede soltar el pasado. Según el razonamiento de Avelar, esto se explica porque la lengua no es capaz de reflejar tales experiencias: es una ilusión de que la experiencia límite vivida por la víctima es reproducible y narrable y por consiguiente el duelo no puede cumplirse (Martins 2003).

A continuación, todo duelo necesita restitución porque sólo tiene éxito a través de una serie de « operaciones sustitutivas y metafóricas mediante las cuales la libido puede invertir en nuevos objetos » (Avelar 2000: 283). Es lo que hace la autora en *En estado de memoria* que se define como « estando fundamentalmente implicada en la experiencia básica del objeto perdido » (Moreiras 1999: 389): Tununa Mercado se siente en continuo estado de desarraigo e intenta recuperar lo irrevocablemente perdido ya que desde su primer exilio, la autora perdió no sólo su país, su hogar, sino también su identidad. El establecimiento de esta pérdida resulta ser el lugar inicial de la pulsión de la escritura (Moreiras 1999: 393-394): en *En estado de memoria* Tununa Mercado no sólo va en busca de este hogar e identidad perdidos, sino que también recupera recuerdos a amigos, desaparecidos o muertos e

intenta reconstituirlos. Su narrativa en efecto progresa a través de sustituciones: así, la autora relata cómo los argentinos en México visitan la casa de León Trotsky, a partir de la cual intentan reconstruir un hogar o cómo se acuerda de su amigo Mario Usabiaga cada vez que está cocinando arroz o cómo lleva la ropa de gente ajena, porque en este caso, se viste con ellos... Pongamos también por caso el viaje de Tununa Mercado a Asturias, en lugar de Ovidio Gondi, el papel sustituto de este viaje se basa en un destino común a los exiliados españoles y argentinos. Por consiguiente, mediante la reconciliación con el pasado, Tununa Mercado no sólo quiere restablecer la paz en su propia vida, sino también en la vida de estas otras personas ya que escribe « como miembro de una comunidad ultrajada por la violencia y por solidaridad con los desaparecidos, con las Madres de la Plaza de Mayo, los exiliados políticos, pero también con otro tipo de exiliados, las víctimas del holocausto, los sin techo, los indigentes, los psicóticos » (Saraceni 2008: 155). Este intento de recuperación de la identidad y del país natal está considerado como la fuerza propulsora de la literatura de exilio (Logan 1997: 392): « frente a esta imposibilidad de pertenecer y habitar, de volver a algún lugar, la niña extraviada, ahora víctima de la violencia política que la hace debatir entre la enfermedad y la resistencia a la enfermedad, encuentra en la escritura un lugar que llena el vacío causado por la represión a través de una suerte de conquista simbólica: la del espacio del texto, lo único que podía restañar la pérdida personal, del país, de gente, de memoria » (Saraceni 2008: 162). Entonces, no sólo es importante relatar el pasado, sino también buscar y definir una nueva posición en el presente: en oposición a la niña extraviada, la mujer traumatizada por el exilio y el posterior extrañamiento, se posiciona ahora como mujer con una voz pública, « una mujer víctima de la represión y del exilio que, desde esta circunstancia de indefensión y violación, adquiere una nueva identidad pública » (Saraceni 2008: 155). Mediante la escritura de *En estado de memoria*, Tununa Mercado espera encontrar esta nueva identidad de modo que será capaz de continuar su vida. No obstante, ya he mencionado anteriormente que Avelar considera la lengua o la escritura incapaz de expresar una experiencia traumática. Opina que es imposible reemplazar el objeto perdido, ya que « la experiencia de la pérdida no puede ser traducida al lenguaje » (Avelar 2000: 282). Además, aunque la autora busca sustitución mediante la escritura, percibe « la unicidad y la singularidad del objeto perdido como prueba irrefutable de su resistencia a cualquier sustitución, es decir, a cualquier transacción metafórica » (Avelar 2000: 283), lo que significa que Tununa Mercado se paraliza en el duelo que consiguientemente no se lleva a cabo.

Algunos teóricos sostienen que el descubrimiento de ideas y soluciones que remedian el estar de duelo, sólo es posible a través de la literatura y la ficción (Moreiras 1999: 389-391). La combinación de verdad y ficción crea una tensión de la que resultan dos posibilidades: sea que la literatura funcione destitucionalmente, cuando insiste en su propia negatividad, sea que funcione restitucionalmente, cuando insiste en su positividad. Sin embargo, tanto la destitución como la restitución pueden resolver el duelo y de esta manera poner fin al trabajo de la escritura. Avelar al contrario sólo habla de la restitución como factor imprescindible en el trabajo de duelo. No obstante, según Moreiras (1999:

395-396), Tununa Mercado hace una escritura de la destitución, una « poética de negatividad » (Moreiras 1999: 396), una « demanda de restitución desde la destitución es lo que la demanda literaria a la que Mercado responde trata de articular » (Moreiras 1999: 397). En *En estado de memoria* también es el caso: Tununa Mercado describe el exilio, el trauma, la pérdida, la crisis de identidad de desarraigados y todo eso a causa de una dictadura cruel. Desde este punto de vista es una literatura de la destitución, no obstante el objetivo de la autora es restituir la historia e identidad, no sólo de ella misma, sino también de cada exiliado. La escritura permite « agitar los fantasmas del pasado para neutralizarlos mediante una estrategia interpretante que desde la experiencia vivida se proyecta hacia un presente de renovación » (Ferrero 2005). Canteli (2005) sostiene que esta « restitución desde la destitución » (Moreiras 1999: 397), este duelo, sólo es posible desde una aceptación de la pérdida: « una manera de continuar las pérdidas, de darle una permanencia a través del gesto de traer este adiós a la página, reconocerlo como un objeto perdido y hacerlo un refugio » (Saraceni 2006). Además, « el esfuerzo restitutivo sólo se lleva a cabo cuando no se niega a aceptar y abrazar la destitución más absoluta » (Avelar 2000: 300). Cuando uno no acepta el pasado, la pérdida, y de esta manera no comienza el trabajo del duelo, se sitúa en un estado de melancolía. Además, cumplir el trabajo del duelo y de esta manera evitar la melancolía, necesita la posibilidad de un perdón: Tununa Mercado necesita vencer el estado afásico del trauma y buscar restitución y catarsis mediante la narración de su historia. Avelar también (Canteli 2005) insiste en la evitación de la melancolía de modo que el trabajo del duelo se puede cumplir y la autora puede continuar su vida: « al orientarse finalmente hacia el duelo, *En estado de memoria* deshace la instancia aporética y melancólica vislumbrada en el conflicto entre exilio y postexilio, supervivencia y perdón, destitución y restitución. Aceptar la pérdida y el trabajo del duelo es la condición para el comienzo de una suerte de llegada, y la clausura del tiempo fuera del tiempo del exilio, la exigencia, también, de que el estado de memoria acepta la disolución de sus ecos en la superficie porosa de la escritura » (Canteli 2005). No obstante, Kaplan (2006: 230) pretende que el objetivo de Tununa Mercado flota entre la restitución y la melancolía: quizá sea a causa de ésta que su duelo nunca puede acabarse y que la autora continúa a vivir en el pasado.

La literatura postdictatorial atestigua una voluntad de reminiscencia: llama la atención sobre lo que no se logró en el pasado y sus catástrofes (Avelar 2000: 286). El duelo debe cumplirse mediante el olvido activo, no mediante olvidar pasivamente su historia (Avelar 2000: 284). A través de *En estado de memoria* Tununa Mercado se remonta en el pasado y mira las ruinas y derrotas, con el objetivo de redimirlas, pero al mismo tiempo está empujada hacia adelante por el progreso y la modernización. No obstante, el duelo siempre incluye un momento de apego al pasado, esperando salvarlo. Este salvar del pasado se logra explícitamente por *En estado de memoria*, pues Tununa Mercado no debe esperar salvar su historia, la autora la ha descrito para siempre en este libro, que es una prueba concreta de su pasado. Esta reactivación de la memoria no puede sino favorecer un olvido reflexivo y activo (Avelar 2000: 307): en *En estado de memoria* Tununa Mercado vuelve a su pasado, reconstruye los hechos

con la ayuda de la memoria e intenta comprender lo sucedido, reconciliarse con su pasado. Al final del libro el duelo aún no se ha cumplido, pero sí el olvido activo puede iniciarse por fin lo que se representa metafóricamente en el último capítulo, *El muro*, que narra la fusión gradual del muro, la victoria de Tununa Mercado sobre el muro, descrita en esta última escena, « en el que el muro subrepticamente se desliza en una grieta, activa el proceso del duelo, comprendido como comienzo de la aceptación de la pérdida, un proceso hasta aquí paralizado en el texto » (Avelar 2000: 309). El muro representa el bloqueo represivo que suspendía el duelo y no es una casualidad que el momento de superar el muro coincide con la escena en la que Tununa Mercado entra en la escritura (Avelar 2000: 309): la barrera represiva de su pasado ha sido levantada.

En resumidas cuentas, *En estado de memoria* da cuenta de la experiencia extremadamente traumática del exilio. La literatura es para Tununa Mercado una solución terapéutica que hace posible escribir lo perdido, es un trabajo de duelo en el que la memoria juega un papel importante: « la escritura está haciendo el trabajo de duelo a partir de una recuperación, reconstrucción y reinención del recuerdo » (Pagni 2001: 149), es un eterno retorno (Pfeiffer 1995: 140). Esta narración del pasado lleva a la autoreflexión, a la autora misma, cuya identidad resulta recuperada por la memoria y los recuerdos. No obstante, lo propio del duelo es que resiste su propio logro y de este modo resulta una tarea irrealizable (Avelar 2000: 287-288). Tununa Mercado ha perdido su casa, su identidad y muchos familiares y amigos a causa de la situación argentina. Actualmente, vive de nuevo en Buenos Aires, está casada, tiene dos hijos e intenta construirse una nueva identidad, sin embargo, nunca podrá soltar completamente el pasado y rehusa reconciliarse. En otras palabras, el duelo aún no se cumple completamente en *En estado de memoria*, pero sí puede iniciarse, lo que explica por qué en *La madriguera* Tununa Mercado retorna otra vez a la memoria.

3.2. *La madriguera*, el relato de una infancia y de una ciudad

Como ya he comentado en la parte anterior, Tununa Mercado es poseedora de una confusa identidad a causa de su partida de Córdoba – su ciudad de infancia –, sus sucesivos exilios en Francia y en México y su retorno perturbador a Buenos Aires: se siente en continuo estado de desarraigo y de no-pertenencia. Por consiguiente, necesita buscar una nueva posición, una nueva identidad, en la sociedad argentina (O'Connell 1998: 35), lo que hace a través de la escritura. Aunque *En estado de memoria* inicia efectivamente un proceso de duelo y restitución, este proceso todavía no se ha cumplido de modo que la autora no puede soltar el pasado y retorna en *La madriguera* otra vez a sus recuerdos: « se narra la infancia luego de haber enfrentado la narración del exilio, se vuelve al origen luego del desgarró » (Catalin 2008: 42). Tununa Mercado misma pretende que escribir *La madriguera* sólo fue posible desde ese lugar recuperado que al comenzar a escribir *En estado de memoria* no existía (Pagni

2001: 150). En otras palabras, aunque *El muro* – último capítulo de este libro – parece un final, al mismo tiempo constituye un recomienzo, la autora lo confirma en una entrevista: « se impuso como un cierre, pero paradójicamente quedó en el resquicio un núcleo para que yo después retomara *La madriguera* » (Pagni 2001: 150). Por consiguiente, hay otra escritura de duelo en *La madriguera* que no sólo se anuncia como el relato de una infancia, sino también el de la ciudad de Córdoba, « la ciudad en donde nací y de la que me fui sin darme cuenta de que tal vez ése ya era un exilio » (Pagni 2001: 148). En primer lugar analizaré el recurso a la infancia en *La madriguera*, que presenta necesariamente una escritura íntima, ya que sólo mediante la memoria, a menudo a través de recuerdos borrosos, se pueden recuperar esos tiempos remotos. El retorno a sus recuerdos infantiles equivale a escribir la pérdida (Pagni 2001: 150) ya que la escritura de la memoria en *La madriguera* permite a Tununa Mercado reconstituir su infancia e identidad perdidas. Después, comentaré los trazos de la infancia que aparecen en las otras obras de la autora, particularmente en *En estado de memoria*, *La letra de lo mínimo* y *Narrar después*.

3.2.1. La memoria y el recurso a la infancia: en busca de la identidad perdida

« De las muchas ficciones a que recurre al autobiógrafo para lograr ser en su texto, la que trata del pasado familiar y, más específicamente, de la niñez parecería, a primera vista, la más sencilla » (Molloy 1996: 109): también es el caso en *La madriguera*, el relato de una infancia y de una ciudad, que se presenta como una caja de resonancias, « todo sin estridencias y con la delicada firmeza con que los pintores recuperan el fervor de hechos y paisajes²⁴ ». Tununa Mercado vuelve sobre su pasado « para buscar un anclaje más sólido a la escritura » (Catalin 2008: 44) y vuelve a su infancia para explorar y encontrar sus raíces, evocar los elementos que han dejado sus marcas en el presente. No obstante, como también es el caso de *En estado de memoria*, Tununa Mercado no nos ofrece un relato cronológico: la memoria en *La madriguera* asimismo se va procesando mediante objetos o personas, pero sobre a través de ciertos lugares e itinerarios, o sea se presenta como una especie de flâneuse cordobesa (Pagni 2001: 149). En este capítulo investigaré los diferentes núcleos a través de los cuales la memoria se entabla y como « la vuelta hacia el pasado infantil se torna central en tanto forma de reterritorialización de la escritura y consolidación de la autofiguración central » (Catalin 2008: 41).

Como Tununa Mercado intenta recuperar a la niña que fue, esa niña que prefigura, es imprescindible en *La madriguera* la figura de Sarmiento, su profesor de inglés: « 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 » (Catalin 2008: 44). La reconstitución de

²⁴ Véase el texto en la solapa de *La madriguera* (1996)

la propia identidad de la autora se relaciona entonces con la necesidad de recuperar a este Sarmiento, su historia y presencia. Resulta ser un amigo de su padre que se había mudado con su familia a un departamento en planta baja (Mercado 1996: 21) y que sus padres habían invitado un día a comer. La joven Tununa Mercado no comprende por qué este hombre inteligente llegará a ser su profesor de inglés – « había en él ya entonces un estado de necesidad que a mí nadie me había formulado explícitamente, pero se podía advertir que por alguna razón a ese hombre no se le estaba haciendo justicia en algún punto de la cadena distributiva » (Mercado 1996: 22) – y por qué ella sola, y no sus hermanos, asumirá el carácter de niña pupila de este hombre, « con un conocimiento fuera del circuito escolar común » (Mercado 1996: 23). Mientras que las primeras clases tienen lugar alrededor de la gran mesa del comedor, dedicadas a la persona humana, los sujetos, sus identidades genéricas y a la lectura de algunas « short stories », un día, Sarmiento decide salir a la calle: « en esas travesías está la recuperación de la memoria. Como si hubiera una relación entre quien camina, su ritmo, los hitos de esa travesía, que son los lugares en los que la historia ocurrió – bares, una calle, una casa – y el transcurso mismo del relato a medida que se escribe » (Pagni 2001: 150). A partir de esta primera excursión, « el maestro interrumpía cada dos o tres días la clase de las mañanas y salíamos a la calle » (Mercado 1996: 42): caminan por la ciudad, visitan el barrio donde viven los pobres, van al cine, toman el tranvía, pasan por la casa de su abuela, por el estudio de su padre... Esta mano que guía la niña da seguridad – el tranvía por ejemplo se convierte en un espacio acogedor –, lo que se opone a la agorafobia, a los recorridos posteriores al exilio, que perturban a la autora y que describe en *En estado de memoria*. La joven Tununa Mercado se da cuenta de que no sólo se trata del aprendizaje de una lengua, sino más bien de un aporte pedagógico, de « la certeza de producir un efecto definitivo en ella » (Mercado 1996: 44): es el tiempo del aprendizaje de la importancia de la letra o del peligro que implica la oposición al peronismo –elementos que discutiré más adelante –, también es una época en que Tununa Mercado aprende el dolor por la pérdida de un ser querido (Kanzepolsky 2008: 144) como el señor Soria – padre de su amiga Dora – que se murió de un síncope o su amiga Raquel y su familia que se esfumaron. Sarmiento también abandona Córdoba, en 1950, por razones de orden político. La niña que Tununa Mercado era entonces nunca supo por qué se había ido tan inesperadamente, por qué desapareció para siempre de su vida ya que sus padres no querían contestar sus preguntas: « nos saludó con la mano y una sonrisa tristona que decía todo y no decía nada, pues [no] estábamos enteradas de ese ausentarse que delataba el auto cargado de valijas » (Mercado 1996: 135). La partida de su profesor de inglés constituye la primera pérdida en la vida de la autora, que además, anticipa las futuras pérdidas durante los períodos de exilio. En suma, « 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 » (Catalin 2008: 43), en otras palabras, la figura de Sarmiento permite a la autora recuperar varios recuerdos y abarcar diferentes aspectos de su infancia, « guardados en las madrigueras de la memoria » (Catalin 2008: 43).

A continuación, como Tununa Mercado pasó su infancia en Córdoba, *La madriguera* no sólo se anuncia como el relato de la niñez de la autora, sino también como el de una ciudad. Es el libro que su padre nunca escribió, ya que la narradora revela como éste « cada vez que sucedían acontecimientos dramáticos o con una singular carga de sentido narrativo, se lamentaba de que aún no hubiera sido escrita la novela de Córdoba » (Mercado 1996: 91). Reconstruir las historias de esta ciudad y de sus habitantes resulta ser consiguientemente uno de los propósitos de Tununa Mercado que visita en *La madriguera* Córdoba en compañía de su profesor de inglés, Sarmiento. Nos localiza en este espacio particular que es la ciudad de Córdoba y desde esta posición « nos implica en las vidas diarias de los ciudadanos » (Seminet 2007: 291). Los recuerdos de infancia que aparecen en *La madriguera* surgen por consiguiente frecuentemente a partir del espacio que ordena la memoria y que funciona como núcleo que desencadena la escritura (Pagni 2001: 149). Tununa Mercado misma afirma que el espacio, el paisaje « est[á] ligado a personas y circunstancias, se entretrej[e] en historias dramáticas con protagonistas que hac[en] de él y de sus tonalidades cambiantes un fondo para sus desplazamientos » (Mercado 1996: 26-27). Pongamos por caso un paseo que hacía la niña con su hermana en un Chevrolet del doctor Carlos Stutz, durante el cual surgió en el paisaje un monumento erigido por un varón a su amada: la joven Tununa Mercado afirma que « la historia de esos personajes ocupaba en nuestro interés el lugar del paisaje » (Mercado 1996: 26). Otros ejemplos de lugares que suscitan recuerdos son el tranvía en el que la niña descubre e imagina la historia de otros – Ernesto por ejemplo, que se había enamorado de Rosita – o la casa de su amiga Raquel, que evoca la historia amorosa de su madre... Por añadidura, « 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 » (Catalin 2008: 50). Según Pagni (2001: 149), « se entra al libro desde el zaguán de una casa que es algo así como la casa de la escritura y la casa de la memoria »: *La madriguera* efectivamente se inicia con una descripción detallada y nostálgica del paisaje que rodea la ciudad de Córdoba, de los jardines que terminan donde el campo se expande y ante todo de la casa nueva a la que se muda la familia Mercado (Seminet 2007: 292). Esta casa es el universo primero del sujeto y « desde allí se da una proyección hacia el interior y hacia el pasado » (Pagni 2001: 149). En las primeras páginas, la autora describe sus primeras impresiones al entrar en la casa y cómo su mirada recorre el vestíbulo hasta una puerta abierta: « sólo la mirada transita por los espacios y se detiene en el zaguán encerrado entre dos puertas, una de hierro, pesada, con vidrios opacos y labrados, la otra, también vidriada pero transparente, que deja ver a través de una cortina el interior del vestíbulo; transita hacia arriba, recorre los ángulos de esa caja, baja por las uniones y llega hasta el último rincón detrás de la puerta abierta, hasta ese vértice en sombras en el que se ubica el comienzo, la inauguración del espacio que habré de ocupar desde entonces » (Mercado 1996: 9-10). La casa paterna, a partir de la cual las historias parten (Pagni 2001: 149-150), se presenta como un lugar seguro, como un territorio propio, que separa la familia del afuera, a veces amenazador, y la protege contra otros amenazantes. Es un lugar de refugio y protección: a través de la escritura de *La*

madriguera, Tununa Mercado propone entonces « 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 » (Catalin 2008: 50). Se opone consiguientemente a la narración del exilio, como *En estado de memoria*, en la que es imposible ubicarse en el espacio e incluso la casa de la infancia vuelve como lugar aterrador, no protector²⁵. Finalmente, el título mismo de la obra, « la madriguera », refiere también a un espacio y representa el lugar donde algunos animales crían su familia, lugar que se asocia con el calor familiar y con la casa paterna. Existe por consiguiente una analogía entre el título y la estructura de la novela : como animales pequeños salen de la madriguera y se aventuran poco a poco a explorar el mundo exterior, las aventuras de la niña narradora también la ponen en contacto « con el espacio que la rodea, el ambiente de su comunidad y la gente que la puebla » (Seminet 2007: 293). Esta familiarización con el espacio y con la ciudad, este proceso de aprendizaje, resulta consiguientemente relacionado con las excursiones que hace la niña con Sarmiento: « son quizás sus experiencias con el maestro Sarmiento que le llevan a la narradora niña a descubrir diferentes espacios de la ciudad y consecuentemente a construir la narrativa de su vida, su descubrimiento de la ciudad con él mientras aprende inglés es el equivalente a alejarse de la madriguera » (Seminet 2007: 293).

Relacionada con el espacio como territorio propio – la ciudad de Córdoba, la casa paterna, la madriguera... – se suma la recuperación de otro dominio, a saber la historia familiar. Se señalan primeramente los miembros de la familia: los padres de la autora, sus hermanos, pero también « las tías abuelas que vivían con nosotros » (Mercado 1996: 12) como Manuela Baigorria y Berta Zeballos, que « se postulaba como protectora para toda eternidad de mi persona » (Mercado 1996: 40), la tía Fanny Baigorria que se convocaba a los muertos... La niña se acuerda también de una mujer que amamantó a su hermano, creando un linaje por vía láctea, de modo que la hija de esta mujer vino a ser su hermana de leche (Mercado 1996: 98-99). No obstante, se destaca sobre todo « una serie de linajes contados en el seno familiar [...] que tienden a recuperar el origen criollo de la familia y su relación con el suelo argentino » (Catalin 2008: 51). Tununa Mercado recuerda cómo su familia materna « se vanagloriaba de una supuesta antepasada india » (Kanzepolsky 2008: 136) ya que « consideraban que la verdadera prosapia argentina era la de origen autóctono puro » (Mercado 1996: 103): una de sus tía abuelas pretendía que un ancestro Baigorria había tenido hijos e hijas con una princesa india, « hija del cacique Quechuden, llamada Lechibán, que se traducía Luz del Sol » (Mercado 1996: 103). Ese coronel criollo Baigorria había vivido treinta años en el desierto con los indios, pero no se sabe si él era el bisabuelo o tatarabuelo directo o sólo títobisabuelo o títotatarabuelo, no obstante « la sangrebaiGORRIA que manaba de aquel audaz desterrado entre indios era reivindicada como de una misma y sola hermandad que nos alimentaba o nos ennoblecía » (Mercado 1996: 103-104). Tampoco

²⁵ Véase 3.2.2. Trazos de la infancia en la obra de Tununa Mercado

se sabe a qué tribu pertenecía la princesa india, pero « tanto para los parientes como para el relato no importan demasiado ni la veracidad, ni la precisión de los datos porque él mismo apunta a mostrar que la familia matrilineal llevaba consigo la memoria del desierto y que sus miembros eran fieles al espejismo de que la argentinidad auténtica era la que se remontaba a un origen autóctono puro » (Kanzepolsky 2008: 144). Además, la autora recupera ciertas costumbres que su familia había heredado de sus mayores y que persistían en la vida de ciudad como rituales (Mercado 1996: 105): el colgar carne a secar para hacer charqui en el patio o el comer quirquinchos pequeños llamados piches... En cuanto a la lengua, Tununa Mercado afirma que « el habla también era peculiar, mezcla de español y argentino, acaso de restos de quechua o ranquel, y ciertos giros que yo creía universales » (Mercado 1996: 106). 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 al texto y, si se une con la recuperación de costumbres, define en el espacio pasado de la infancia un vertiente fundamental en la producción de la autora, creándole así un origen textual al tratamiento de las tradiciones criollas y provincianas » (Catalin 2008: 51).

Otro núcleo importante en *La madriguera* resulta ser « el encuentro del origen de la letra » (Catalin 2008: 49) – o sea, la relación de Tununa Mercado con la palabra y con la lectura – en función de la reterritorialización de la escritura. La autora nació en una familia muy intelectual que se interesaba particularmente por la escritura, la literatura y la educación, lo que explica por consiguiente la presencia de Sarmiento, que tiene que educar y guiar a la niña. El primer contacto con la escritura, la autora lo tiene con las dos letras de sus padres. Relata como su madre fue escribana, que « escrib[ía] a mano sus protocolos en hojas de finísimo papel fabriano tamaño oficio con sellos grabados de la Nación » (Mercado 1996: 15) y que enseñó a la joven Tununa Mercado a caligrafiar. Además, la niña frecuentemente ayudaba a su padre, abogado criminalista, que « preparaba su alegato a mano » (Mercado 1996: 159). Narra también cómo éste, cuando estaba enfermo, comenzaba a escribir « las verdades del alma atormentada » (Mercado 1996: 69), una serie de sonetos, « con palabras ininteligibles, con la misma letra come papel, extendida y elástica » (Mercado 1996: 71); La niña cree que esas enfermedades de su padre se curaban con la letra. A continuación, se destacan asimismo « los numerosos relatos orales de sus abuelas y tías abuelas » (Catalin 2008: 49) como por ejemplo el relato de la princesa Lechibán, el cuento del cementerio muy al sur de Córdoba sobre una mujer, con un pañuelo atado, que « regaba los tuestos de una tumba » (Mercado 1996: 27) o la tragedia del secuestro y desaparición de una niña llamada Martita Stutz, sobrina del doctor Stutz (Mercado 1996: 28)... No obstante, estos relatos « sólo podían hacerse en los umbrales de la máxima desprotección posible, es decir por la noche, antes del sueño, y ese tránsito se llevaba atrapadas en su estela las hilachas del día » (Mercado 1996: 103). Seguidamente, se señala también « la multiciplidad de lecturas de infancia » (Catalin 2008: 49): Tununa Mercado relata cómo hacia el living de la casa había un lugar de la cultura,

una biblioteca, donde estaban además los muebles de la esribanía de su madre (Mercado 1996: 18). La primera lectura de la niña que menciona *La madriguera* es la de una cita de Wilde (Mercado 1996: 19), pero siguen otras: un poema de Darío, « short stories », « nursery tales » y *La isla del tesoro* que lee con Sarmiento, *El tesoro de la juventud*, « colección leída y releída por los niños y niñas de entonces » (Mercado 1996: 41-42), el libro de Somerset Maughan cuyo protagonista se llama Philip Carey – la joven Tununa Mercado imagina ver a este niño: cuando va con su madre a un concierto en el teatro Rivera Indarte, cree ver al Philip Carey, encarnado en un niño cordobés (Mercado 1996: 66-68) –, *The Complete Works* de Shakespeare, ese volumen que ella y Sarmiento habían sacado (Mercado 1996: 116)... Finalmente, « 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 » (Catalin 2008: 49). En primer lugar, se señalan sobre todo las cartas de amor que Tununa Mercado escribía en lugar de sus amigas, « convirtiéndose la casa en un escribidero sentimental al servicio de la comunidad de chicas en edad de merecer, en el que confluían los diarios íntimos, poemas amorosos de los *Titanes de la poesía universal*, y versos de la cosecha propia de mi hermana » (Mercado 1996: 138). La autora recuerda también las consignas político-ideológicas que escribió junto con su hermana, detrás de una estantería. A continuación, uno de los ejercicios del aprendizaje con Sarmiento era la llamada novela del tranvía que consistía en inventar historias en torno a personajes que se traladaban con ellos. Tununa Mercado relata cómo contemplaba a Wendy, que era la única que llevaba guantes en primavera, a Ernesto que estaba enamorado de Rosita o al señor Soria que leyó a Unamuno... La autora afirma que « sus rasgos se incorporaron de una manera definitiva a mi vida, puesto que pueden aparecer a medida que ahora los escribo » (Mercado 1996: 55). La narración de estos primeros contactos con la palabra, las letras de sus padres, los relatos de sus abuelas, las numerosas lecturas de infancia, pero también sus propios escritos, funcionan consiguientemente todos como « modo de arraigo y se relacionan con el modo presente de la escritura de la autora » (Catalin 2008: 49).

Finalmente, la iniciación política de Tununa Mercado también ocupa un lugar central en *La madriguera*, a saber los primeros encuentros de la niña con la política y la irrupción abrupta del acontecimiento político. Recuerda sobre todo cómo sus padres estaban en contra del gobierno y cómo el peronismo era combatido en la vida cotidiana (Mercado 1996: 41). Cuando un día, la niña estaba sentada al lado de Sarmiento en el cine, éste chifló quedito cuando apareció en la pantalla el nombre de Perón, de modo que ella supo que él también estaba en contra y que tenía las mismas ideas ideológicas que sus padres (Mercado 1996: 37). Frecuentemente, su padre y el profesor participaban juntos en una conspiración, cuyas reuniones tenían lugar en una estancia en Anizacate, sitio ideal para la conspiración: « ni un alma en leguas y leguas a la redonda y la casa sola, reinando, recogida entre pinares » (Mercado 1996: 130). Una sola vez la joven Tununa Mercado puede acompañarlos a una de

estas reuniones, que no eran en realidad otra cosa que « tener conversaciones con sectores diversos y palpar el estado de las cosas » (Mercado 1996: 133). La autora recuerda también el día en el que su padre provocó un escándalo en la Legislatura, en la Cámara de Diputados de Córdoba: « la conmoción fue general, varios diputados rodearon a mi padre y otros se dispusieron a protegerlo » (Mercado 1996: 120). Cuando regresó de la escuela, había un gran alboroto en la casa: « mi madre tenía las mejillas encendidas como si atravesara una fiebre y yo descubría la dimensión personal del riesgo político » (Mercado 1996: 121). No obstante, su padre pudo huir, no regresó a la casa y se ocultaba en la estancia en Anizacate. Entretanto su madre descubrió que la policía buscaba a su marido, sin embargo, no era la primera vez que la casa de la familia Mercado estaba vigilada: algunos años atrás, su padre había tenido otro exabrupto en la Cámara de Diputados y terminó en « la Cárcel de Encausados » (Mercado 1996: 124) como preso político. Además, la autora se acuerda de que la noche en que murió Eva Perón, había ido con su padre y su hermana a ver *Sunset Boulevard* en el cine Real: « cuando apenas había empezado apareció un anuncio en la pantalla que, siendo muy exacto en la hora y los minutos, en lugar de decir que Eva Perón había muerto, se diluía en un eufemismo, declarando que era inmortal » (Mercado 1996: 151). Su padre otra vez armó un escándalo y « encabezó a un grupo de personas que se dirigió a la boletería para reclamar el importe de la entrada » (Mercado 1996: 151), lo que provocó que seis policías a caballo cruzaron la plaza, para « espantar con gases lacrimógenos a este núcleo de rebeldes » (Mercado 1996: 152). Tununa Mercado relata también que era obligatorio tener el carnet del partido – del peronismo – y como alguien que no lo aceptaba, entraba en listas, o sea, resultaba registrada con el servicio de información del Estado. Además, « quien entraba en esas listas podía tener la seguridad de que sería perseguido y neutralizado » (Mercado 1996: 126): un día, la policía efectivamente había invadido la casa familiar – al principio un lugar seguro – donde había efectuado un allanamiento. Finalmente, otro recuerdo que tiene Tununa Mercado en cuanto a la política es como en la escuela primaria, varios libros estaban prohibidos y como las hijas de opositores al régimen de Perón no cantaban la marcha o himno al trabajo, « y si nos obligaban a hacerlo, le cambiábamos la letra » (Mercado 1996: 128).

En suma, mediante la escritura de la memoria en *La madriguera*, la autora va en busca de su infancia e identidad perdidas e intenta reconstruirlas, ya que « 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 » (Catalin 2008: 43). En otras palabras, es precisamente en el suelo de la infancia donde la letra y la autofiguración autoral se pueden asentar (Catalin 2008: 56) de modo que todos los elementos presentes en *La madriguera* explican cómo la autora ha llegado a ser la persona que es hoy : el aprendizaje de y las travesías con Sarmiento, la ciudad de Córdoba, la casa paterna, su familia, el contacto con la escritura y la literatura, la iniciación política.... Recuperar esta historia de su infancia permite entonces reconstituir su identidad como escritora argentina: *La madriguera* se

presenta consiguientemente como una prefiguración, « dando a la autofiguración autoral un origen firme y rasgos definidos que se fundamentan en ese pasado » (Catalin 2008: 46): no le interesa a Tununa Mercado saber qué pasó en su infancia, sino que quiere investigar lo que esta infancia en Córdoba implicó y desencadenó en la adulta que escribe (Catalin 2008: 45).

3.2.2. Trazos de la infancia en la obra de Tununa Mercado

Como ya he mencionado anteriormente²⁶, la narrativa de Tununa Mercado genera la impresión de que « se está leyendo siempre la misma obra y que cada libro es el eco de los demás » (Saraceni 2006). No obstante, no sólo es el caso con los temas de memoria y exilio, sino también con los recuerdos infantiles. Mientras que *La madriguera* resulta ser la obra exclusiva de la infancia de Tununa Mercado, *En estado de memoria*, *La letra de lo mínimo* y *Narrar después* asimismo comportan fragmentos en los que la autora recurre a su niñez en Córdoba. En este capítulo, comentaré algunos pasajes o personas relevantes que a veces se relacionan con elementos en *La madriguera*.

Son tres los episodios centrales de la propia niñez que aparecen en *En estado de memoria* y que « vuelven en este libro con la fuerza de la percepción infantil » (Catalin 2008: 47). El primer fragmento en el que la infancia se manifiesta intensamente es *La especie furtiva* (Mercado 1990: 113-125) en el que Tununa Mercado recuerda la unión de dos manos en una noche de verano de 1951: « 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 está allí para tomarla » (Mercado 1990: 115). No obstante, este gesto provoca un ardoroso dolor en la niña ya que la intensidad misma de esta unión ya anticipa la separación, la pérdida. Además, en cuanto a esta « especie furtiva », la autora afirma que « se obstinó en reproducirse sobre todo a mi regreso a la Argentina » (Mercado 1990: 116). Otro capítulo en el que aparece la infancia, es *Casas* (Mercado 1990: 141-148), en el que Tununa Mercado habla de « la casa de mi infancia en Córdoba » (Mercado 1990: 145) que contrariamente a la descripción nostálgica en *La madriguera* aparece aquí como un espacio amenazante en sus pesadillas: « no podía salir de esa casa: ella era una gran esfera en cuyo interior estaba condenada a rodar para la eternidad; ella fue ataúd, barco, paraíso aéreo » (Mercado 1990: 146). La protagonista se siente presa en esa casa soñada, como los pájaros que revolotean en una gran jaula colgando del techo en la cocina y que « choca[n] contra los barrotes y no atina[n] a huir, condenados a su prisión » (Mercado 1990: 145). Finalmente, *Contenedor* (Mercado 1990: 157-166) presenta el último fragmento de *En estado de memoria* en el que la infancia juega un papel central: la autora relata que en su primer día de clase de la escuela primaria, los niños y niñas ya estaban formados en el patio y que ella no pudo encolumnarse en

²⁶ Véase 3.1.2. Memoria y exilio en la narrativa de Tununa Mercado

ninguna hilera. La protagonista no pertenece a ninguna de las filas y no está en ninguna lista: « no estoy en las listas, y no ha sido esta condición ni enaltecedora ni degradante, ha sido simplemente estructurante » (Mercado 1990: 166). Las tres escenas son todas estructurantes, fundacionales, ya que estos sentimientos de pérdida, de encierro y de no-pertenencia reaparecerán en la vida de la autora como un retorno continuo y se relacionarán con su situación de exiliada, ya discutida ampliamente en el capítulo sobre la escritura íntima en *En estado de memoria*²⁷.

A continuación, aunque los textos en *La letra de lo mínimo* y en *Narrar después* se caracterizan por la preponderancia del carácter ensayístico, « hay ciertos textos en los que el rescate del pasado autobiográfico adquiere un papel central » (Catalin 2008: 47) y que narran específica y centralmente episodios de infancia. *La letra de lo mínimo* (1994) comporta varios fragmentos en los que la niñez de Tununa Mercado desempeña un papel importante, entre los cuales se destacan tres. El capítulo *Crisol de razas en patio cordobés* (Mercado 1994: 9-13) comienza al igual de *La madriguera* con la descripción de la casa paterna, la casa de su infancia en Córdoba. Contrariamente a *En estado de memoria*, esta casa no se presenta aquí como soñada, como una pesadilla amenazante, sino que se trasluce la nostalgia de la autora: « la casa de dos pisos era de los años cuarenta, en Córdoba, con puerta cancel y vestíbulo, escaleras con pasamanos cromados, balcones ventrudos, terrazas, jardín interior con glorieta, árboles frutales, pajarera y gallinero » (Mercado 1994: 9). A partir de la evocación de esta casa en el barrio cordobés, surgen varios recuerdos infantiles y nostálgicos en la mente de la autora: relata cómo durante las tardes de verano la gente sacaba sillas a la puerta de la calle para charlar y beber, cómo la casa de sus padres tenía el único teléfono tubular en el barrio, a través del cual « circuló la traición y el desvelo de la aventura amorosa, pero también las conspiraciones de los opositores al gobierno, que por entonces era el primer Perón » (Mercado 1994: 9), cómo un día vino a cenar Miguel Angel Cárcano y cómo ella y su hermano tuvieron que vestirse como niños bien... Además, el título « crisol de razas » – crisol que caracteriza a la Argentina – demuestra la problemática recuperación de las tradiciones de origen (Catalin 2008: 48); La casa se sitúa entre el barrio viejo y el barrio nuevo y la familia cordobesa experimenta al mismo tiempo orgullo y vergüenza ante lo criollo, entendido como lo propio desde siempre: se señala por una parte la elección de los alimentos que despliega el envanecimiento por lo autóctono y por otra parte el hermano de la joven Tununa que debe ocultar sus rodillas oscuras (Kanzepolsky 2008: 136). A continuación, en *La caja convocante de la escritura* (Mercado 1994: 14-17) Tununa Mercado recupera tres recuerdos independientes. En el primero aparece la niña Dora que también está presente en *La madriguera*. Tununa Mercado relata cómo la orfandad y la viudez se instalaron en esta casa del barrio con la muerte del padre de Dora, el señor Soria, igualmente uno de los personajes en *La madriguera*. Recuerda que observaba este hombre en el tranvía, leyendo un tomo de Unamuno, y que había firmado

²⁷ Véase 3.1.1. Escribir lo íntimo

un pacto de sangre con su hija Dora, « prometiendo encontrarnos en una calle de Córdoba, a fines del siglo, el 26 de agosto de 1999, sean cuales fueren nuestras condiciones de vida » (Mercado 1994: 15). Por añadidura, la autora se acuerda del protagonista de un libro que leyó cuando era niña, llamado Philip Carey, « cuya imagen me llevó a observar y a seguir durante años, en varios conciertos en el teatro de la ciudad, a un niño melómano, también cojo, que alimentó, en la niña que yo era entonces y en virtud de no sé cuál aura metafísica que irradiaba su reinguer, una larga y apasionada fantasía amorosa » (Mercado 1994: 16), recuerdo que asimismo aparece en *La madriguera*. Finalmente, Tununa Mercado relata que en el jardín de una casa en La Cumbre, se cayó de una escalera de más de dos metros y que durante semanas no pudo escribir porque se rompió el brazo derecho. El último capítulo en que la autora recupera su infancia, es *Samovar en casa provinciana* (Mercado 1994: 18-23): Tununa Mercado se acuerda de la primera vez que oyó una sentencia antisemita cuando tenía unos siete u ocho años, de un libro con fotografías de los campos de concentración alemanes y de una muñeca negra, con la que ninguna niña quería jugar. La protagonista escucha que « los judíos escupen » (Mercado 1994: 18) y que huelen a pecas, mientras que los negros huelen a catanga, pero « la culpa y la compasión se mezclaron para neutralizar el malestar que esa negativa me producía » (Mercado 1994: 20). La joven Tununa Mercado inicia una idealización de los marginales – de los judíos en particular – y relata que estaba fascinada por sus dos amigas judías y sus familias: la ya mencionada Dora Soria Povarchick y Diana Blumenfeld.

Al final, aunque *Narrar después* principalmente contiene fragmentos relacionados con el exilio, a veces es la infancia de la autora la que ocupa un lugar central. Primer texto es el de *Infidelidades* (Mercado 2003: 67-80), en el que Tununa Mercado relata – desde la extrañeza de la perspectiva del descubrimiento infantil – como, cuando tenía doce o trece años, por primera vez vio un triángulo perfecto, en una heladería del centro de Córdoba. No obstante, se destaca sobre todo *La cápsula que soy* (Mercado 2003: 213-218), en el que la autora otra vez retorna a Córdoba: « Córdoba no es una marca, ni una impresión grabada en la memoria, ni un sello de origen que se extingue por tensión de la piel: es mi configuración, es decir, es mi lengua » (Mercado 2003: 213). Explica que escribe Córdoba « para que exista » (Mercado 2003: 213) y cómo a partir de un lugar, la memoria se va procesando: « busco un hito, la referencia que emerge del conjunto y a partir de ella, poco a poco voy recuperando perfiles, y las cosas y las personas, las circunstancias y las historias, sueltan núcleos de sentido, líneas de relato, sin avaricia, sin recato, como si hubiesen estado esperando que las oyera y las palpara, aislándolas del conjunto. Se dejan escribir, abren sus puertas, sus espacios crecen a medida que los transito, susurran y después dicen en voz alta » (Mercado 2003: 216). En otras palabras, este fragmento – ya escrito en 1993 – anuncia la escritura de *La madriguera*: « con sus ritmos escribo la novela. No es la novela de Córdoba que mi padre reclamaba, ni el libro de anécdotas que él mismo podría haber escrito por reclamo de sus amigos, ni la memoria que deseaba Gustavo Roca para los personajes de la ciudad como un acto de justicia histórica, es un andar transportado, en el sentido de

ser llevada y escribir, escribir siempre, bajo los efectos de la enajenación o del arrobó » (Mercado 2003: 218). En este fragmento, se acuerda también de que estaba en el teatro, el cine Real, con su padre y su hermana, el 26 de julio de 1952, cuando de pronto se cortó la película y apareció una leyenda que decía que Eva Perón había entrado en la inmortalidad, escena que también está presente en *La madriguera*.

En resumidas cuentas, al lado del exilio y del trauma, la niñez también resulta muy presente en la narrativa de Tununa Mercado. No obstante, la relación de infancia en estos fragmentos no se rige por una intención de sistema: « los episodios recuperados del pasado no admiten un uso sistemático en la consolidación de una autofiguración autorral » (Catalin 2008: 48) como sí es el caso en *La madriguera*. Al contrario, estos textos breves se caracterizan por su carácter efímero, disruptivo, y no en el lugar que ocuparán luego en la configuración del yo adulto. Por consiguiente, funcionan como episodios fundacionales y « el devenir imágenes estructurantes es entonces lo que define los escasos momentos de recuperación de la propia infancia » (Catalin 2008: 47) que aparecen en *En estado de memoria*, en *La letra de lo mínimo* o en *Narrar después*. Éstos presentan elementos todos que caracterizan al yo, pero que al mismo tiempo la inquietan: construyen un yo cuyas características de pérdida, vacío y desestabilización constituyen « un rasgo fundamental en la composición problemática del yo y de la escritura » (Catalin 2008: 46) y que no puede ser integrado tan fácilmente en la autofiguración (Catalin 2008: 46).

Conclusión

Este estudio de *En estado de memoria* y de *La madriguera* intenta dar una respuesta a la pregunta cómo Tununa Mercado se enfrenta a la escritura de las experiencias de su propio pasado, ya que ambos libros relatan un episodio importante en la vida de la autora. Como ya he anunciado, Ferrero (2005) ha definido esta escritura de la memoria como « íntima ». Mi investigación consta consiguientemente de dos grandes partes que corresponden a las anunciadas en el prólogo. Mientras que la primera parte define la noción de « escritura íntima », relacionándola con la confusión genérica y con la literatura autobiográfica femenina, la segunda parte examina cómo esta escritura íntima se presenta en *En estado de memoria* y en *La madriguera* y cuál es el papel de esta manera de escribir.

He comenzado con la definición de « géneros íntimos » que ofrece Catelli (Ferrero 2005) y a la que corresponden indudablemente *En estado de memoria* y *La madriguera*: se trata de relatos en los cuales « [son] idénticos el narrador/a, y el personaje – y ambos coincid[en] con el nombre del/de la autor/a –, cuyo asunto principal, por añadidura, [es] una visión del devenir de esa existencia desde un presente que invoca un pretérito » (Ferrero 2005). Sin embargo, Ferrero (2005) pretende que es sobre todo « una experiencia de la subjetividad ante todo todo privada » la característica principal que define ambos textos como íntimos. No obstante, esta escritura de lo íntimo y privado no corresponde con un modelo literario específico: tanto *En estado de memoria* como *La madriguera* resisten a toda clasificación dentro de los límites de un género tradicional y vacilan entre novela, ensayo, testimonio, memoria, diario íntimo... Como estas categorías genéricas tienen en común la narración en primera persona, la utilización del nombre propio de la autora para la protagonista, la evocación de experiencias de la vida ocurridas en el pasado y el carácter verídico de los acontecimientos, he clasificado *En estado de la memoria* y *La madriguera* como literatura autobiográfica, o sea, como « relato[s] retrospectivo[s] en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad » (María & Yvancos 2006: 26). Además, aunque la autobiografía se presenta tanto en cuanto documento histórico como en su calidad de obra literaria, también resulta ser un texto psicológico. La recapitulación de los acontecimientos, de los paisajes y de las personas de su pasado obliga a Tununa Mercado a verse en la perspectiva de lo que ha sido (Gusdorf 1991: 13) y lleva a un análisis de sí misma: la autora reconstruye su identidad a través de la escritura del pasado. Además, esta búsqueda de la propia identidad hace que la escritura autobiográfica de *En estado de memoria* y de *La madriguera* se defina frecuentemente como una escritura femenina ya que ésta se concentra precisamente en el autodescubrimiento. Es entonces sobre todo el sujeto el que define ambos textos como femeninos puesto que no representan un héroe o una gran personalidad, sino que les interesan lo cotidiano, la vida privada y familiar, lo menor. Finalmente, resulta difícil establecer las particularidades estilísticas

que caracterizan estas autobiografías femeninas: pueden señalarse ante todo la narración no lineal, la discontinuidad, las dificultades de expresión, el trabajo con la lengua y la sintaxis, características todas relacionadas con la escritura de la memoria.

La escritura íntima del propio pasado se observa primero en *En estado de memoria*, obra que Tununa Mercado escribió después de su retorno desestabilizador a Buenos Aires, después de la pérdida de identidad a causa de sus sucesivos exilios y desexilio. A través de la escritura de este libro, Tununa Mercado se dirige hacia el interior e intenta recuperar « el recuerdo de seres, actos, sensaciones y sentimientos experimentados » (Corbatta 2002: 119), conservados en la memoria. No obstante, para narrar su propia historia, relata también las huellas que otros exiliados, otros desarraigados, han dejado en ella. Los dieciséis capítulos relatan cada vez un núcleo que se ha conservado en la memoria de la autora y que se relaciona con su propio estado como mujer exiliada: habla de Cindal que simboliza la enfermedad, el trauma del exilio, del que sufren los exiliados, señala el fallar del psicoanálisis, explica el sentimiento de no-pertenencia y su consiguiente interés por el sin techo Andrés o por los otros exiliados, como Ovido Gondi, el español republicano, o Pedro, el joven refugiado de la Segunda Guerra Mundial; Relata también que los exiliados visitaban la casa de León Trotsky e intenta restituir a los desaparecidos y los muertos, recuperando los recuerdos de su amigo Mario Usabiaga o a través de vestirse con ropa ajena, usada. Finalmente, el último capítulo del libro, *El muro*, refiere tanto al muro físico que Tununa Mercado observaba desde su piso como al muro mental que existe en su cabeza: la autora debe superar el muro si quiere elaborar su duelo. Este último capítulo se relaciona con el papel importante de la escritura y de la literatura en los períodos durante y tras terrores, catástrofes y exilios. El irse a casa no puede resolver el trauma del exilio ya que el exilio termina, pero la marca del exilio no: se destaca entonces la importancia de la escritura y del testimonio para cumplir el acto de duelo (O'Connell 1998: 37). El duelo sólo puede ser superado a través de la restitución: el objeto perdido debe ser reemplazado por otro nuevo (Avelar 1999: 283), es la llamada « restitución desde la destitución » (Moreiras 1999: 397). En *En estado de memoria*, Tununa Mercado no sólo va en busca de su hogar e identidad perdidos, sino que también recupera recuerdos de amigos, desaparecidos o muertes e intenta reconstituirlos. Además, la autora no sólo espera restituir su propia historia e identidad, sino también las de cada exiliado. No obstante, al final del libro, el duelo todavía no se ha cumplido, pero sí el olvido activo puede iniciarse por fin.

A continuación, como el proceso de duelo y restitución aún no se ha terminado a través de la escritura de *En estado de memoria*, Tununa Mercado retorna otra vez a sus recuerdos en *La madriguera*, el relato de la infancia de la autora en la ciudad de Córdoba. Además, ella misma afirma que la escritura de este libro sólo fue posible desde el lugar recuperado que al comenzar a escribir *En estado de memoria* aún no existía (Pagni 2001: 150). Como también es el caso de *En estado de memoria*, la memoria en *La madriguera* asimismo se va procesando mediante objetos o personas, pero sobre todo a

través de ciertos lugares e itinerarios. Tununa Mercado recupera su infancia a través de ciertos núcleos que la ayudan a recuperar su identidad perdida: las travesías con Sarmiento que no se presentan sólo como el aprendizaje de una lengua, sino también como un aporte pedagógico, la casa paterna en Córdoba, sus parientes y los relatos sobre la historia familiar, los primeros contactos de la niña con la escritura y la literatura y finalmente los acontecimientos políticos durante su niñez. En otras palabras, « la vuelta hacia el pasado infantil se torna central en tanto forma de reterritorialización de la escritura y consolidación de la autofiguración central » (Catalin 2008: 41) ya que todos estos recuerdos explican cómo Tununa Mercado ha llegado a ser la persona que es hoy. Como había perdido su identidad a causa de sus exilios y desexilio perturbadores, recuperar la infancia significa para la autora recuperar lo perdido y reconstituir una nueva identidad como escritora argentina.

La escritura íntima de Tununa Mercado está ante todo en la escritura de la memoria. A través de los libros autobiográficos *En estado de memoria* y *La madriguera* la autora espera superar el trauma, elaborar su duelo y reconstituir su identidad como escritora argentina. No obstante, como los temas de exilio, trauma e infancia se traslucen también en sus otros libros, incluso en su última obra *Yo nunca te prometí la eternidad* en la que recupera la historia e identidad del joven refugiado Pedro, parece que Tununa Mercado todavía no puede soltar lo ocurrido. Quizás el duelo nunca se cumpla: tenemos que esperar su obra futura para saber si en algún momento la autora finalmente podrá conformarse con el pasado.

Bibliografía

Bibliografía primaria

Mercado, Tununa. 1990. *En estado de memoria*. Buenos Aires: Ada Korn.

Mercado, Tununa. 1996. *La madriguera*. Buenos Aires: Tusquets.

Bibliografía secundaria

Alberca, Manuel. 2005. “¿Existe la autoficción hispanoamericana?” *Cuadernos del CILHA* 7-8, 115-127.

Amante, Adriana. 1996. “La familia política: de la casa a la plaza.” *Feminaria literaria* VI 11, 46-48.

Amícola, José. 2007. *Autobiografía como autofiguración: Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Rosario: Viterbo.

Avelar, Idelber. 1999. “Restitution and mourning in Latin American postdictatorship.” *Boundary* 2 3, 201-225.

Avelar, Idelber. 2000. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto propio.

Basanta, Ángel. 1996. “Autobiografías noveladas y novelas autobiográficas.” *Ínsula* 589-590, 7-9.

Canteli, Marcos. *El lugar aporético del exilio en Tununa Mercado y Ana Mendieta*, [online].

Brunswick: Dissidences. *Hispanic Journal of Theory and Criticism*, 2005. URL:

<<http://www.dissidences.org/MercadoMendieta.html>>. [Consulta: 3 de abril de 2010].

Catalin, Mariana. 2008. “Infancia y exilio. La vuelta al suelo en La Madriguera de Tununa Mercado.” *Anclajes* 11-12, 41-57.

Catelli, Nora. 2007. *En la era de la intimidad: seguido de: el espacio autobiográfico*. Rosario: Viterbo.

Ciplijauskaitė, Biruté. 1988. *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos.

Corbatta, Jorgelina. 2002. *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica*. Buenos Aires: Corregidor.

Ferrero, Adrián. 2001. “Atender a la demanda de los objetos. Reportaje a Tununa Mercado.” *Feminaria literaria* XI 17, 84-88.

Ferrero, Adrián. 2005. “La construcción del sujeto autobiográfico femenino: En estado de memoria de Tununa Mercado.” *Actas del primer congreso regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Rosario.

García Berrio, Antonio y Javier, Huerta Calvo. 1992. *Los géneros literarios: Sistema e historia*. Madrid: Cátedra.

Giordano, Alberto. 2001. “Tiempo del exilio y escritura de los recuerdos: En estado de memoria, de Tununa Mercado.” *Iberoamericana* 1, 113-120.

Gusdorf, Georges. 1991. “Condiciones y límites de la autobiografía.” *Suplementos Anthropos* 29, 9-18.

Jara, Sandra. 2005. “Escribir(se) fuera de los límites (sobre En estado de memoria de Tununa Mercado).” *Cuadernos del CILHA* 7-8, 157-167.

Jolly, Margaretta. 2001. *Encyclopedia of life writing: autobiographical and biographical forms*. London: Fitzroy Dearborn.

Kanzepolsky, Adriana. 2008. “El sabor de la herencia. Memoria y comida en Tununa Mercado.” *Letras* 35, 131-149.

Kaplan, Marina. 2006. “Reading an absent sense: Tununa Mercado’s En estado de memoria.” *Comparative Literature* 58 3, 223-240.

Klein, Eva. 2001. “A propósito de autobiografías de mujeres y de En estado de memoria.” *Feminaria literaria* XI 17, 77-83.

Lahire, Bernard. 2004. “Sociología y autobiografía.” *Revista de Antropología Social* 13, 37-47.

- Logan, Joy. 1997. "A study on exile and subjectivity: locating the self in Tununa Mercado's *En estado de memoria*." *Revista hispánica moderna* 50, 391-402.
- María, José y Pozuelo, Yvancos. 2006. *De la autobiografía: Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- Martín Duque, Ireneo y Marino, Fernandez Cuesta. 1977. *Géneros literarios: iniciación a los estudios de literatura*. Madrid: Playor.
- Martínez-Richter, Marily. 1997. *La caja de la escritura: diálogos con narradores y críticos argentinos*. Madrid: Iberoamericana.
- Martins, Laura M. *Estragos de la experiencia y cuerpos re(in)sistentes (notas sobre narrativa argentina)*, [online]. Madrid: Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense e Madrid, 2003. URL: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/lmartins.html>>. [Consulta: 3 de abril de 2010].
- Mercado, Tununa. 1967. *Celebrar a la mujer como a una pascua*. Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez.
- Mercado, Tununa. 1988. *Canon de alcoba*. Buenos Aires: Ada Korn.
- Mercado, Tununa. 1994. *La letra de lo mínimo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Mercado, Tununa. 2003. *Narrar después*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Molloy, Sylvia. 1996. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: El Colegio de México.
- Moreiras, Alberto. 1999. *Tercer espacio: literatura y duelo en América Latina*. Santiago: LOM ediciones/Universidad Arcis.
- Mortier, Daniel. 2001. *Les grands genres littéraires*. Paris: Champion.
- O'Connell, Patrick L. 1998. "Individual and collective identity through memory in three novels of Argentina's *El proceso*." *Hispania* 81 1, 31-41.
- Pagni, Andrea. 2001. "Itinerarios de la memoria, trazos de la escritura." *Iberoamericana* I 1, 147-151.
- Perilli, Carmen. *Los trabajos de la araña: Mujeres, teorías y literatura*, [online]. Madrid: Espéculo: Revista de Estudios Literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2004. URL: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/trabaran.html>>. [Consulta: 3 de abril de 2010].
- Pfeiffer, Erna. 1995. *Exiliadas, emigrantes, viajeras: encuentros con diez escritoras latinoamericanas*. Madrid: Iberoamericana.
- Ricaud, Nora. *Experiencia literaria y autofiguración en La madriguera de Tununa Mercado*, [online]. Madrid: Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2005. URL: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/madrigue.html>>. [Consulta: 3 de abril del 2010].
- Saavedra, Guillermo. 1993. *La curiosidad impertinente: Entrevistas con narradores argentinos*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Saraceni, Gina Alessandra. 2008. *Escribir hacia atrás: Herencia, lengua, memoria*. Rosario: Viterbo.
- Saraceni, Gina Alessandra. *El malestar de la escritura: notas sobre Tununa Mercado*, [online]. Sartenejas: Universidad Simón Bolívar, 2006. URL: <http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S0798-97842006000100009&script=sci_arrtxt>. [Consulta: 3 de abril del 2010].
- Seminet, Georgia. 2007. "La estética del espacio y la memoria en La Madriguera de Tununa Mercado." *Mujeres que escriben en América Latina*. Ed. S. Beatriz Guardia. Lima: CEMHAL, 289-295.