

Escribir(se) fuera de los límites (Sobre *En estado de memoria* de Tununa Mercado)

Sandra Jara*

RESUMEN: *En estado de memoria* de Tununa Mercado es un texto que parece resistirse a la clasificación genérica. A pesar de que podría encuadrarse dentro del género autobiográfico, las reflexiones que ofrece la autora sobre la *escritura*, la *memoria* y el *exilio* abren la posibilidad de trascender los límites de la insoslayable autorreferencia. En efecto, al mismo tiempo, Tununa Mercado afirma e impugna al *cogito ergo sum* cartesiano, por un lado, y la capacidad representativa del lenguaje, por otro. En rigor, la autora pone en cuestión la categoría de identidad al presentar a un yo que, lejos de borrarse o anularse, se extravía en la búsqueda de un autorreconocimiento horadando las zonas oscuras de la memoria para encontrarse, paradójicamente, en un lenguaje incapaz de representarlo y en distintas figuraciones de la *alteridad*

género autobiográfico - subjetividad - lenguaje - cuerpo

ABSTRACT: *En estado de memoria* by Tununa Mercado is a text resisting any genre classification. Though it could be included within the autobiographical genre, the author's reflections on writing, memory and exile open the possibility of going beyond the borders of the unavoidable self-reference. In fact, Tununa Mercado, on the one hand, simultaneously asserts and challenges the Cartesian cogito ergo sum, and, on the other, the representative capacity of language. The writer questions identity when presenting an "I" that, far from erasing or obliterating itself, loses itself in the search for self-acknowledgment. When doing so, it penetrates into memory's dark regions, and paradoxically, finds itself in a language incapable of representing it and in various figurations of otherness.

autobiographical genre - language-/ subjectivity - body

Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y *sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro*. (...) Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página. (el subrayado es mío)

Jorge Luis Borges

¿Cómo pensar hoy los rasgos escriturales precisos que nos permitirían hablar de la existencia del *género autobiográfico*? Es decir, ¿cuáles son las bases epistemológicas capaces de reunir, en esta conceptualización, los límites que separan la ficción de la escritura de la vida sustentada en el concepto de verdad? Más aún, por ejemplo, después de los *Diarios* de Kafka donde junto con los sucesos de cada día aparecen narrados relatos y frases sueltas, inconexas, fragmentarias, envueltos todos ellos en una dimensión ficcional ¿es posible pensar en una taxonomía del género autobiográfico? En igual sentido, pero siguiendo una dirección

*Universidad de Mar del Plata (Argentina).

inversa ¿es posible hablar de la soledad, del aislamiento de Gregorio Samsa sin pensar en la soledad y el aislamiento de Kafka?

Hay *textos* (no todos) que parecen resistirse a la clasificación genérica. Ni autobiografía, ni ficción. Y digo *textos* cuando también podría decir, *escrituras, huellas, rizomas*, nociones elaboradas por el pensamiento posmoderno para impugnar, por un lado, al *cogito ergo sum* cartesiano y, por otro, la capacidad representativa del lenguaje. Nociones que –inspiradas en las páginas de Mallarmé, de Rimbaud, de Hölderling, de Artaud, de Proust o del mismo Kafka, entre otros– han encontrado una salida de ese bosque de árboles dicotómicos construido, diagramado e impuesto por la racionalidad occidental para poder abrir, así, una puerta hacia un espacio diferente en el pensamiento: el espacio del Afuera o de lo Neutro de Blanchot, del pensamiento de la diferencia de Derrida, del geno-texto de Kristeva o del pensamiento sin imágenes de Deleuze, por mencionar algunas de las teorizaciones más relevantes sin entrar en las series de convergencias o de divergencias que las atraviesan.

Esta clase de textos –o, si se quiere, de escrituras–, inquietan al lector, lo dejan sin certezas sobre la fuerza del lazo de identidad que une al *autor*, al *narrador* y al *personaje* pues, más allá de ciertos rasgos formales que podrían garantizarla, el posible grado de mayor o de menor ficcionalidad no parece ser en ellos mensurable ni cuantificable. Aunque es cierto que podrían reconocerse diversas formalizaciones de escritura que darían cuenta de cierta adhesión a una inscripción genérica, no obstante, hay *algo* en estos textos que a los lectores se nos escapa, que la razón no puede asir, aprehender y que, sin embargo, las palabras *muestran* –como sucede con el epígrafe que he seleccionado para encabezar este trabajo, recogido del ensayo *Borges y yo* de Jorge Luis Borges, desde el cual ingresamos al interrogante nietzscheano *¿quién habla?*; interrogante siempre en espera de una respuesta.

En estado de memoria de Tununa Mercado es uno de estos textos, a pesar de que algunos de sus rasgos parecerían honrar las premisas básicas de las *memorias*, tales como la utilización de la primera persona, del nombre propio, y de la evocación de algunas experiencias de la vida ocurridas en el pasado (Mercado, 1990). Más aún, desde el título, cuya funcionalidad consiste en orientar (condicionar, pactar) al lector en el marco de un orden de lectura, se puede advertir que alude directamente al género de *las memorias*. Asimismo, hay paratextos que llevarían a pensar en el carácter no ficcional del texto: por un lado, la relación que se puede establecer entre los datos biográficos de la autora expuestos en la *solapa* del libro, en la que se da una “escueta cronología” de la vida de Tununa Mercado indicando sus estadías en Córdoba, Buenos Aires, Francia y México, lugares privilegiados que también aparecen en el texto; y, por otro, las palabras de la *portada* del libro afirmando que la autora “evoca su destino personal que, como muchos otros destinos paralelos o convergentes, ha transitado un camino de ida y vuelta: el del exilio y del retorno”. Junto con estos datos que aparecen *fuera* del texto pero que obligan al lector a leerlos *dentro* de él, surge la cuestión del *nombre propio* como firma autorizada –precisamente– por la categoría de autor, pero también, como sujeto textual: “Tununa”.

Sin embargo, a pesar de todos estos rasgos, la reflexión sobre la experiencia de la escritura y sobre el sujeto que escribe, constante en toda la obra de Tununa Mercado (y, al decir, *obra*, me

refiero tanto a sus textos ficcionales, como a sus ensayos, a sus conferencias, homenajes y artículos periodísticos), en este texto funciona a modo de operador que serviría, paradójicamente, para generar la *implosión* del género.

Es decir, Tununa Mercado parece alejarse de la mirada del escritor de memorias tradicional que, a diferencia del de la autobiografía propiamente dicha, “se dirige más hacia el ámbito de los hechos externos [...] y busca dejar constancia de los recuerdos más significativos” de una época. (Weintraub, 1991: 19) Si bien es cierto que en los pequeños relatos que componen el texto aparecen nombres como el de su amigo Mario Usabiaga (a quien Mercado le dedica *En estado de Memoria*), el del español Ovidio Gondi exiliado en México, el del actor cómico, Olmedo, o la “imagen ominosa del general Menéndez”, que garantizarían la dimensión *real* y la veracidad de lo que se cuenta, el tono intimista de la autora indica que hablar de los *otros*, de sus experiencias, es hablar, de un modo u otro, de sí misma. Con otros nombres como el de Cindal, un hombre que la autora conoció en la antesala de un consultorio psiquiátrico o, también, el de Elvio, un niño que le recuerda un episodio de su infancia, o el de Andrés, el linyera que conoció en una plaza – nombres que, a diferencia de los anteriores, sólo nos pueden otorgar esa garantía de lo real en virtud del *pacto de lectura*–, sucede lo mismo, pues las anécdotas que hablan de ellos surgen interiorizadas en la experiencia personal de la autora.

Pero no es sólo el tono intimista o la imposibilidad de distinguir los trazos de lo real de los de la ficción lo que genera la implosión del género memorialístico al que aludí anteriormente. Son las reflexiones sobre la memoria, la escritura y el exilio que, entrelazadas unas con otras, en un mismo gesto escritural, hablan de diferentes *estados*. El estado de memoria, el de escritura y el del exilio, en los que parece resumirse un único estado: el de la *pérdida*. La pérdida de la identidad en la que el *yo* no se reconoce como *yo*; la de la confianza en la transparencia del lenguaje y la pérdida del cuerpo propio, también entendida como una instancia de identidad. Todas ellas, son pérdidas que dejan al lector sin la ilusión identificatoria entre el autor, el narrador y el personaje y, en consecuencia, lo instalan en un espacio de incertidumbre que le impide arriesgar una definición del texto, basada en taxonomías genéricas. No sorprende entonces que, desde *En estado de memoria*, esta cuestión se torne en un problema insoluble.

Estados: de escritura, de memoria, de exilio

En un libro de ensayos, *La letra de lo mínimo*, al tratar de explicar su experiencia de la escritura Tununa Mercado recuerda uno de los textos que componen *En estado de memoria* y nos acerca al esbozo de su propia definición de la escritura diciendo:

La escritura, el exilio de la escritura, es una exploración que ignora los resquicios en los que habrá de entrar y las trampas que le tenderá el simple trazo sobre el papel; avanza como inmigrante en un país ajeno. Una imagen abre sus puertas y la deja pasar. La escritura rastrea ese territorio, avanza con sus linternas y, de pronto, cae en una emboscada. Eso es lo que me pasó con el texto “Celdillas” de *En estado de memoria* (Mercado, 1990).

Con estas palabras, sin duda, la autora se aleja de la concepción tradicional que entiende la escritura como instrumento o medio de representación de un sujeto que se expresa y, más aún, evidencia su autonomía, su *exilio* respecto de un *yo* que escribe. En efecto, la autoridad de éste se pierde en el trazo de la letra que rechaza la posibilidad autobiográfica y avanza afirmando la presencia de una enunciación *fuera-de-lugar* pues, como se verá más adelante, no puede asentarse en ningún pronombre y, sin embargo, tiene el poder de evocar anécdotas y situaciones que hablan de la experiencia personal del exilio (geográfico y político), de los regresos al país propio o de algunas escenas de vividas en la infancia de la autora. Lo cierto es que esta misma idea de una escritura autónoma donde el *yo* parece condenado a desaparecer se repite en varios relatos que componen *En estado de memoria*. Al respecto, me interesa detenerme en uno de ellos, titulado "Fenomenología", donde la autora habla de la escritura ficcional y dice: "Durante el exilio escribí textos eróticos pero no porque buscara escribirlos: ellos se ponían sobre el papel y se encadenaban con bastante soltura, sin yo convocarlos" (Mercado, 1990: 147).¹ Es evidente, entonces, que la experiencia de la escritura es siempre la misma, que tratar de delimitarla con la intención de clasificar o, con mucha menos pretensión, de aventurar una distinción entre lo autobiográfico y lo ficcional, parecería ser una tarea imposible. Pero, más aún, y trascendiendo la cuestión genérica, sus palabras nos llevan a preguntarnos: ¿cuál es el estatuto del sujeto? ¿en qué pronombre narrativo podemos reconocerlo? ¿hasta qué punto nos servirían de apoyo las categorías de sujeto autoral o de sujeto textual? A decir verdad, desde esta idea (experiencia) de *escritura* no sólo se vuelve compleja la posibilidad de asumir un pacto de lectura a partir del cual podamos reconocer la presencia del sujeto autobiográfico en relación de identificación y de isomorfismo con el sujeto autoral, sino también, creo que se vuelve difícil apelar a la categoría de *sujeto textual*, pensado sólo como un constructo en cuyo volumen enunciativo se condensarían y dominarían las huellas de la ficción.

En efecto, la dificultad se intensifica cuando pretendemos racionalizar esta experiencia que, como afirma Derrida, es singular pues "Escribir es retirarse. [...] Caer lejos del lenguaje de uno mismo, emanciparlo o desampararlo, dejarlo caminar solo y desprovisto. Dejar la palabra [...] Dejar la palabra es no estar ahí más que para cederle el paso, para ser el elemento diáfano de su procesión: todo y nada. Respecto a la obra, el escritor es a la vez todo y nada" (Derrida, 1989: 96-97). Ni autor, ni narrador, ni personaje. Acaso, una paradoja que se percibe en la figura de un nuevo sujeto textual, donde tanto el autor autobiográfico como el de ficciones sólo puede encontrar, al mismo tiempo, su punto de referencia y su impugnación.

En el libro de ensayos mencionado con anterioridad, Tununa Mercado insiste sobre la cuestión de la escritura dando una vuelta más a sus reflexiones, buscando palabras que puedan expresar esta experiencia, ahora, afirmando que "la escritura no es otra cosa que memoria" y, a propósito de esta última dice: "[...] tuve la certeza de que los núcleos que ofrece la memoria para la evocación están encerrados vivos, esperando que uno venga a liberarlos"; más adelante, agrega: "[...] Entré en esa cámara oscura y absolutamente

¹ Sin duda, Mercado hace referencia a *Canon de alcoba*, texto publicado en 1988 que, como *En estado de memoria*, está constituido por pequeños relatos imposibles de clasificar dentro del género del cuento tradicional.

ocupada de olvido, sustantivo olvido, sin hacer pie, sin poder medir mi estatura ni asentar mi volumen en ningún sitio mientras ese elemento mudo no fuera espacio a recorrer, mientras él no fuera resonancia que reflejara los ecos de mi demanda" (Mercado, 1994: 32-33). A pesar de que con estas palabras no se refiere particularmente a *En estado de memoria*, sino que continúa intentando definir esa experiencia extraña que supone la actividad de escribir en la que aparece un sujeto desestabilizado, perdido, exiliado de la identidad, corriendo el riesgo de la disolución, es insoslayable la asociación directa con este texto pues, en cierto modo, la autora plantea una suerte de homologación entre el *estado de escritura* y el *estado de memoria*. Escritura/memoria metaforizada en la imagen de esa "cámara oscura" que sólo podría brillar, reflejar cierta luz –como dice Maurice Blanchot–, fundándose en el sol que es el *olvido*.² Es así que en este texto la autora pone en juego esos "núcleos" que emergen de la escritura/memoria para ofrecer la aparición de imágenes fantasmáticas, de visiones de frisos y fotografías que la impulsan a recorrer "las zonas oscuras de la memoria", de sentimientos, percepciones, de "estados de indigencia", de "riesgo", de "intemperie", de "desvalimiento", de esos "pequeños cúmulos de textos" evocadores del exilio personal y ajeno que surgen, de improviso, como sólo puede surgir "el centellar del pasado olvidado en el presente".³

Un giro más se impone en la lectura de ese fragmento del ensayo que cité al comienzo de este apartado. En él, Tununa Mercado se refiere al "exilio de la escritura" que hablaría de un nuevo *estado*, precisamente, el del exilio que, tratándose de *En estado de memoria* parecería asumir y trascender, a la vez, la experiencia del destierro de la autora. En cierto modo, el exilio de la escritura se funde y se confunde con la escritura del exilio, pues ambos estados hablan de un *tiempo* que no se circunscribe a encadenar y a poner en escena la representación mimética o especular de los momentos del pasado y se niegan a ajustarse a los tramos sucesivos de una cronología lineal, dominados por un sujeto consciente que escriba. En efecto, ambos estados parecen hablar no sólo de la pérdida de ese sujeto protegido en la seguridad del *yo*, sino también, de la presencia de un sujeto errante que se desliza en una dimensión extraña, la de estar *fuera-del-tiempo*, la del exilio más absoluto que "tiene el trayecto de un gran trazo [que] sucede más allá, en otro sitio, se lo oye transcurrir en los silencios de la noche" (Mercado, 1990: 29), que se despliega en un "sin tiempo [...] estancia sin estaciones" (Mercado, 1990: 30) y aparece configurado por "un paréntesis que no cuenta en ningún devenir" (Mercado, 1990: 29). El *paréntesis* es la marca de una demora, de una interrupción que subvierte el suceder del tiempo vulgar desviándolo de la linealidad segura descrita por el calendario pues "el frío no llega, el presente nunca pasa al futuro" (Mercado, 1990: 30). Sin ir más lejos, en este estado –el del exilio–, el sujeto parece capturado y eternizado en un tiempo que se escapa de sus goznes, una pura forma vacía en la que

2 Cuando Maurice Blanchot nos habla sobre el vínculo entre la memoria y el olvido dice que: "El olvido es el sol, la memoria brilla por reflejo, reflejando el olvido y sacando en esta reflexión luz –maravilla y claridad– del olvido" (véase Blanchot, 1970: 490).

3 Me remito al *centellar del pasado olvidado* del que habla Franco Rella cuando se refiere a la memoria individual pensada desde el eterno retorno nietzscheano. (véase Rella, 1992: 118)

se extravía, en la que no puede encontrar más que el "estruendo de la identidad perdida" (Mercado, 1990: 38).⁴

El centellar de una subjetividad fugitiva

La escritura, la oblicuidad de la escritura es la que en un mismo gesto traza y borra el poder de la primera persona transgrediendo las leyes del género autobiográfico al que, sin embargo, convoca. Donador de la letra, anónimo, impersonal, neutro, resistente a colocarse en la dimensión de un binarismo temporal establecido por los límites del pasado y el presente, el *sujeto escribiente* de *En estado de memoria* va deconstruyendo al *yo* que, lejos de borrarse o anularse, se extravía en la búsqueda de un autorreconocimiento horadando esas zonas oscuras de la memoria para encontrarse, paradójicamente, en distintas figuraciones de la *alteridad*.⁵

Varios relatos aluden a este movimiento oscilatorio entre deconstrucción y búsqueda. En uno de ellos, titulado *La enfermedad*, Tununa Mercado narra algunas de las experiencias psiquiátricas y psicoanalíticas que atravesó en la época de su exilio y va creando una línea de sentido a través de la cual se puede inferir una asociación semántica entre los efectos que produce –precisamente– el exilio y los síntomas de locura. En este relato, "Cindal", un personaje que acaba suicidándose, marca la presencia de *otro real*, con quien se abre una extraña posibilidad de identificación pues, hablar de *él*, de *otro*, en cierto modo implica hablar de sí misma, de su desesperación, de su propio desdoblamiento, de la imposibilidad de poner en palabras la angustia: Cindal expresa esa imposibilidad a través de los gritos que ensordecían la voz de la razón; ella, desde el silencio.

Un común denominador del exilio y de la locura: "La persona [...]; busca, fundamentalmente, estar en un grupo, pertenecer a la grey, pensando tal vez con razón, que esa pertenencia puede alejar de ella la locura o, por lo menos, la incertidumbre" (21). En el *estado* de exilio y el *estado* de locura se expresa la soledad, el aislamiento y el desamparo fundamentales, donde la identidad en el deseo de encontrarse, surge perdida en el espacio incierto de un lenguaje que no puede otorgarle un lugar preciso. Exilio y locura, son estados límites que, en definitiva, marcan la abolición del sujeto o su puesta en abismo en la desposesión del yo y de las palabras.

La identidad perdida, exiliada de sí misma, en otros relatos avanza recorriendo el camino delineado por un juego de máscaras pronominales, dando lugar a la construcción de la figura del *doblo* materializada como *otra* en la pesadez y la certeza de la nominación lingüística:

4 Al respecto, podría decirse que estamos ante ese *fuera-del-tiempo* que caracteriza a la temporalidad del inconsciente, que se despliega en la experiencia imaginaria, particularmente en la literatura. (véase Kristeva, 2000: 30)

5 En realidad, por lo expuesto hasta el momento, cuando marco la presencia de un *sujeto escribiente*, aludo al *sujeto de la escritura* del que habla Derrida al decir que "Sólo llegamos a estar escritos escribiendo"; agregando, más adelante, que "El sujeto de la escritura es un sistema de relaciones entre las capas: [...], de lo psíquico, de la sociedad, del mundo. En el interior de esta escena, la simplicidad puntual del sujeto clásico desaparece (véase Derrida, 1989: 311).

... y cuando llegué a casa estaba desdoblada, quería decir yo y decía *ella* y rogaba que volvieran a unirme, que me restituyeran al casillero del que provenía y en el que había estado hasta ese momento con tanta despreocupación como inconsciencia; costó muchísimo volverme a mí, o sacarme de mí, una *otra* que entrevía y a la que no podía acceder y todavía *una otra más* que no me soltaba, sin saber yo distinguir entre la otra que había que ahuyentar y la mía que debía retener (17) (el subrayado es mío)

Pero los pronombres que podrían dar —en la presencia de un *doble infinito*, redoblándose insistentemente en el signo— un espacio al sujeto en el registro del lenguaje, es decir, en el orden simbólico, parece insuficiente.⁶ Pues la *otra* se insinúa como una figura fantasmática, inhaprensible, actuante y deseante, ajena y propia a ese yo que va desplazándose y, en su movimiento, se repite lingüísticamente como *ella* para, en última instancia, desconocerse y reconocerse como *alteridad*. La *otra fantasmática*, en su trayectoria, parecería marcar la *falta de ser* y la existencia evanescente del sujeto en las trampas del lenguaje, e interviene en el campo de tensiones de la subjetividad participando como dominante y dominada y, por ello mismo, imposible de delimitar.⁷

En el relato "La especie furtiva", Tununa Mercado vuelve a presentar a la *otra* dibujada, esta vez, en la consistencia de una "imagen", de un "signo transeúnte" ubicado *fuera* del lenguaje articulado de las palabras. Aquí, la memoria salta a una escena de amor infantil donde el recuerdo de un "contacto" corporal, de una reunión de manos con *otro* niño, promueve una sensación de "fusión" originando la emergencia de la "especie furtiva" sensible a la visión como un "resplandor extraño que lastimaba, curiosamente, con más dolor, a medida que se apagaba" (Mercado, 1990: 96). Ni *otra* real, ni *otra* lingüística, esta especie es también la *otra fantasmática*; fantasma de fusión que se ve en circunstancias especiales de la vida narrada —en el del regreso a la Argentina, en la cercanía de la muerte de alguien— alcanzando también la categoría de un *doble* cuya función no parece estar dirigida a repetir una identidad sino a marcar una diferencia. Aunque, en principio, esta figura es recreada como una *imagen* perceptible a los ojos, Tununa Mercado afirma que también es voz, *otra voz*: "La especie furtiva con desdoblamiento tiene una construcción discernible: una voz interior, levemente separada de la mía propia, formando una suerte de sonido aura a su alrededor, me dice, en una circunstancia inesperada, una verdad. A veces la dice mediante el recurso de la duda (...) otras, de una manera directa y punzante..." (Mercado, 1990: 103).

Podemos ver entonces que la construcción de la subjetividad presentada en este texto afirma y trasciende la relación dual yo/otro.

6 Cuando digo *registro simbólico* me refiero al registro del lenguaje tal como es pensado por Jacques Lacan y por Julia Kristeva, inspirada en la teoría de aquel.

7 Aludo a la noción de fantasma de Lacan que, como Freud, vio en ella la configuración de *otra escena* en la que el sujeto se relaciona con el inconsciente y con el deseo; o, más precisamente, con el deseo del Otro. En rigor, Lacan advierte que "se sabe que el deseo más exactamente se sostiene gracias a un fantasma, uno de cuyos pies por lo menos está en el Otro, y precisamente, el que cuenta, incluso y sobre todo si le ocurre que cojea (véase Lacan, 1983: 760) En definitiva, es el fantasma lo que da cuerpo al yo (je) sometido a la represión originaria que lo limita a una existencia evanescente en el acto de enunciación.

En realidad, parece postular una estructura triádica *descentrada* donde cada uno de sus términos –el *yo* (simbólico), el *otro* (real y necesario) y la *especie furtiva* (imaginaria)–, lejos de afirmar el principio de identidad, se fusionan para dar lugar al sujeto de la *diferencia*.

En este contexto en el que sólo se puede dar cuenta de una subjetividad fugitiva vagando por los andariveles de una *alteridad* inasible surge, en relación con la pérdida de identidad, la preocupación por el *cuerpo propio*. En efecto, algunos pasajes textuales de *En estado de memoria* describen un cuerpo que deja de ser constituyente y determinante de la configuración de la subjetividad al huir de las pautas simbólico–culturales que lo entienden como un signo: es decir, como un lugar de *representación* útil para establecer la diferencia de *identidades* sociales, genéricas y psicológicas entre los sexos. Más aún, Tununa Mercado llega a mostrar un cuerpo *fuera* de todas esas pautas al inscribirlo en una zona que trasciende toda dimensión de corporalidad.

Sin duda, la vestimenta es un tema ineludible cuando se trata de hablar sobre el cuerpo. Por eso, no se puede dejar de advertir que, en este texto, la ropa pierde sus significación habitual y, lejos de ser un elemento utilizado para cubrir, proteger y ocultar el cuerpo desnudo, paradójicamente, es "el objeto en el que se encarnan los términos de la carencia, el despojo y la desnudez" (Mercado, 1990: 48). Pero la paradoja no se detiene en esta afirmación; también la *desnudez* parece adquirir otra significación pues no se asocia simplemente a la ausencia de un vestido ni tampoco parece designar una corporalidad sólida, material, orgánica, visible. Es una *desnudez invisible*, revestida de otro sentido, el que sobrevuela en las palabras de Tununa Mercado cuando dice: "... ni despierta ni dormida se ha cumplido nunca para mí el sueño de una forma cerrada que me incluya, un vestido, en una palabra, que cubra *mi desnudez* y que me devuelva una imagen 'completa' en la luna del espejo" (Mercado, 1990: 49) (el subrayado es mío). Se va trazando así la superficie de *otra* desnudez; una más absoluta, la de una condición existencial de "indigencia vestimentaria" resumida en el enunciado "... no tengo qué ponerme [...] que habla de ese estado. Y estar así, haber llegado hasta allí, es algo límite, más allá está el abismo" (Mercado, 1990: 48-49).

La lógica binaria, opositiva, que nos permitiría distinguir las diferencias entre el vestido y el desnudo se derrumba, entonces, en el trazado de *otra* desnudez que parecería hablar de ese *estado límite* donde el cuerpo aparece desencarnado, casi espectral. Es un *límite* indeterminado, indefinido, que recusa la división entre la realidad y el sueño y se convierte en una zona de pasaje, de tránsito, donde el cuerpo consciente de la vigilia (cuerpo material y simbólico) y el cuerpo durmiente de los sueños (cuerpo imaginario) encuentran e inscriben su punto de convergencia.

Como con la desnudez, también en la ropa se encarna los términos de la "carencia" que, en este contexto, trasciende la significación que hablaría únicamente de la privación de un vestido. Quizás sea posible interpretar esta *carencia* como la huella que indica una *falta* radical y constitutiva del sujeto, indecible e irrepresentable pues escapa al orden del discurso, de la lógica del lenguaje.⁸ Es una

8 Llegados a este punto es interesante recordar que una de las postulaciones teóricas que le permitieron a Lacan señalar la existencia de la

falta que, en este caso, se inscribe en el cuerpo para mostrarlo fuera-de-lugar, exiliado de sí mismo, desprovisto de su volumen, desposeído de su materialidad. Un cuerpo que, en su vacuidad, diluye toda certidumbre de identidad.

Por último, es insoslayable advertir una constante referencia al *espejo* entendido como una metáfora de esa subjetividad fugitiva, ahora, en conflicto con su propia imagen. Así se vislumbra en una de las citas textuales precedentes, en la que aparece el conflicto de la subjetividad ante la ausencia de “una imagen 'completa' en la luna del espejo”. Siguiendo en la misma línea de conflictividad, en otros pasajes de *En estado de memoria* Tununa Mercado nos acerca nuevamente a esta metáfora otorgándole características particulares.

En esas circunstancias, los espejos ayudan a desencadenar la crisis. La luz de los probadores sobre los espejos, la propia imagen invertida, el modo en que el cuerpo es cubierto por algo extraño a él y la convicción de que ese elemento ajeno se apodera de *ese cuerpo* y lo hace suyo en ese recinto falsamente iluminado, todo ese acontecer es, como en las novelas de desgracia, un golpe mortal. Lo que se revela en esa secreta sesión no sólo es la carencia, la desnudez, el despojo, sino el detestable recurso de *cubrir la necesidad con [...] , algo que no habrá de cubrirla ni cubrimos*. (Mercado, 1990: 50, el subrayado es mío)

Evidentemente, estamos lejos de las fronteras del Narciso literario, mítico, que bebiendo agua de una fuente (espejo) descubre una imagen de la que se enamora y, al darse cuenta de que se trataba de su propia imagen, se desencadena la tragedia, y muere. Tampoco parece posible pensar en la teoría del *estadio del espejo* elaborada por Lacan, donde la imagen especular resulta de capital importancia en el planteamiento de la *identificación primordial* –antes del acceso al lenguaje–, pues ésta va a realizarse por el reconocimiento de cuerpo propio, y en tal sentido, permitirá la promoción de la estructuración del yo.⁹ De hecho, a diferencia de Narciso, Mercado *sabe* que el espejo devuelve una imagen, “la propia imagen invertida”. Y, sin embargo, esta certeza se rompe, no se produce la identificación pues el cuerpo surge en el marco de un movimiento de transposición por el que parece, nuevamente, dejar de tener una consistencia material y simbólica; se distancia del plano de la realidad para irrumpir desde otro registro, el del goce que es el de la separación: la *otra* del espejo alcanza la categoría de una imagen objetivable, pero no propia.

Así, vemos que en la escena del espejo aparece un cuerpo marcado por un pronombre que no es el habitual posesivo cuyo poder de significación consiste en reafirmar que se *tiene* una identidad (en este caso corporal) sino, por el contrario, un cuerpo marcado por un demostrativo con la potencia de señalar una *alteridad* que, no obstante, es indefinible. En cierto modo, el demostrativo parecería cumplir la función expresar al desolador y enigmático *indefinido* que puede dibujar un cuerpo sin sujeto: “ese” cuerpo/imagen desmaterializado en

mujer como *no-toda* se fundamenta en la afirmación de que “hay siempre algo en ella que escapa del discurso”; no obstante, admite que no todas las mujeres pueden huir del orden del lenguaje y que, por otra parte, también hay hombres que se ubican del lado del no-todo y que están allí “tan bien como las mujeres” (refiriéndose particularmente a los místicos) (véase Lacan, 1992: 44 y 92).

9 Para una mayor comprensión del proceso de identificación, véase Lacan, 1985: 86.

otro cuerpo, tan extraño y ajeno como el vestido que lo cubre. En concreto, lejos de hablar de un proceso de identificación, la imagen en el espejo anula esta posibilidad. Más aún, esta imagen marca su fracaso generando, al mismo tiempo, un sentimiento de autodesconocimiento, de desposesión y de extrañeza respecto de los límites del cuerpo propio.

Entonces, si la desnudez había revelado un cuerpo exiliado de sí mismo descorporizándolo, y la carencia la dimensión de su vacuidad, ahora, la imagen del espejo objetivada –otro identificable pero no identificatorio–, expresa una mera apariencia que habla de la desmaterialización más absoluta. En síntesis, la desnudez, la carencia y la imagen en el espejo, pasan a constituirse en los recursos que Tununa Mercado articula para trazar el destino inexorable de una subjetividad fugitiva, (des)encarnada en el cuerpo del exilio. Destino de ser un escenario vacío, un cuerpo sin espesor en el que, sin embargo, existe “algo” que ningún vestido jamás podrá cubrir ni el espejo podrá devolver. Algo que *insiste* en el orden del sentido para marcar la presencia de un hueco, de una grieta, de un dolor inexpresable atravesando el escenario del cuerpo del exilio; algo que, en definitiva, se resiste a la representación: una *falta*, un vacío que el tránsito del deseo de autorreconocimiento, no podrá colmar jamás.

Anotaciones inconclusas

Después de este breve –y, seguramente, insuficiente– recorrido por algunos aspectos de *En estado de memoria*, quisiera volver a los interrogantes del comienzo de estas páginas. En realidad, creo que sería vano intentar respuestas definitivas ante un texto que nos sitúa en un callejón sin salida. En efecto, tanto si lo pensamos desde los condicionamientos del género memorialístico, como si pretendiéramos ignorar dichos condicionamientos con el propósito de enmarcarlo en el espacio de la ficción, creo que estaríamos reduciendo la lectura de este texto a las exigencias de una crítica subordinada a las tranquilizadoras y rigurosas leyes de la clasificación.

Porque para Tununa Mercado escribir(se) es estar *fuera* de los límites. Es desplegar una escritura que excede y diluye la cuestión autobiográfica al solicitar y negar al yo, al mismo tiempo. En otras palabras, el yo de *En estado de memoria* se busca con insistencia a sí mismo en los recuerdos de la infancia, de los sucesivos exilios, de los regresos al país propio, de la experiencia de escribir para, paradójicamente, encontrarse exiliado de sí mismo, extranjero, *fuera* de toda racionalidad al perderse, por un lado, en un lenguaje incapaz de representarlo *plenamente* y, por otro, en la superficie de un cuerpo condenado al autodesconocimiento. Un lenguaje y un cuerpo que, acaso, sólo pueden expresar “Lo inidentificable, lo sin ‘Yo’, lo sin nombre, la presencia de lo inaccesible” (Blanchot, 1970: 127).

Abordar un texto como *En estado de memoria* resulta, entonces, una empresa compleja; pues es ingresar en una zona de riesgo en la que nos deslizamos – tambaleándonos – por las huellas de lo real y de la ficción, sin poder distinguir con certeza cuál es el camino dibujado por unas, y por otras. Quizás, sólo cabría conformarse con asumir que, en textos como éste, debemos

renunciar a la clasificación y admitir que sólo podemos vislumbrar ese *claroscuro* del que habla Roland Barthes en donde brilla y se opaca "[...] *un poco* de ideología, *un poco* de representación, *un poco* de sujeto: espectros, trazos, rastros, nubes [...]" (Barthes, 1987: 52-53).

Bibliografía

- BARTHES, Roland. 1987. *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del collège de France*. México, Siglo XXI.
- BLANCHOT, Maurice. 1970. *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- DERRIDA Jacques. 1989. "Edmond Jabès y la cuestión del libro". En: *La escritura y la diferencia*. Traducción de Patricio Peñalver. Barcelona, Anthropos: 90-106.
- . "Freud y la escena de la escritura". En: *La escritura y la Diferencia*. Traducción de Patricio Peñalver. Barcelona, Anthropos: 271-317.
- KRISTEVA, Julia. 2000. *El porvenir de una revuelta*, Barcelona, Seix Barral.
- LACAN, Jacques. 1983. "Kant y Sade", *Escritos 2*. Buenos Aires, Argentina, Siglo XXI.
- . 1992. *Seminario 20. Aun*. Buenos Aires, Paidós.
- MERCADO, Tununa. 1990. *En estado de memoria*. Buenos Aires, Ada Korn.
- . 1994. *La letra de lo mínimo*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- RELLA, Franco. 1992. *El silencio y las palabras*. Barcelona, Paidós.
- WEINTRAUB, Karl J. 1991. "Autobiografía y conciencia histórica". En "La autobiografía y sus problemas teóricos". *Suplementos Anthropos*, número 29. Barcelona, Anthropos.