

©DISSIDENCES

Hispanic Journal of Theory and Criticism

Aporías del Exilio

en Tununa Mercado y Ana Mendieta

Marcos Canteli / Duke University

En este trabajo pretendo mostrar cómo la categoría *exilio* es siempre conflictiva, un terreno movedizo que se resiste a ser fijado o leído desde un único paradigma. Con ese objetivo, el pensamiento de Edward Said, tanto cuando abraza la idea de una poética del exilio como cuando muestra su doble cara de ganancia y pérdida, me ha servido de guía. Mi otro guía, como sugiere el título de este ensayo, ha sido Jacques Derrida, cuya incansable reflexión sobre el espacio y los espacios de la aporía encauza mi discusión acerca de la imposibilidad de pensar el exilio como un paradigma. La consideración de que el exilio últimamente vislumbra o invoca diferentes formas de aporía es la que subyace a la segunda parte de este estudio, y la intento ejemplificar a través del análisis de la obra de la artista y performer Ana Mendieta y de la novela de Tununa Mercado *En estado de memoria*.

Huellas de paradigma en fuga

Resulta difícil pensar el exilio en términos paradigmáticos; abstraerlo, más allá de beneficios estéticos, al desplazamiento de una masa anónima y multiforme en una particularidad histórica y bajo una cierta coerción política; situarlo. A menudo la literatura sobre el exilio ha abordado el tema desde dentro, postulando la figura del exiliado —en el que, en ocasiones,

coinciden tanto el sujeto como el objeto de la reflexión— como privilegiada por su distancia respecto al exterior y su inherente postura crítica. Tal posición, a grandes rasgos, es representada por intelectuales como Joyce, Zambrano, Steiner, Aub, Adorno. El exilio es, desde esta perspectiva, un *locus* preeminente y difícil, fuente de ganancia estética. Estas posiciones parecen sugerir una reflexión sobre el exilio a partir siempre de la imagen del exiliado, como figura individual y heroica que, desgajada de un grupo, encarnaría la esencia del exilio.

Pensemos en una imagen, la que acompaña a un texto seminal como “Reflexions on Exile”, de Edward Said. En ella, un hombre —atuendo humilde, barba de días, dientes cariados— carga una maleta bajo un sol de justicia. El gesto de su cara y la inclinación del cuerpo delatan lo trabajoso de su paso, la carga que lleva quién sabe adónde. Atrás queda una casa con paredes de adobe junto a la que dos hombres discuten ajenos al de la valija, que inciertamente se aleja. Esta imagen, como anticipándose al texto, ofrece una clave para comenzar a pensar el exilio de otro modo, sin banalizarlo ni mitificarlo, lo que exigiría, según Said, considerarlo siempre más allá de la literatura: “you must map territories of experience beyond those mapped by the literature of exile itself” (161).

Caren Kaplan señala, en su libro *Questions of Travel*, la oscilación del texto de Said entre dos términos: *refugiados* y *exiliados*. El refugiado vendría a ser el reverso silencioso de la imagen del exiliado propuesta desde el modernismo, sin llegar a anular esta última, que ocuparía el anverso, la cara heroica, solitaria, dotada de voz. Tal como lo piensa Said, el exilio parece ser esta moneda lanzada al aire cada vez que es enunciada, y que provoca una tensión en la que el pensamiento se desliza de una cara a otra, e intenta establecer puentes entre ellas, señalar su indisociabilidad. Para Kaplan, sin embargo, esta indefinición del texto entre refugiados y exiliados permite que Said justifique su discurso sobre el exilio basándolo en cierta objetivización histórica proporcionada por el fenómeno de los refugiados:

The rhetorical slippage between refugees and exiles is not accidental. Just as exiles and expatriates are often conflated in modernism, here refugees and exiles perform a similar operation. The plight of historically constituted refugees might be said to *authorize* Said’s discourse on exile (just as exile

authorizes the activities of expatriation in other instances), yet the relationship between the exile (or ‘border intellectual’) and the ever-expanding numbers of displaced persons remains uneasy and unsolved. (120)

Si el “deslizamiento retórico”, como lo llama Kaplan, de Said, “no es accidental”, tampoco parece limitarse simplemente a lo retórico, y, con él, quizá Said esté enunciando una impotencia teórica: la de abrir el paradigma del exilio, más allá de la de la figura del exiliado, hacia una poética que tenga en cuenta la voz en fuga de los refugiados.

El exilio, según parece desprenderse de las palabras de Said, no produciría únicamente la figura visible del exiliado sino también las múltiples figuras silentes de los refugiados. Tanto exiliados como refugiados pueden ser incluidos dentro de la categoría abstracta del exilio, como representaciones de ésta que marcan distintos aspectos y posiciones. Said es consciente de cómo funcionan estas dos representaciones del exilio y a qué aluden en cada caso:

Refugees... are a creation of the twentieth-century state. The word ‘refugee’ has become a political one, suggesting large herds of innocent and bewildered people requiring immediate international assistance, whereas ‘exile’ carries with it, I think, a touch of solitude and spirituality” (166).

Giorgio Agamben coincide con Said cuando propone que el refugiado “is perhaps the only thinkable figure of our times and the only category in which one may see today (...) the forms and limits of a coming political community” (16). Agamben historiza la aparición del refugiado como un fenómeno masivo aparecido a partir del final de la Primera Guerra Mundial. Multitud sin Estado, el concepto “refugiados” se resiste a cualquier consideración individual para reclamar una perspectiva que tenga en cuenta su carácter colectivo. Es el fenómeno masivo de los refugiados, no el individual del exiliado, el que perturba y desafía los bordes del Estado y atenta contra las barreras de la ciudadanía y la nacionalidad, llegando a cuestionar, como explica Agamben, los conceptos de soberanía y derechos humanos. Considerar el problema del refugiado ofrece, en última instancia, una posibilidad teórica positiva, pues la noción misma del “refugiado” se muestra como “a limit-concept that at

once brings a radical crisis to the principles of the nation-state and clears the way for a renewal of categories that can no longer be delayed” (Agamben 23).

Pero si el fenómeno de los refugiados muestra su capacidad de desestabilización, el exilio, como categoría vinculada al ámbito de la cultura a través de la figura del artista o escritor exiliado, también contiene posibilidades de perturbación. La existencia de un arte, una literatura, en definitiva, una cultura del exilio, ejerce presión sobre concepciones del canon y la tradición basados en lo nacional, proponiendo un replanteamiento de las mismas. ¿Desde dónde estudiar esas obras desgajadas de lo nacional que, en muchos casos, entroncan menos con su supuesto canon nacional de origen que con las tradiciones y las culturas que las acogen? Una respuesta podría ser que las expresiones culturales del exilio parecen violentar cualquier intento de inclusión en un paradigma de lectura que no sea el del propio exilio. Pero, entonces, habría que pensar qué es lo que constituye a una obra como obra de exilio: ¿el hablar del exilio, o el ser realizada en el exilio? ¿Sigue perteneciendo al paradigma del exilio la obra de quien regresa de él? La dificultad para encontrar una respuesta plena y satisfactoria a estas preguntas alimenta la reflexión sobre el paradigma del exilio a la vez que lo conduce hacia sus límites, aquellos en los que hablar de un paradigma del exilio deja ver la imposibilidad misma de tal ejercicio, forzándonos a proponer una concepción siempre provisional e inestable del exilio a sabiendas de su intangibilidad teórica, es decir, a hablar del paradigma del exilio a partir de un *como si*. Este *como si* permite contemplar la “impotencia teórica” cifrada en el texto de Said, —y que, en buena medida, asume este trabajo— bajo una nueva luz: la luz oscura de un exilio visto desde la aporía.

Tal como la define Jacques Derrida, la aporía es

the difficult or the impracticable, here the impossible, passage, the refused, denied, or prohibited passage, indeed the nonpassage, which can in fact be something else, the event of a coming or of a future advent, which no longer has the form of the movement that consists in passing, traversing, or transiting (*Aporias* 8).

Contemplar el exilio desde la aporía, por tanto, equivale a situarlo como un espacio de

dificultad y contradicción que excede, incluso, el plano de la consideración teórica de su paradigma —la dialéctica exiliado/refugiados, el *como si*— para mostrar un horizonte en el que los mismos movimientos propiciados por el exilio remiten al ámbito multiforme de la aporía. De esta manera, el exilio parece encerrarse a sí mismo en un juego de espejos que duplica su imagen *ad infinitum*.

He escogido la novela *En estado de memoria* de Tununa Mercado y la obra de Ana Mendieta para mostrar dos instancias particulares en que el exilio parece revelarse como una forma de aporía. Tal es la posibilidad que, según mi lectura, se vislumbra y se enuncia, pero no se concreta, en la novela de Mercado, y que sí alcanza a cristalizar, en cambio, en la obra de Mendieta.

Tununa Mercado: una suerte de llegada

En estado de memoria, la novela de Tununa Mercado, se abre con una escena en la que un enfermo llamado Cindal irrumpe en la sala de espera de la consulta de un psiquiatra público, reclamando insistentemente una atención que le es negada, lo que, a la postre, desencadenará su suicidio. No me interesa rescatar esa escena por el alto poder simbólico que tiene dentro del libro, ni hablar de Cindal, sino del resto de los pacientes de la consulta, *los que esperan*: un negativo que representa a una multitud sin rostro que deja sus trazas al borde de la percepción, desde las lecturas de Hegel (99-102) hasta la añoranza de las tortillas mexicanas en el regreso (29). Un *nosotros* que atraviesa el libro, y que incluye y a la vez excede a la narradora, ya que, como el hombre de la valija que acompañaba al texto de Said, este *nosotros* exiliado carece de voz. Es un *nosotros*, por otra parte, que no existe propiamente más que como el falseamiento de la desposesión porque, para Mercado, el exilio constata la intransferibilidad de tal experiencia, de su particularidad, y, en definitiva, la imposibilidad de hablar desde un *nosotros* o que tal nosotros aparezca en constante subordinación al *yo* desgarrado en la articulación de ese desgarramiento: no hay exilio fuera de *mi* exilio, podría decir Mercado, pero, también, mi exilio es *más* que exilio. “Nationalisms are about groups,” explica Said, “but in a very acute sense exile is a solitude experienced outside the group: the deprivations felt as not being with others in the communal habitation” (162).

Como en el caso de Joyce, Cernuda, Ana Mendieta y tantos otros, el exilio que sufre Mercado la exilia doblemente, ya que es anterior y posterior a sí mismo. En un pasaje de la novela la narradora relata una pesadilla que ella califica de “constitutiva”; es su primer día de escuela y no logra ubicarse en ninguna de las filas, el resto de alumnos van entrando a las clases, habla con una maestra pero no está en su lista, habla con otra y tampoco:

la palabra *inscripción* domina ese ir y venir confuso hasta que el sentido común se impone y una de ellas me anota en un folio. Quedo en una nómina, en un grado en una sección, por puro azar: cuando entro en el aula, rezagada, ya todos los alumnos están sentados en sus bancos, rígidos, comiéndose tal vez como yo su propio terror, o su propio deslumbramiento, *pero es el mío el que para mí cuenta, es su marca en mí lo que se registra y va a perdurar hasta esa visita a mi regreso del exilio*. No estoy en las listas, y no ha sido esta condición ni enaltecedora ni degradatoria, *ha sido simplemente estructurante*” (95-96; el énfasis es mío).

El exilio, entonces, vendría a acentuar la marca de una “no pertenencia” y una falta de inscripción. El exilio del que habla Mercado, en cualquier caso, comienza antes de que una situación política o histórica concretas lo propicien, o, más que comenzar, es como si la voz narradora interiorizara la condición del exilio de tal modo que llega a extenderla hacia atrás en el tiempo. El doble exilio de Mercado, en su incapacidad de pertenencia, se revela como un *exilio dentro del exilio*. La solidaridad del grupo de semejantes, los compatriotas exiliados, el *nosotros*, se tantea como forma de cura pero resulta inalcanzable; las terapias de grupo no funcionan; es como si la transferencia —parece plantear Mercado— no supiera de proyectos colectivos, como si no fueran posibles la inscripción y la afirmación de la identidad.

Si, como defiende Said, el exilio es “fundamentally a discontinuous state of being” (163), éste a menudo parece concretarse en una pérdida de estabilidad del eje espacio-tiempo.

Generalmente, el exiliado vive en la escisión, en lo que Said llama *contrapunteo*, trastoca los adverbios, vive en dos lugares, dos vidas al mismo tiempo. Pero el tiempo del exilio no avanza. Por decirlo con Benjamin, se trata de un “homogeneous, empty time” (261), asumido como un paréntesis cuyo final radicaría en la vuelta a la patria. Nada queda del

tiempo del exilio, todo es fugaz, se escapa. Por eso la voz narradora de *En estado de memoria* tiene una relación conflictiva con la letra: es incapaz de retener y de exteriorizar la sustancia de lo leído. Como si la lectura prolongara el paréntesis temporal y, por lo tanto, la fijación y el enraizamiento no fueran posibles por la falta de lugar propio: “nada hago, pues, en su justo centro, no estoy en ninguna parte” (*En estado* 102). La escritura de Mercado parece vislumbrar aquí la instancia aporética de una instalación en la pesadilla nietzscheana de la recurrencia de lo mismo, enunciando la posibilidad de que el exilio se constituya como un espacio en fuga, lugar sin lugar, cárcel de un tiempo sin tiempo.

El exilio configura así una forma de mirar y de percibir, un *ánimo*, siguiendo el término de Heidegger, que tamiza y determina el modo de visión y la relación con el mundo, haciendo que toda la vida pase por su lente, incluso la anterior al propio exilio. Por eso en Mercado el exilio se proyecta desde el pasado de la infancia, mediante la recurrencia de las pesadillas, hacia el presente y el “no todavía” del futuro bajo la forma de un *postexilio*. El movimiento de la narración permite, entonces, una manera de afrontar el problema de la discontinuidad del ser, que encuentra una sutura en la problematización de la escritura. Idelber Avelar, en *Alegorías de la derrota*, llama la atención sobre esta peculiar relación con la temporalidad del texto de Mercado:

En una aparente paradoja más, por lo tanto, *En estado de memoria*, texto obsesionado por el impacto del pasado —impacto cifrado en su título, que también obviamente alude a un estado *presente*, el estado (del) presente de las cosas— se revela como un texto totalmente orientado hacia el futuro (310).

Es en esta paradoja, en verse atrapado entre dos orientaciones de la temporalidad, entre el deber de la memoria y la necesidad de interrumpirla, que *En estado de memoria* plantea la relación entre restitución y destitución, duelo y melancolía. Como señala Alberto Moreiras, “[e]sa sorda demanda de restitución desde la destitución es lo que la demanda literaria a la que Mercado responde trata de articular.” (397). La restitución desde la destitución, es decir, el duelo, sólo sería posible desde una aceptación de la pérdida y una asunción de sus corolarios, algo que parece estar debatiéndose hasta la extenuación en un texto roído de preguntas. No aceptar el pasado como algo perdido, no consumir el trabajo del duelo,

equivaldría a instalarse en un estado de perenne melancolía. Pero permitir que el trabajo del duelo se complete y no devenga melancolía, por otra parte, significaría enfrentarse a la posibilidad de un perdón.

Derrida teoriza acerca de las condiciones de posibilidad del perdón en su libro *On Cosmopolitanism and Forgiveness*. Si, para Derrida, “forgiveness forgives only the unforgivable” (32), sólo la víctima, la verdadera víctima, estaría autorizada a conceder el perdón. Este planteamiento le lleva a distinguir entre dos figuras, cuya proximidad no oculta su radical diferencia, la figura de la víctima y la del superviviente:

Only the dead man could legitimately consider forgiveness. The survivor is not ready to substitute herself, abusively, for the dead. The immense and painful experience of the survivor: who would have the right to forgive in the name of the disappeared victims? They are always absent, in a certain way. The *disappeared*, in essence, are themselves never absolutely present, at the moment when forgiveness is asked for, the same as they were at the moment of the crime, and they are sometimes absent in body, often dead. (44).

¿Cómo afrontar, desde esta perspectiva, la posibilidad del perdón cuando quien tiene que perdonar no ocupa, propiamente, el papel de víctima, sino el de superviviente?, ¿y cómo hacerlo, aun más, cuando el superviviente, como es el caso de Mercado, cuestiona obsesivamente su inscripción en la categoría que lo legitimaría como tal? ¿Puede un exiliado asumir la voz del superviviente? Si así fuera, ¿sería el regreso, el *postexilio*, un perdón pactado en una renuncia implícita del *estado de memoria*?

Cuando la vuelta se antoja imposible —pues el postexilio no supone más que un reavivamiento y una prolongación de la experiencia dolorosa, la voz del exilio una negación de la supervivencia—, en la necesidad de vencer el estado afásico del trauma, la escritura parece constituir para Mercado la esperanza única de restitución y la demanda de una catarsis. Afirmando su condición de fragilidad, su desvanecerse y borrarse a sí misma en el momento de la aparición, quizás la llegada a la escritura con que termina *En estado de memoria* confirme una alternativa de subjetividad semejante a la que reclamaba Said al final de su

ensayo: la morada en una visión siempre ajena, intersticial, crítica, cuya fuerza estriba en saberse de antemano vulnerada. A su vez, la entrada en la escritura significa, como señala Avelar, el abandono de la posibilidad melancólica que parecía tentar al texto desde el comienzo —la prolongación del exilio más allá del exilio, la negación de cualquier exterioridad— para instalarse en una escritura del duelo:

Su ‘victoria’ sobre el muro, descrita en la última escena, en que el muro subrepticamente se desliza en una grieta, activa el proceso del duelo, comprendido como comienzo de aceptación de la pérdida, un proceso hasta aquí paralizado en el texto (309)

La llegada al duelo clarifica y libera el espacio de tensión sostenido a lo largo del libro, invocando un espacio de afirmación aún indeterminado que antes parecía imposible, y cerrando, de ese modo, el paréntesis abismal abierto por el exilio. 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* acepte la disolución de sus ecos en la superficie porosa de la escritura.

Ana Mendieta: el exilio en aporía

Podría decirse que la obra de Ana Mendieta está marcada tanto por la huella del exilio como por la de la *performance*. O, quizá, que su obra propone tal imbricación de exilio y *performance* que, desde una asunción radical de su lógica, resulta imposible trazar el límite entre ambos conceptos.

En el terreno de las artes plásticas, la década de 1970 constata la decadencia de la pintura y la escultura en favor de manifestaciones como la instalación, el *land art*, el *earth art* y el *performance art* como vehículos privilegiados de la expresión artística. Movilidad, dispersión, dinamismo, fugacidad, mezcla, desaparición, son algunas de las características que mejor definen el campo de acción de la *performance*. A diferencia de otras formas artísticas más

tradicionales, como la escultura o la pintura, la *performance* se realiza en un espacio y un tiempo concretos; como actuación, es una actividad transitoria de producción y fuga. Después de la *performance* quedan las trazas de su paso, el recuerdo de la acción, una estela de significado. En definitiva, algo que la fotografía, el vídeo, pueden documentar, pero no aprehender. Estas obras, de acuerdo con Jane Blocker, especialista en el arte de Ana Mendieta, “seem defiantly to tease us, preying on the limits of our vision, daring us to act on faith, forcing us to accept their disappearance” (23), condicionando, de este modo, toda reflexión y escritura posteriores, las cuales se edifican sobre el abismo de la ausencia de la obra. Las características de la *performance* pueden extenderse, como defiende Blocker en el caso de Mendieta, a una cualidad general de la producción señalada por lo performativo, por una conversión de cualquier manifestación en *performance*: “in general terms,” sostiene Blocker, “all her works can be thought of as performance to the extent that they invoke disappearance, movement, and indeterminacy” (24).

A lo largo de su vida, Ana Mendieta insistió frecuentemente en la importancia del exilio en su obra, considerándolo como un elemento indisoluble de ésta. A menudo el exilio ha sido representado artísticamente como un modo de muerte. El exiliado se encuentra mutilado, fuera de lugar, vive su vida como una muerte lenta. Leída desde la óptica de la relación entre exilio y muerte, el reclamo de lo performativo en su llamada a la desaparición cobra especial relevancia en la obra de Mendieta, como si en cada actuación la *performer* se abriera a un vacío, a un espacio de muerte, o, más propiamente, creara un *morirse* [1]. La dimensión performativa de la obra de Mendieta se extendería entonces más allá del mero arte de la actuación, para revelar un horizonte último como *arte del morir*, y, con ello, su condición paradójica, aporética: el de un arte que existe en la medida en que constata su voluntad de inexistencia y, como tal, se fortalece a la vez que se diluye en una repetición de su misma imposibilidad.

La serie *Siluetas* constituye uno de los lugares desde los que puede leerse la relación entre exilio, muerte y aporía en el arte de Mendieta. En línea con el llamado *earth art*, la serie agrupa diversos tipos de intervenciones en el paisaje. En ocasiones, aparecen espacios naturales (arena, tierra, nieve) convertidos, mediante vaciado, en enigmáticas formas que sugieren siluetas femeninas sin rostro. A menudo, estas siluetas han sido relacionadas con

temas como los de la identidad, la comunidad y la nación. Su aspecto de huellas pareciera invitar a pensarlas como representaciones de la ausencia (lo cual estaría reforzado por el hecho de que las siluetas se presentan como figuras exentas) y de un vaciado de la identidad, emanado directamente de la coyuntura del exilio, que reclamara la necesidad de llenarse, buscar el espacio de la patria, el apoyo de la comunidad perdida, y simbólicamente se llenara con materias esenciales, con fuego —concluido el acto expurgatorio, un rastro de cenizas en la tierra ardida—, con sangre —pérdida por excelencia— o, por el contrario, literalmente, con el agua que separa. Siguiendo esta línea interpretativa, y extendiendo la reflexión al conjunto de la obra de Mendieta, Charles Merether habla de cómo el arte de ésta articula una “dialéctica del exilio” en la que su obra ocupa “a borderland, homelessness, wandering, a solitude that yearns for an imagined community, yet yields to living out a community of absence” (Blocker 74).

Al esencializar la obra en su llamada a la tierra como naturaleza, y al mutiplicar los espacios de intervención—Iowa, México, las cuevas cubanas del Jaruco, etc.—, el arte de Mendieta parece insistir en la deslocalización, lo cual parece proponer un desplazamiento del problema de la nación, en cuanto concreción geopolítica, más allá de los límites del Estado, para enunciarse abstracta, esencialmente, como *tierra, madre patria* o *lugar*. Un *lugar*, como señala Blocker, indefinible en términos geográficos, o definido, en ausencia, como exilio:

to identify herself with the ‘earth’ and not with either Cuba or the United States means that Mendieta can sustain rather than assuage exile. She can make exile a home. By searching for her roots in the earth and not in a country, she can claim an identity anywhere. Her imagined community crosses all territories, escapes all border guards, can be found anywhere on the planet, it is tied neither to language nor to race” (Blocker 78)

Por eso, si, como hace Merether siguiendo el concepto desarrollado por Benedict Anderson, la comunidad imaginada de Mendieta puede ser leída como “comunidad de ausencia”, también podría invertirse el término, girando así la lectura de la obra de Mendieta, para pensarla como la invocación de una “ausencia de comunidad”. Una comunidad ausente propiciada por una interiorización del exilio, *doble exilio* que, como sucedía con la novela de

Tununa Mercado, borra cualquier fantasía comunitaria y, en ese mismo movimiento, descubre la fantasía sobre la cual, como comunidad, se funda toda nación.

Derrida ha caracterizado una figura, la del *arrivant* o el extranjero absoluto, semejante a la que propongo para leer la obra de Ana Mendieta. El *arrivant* es extranjero *siempre y en todo lugar*, ya que carece de espacio propio:

I am talking about the absolute *arrivant*, who is not even a guest. He surprises the host—who is not yet a host or an inviting power—enough to call into question, to the point of annihilating, or rendering indeterminate, all the distinctive signs of a prior identity, beginning with the very border that delineated a legitimate home and assured lineage, names and languages, nations, families and genealogies. The absolute *arrivant* does not yet have a name or an identity. It is not an invader or an occupier, nor it is a colonizer, even if it can also become one. [...] Since the *arrivant* does not have an identity yet, its place of arrival is also de-identified: one does not yet know or one no longer knows which is the country, the place, the nation, the family, the language, and the home in general that welcomes the absolute *arrivant* (Derrida 34).

Con la anulación de la posibilidad nacional y comunitaria, la identidad de Mendieta parece encontrar arraigo únicamente en su desplazamiento: una identidad constituida *en y como* exilio. De esta manera, cada movimiento en busca de la identidad pone en crisis el concepto mismo de identidad al transitar el espacio vacío de su huella.

Como contrapeso de esta lectura de la experiencia del exilio en el arte de Mendieta, en su desestabilización, no ya de la idea de nación —la cual se ve siempre cuestionada por el fenómeno del exilio, en tanto la categoría exilio descubre cómo la constitución del Estado se basa en la exclusión de determinados grupos del proyecto nacional—, sino también de las ideas de comunidad e identidad, podría hablarse de cómo en algunos casos la experiencia del exilio redonda en una consolidación de esta última idea [2].

¿Pero no es la invocación permanente al exilio una forma de resistencia identitaria en la obra de Mendieta? Podría argumentarse que en el caso de Mendieta cada acto performativo presenta siempre dos caras: la anulación de la identidad en un gesto purificador y la apertura a una posibilidad de (re)construcción de ésta; y entender así la utilización del fuego en obras como *Siluetas de cenizas* (1975), *Alma Silueta en Fuego* (1975) o *Ánima* (1976). Sin embargo, esta interpretación deja sin resolver un problema: ¿cómo leer entonces la repetición obsesiva del mismo gesto?, ¿cómo explicar que esa apertura a la (re)construcción de la identidad aparezca enunciada pero nunca termine de concretarse? “I guess you could say I’ve a *call*”, escribió Sylvia Plath (7; el énfasis es mío): el exilio marca la obra de Mendieta con una *demand*a constante pero imposible; el *llamado* a la repetición del exilio en su invocación de la muerte. Morir en cada intento de salir de la encrucijada, y que la muerte sea la encrucijada misma, el *apuros*, en palabras de Derrida, *la experiencia de la aporía*. La experiencia de estar llegando siempre *de nuevo* a un lugar inexistente, prohibido, impracticable; huella de otra huella.

Conclusión: intemperies

Una huella de otra huella, la obra de Ana Mendieta habla de un lugar de intemperie al que ya apuntaba *En estado de memoria*. El texto de Tununa Mercado vislumbraba y enunciaba la posibilidad de un exilio que encontrara morada en la melancolía, en la prolongación infinita de un duelo menos por los desaparecidos que por lo desaparecido, a saber, un enraizamiento, un estar en casa en el mundo. El exilio de Mercado encuentra una suerte de llegada en la memoria frágil de la escritura. La memoria del arte de Mendieta, sin embargo, es el puro vacío convocado por sus siluetas.

Una consideración del exilio como experiencia de la aporía significa pretender explicarlo desde tal intemperie. Aquella hacia la que se encaminaba el hombre sin voz de la foto que acompañaba “*Reflexions on Exile*”, aquella a la que se condena cualquier intento de teorización del exilio que parta de su comprensión en tanto paradigma.

Notas

[1] Oír las palabras de la poeta Sylvia Plath, otra mujer perseguida por el espectro de la

muerte, tal vez ayude a entender la constante escatológica de la obra de Mendieta:

Dying

Is an art, like everything else.

I do it exceptionally well.

I do it so it feels like hell.

I do it so it feels real.

I guess you could say I've a call (7)

[2] Este es el caso, por ejemplo, de gran parte del exilio republicano español del 1936. Según ha expuesto Sebastiaan Faber en su reciente libro *Exile and Cultural Hegemony*, intelectuales españoles como Juan Larrea, José Bergamín o Paulino Masip sienten la necesidad de fortalecer la idea de una comunidad basada en la exaltación del ideal republicano que se aferra a la idea de España como nación. Tal comunidad afirma su identidad en la resistencia y oposición al régimen político en el poder, a la vez que se presenta como alternativa a éste.

Obras citadas

Agamben, Giorgio. *Means without End. Notes on Politics*. Trans. V. Binetti and C. Casarino. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

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

Benjamin, Walter. *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trans. J. Osborne. London: New Left Books, 1969.

Blocker, Jane. *Where Is Ana Mendieta? Identity, Performativity and Exile*. Durham: Duke University Press, 1999.

Derrida, Jacques. *Aporias*. Trans. T. Dutoit. Stanford: Stanford University Press, 1993.

---. *On Cosmopolitanism and Forgiveness*. Trans. Mark Dooley and Michael Hughes. London, New York: Routledge, 2001.

Faber, Sebastiaan. *Exile and Cultural Hegemony: Spanish Intellectuals in Mexico, 1939-1975*. Nashville: Vanderbilt UP, 2002.

Kaplan, Caren. *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*. Durham: Duke University Press, 1996.

Mercado, Tununa. *En estado de memoria*. México D.F.: UNAM, 1992.

Moreiras, Alberto. *Tercer Espacio: Literatura y Duelo en América Latina*. Santiago: ARCIS/LOM, 1999.

Plath, Sylvia. *Ariel*. New York: Harper Perennial, 1965.

Said, Edward. "Reflexions on Exile". *Granta* 13 (1984): 157-172.