

Zeitschrift:	Hispanica Helvetica
Herausgeber:	Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band:	13 (2002)
Artikel:	Topografías del doble lugar : el exilio literario visto por nueve autoras del Cono Sur
Autor:	Bachmann, Susanna
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-840952

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

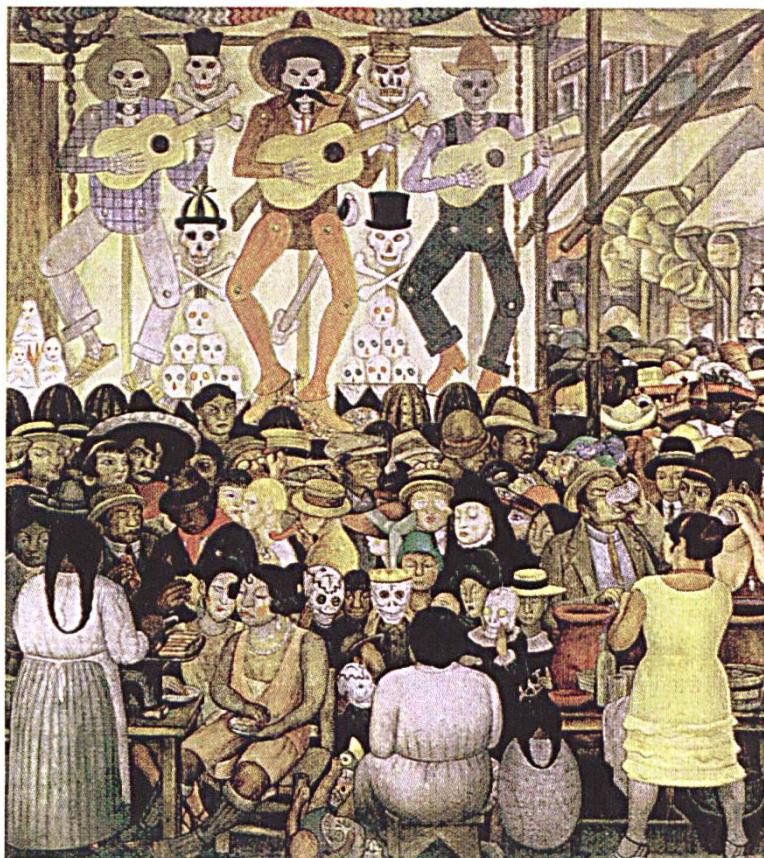
Download PDF: 23.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

TOPOGRAFÍAS DEL DOBLE LUGAR

EL EXILIO LITERARIO VISTO POR NUEVE AUTORAS DEL CONO SUR

SUSANNA BACHMANN



ISPAÑICA
ELVETICA

13

TOPOGRAFÍAS DEL DOBLE LUGAR

EL EXILIO LITERARIO VISTO POR NUEVE AUTORAS DEL CONO SUR

SUSANNA BACHMANN

Hispanica Helvetica se publica con la colaboración de la
Academia Suiza de Ciencias Humanas y Sociales

Portada: *El día de los muertos* (1928) de Diego Rivera.
Ministerio de la Educación de México.

© Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, Lausanne, 2002
Susanna Bachmann

Edita: LIBROS PÓRTICO
Muñoz Seca, 6
50005 Zaragoza (España)
e-mail: portico@zaragoza.net

ISBN: 84-7956-028-2
Depósito legal: Z-1147-2002

Director de la colección: Antonio Lara Pozuelo

Redactores: Mariela Agostinho de la Torre
Luis López Molina
Sección de español
UNIL - BFSH 2
CH-1015 Lausanne

Imprime: Sdad. Coop. de Artes Gráficas
Librería General
Pedro Cerbuna, 23
50009 Zaragoza
imprentalg@efor.es

AGRADECIMIENTOS

Le agradezco al Prof. Dr. Martín Lienhard su indispensable apoyo y ayuda en la elaboración y publicación de estas páginas. Además quiero dar mis sinceros agradecimientos al Dr. Sebastián Acosta y a Moisés Aracena, quienes colaboraron con gran empeño en las primeras revisiones del manuscrito. Y sin la paciencia de mi familia y el estímulo de Daniel, el proyecto de escribir este libro probablemente no se hubiera realizado.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
PRIMERA PARTE:	
EL DESTIERRO COMO CONTRAPOSICIÓN DE ESPACIOS GEOGRÁFICOS CONCRETOS	51
El exilio y la desilusión ideológica: <i>Mi amiga Chantal</i> de Ana Vásquez.....	53
El exilio y la historia familiar: <i>El árbol de la gitana</i> de Alicia Dujovne Ortiz.....	71
El exilio como transhumación: <i>Son cuentos chinos y De Pe a Pa (o de Pekín a París)</i> de Luisa Futoransky.....	85
CONCLUSIÓN.....	103
SEGUNDA PARTE:	
EL DESTIERRO COMO UNA PROLONGACIÓN O REPETICIÓN DE UN ESTADO ANTERIOR	107
El exilio como país inventado: <i>En cualquier lugar</i> de Marta Traba	109
El exilio como una experiencia vital límite: <i>Novela negra con argentinos</i> de Luisa Valenzuela	123
El exilio y el retorno: <i>La rompiente</i> y <i>El cielo dividido</i> de Reina Roffé	139

La reproducción del vacío como situación propia del exilio: <i>En estado de memoria</i> de Tununa Mercado	163
La identidad en dependencia del exilio: <i>En breve cárcel</i> de Sylvia Molloy	179
CONCLUSIÓN	193
 TERCERA PARTE:	
EL CARÁCTER UNIVERSAL DEL DESTIERRO	199
El exilio como condición humana: <i>La nave de los locos</i> de Cristina Peri Rossi	201
CONCLUSIÓN	219
 PALABRAS FINALES	223
 BIBLIOGRAFÍA	229

INTRODUCCIÓN

PRELIMINARES

En el sueño, recibía una orden. «La ciudad a la que llegues, descríbela». Obediente, pregunté: «¿Cómo debo distinguir lo significante de lo insignificante?»

Cristina Peri Rossi
La nave de los locos

Estas cuatro frases iniciales de la novela *La nave de los locos* de la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi realzan dos consecuencias graves que puede ocasionar el traslado en una persona de un sitio a otro: por un lado se destaca la inmensa confusión que provoca el cambio de lugar en el individuo que ya no sabe cómo interpretar el mundo que le rodea, qué sentido dar a los objetos y a las personas de su alrededor inmediato. Por otro lado se pone de relieve la necesidad de describir lo nuevo y desconocido. A pesar de que la orden se impone desde “fuera”, el hecho de que el mandato se pronuncie dentro de un sueño permite entenderlo también como un anhelo inconsciente, quizás, pero propio del soñador. Aun así es de suponer que la realización de la tarea “impuesta” resulta ser sumamente difícil, sobre todo si se toma en cuenta la falta de un sistema de referencias fiables y la desorientación espacial, temporal y/o mental de la persona migrante.

A grandes rasgos, se puede decir que en los once textos que se examinan en este trabajo se demuestra esa necesidad, que tal vez sea más bien una obligación interna que externa, de hablar de o sobre las ciudades a donde los diferentes personajes van a parar. Así se presenta a París como el escenario principal en *El árbol de la gitana* de Alicia Dujovne Ortiz (1996) y en *De Pe a Pa (o de Pekín a París)* de Luisa Futoransky (1986), además de que configura un lugar central en *Mi amiga Chantal* de Ana Vásquez-Bronfman (1991). En otras tres novelas, *La rompiente* de Reina Roffé (1987), *En breve*

cárcel de Sylvia Molloy (1981) y *Novela negra con argentinos* por Luisa Valenzuela (1990), la acción transcurre parcial o enteramente en metrópolis estadounidenses. Mientras Pekín es el eje geográfico principal en *Son cuentos chinos* de Luisa Futoransky (1983), las protagonistas de *El cielo dividido* de Reina Roffé (1996) y de *En estado de memoria* de Tununa Mercado (1992) recuerdan su deambular por tierras extranjeras desde el suelo nativo, la capital argentina. Y por último, nos encontramos tanto en *En cualquier lugar* de Marta Traba (1984) como en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi (1984) con ciudades no especificadas con designaciones exactas. Sin embargo, entre las descripciones de los entornos nuevos y los fragmentos o esbozos de vida que se graban en ellos, los lectores dan una y otra vez con momentos de trastornos o de crisis emocionales que atormentan a las figuras centrales y que se enlazan más o menos directamente con el paso al más allá del confín familiar. En resumen, las novelas de las nueve autoras originarias de los países del Cono Sur tematizan una materia que denomino, con mucha reserva, “de exilio”, a falta de una alternativa más convincente. No obstante, el destierro no es sólo una particularidad temática de los textos sino que constituye al mismo tiempo un hecho concreto en la biografía de las escritoras en cuestión, puesto que todas sufrieron las penosas experiencias de un exilio más o menos forzado. De acuerdo a lo observado anteriormente podemos afirmar que las obras literarias reflejan, hasta cierto punto, las ansias de expresar con palabras la travesía de espacios ajenos y de extraños “paisajes” anímicos. Pese a esa correspondencia significativa entre la historia personal de la autora y el asunto del destierro, el presente trabajo tiene por objeto principal de investigación la elaboración artística del tema. Es muy probable que el ostracismo real de la escritora influya en la representación literaria, pero no por ello éste deja de ser una creación más o menos de ficción. Partiendo de las reflexiones expuestas anteriormente se entrará con mayor atención en el análisis del campo de intersección en el cual convergen en los textos literarios el exilio como experiencia límite de un desplazamiento espacial, las amplias repercusiones que este desarraigo radical o el “delirio de espacio”¹ produce en el equilibrio

¹ Peri Rossi en Hughes (1984: 286).

mental de la protagonista y la necesidad o el deseo declarado de (d)escribir tales vivencias extraordinarias.

En otras palabras se puede decir que tanto la topografía de espacios geográficos (de la más diversa índole), de ámbitos político-nacionales y socio-culturales como la descripción de los estados de ánimo padecidos en ellos formarán núcleos esenciales de investigación. Y no es solamente el tema de los *topoi* o lugares que me interesa particularmente en el contexto del exilio, sino también el de la *grafía*, la reflexión acerca de la propia escritura al representar los lugares recorridos y los sentimientos experimentados. Aun cuando el destierro se enlaza en las novelas con diferentes materias e imágenes no se debe olvidar que es por un lado un objeto de ellas y que por otro, dado el exilio real de las escritoras, se le puede también considerar uno de los múltiples componentes extraliterarios del discurso narrativo. El exilio es, pues, en cada texto un elemento integrante de la creación artística a la vez que señala más allá del mero universo ficticio una realidad empírica concreta. Por esa razón no me limito en las subsiguientes reflexiones a presentar y discutir tan sólo las interpretaciones más corrientes del término “exilio” dentro del campo literario, sino que intento también incluir entre ellas algunas consideraciones acerca de una influencia eventual que pueda tener el destierro real de las autoras en las estrategias narrativas empleadas y en la estructura de las novelas.

EXSILIUM

Es cierto que el término latino *exsiliūm* y sus derivados evocan ante todo una noción de disyunción territorial, pero los estudiosos de los textos clásicos no están seguros si el acento cae en el acto de separación (*salire*, *saltare*) o en el lugar del cual uno está apartado (*ex solo*, “fuera del suelo nativo”) como subraya Edwards². En efecto, según el *Diccionario de uso* de la Sociedad General Española de Librería (1996⁸) la palabra tiene también en el castellano actual tres significados distintos, puesto que “exilio” denota tanto la acción de exiliar(se), el estado del que está exiliado y el lugar donde reside. Sin duda alguna, mientras exilarse en el sentido de *salire*, forma

² En Lagos (1988: 15-16).

intransitiva del verbo, implica “agencia”, exiliar y su sinónimo desterrar, los verbos transitivos, comprenden una idea de ser expulsado, transformando al exiliado del autor más bien en el objeto de una acción. Sharon Magnarelli hace hincapié en este doble aspecto y se pregunta: “Or, is the exile necessarily always both — acting and acted upon, subject and object?”³. Dando otro paso más en la misma dirección surge inevitablemente la cuestión de en qué medida el acto de desterrar es una consecuencia de la coerción y represión directa o indirecta y hasta qué punto corresponde todavía a una decisión “libre” del individuo⁴.

La escala de voces temáticamente relacionadas con el exilio es bastante profusa y evoca, según y cómo se destaque la presión de las circunstancias o la voluntad propia, las más diversas connotaciones. Tal gama incluye expresiones como ostracismo, confinamiento, relegación, expulsión, deportación, proscripción, extrañamiento, expatriación⁵ y también abarca palabras como diáspora,

³ Magnarelli (1997: 61).

⁴ Caren Kaplan (1987: 188) plantea la misma pregunta en el contexto de la desterritorialización, un término propuesto por Deleuze y Guattari para designar el desplazamiento de identidades, personas y significados que es endémico en el sistema mundial posmoderno: “Do we have freedom of movement and where does this freedom come from? For example, I would have to pay attention to whether or not it is possible for me to *choose* deterritorialization or whether deterritorialization has chosen me. For if I choose deterritorialization, I go into literary/linguistic exile with all my cultural baggage intact. If deterritorialization has chosen me —that is, if I have been cast out of home or language without forethought or permission, then my point of view will be more complicated. Both positions are constructed by the world system but they are not equal” (Ibíd.: 191; el subrayado es de Kaplan).

⁵ Todas estas palabras no sólo connotan una separación espacial sino implican que la exclusión del territorio nacional o de ámbitos que están bajo otros tipos de soberanía es una medida punitiva que el regente o los gobernantes toman contra individuos o grupos que se tienen por “peligrosos” o amenazadores para los demás habitantes y para el orden establecido. Sin embargo, existió, por ejemplo, en la era Romana para un reo la posibilidad de escapar de la condena impuesta fugándose o yéndose al exilio (Edwards en Lagos 1988: 17).

(e)migración, desplazamiento, dislocación, desalojamiento y traslado —sin que esta lista sea completa⁶. De todos modos y para volver a repetirlo, un concepto que es inherente a todos los términos es el de una separación territorial. Evidentemente, en un sentido más vasto, “this break is not simply with space or location but with the cultural and social continuities of place and with a collective history”, como enfatiza Edwards⁷. La ruptura o la discontinuidad con el mundo de origen se traduce en la persona expulsada sobre todo en sentimientos de pérdida y abandono, a veces acompañados de períodos de pena y nostalgia. Haciendo, por el momento, caso omiso de la situación política, histórica e incluso económica que habitualmente causa la necesidad de abandonar el país natal —me ocuparé un poco más adelante del concreto contexto histórico-político que originó el destierro de las escritoras cuyas obras analizaré en este estudio— el exilio se presenta a nivel individual sobre todo como una experiencia psicológica aun cuando la expatriación no sea una decisión forzada por circunstancias adversas.

Whether exiles have leapt out or been pushed out, the action of the verb has surely passed through, crossed over to affect and change them; as a result, they overtly embody the multiplicity of subject positions, which we might all like to deny but with which any sense of self or subjectivity is inevitably fraught⁸.

En los términos de Edwards⁹, el destierro desequilibra la identidad del exiliado poniendo en peligro su sentido de continuidad y su capacidad de proyectar con confianza un yo propio hacia un futuro que esté ubicado en el tiempo y en el espacio. A pesar de que Magnarelli y Edwards acentúen diferentes aspectos de los procesos psíquicos, ambos críticos dilucidan que el desplazamiento provoca una desorientación que no es sólo de índole espacial y temporal sino también anímica: “Yet by its very nature, exile is a psychological

⁶ Por conveniencia los mencionados términos se utilizarán a continuación como sinónimos de la palabra “exilio”, aun sabiendo que no lo son. Sin embargo, siempre que sea obvio qué énfasis se quiere dar al vocablo empleado, se tomarán en consideración las connotaciones insinuadas.

⁷ En Lagos (1988: 16).

⁸ Magnarelli (1997: 66).

⁹ En Lagos (1988: 20).

experience, a response of mind and spirit to customs, codes, and political actions;”¹⁰. Además, la mencionada desorientación se puede expresar en una sensación de extravío, en estados de extrañeza y perplejidad, en una enajenación más o menos profunda de los entornos y/o de la propia persona que eventualmente se convierte en una amenaza latente para su salud psíquica. De todos modos, el desequilibrio psíquico-mental nace con frecuencia de la dificultad de situarse en un ámbito completamente extraño, y por esa razón vale entrar con más atención en algunas características que señalan dicho estado de “delirio” espacial.

En realidad, el ostracismo constituye una especie de dialéctica¹¹ o paradoja¹² entre estar dentro y estar fuera: mientras la persona expulsada está *en exilio* (y aquí resuena casi la idea de estar “dentro” de un lugar), ella misma concibe este hecho más que nada como un estar *fuera* de todo lo que tiene importancia para ella. Además, se siente excluida de la vida social de la cual formaba parte. La duda acerca de qué o quién está fuera o dentro pone en evidencia que el individuo relegado ya no dispone de una posición fija, base para las relaciones espaciotemporales¹³ y sociales entre el yo y el mundo de los objetos. La imposibilidad de determinar con certeza la posición espacial se manifiesta también a través de la pareja adverbial “aquí-allá”, cuyos términos antagónicos están confundidos para el confinado. Sobre todo al comienzo el exiliado cree todavía estar en el país abandonado, lo que provoca una gran discrepancia entre la presencia física y la mental como hace patente la siguiente declaración de Cristina Peri Rossi: “El exiliado vive mentalmente en un espacio geográfico que no está configurado por la ciudad adonde vino a vivir sino por la ciudad donde adquirió sus experiencias

¹⁰ Ibíd., p. 17.

¹¹ Ibíd., p. 21.

¹² Magnarelli (1997: 67).

¹³ Ana Vásquez (1988: 11) indica en *Exils latino-américains: La malédiction d'Ulysse* —un texto que será presentado más detalladamente en el capítulo relativo a la autora chilena— que el expatriado tiende incluso a mezclar las dimensiones espaciotemporales: “Un des éléments le plus insidieux de l’expérience d’exil est que très vite on arrive à faire un amalgame du temps et de l’espace, de telle façon que l’opposition ‘ici/là-bas’ se superpose à ‘avant/maintenant’,....”.

fundamentales, la ciudad que dejó atrás”¹⁴. De esa manera la presencia “desplazada” tiene por consecuencia que los desterrados están simultáneamente en dos sitios pero a la vez no están en ninguno de ellos cabalmente presentes. La singularidad de esta situación constituirá, pues, otro punto de interés en mi trabajo. Es de sospechar que la descripción de los diferentes lugares salta en los textos sobre todo entre el aquí y el allá y quedará por examinar si el constante oscilar lleva a una “reconciliación” o yuxtaposición de los sitios recorridos o si prevalece la sensación de una oposición persistente. Esa imagen de una presencia en un “lugar doble”, que quizás se percibe más bien como un no-lugar, será más adelante objeto de un análisis detallado puesto que no sólo me parece una figura ventajosa para representar el emplazamiento espacial (y en menor grado también mental) del exiliado, sino que también me facilitará relacionar el destierro con la posición de la mujer en la sociedad patriarcal.

Hasta ahora nos hemos ocupado ante todo de sus consecuencias negativas e inquietantes, pero también al exilio se le atribuyen aspectos positivos. La distancia espacial, y después de algún tiempo tal vez incluso hasta afectiva, hace posible que se adopte una postura más crítica acerca de costumbres, tradiciones y sucesos políticos de la patria. Al mismo tiempo esa actitud crítica compone también la base de los juicios sobre el nuevo lugar de residencia, ya que el forastero ocupa normalmente una posición excéntrica en la sociedad receptora. De hecho, se deja observar que entre ciertos teóricos adeptos a la crítica “postmoderna” (de índole feminista, deconstructuralista, postestructuralista) existe la tendencia de desprender la palabra “exilio” de sus significados primarios de separación territorial y de medida punitiva infligida para designar, en un sentido general, una posición marginal o una postura de disidencia. Parizad Tamara Dejbord se basa en el capítulo introductorio de *Cristina Peri Rossi: Escritora del exilio* sobre todo en algunas obras teóricas de Julia Kristeva para mostrar

cómo la noción de exilio se ha revalorizado de manera que un concepto que inicialmente apuntaba a una condición negativa impuesta sobre un individuo, ha sido redefinido como estrategia de marginalidad

¹⁴ Entrevista con Psyche Hughes (1984: 286; la traducción es mía).

que es estructurada por desplazamientos discursivos y geográficos que oscilan entre el centro y la periferia¹⁵.

A pesar de que no quiero negar que el destierro (tanto en el sentido tradicional o como concepto redefinido) facilita, bajo ciertas circunstancias, la adopción de una actitud más crítica que a lo mejor desemboca en la asunción consciente de una posición periférica respecto al ente social, me parece que esta extensión de significado ignora un aspecto fundamental del exilio: la experiencia psicológica. Acabo de demostrar que la vivencia real de una exclusión territorial (aun cuando el retorno sea posible) trae consigo un brusco y completo cambio de posiciones que deja indudablemente sus huellas en la percepción y visión del mundo y que a menudo altera el sentido de identidad¹⁶ de la persona confinada. Son exactamente los efectos de esta ruptura y pérdida total los que marcan por lo menos una fase inicial del exilio, pero, aunque la intensidad de estos sentimientos disminuya después de cierto tiempo, la acción y sus consecuencias han marcado ya inevitablemente al individuo. Tal vez en una segunda fase el desterrado logre reconciliarse o asumir su posición marginal, sin embargo eso no significa necesariamente que pueda servirse de ella a manera de una estrategia¹⁷. Al utilizar la palabra “estrategia” se plantea inevitablemente la pregunta por el fin que uno

¹⁵ Dejbord (1998: 39).

¹⁶ Al hablar de “la identidad” nunca tengo en la mente un hecho concluido sino me baso más bien en la idea de la identidad como una “producción” que se construye a base de una transformación continua, en la cual se cruzan los más diversos procesos interiores (fantasías, recuerdos, sentimientos) y circunstancias exteriores (la posición propia dentro de un contexto específico: el espacio, el tiempo, la historia, la cultura etc.).

¹⁷ Al convertir el estado o la acción de exiliar(se) en un procedimiento del cual todos se pueden apropiar se corre el peligro de complicar para los desterrados la representación de su posición y experiencia particular al nivel discursivo puesto que cualquier persona puede ocupar y hablar desde el lugar que les corresponda a ellos. Tal gesto equivale, en mi opinión, a otra forma de exclusión porque los exiliados no disponen de otro lugar de donde hablar. Recurriendo y transformando la expresión “hablar mujer” que creó Luce Irigaray y que se presentará a continuación habrá definitivamente que enfatizar que “hablar exiliado” no es lo mismo que “hablar como exiliado”.

quiere alcanzar con el método elegido, cuestión esta que, por lo menos dentro del campo literario, no me parece fácil de contestar.

Otro problema que surge es el de las circunstancias histórico-políticas que inducen o estimulan a una persona a marcharse de su país. Aun cuando la decisión de desterrarse se toma voluntariamente, la expatriación se debe considerar una respuesta mental o una reacción tanto a las perspectivas socio-políticas, materiales y culturales como a las posibilidades de un desarrollo personal o de una formación profesional que se le presentan al individuo en su patria. Por lo tanto es de sospechar que estas condiciones dejan de una u otra forma sus huellas en la transformación y la elaboración poética de la experiencia del exilio. Por esta razón me parece indicado resumir los eventos histórico-políticos que sucedieron en la época en que las escritoras en cuestión abandonaron o tuvieron que huir de sus países natales del Cono Sur.

UNA ÉPOCA DE DICTADURAS SANGRIENTAS

Hasta ahora introduce diversas restricciones para poder determinar un corpus de textos más o menos homogéneo. Las novelas no sólo han sido todas escritas por mujeres, sino que cumplen también con el criterio temático de que la experiencia del exilio sea un asunto explícitamente tratado en ellas. Fuera de eso, el destierro constituye un hecho biográfico real en la vida de las autoras en cuestión. Y por último, delimité un margen temporal y geográfico: las novelas se escribieron y se publicaron, respectivamente, durante y después de los gobiernos militares de los años setenta en los países del Cono Sur (Argentina, Chile y Uruguay). La siguiente sinopsis de los sucesos violentos que marcaron con sangre la década de los setenta en dichos países nos deberá ayudar a entender mejor las causas socio-políticas que forzaron a algunas escritoras a huir de la patria de un día para otro. Efectivamente, en varias obras la acción transcurre con un trasfondo histórico que representa de una manera más o menos evidente los incidentes de aquella época.

URUGUAY

El primer país que sucumbió en los setenta al yugo de la dictadura militar fue Uruguay. Y esto sucedió después de un largo período de gobiernos democráticos¹⁸ presididos por representantes de los Colorados (1903-58) o de los Blancos (1959-67) y una relativa prosperidad económica que permitió a muchos uruguayos alcanzar un nivel de vida de clase media, hasta que comenzó el paulatino deterioro socio-político. A mediados de los años cincuenta, la economía empezó a estancarse, lo que causó disturbios sociales que se manifestaron sobre todo en un considerable aumento de las huelgas obreras y la fundación del *Movimiento de Liberación Nacional* en 1963, mejor conocido bajo el nombre de Tupamaros. La guerrilla fue muy activa entre 1969 y 1972 y gozó, por lo menos al comienzo, de un amplio apoyo por parte de la población. El 13 de junio de 1968 el presidente Jorge Pacheco Areco (1967-72) invocó las *Medidas Prontas de Seguridad* a causa de la intensificada actividad de los Tupamaros. Suspidió incluso dos veces (en agosto de 1970 y enero de 1971) todas las garantías constitucionales cuando la guerrilla secuestró o asesinó a dos ciudadanos extranjeros. El nuevo presidente, Juan María Bordaberry (1972-76), continuó la política de su predecesor. Declaró la guerra interna tras el asesinato de varios oficiales por los Tupamaros el 14 de abril de 1972. Al comienzo del año siguiente los militares crearon el *Consejo de Seguridad Nacional*. Apoyado por los generales, Bordaberry cerró el parlamento el 27 de junio de 1973: la dictadura quedó implantada. Los militares definieron su misión a partir de la necesidad de destruir todas las formas de subversión y procedieron cruelmente no sólo contra el *Movimiento de Liberación Nacional* sino también contra los partidos y las instituciones de educación, especialmente contra la universidad. Aun cuando el número de muertos y desaparecidos fue relativamente bajo en comparación con las víctimas de la guerra sucia en Argentina y el golpe de estado en Chile, el régimen

¹⁸ En realidad, el parlamento se disolvió una vez y durante nueve años (1933-42) se gobernó por las leyes de emergencia. Sin embargo, no se trató de una dictadura militar, puesto que los generales no ascendieron al poder. Esta fase de un régimen no constitucional recibió en el habla popular la designación de “dictablanda” (Weinstein 1988: 31).

dictatorial uruguayo fue indudablemente el más totalitario del Cono Sur. Se detuvo y arrestó a más de sesenta mil ciudadanos, y uno de cada cincuenta uruguayos sufrió un período de encarcelamiento. En suma, uno de cada diez uruguayos había abandonado el país en 1979, la mayoría de ellos intelectuales, profesionales y artistas¹⁹.

La transición de la democracia a la dictadura se desarrolló en el Uruguay lentamente y a pasos continuos, y el mismo proceso caracterizó también el restablecimiento de las leyes democráticas. El día 30 de noviembre de 1980, una mayoría de la población rechaza en un plebiscito una constitución que habría legalizado el gobierno militar. Los generales reconocen que no pueden contar con el apoyo del pueblo y permiten en 1982 elecciones internas de algunos partidos. Dos años más tarde, el candidato de los Colorados, Julio María Sanguinetti, es elegido el primer presidente democrático después de catorce años de dictadura militar. Sin embargo, el restablecimiento de la democracia no significa un cambio brusco del sistema político o de la constitución, como tampoco se les pide cuentas a los militares por las violaciones de los derechos humanos. El referéndum sobre la *Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado* es rechazado el 16 de abril de 1989 por una mayoría del 57 por ciento de los votos (Weinstein en Sosnowski 1993: 97) y los responsables de tantas muertes, usurpaciones de derechos y casos de tortura atroz quedan hasta hoy en día impunes.

CHILE

A pocas semanas de la llegada al poder de los militares uruguayos a finales de junio de 1973 otro evento sangriento estremece la región del Cono Sur: el cruel derrocamiento del gobierno de Salvador Allende en Santiago de Chile, el once de setiembre del mismo año aciago. Aun cuando existen ciertos paralelismos entre el procedimiento y régimen de los militares en ambos países, quiero a continuación enfatizar más las diferencias político-históricas que las semejanzas de los gobiernos autoritarios. A partir de 1932, Chile era una democracia constitucional estable que, al contrario del Uruguay, se caracterizaba por un sistema

¹⁹ Weinstein (1988: 73).

multipartidista que favoreció la formación de distintas coaliciones en el decurso de los años, debido a que ningún partido logró dominar en las elecciones. Durante la presidencia de Eduardo Frei (1964-1970) del Partido Demócrata Cristiano, se pone en ejecución la reforma agraria y se emprende la nacionalización de las grandes minas de cobre, que hasta entonces estaban en manos extranjeras. Estas medidas crean diferencias insalvables entre el centro y la derecha e imposibilitan una coalición entre ellos para las elecciones del 1970. La izquierda, en cambio, logra por primera vez unirse en una gran coalición, la Unidad Popular, que consiste en la unión de seis partidos políticos cuyo candidato es Salvador Allende, un marxista revolucionario²⁰ y miembro del Partido Socialista. A pesar de que Allende no llega a obtener la mayoría absoluta y sólo consigue sacar unos treinta mil votos más que el candidato de la derecha, el Congreso lo elige como presidente de Chile el 24 de octubre de 1970.

El programa de la Unidad Popular se compone de varios puntos esenciales: completar la reforma agraria, crear un sector socializado de la economía, proveer a los obreros con empleos que tengan un nivel salarial decente y estabilizar el sistema monetario. Sin duda alguna, se evidencian pronto obstáculos casi infranqueables en la realización del programa. Por un lado, la izquierda no dispone de una mayoría legislativa; fuera de ello, la coalición tiene a menudo que enfrentar problemas internos, lo que debilita aún más la posición de su presidente. Por otro lado, desde el comienzo, diversos grupos de las fuerzas armadas apoyados por los Estados Unidos, especialmente por la CIA, se oponen a la subida al poder de Allende. De hecho, a raíz del enorme deterioro de la economía en 1972, la clase media y la pequeña burguesía se rebela con manifestaciones y huelgas contra el programa de la Unidad Popular. El proceso de polarización no sólo marca la sociedad sino que el centro político desaparece también en el parlamento, el cual se divide en dos grupos sumamente antagónicos. Después de las elecciones del Congreso en marzo de 1973, la oposición está claramente a favor de una intervención militar, porque no es capaz de sacar del gobierno a Allende mediante una moción de censura. En agosto, Augusto Pinochet Ugarte reemplaza como general en jefe de las fuerzas armadas a Carlos Prats, quien se ve forzado a dimitir. Mientras tanto, la situación

²⁰ Oppenheim (1993: 39).

económica y política en Chile se agrava a causa de las prolongadas manifestaciones y huelgas. Entonces, el 11 de septiembre se realiza el golpe de estado con el bombardeo del palacio presidencial, durante el cual fallece Salvador Allende.

La junta militar, encabezada por Pinochet, quien en poco tiempo logra hacerse con el poder y que gobernará el país por más de dieciséis años, procede despiadadamente contra los “enemigos de la patria”. Todos los “subversivos” que se hacen sospechos de formar parte de la izquierda (miembros y simpatizantes de los partidos o de los sindicatos) serán perseguidos, torturados y encarcelados en prisiones o en campos de concentración. Mueren y desaparecen más de 3200 personas y cerca de un millón se exilian o son expulsados de Chile²¹. Tanto la represión como la tortura se emplean arbitrariamente para consolidar el poder del gobierno militar. Gran parte de la constitución se suspende y en 1980 se acepta, con una mayoría de dos tercios de los votos, una nueva constitución que prohíbe los partidos y le asegura a Pinochet la presidencia hasta 1989. Al mismo tiempo, se introduce y se sigue un modelo económico neoliberal que aumenta las diferencias sociales. A pesar de que Chile se considera el modelo neoliberal de mayor éxito de la región, el país pasa por varios altibajos que fomentan la resistencia popular contra la dictadura. A partir de 1983, se forman los primeros sindicatos y organizaciones populares y civiles que muestran a través de manifestaciones y paros su oposición contra el gobierno. No obstante, el regreso a la democracia se hace largo y tedioso para el país. En 1987 se permite de nuevo la actividad de los partidos y en el plebiscito de 1988, el 54,6 por ciento de la población se pronuncia en contra de una prolongación de la presidencia de Pinochet por ocho años más. Medio año más tarde, se aceptan en un referéndum una serie de cambios constitucionales, y en diciembre de 1989 se vota a Patricio Aylwin Azócar de la *Concertación de Partidos Políticos por la Democracia* (una coalición del centro y de la izquierda) como el primer presidente democrático después de dieciséis años de dictadura militar. Comparado con Argentina y Uruguay, los generales chilenos legan a sus sucesores civiles una economía viable (por lo menos en términos macroeconómicos) pero la superación de las violaciones de los derechos humanos es un proceso tan doloroso y arduo como en

²¹ Ibíd., p. 174.

los demás países. Sin embargo, el nuevo régimen crea en seguida la *Comisión de Verdad y Reconciliación*; no obstante, la condena de los cómplices de Pinochet se dificulta por la *Ley de Amnistía* de 1978, que garantiza la impunidad a quienes cometieron actos de violencia entre 1973 y 1978. La actitud ambigua e indecisa del gobierno chileno para sancionar a los violadores de los derechos humanos se ejemplifica en el caso del propio Pinochet, nombrado senador vitalicio. En octubre de 1998, éste es arrestado en un hospital de Londres debido a que la justicia española pide su extradición. Se le acusa de tortura o de instigación a la tortura contra 35 ciudadanos españoles durante los últimos quince meses de su régimen dictatorial. El gobierno chileno presidido por Eduardo Frei apela a Gran Bretaña para poner en libertad a Pinochet por motivos humanitarios (debido a su salud y avanzada edad). Después de 503 días de detención el ex-presidente puede volver a Santiago donde los militares le dan una bienvenida calurosa en el aeropuerto. Sin embargo, Pinochet ya no goza del apoyo de antes. En agosto del 2000, tras una polémica vehemente, el Tribunal Superior de Chile, por 14 votos contra seis, decide privar de su inmunidad parlamentaria al senador vitalicio, abriendo camino así a un procedimiento judicial contra el ex-dictador.

ARGENTINA

En Argentina la intervención militar en los asuntos políticos tiene ya a partir de 1930 cierta tradición. En aquel año, José Félix Uriburu derroca al presidente electo, Hipólito Yrigoyen, de los Radicales, y hasta la presidencia de Juan Perón en 1946 regímenes militares y gobiernos democráticos van alternando por turno. Perón había logrado unir a los obreros y los sindicatos en su nuevo Partido Laborista, y con el apoyo de los sectores urbano-industriales gana las elecciones de 1946. El peronismo se caracteriza como un movimiento de masas típico en la América Latina de aquella época. García destaca que un aspecto primordial del peronismo “fue su papel como elemento integrador de las diversidades culturales de una Argentina de inmigrantes. Conectó a las masas de procedencia europea recientemente arribadas, con el destino final del país,

creando una corriente de fuerte nacionalismo popular”²². Pero con el colapso de la prosperidad económica en 1948, Perón abandona definitivamente su fachada democrática e intenta perseguir sus fines políticos con medidas dictatoriales. Su proyecto de la “comunidad organizada”, cuyas características fundamentales fueron la justicia social, la industrialización y nacionalización de la economía, causa una fuerte crisis financiera. Otra vez más, las fuerzas armadas se interponen; el 19 de septiembre se efectúa un golpe de estado contra Perón, quien abandona el país hacia el exilio en Madrid. El nuevo presidente, general Pedro Aramburu, prohíbe el proselitismo peronista e inicia el proceso de la restauración democrática. No obstante, el retorno a la democracia dura solamente cuatro años y el presidente Arturo Frondizi será destituido por un golpe militar el 29 de marzo de 1962. A continuación, ni los generales ni el siguiente gobierno civil logran alcanzar una estabilidad política y económica. Durante la dictadura del general Juan Carlos Onganía, aumenta el uso de la fuerza en todos los sectores políticos y sociales. Por un lado, se forman diversas organizaciones guerrilleras izquierdistas (por ejemplo, el ERP —*Ejército Revolucionario del Pueblo*— de raíz marxista) y peronistas (el más famoso es indudablemente *Montoneros*) que secuestran y asesinan a militares, a adversarios de Perón (entre ellos el ex-presidente Aramburu) y a sindicalistas peronistas. Por otro, el gobierno contesta a las actividades guerrilleras y las manifestaciones sindicales y cívicas con la creación de aparatos de seguridad y duras represiones estatales, con lo que se radicalizan aún más los enfrentamientos políticos en la década del 70. El once de marzo de 1973 el peronismo obtiene en las elecciones generales la mayoría, y en setiembre del mismo año, Perón es nuevamente elegido presidente de Argentina. Sin embargo, la llamada del viejo caudillo a la desmovilización de las juventudes peronistas, que él mismo había apoyado desde el exilio y que había contribuido con sus acciones a posibilitar su vuelta al poder, provoca la escisión definitiva entre la izquierda y la derecha peronista. Esta desemboca en seguida en un conflicto armado y sangriento. Al morir Perón en 1974, su esposa, María Estela Martínez de Perón, asume la presidencia y poco después aparece en escena la parapolicial AAA (Alianza Anticomunista Argentina), cuyo patrón es López Rega, el

²² García (1994: 14).

secretario privado de la presidenta. Los ataques de la guerrilla urbana siguen sin mermar y desde 1973 hasta el comienzo de 1976 mueren más de 1300 civiles, militares, policías y guerrilleros. Al mismo tiempo, el costo de la vida sube sin cesar, lo que hace más probable, junto con el vacío de poder, la inminencia de un golpe de estado cada día: el 24 de marzo de 1976, finalmente, las fuerzas armadas toman el poder y la Junta Militar nombra al general Jorge Rafael Videla presidente de la República.

Sin duda alguna, la dictadura de Videla y de sus sucesores es uno de los capítulos más tristes y crueles de la historia argentina. A pesar de que los grupos guerrilleros fueron ya en gran parte eliminados antes del golpe²³ los militares erigieron un aparato de represión, terror y control total para deshacerse del “enemigo interno” en una “guerra sucia” que se lleva a cabo con el propósito de “sanar el enfermo cuerpo estatal” en un *Proceso de Reorganización Nacional* que pagaron con la vida más de 30.000 personas. Cuando el régimen militar renuncia al poder siete años más tarde, en abril de 1983, no ocurre, paradójicamente, a raíz de sus violaciones de los derechos humanos o de las famosas manifestaciones de las Madres de la Plaza de Mayo, sino que la derrota humillante en la guerra de las Malvinas contra Gran Bretaña y la mala gestión de la economía evidencian una vez más la incapacidad de los generales para gobernar el país. El nuevo presidente democrático, Raúl Alfonsín, instituye inmediatamente la *Comisión Nacional Argentina de Desaparecidos* (CONADEP) que debe testimoniar sobre los abusos cometidos por los militares. En 1984, a raíz de la publicación del informe voluminoso y desconsolador *Nunca más*, se formula un juicio contra los nueve ex-generales que habían integrado las primeras tres juntas. Videla y sus secuaces son declarados culpables de numerosos casos de homicidios, de privaciones de libertad, aplicación de tortura, extorsiones, secuestros, etc. Así y todo, muchísimos ejecutores complacientes nunca fueron castigados por sus crímenes a causa de la ley de “Punto Final”, que permite la prolongación de los procedimientos judiciales como más tarde hasta el día 23 de febrero de 1987. Tres años más tarde, durante la presidencia de Carlos Menem (1989-99), uno de los dos decretos de amnistía pone de nuevo en libertad a los ex-generales sentenciados.

²³ Kantaris (1995: 14).

¿EXILIO POLÍTICO O CULTURAL?

Se entiende que la breve síntesis histórica de los tres países conosureños todavía no nos explica por qué las escritoras de los textos que forman el corpus del presente estudio se marcharon de sus patrias respectivas. No será posible mostrar en detalle cuáles fueron las relaciones de las autoras con los sucesos históricos. Además, la decisión de partir no depende sólo de las circunstancias políticas sino también de los más diversos motivos personales. Sin embargo, se pueden hacer algunas observaciones de tipo genérico que atañen el sector sociocultural que representan las mujeres en cuestión.

Todas pertenecen a una clase media culta e intelectual, viven en uno de los centros urbanos y descienden más o menos directamente de inmigrantes europeos. La mayoría de ellas empieza a publicar viviendo en la patria y algunas trabajan de docentes en la enseñanza media o superior. Más arriba indiqué que las universidades, las casas editoriales y otras instituciones de la vida intelectual o artística sufrieron sumamente de las represiones y las acciones depuradoras (que incluyen el encarcelamiento, la tortura y el trabajo forzado) de la junta militar. No obstante, el grado de amenaza que experimentan las personas que forman parte del mismo sector sociocultural puede variar mucho, incluso si éste está especialmente en la mira de los servicios parapoliciales.

Al fijarse en el año de la partida de cada autora —estando muy consciente de que la fecha no nos permite sacar ninguna conclusión acerca del grado de represión o persecución que sufrieron—, se pueden distinguir, a grandes rasgos, cuatro grupos: primero, las mujeres que abandonaron la patria varios años antes de los respectivos golpes de estado (Futoransky, Traba, Molloy); segundo, las que se fueron poco antes (Peri Rossi y Mercado); tercero, las que se marcharon inmediatamente después del golpe (Vásquez) y, en cuarto lugar, las que emigraron varios años después de la toma del poder por los militares, pero antes del restablecimiento de la democracia (Dujovne, Valenzuela, Roffé). Mencioné en los resúmenes históricos que la situación política se empeoró en el Uruguay y en la Argentina ya algunos años antes de los golpes de estado. Es decir que, aparte de la latente crisis económica, se notó ya

en aquel entonces cierta asfixia cultural que probablemente aumentó para las tres argentinas la atracción de las metrópolis europeas y estadounidenses como centros de la vida intelectual y artística. En los próximos años no sólo persistió esa asfixia cultural, sino que los abusos de los derechos civiles por los militares se intensificaron de tal manera que muchos políticamente activos se hallaron en un peligro de muerte. Los que no se salvaron antes de la temida implantación de la dictadura, huyeron inmediatamente después de la suspensión de las leyes democráticas —si todavía tuvieron esa posibilidad. Huelga decir que el clima de dictadura con sus sistemas de represión y censura no es propicio a las innovaciones del arte y del pensamiento, ni a la libertad de expression, que es de importancia vital para los escritores. No sorprende, pues, que las autoras del cuarto grupo decidieran abandonar la Argentina al disponer de los medios materiales y económicos para exiliarse y al ofrecérseles una oportunidad adecuada.

Espero que mi intento de mostrar algunas relaciones probables de las escritoras con los sucesos históricos ayudará a formarnos una idea aunque sea vaga —por cierto, dado que no es posible tomar en cuenta todas las circunstancias y condiciones personales que causaron o acompañaron el exilio de cada autora— de los motivos que tuvieron para cargar con la repentina ruptura y el brusco cambio de posición que ellas sufrieron al abandonar el suelo nativo. Veremos a lo largo del análisis de las novelas que casi todos los textos aluden de una u otra forma y más o menos explícitamente a los acontecimientos reales que acabamos de resumir. A pesar de que se aluda, dentro de los universos textuales, a un trasfondo bastante real y concreto, no se trata en el presente estudio de comparar la representación artística del exilio con los sucesos reales.

Ahora bien, si el acto de desterrarse o ser desterrado altera la posición que el sujeto de la enunciación ocupa, hay que tomar en cuenta también otro factor que determina en alto grado dicha situación: el hecho de que los discursos narrativos hayan sido escritos por mujeres. Sabido es que la crítica feminista de la más diversa índole se ha dedicado en las últimas décadas a definir la posición particular de la mujer en las sociedades patriarcales. A continuación, no quiero solamente ofrecer una idea general de los conocimientos o aportaciones principales que nos brinda la crítica feminista en el área de la literatura. Me parece asimismo oportuno

considerar, en un segundo paso, las diferencias que hay entre la marginación múltiple que experimentan las escritoras provenientes del tercer mundo y la situación que caracteriza la producción literaria de las mujeres del primer mundo.

LA CRÍTICA LITERARIA FEMINISTA: DOS VERTIENTES Y UNA APROXIMACIÓN

Una de las mayores dificultades para la investigadora que se ocupa de cualquier tema relacionado con el prolífico campo de las literaturas latinoamericanas escritas por mujeres, es tal vez la de establecer un margen teórico adecuado que ayude a explicar las características de dichas literaturas. Eso se debe, por un lado, al hecho de que la crítica literaria feminista tuvo su origen en los movimientos emancipadores de los años 70 y, por otro, a ciertos problemas que esa “nueva” ciencia tiene que enfrentar. El interés inicial de las fundadoras por estudiar y descubrir imágenes femeninas en obras de autores masculinos, dio pronto paso a la tarea de recuperar del olvido y el descuido científico una a veces más supuesta que realmente existente tradición literaria femenina. Por primera vez la mujer como autora fue, pues, el punto de partida de diversas investigaciones. Sin embargo, esos trabajos precursores manifiestan muy a menudo una negligencia teórica considerable y diferentes puntos débiles: una aplicación sin reservas de categorías literarias y estéticas convencionales (sobre todo del New Criticism en los Estados Unidos, del estructuralismo en Francia y de la hermenéutica en Alemania), la afirmación de una voz femenina “verdadera” y de una estrategia textual específica de las escritoras, un predominio del análisis de contenido acompañado por un desinterés hacia las formas estéticas de los textos, el postulado programático de que la mujer sea el tema y que las condiciones de su vida real se reflejen en la literatura, y, por último, la predilección por obras que presentan un sujeto femenino autónomo y positivo que logra emanciparse del yugo patriarcal frente a textos que hablan de mujeres ofendidas y dañadas en el cuerpo y el alma. Todos estos hechos revelaron que lo femenino estaba demasiado enredado con lo masculino para que las importantes cuestiones acerca de la

producción y crítica literaria femenina se pudiesen resolver tan sólo apoyándose en una tradición literaria propia de las mujeres.

Por causa de la carencia de un fundamento teórico propio se inició, dentro de la crítica literaria feminista, un cambio paradigmático. El feminismo estadounidense con sus pautas más bien empíricas y socio-históricas²⁴ se eclipsó, mientras que la teoría feminista francesa²⁵, que surgió como una vertiente de los discursos posestructuralistas y sicoanalíticos, ganó más y más adeptos. Los intentos para determinar el lugar de lo femenino en el orden masculino constituyen el núcleo de las reflexiones de Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva acerca de las relaciones entre la mujer, su cuerpo, su sexualidad y la lengua. Sus teorías demuestran —junto con otras reflexiones muy valiosas—, que la opresión de lo femenino por lo simbólico e imaginario masculino dificulta, o a veces incluso imposibilita, el acceso de la mujer a la palabra y su instalación en la posición del sujeto. No cabe duda de que las filósofas mencionadas subrayan con mucho derecho la importancia de lo simbólico e imaginario y que exigen en este contexto una revalorización de lo femenino; no obstante, es a menudo demasiado categórico su rechazo a tomar en cuenta las condiciones reales y materiales de la vida cotidiana que tienen para la mujer repercusiones tan fatales como el orden simbólico.

LA CRÍTICA LITERARIA FEMINISTA EN EL CONTEXTO LATINOAMERICANO: UNAS BOYAS EN UN MAR DE PROLIFERACIÓN

A pesar de que hoy en día se observa cierta reconciliación entre esos dos modelos teóricos de la crítica literaria feminista, no se debe echar mano de uno de ellos para interpretar los textos escritos por mujeres del tercer mundo²⁶ sin tomar en consideración las

²⁴ Galster (1997: 99).

²⁵ Moi (1985: 98).

²⁶ Me refiero a este término en el sentido de la definición de Chela Sandoval (citado en Humm 1994: 256): “To be ‘Third World’ means three things: first, to have been de-centred from any point of power in order to be used as the negative pole against which the dominant powers define themselves; second, to be working politically to challenge the systems that keep power moving in its current patterns, thus shifting it

circunstancias específicas que caracterizan la vida, y por consiguiente también las creaciones artísticas, de esas autoras. Afortunadamente la cuestión básica —si los modelos de origen occidental son adecuados para tomar en cuenta los contextos culturales, étnicos y socio-políticos que acompañan la producción literaria en el tercer mundo— ya no domina el debate teórico sobre la literatura femenina del tercer mundo. Durante los últimos años diversos críticos que se ocupan de la literatura femenina del continente latinoamericano discutieron en sus estudios modificaciones necesarias o propusieron una combinación de reflexiones teóricas del primer mundo con aportaciones que tienen su origen en el contexto nacional particular de las escritoras cuyos textos se examinan. A grandes rasgos, las obras de la crítica literaria latinoamericana de índole feminista se pueden dividir en tres grupos diferentes: El primero, el de los artículos teóricos, es poco nutrido. Excepciones llamativas son tanto el artículo *Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana* de Jean Franco (1986) como algunas contribuciones (por ejemplo de Lucía Guerra-Cunningham, Kemy Oyarzún y Hernán Vidal) a la conferencia sobre *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism* que tuvo lugar en la universidad de Minnesota en 1988 y que Hernán Vidal (1989) editó un año más tarde. El segundo tipo de trabajos ya es considerablemente más numeroso: son colecciones antológicas que reúnen artículos de preocupaciones teóricas y temáticas muy diversas. De este grupo de obras tres antologías merecen mayor atención. *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*, libro editado por Patricia Elena González (1984) y Eliana Ortega, introdujo el cambio de paradigma mencionado más arriba en el campo de la crítica feminista latinoamericana²⁷. Un lustro más tarde, Lucía Guerra-Cunningham (1990) dio un paso más en la misma dirección y presentó la antología *Splintering darkness: Latin American Women Writers in Search of Themselves* como “a conscious attempt to develop a new critical discourse”²⁸. La mayoría de las doce

onto new terrains; and third, such a name would work to underline the similarity between our oppression in the United States and that of our international sisters in Third World countries.”

²⁷ Brooksbank (1996: 202).

²⁸ Guerra (1990: 9).

contribuidoras echan mano, más o menos explícitamente, del deconstructivismo o de algún concepto aislado de las teorías feministas francesas para analizar las estrategias discursivas y los códigos de representación en diferentes novelas de escritoras contemporáneas. Seis años más tarde, en *Latin American Women's Writing. Feminist Readings in Theory and Crisis*, la gama de las teorías utilizadas para la lectura de los textos —poemas, obras de teatro, novelas y también ensayos de crítica literaria— es mucho más amplia y abarca tanto las reflexiones de Bakhtin y Freud como también especulaciones teóricas más recientes y de disciplinas muy diversas. El objetivo de los artículos reunidos en este volumen no es el de elaborar una teoría de la literatura femenina, sino mostrar cómo la crítica feminista se puede servir, dentro del contexto latinoamericano, de modelos teóricos ya existentes sin perder de vista sus limitaciones y restricciones. Las editoras Amy Brocksbank-Jones y Catherine Davies subrayan en la introducción la necesidad de aplicar cualquier teoría críticamente sin que se niegue por eso su utilidad e importancia:

As a discursive field produced (in part) by and for the negotiation of socio-cultural change, we have argued that theory is an index and precipitator of such conflict. While it questions and challenges, therefore, it cannot be relied upon to generate solutions. Instead it offers something like the possibility of dialogue with Latin American writers or a bridge through and across the texts discussed here —a possibility which nevertheless acknowledges that no dialogue is symmetrically powered and that bridges are not always distinguishable from bridgeheads²⁹.

El tercer grupo consta de los muchos estudios individuales que se sitúan dentro de un margen temático más o menos restringido. En los trabajos no monográficos una sección de reflexiones teóricas precede en general la interpretación literaria de los textos elegidos. Quiero mencionar aquí dos obras que se destacan por el impresionante empeño de sus autoras en elaborar algunos conceptos específicos para la crítica feminista latinoamericana. Debra Castillo enumera en el primer capítulo de su estudio *Talking Back. Toward a Latin American Feminist Literary Criticism* una serie de estrategias,

²⁹ Brocksbank (1996: 9).

tales como “silencio”, “superficialidad”, “marginalidad” etc., empleadas por las escritoras latinoamericanas. De cada concepto ella ofrece un tipo de redefinición o reapropiación, valiéndose de:

a parallel construction of a strategic practice for this book, as I try to build an applicable feminist strategy based on an infrastructure of evolved and evolving Latin American theory, while taking from first-world feminist theory that which seems pertinent and complementary³⁰.

Un año más tarde Amy Kaminsky publica *Reading the Body Politic. Feminist Criticism and Latin American Women Writers*, que parte de preocupaciones parecidas, pero nos brinda un procedimiento bien distinto. Ella señala en la primera sección la dificultad de traducir algunos conceptos claves de la teoría feminista —“gender”, “woman-women” and “feminine”³¹— del inglés al castellano (y de un contexto socio-cultural a otro completamente distinto) e intenta en el segundo capítulo relacionar a través de la metáfora de “presencia” la práctica feminista con el contexto social del cual surgió. Como ella opone luego la “presencia” a la “ausencia”, tema central en muchas novelas del exilio, entrará más adelante detenidamente en este aspecto del estudio de Kaminsky, quien resume el proyecto de su libro con las siguientes palabras: “This book is, in the broadest sense, about the feminist demetaphorization of the language of sexuality for

³⁰ Castillo (1992: 36).

³¹ Kaminsky (1993: 8) no es la única que observa el sospechoso florecimiento de este término, pero subraya con mucho derecho que “femenino” en castellano no sufrió la misma restricción de significado como en inglés. Por esas dificultades de traducción prescindo de emplear estos conceptos con la exactitud que se observa normalmente en la crítica feminista anglosajona. Además, la clara distinción de “woman” frente a “women” es un tanto ilusoria, como lo enfatiza Whitford (1991: 102) siguiendo la argumentación de Irigaray: “there is a connection between the status of woman in western thought and the status of women in western society; the two domains share the same imaginary, so the difference between the metaphorical and the social reality at a certain level becomes in any case blurred. [...] In a sense, then, ‘woman’ has already been mapped onto ‘women’,...”.

Latin Americanists and the Latin Americanist derhetorization of the language of politics for feminists³². ”

Me parece que, de las propuestas trazadas por los mencionados críticos, las más prometedoras son las que logran modificar o redefinir teorías ya existentes de la crítica literaria feminista de tal modo que puedan tomar en cuenta las particularidades de la vida real y material de la mujer latinoamericana y las diferentes circunstancias de la producción literaria. Sin duda alguna, esta tarea difícil se complica todavía más en el caso de las escritoras exiliadas. Queda en evidencia que el mero hecho de haberse trasladado al primer mundo, forzadamente o por decisión libre, no justifica una aplicación sin reservas de las teorías europeas o americanas. Pero la especificidad del grupo de autoras que quiero analizar en el presente trabajo reside exactamente en su estrecho contacto con la cultura y la teoría de origen occidental, hecho que me parece, en la medida de lo razonable, suficientemente convincente para utilizar críticamente algunos conceptos del discurso posestructuralista y sicoanalítico. Las particularidades socio-históricas y culturales de las obras examinadas que se deben al origen latinoamericano de sus autoras, “detalles” que el posestructuralismo tiende a ignorar a menudo, se discutirán al analizar los diferentes textos. Prescindo por varias razones de establecer un catálogo fijo de elementos importantes para la crítica literaria tercermundista, tal como lo propone por ejemplo Maggie Humm³³. Varios de los criterios mencionados por ella, tales como la importancia de la memoria y la autobiografía, la mezcla de diferentes géneros literarios y el tono personal, figuran también en listas de características de la literatura femenina del primer mundo. Por lo demás, las autoras de los textos analizados pertenecen (casi) todas a una clase media culta e intelectual y por lo tanto “europeizada”, muchas de ellas descienden más o menos directamente de inmigrantes europeos (por ejemplo Cristina Peri Rossi y Sylvia Molloy) y son a menudo de procedencia judía (es el caso de Alicia Dujovne Ortiz, Luisa Futoransky, Reina Roffé y Ana Vásquez-Bronfman). Es evidente que ese contexto familiar y el desplazamiento hacia Europa o los Estados Unidos generan más bien, sin que por ello el fondo nacional desaparezca por completo,

³² Kaminsky (1993: 135).

³³ Humm (1994: 270).

textos con preocupaciones internacionales. Uno de los puntos de mayor interés reside exactamente en la oposición o yuxtaposición de lo familiar-nacional con lo extranjero. En mi opinión las siguientes palabras de Humm dan en el clavo en cuanto a la problemática definición de la identidad cultural:

We are at a particular stage in Third World criticism. Because fixed points of reference for all social identities have evaporated with, for example, women's entry into higher education, migration, and the changing pattern of global economics, questions of cultural identity are so crucial. [...] The reason why questions of identity and difference are so salient and so heterogeneous is that there is a Janus face in all contemporary societies, Third World and First World. We all share a global media network yet retain an attachment to the specifics of ethnicity and place. If there is one contribution which feminist criticism makes to this struggle over identities it is in pointing to positionality³⁴.

Ahora bien, dejemos estas reflexiones preliminares y volvamos a la necesidad de establecer un margen teórico adecuado. ¿Cómo encontrar un modelo explicativo que, bajo una perspectiva que tome en cuenta las especificidades que caracterizan la posición de la mujer, y por ende también de la autora, en las sociedades contemporáneas, nos permita examinar en las novelas reunidas la representación temática de la experiencia de haberse o haber sido exiliado? Vimos en el segundo apartado de este capítulo introductorio que la posición del desterrado se deja describir como una presencia simultánea en dos lugares. Esta imagen corresponde hasta cierto punto a la descripción que nos proporciona la filósofa y psíquoanalítica Luce Irigaray del lugar que la mujer ocupa en la economía masculina. Sus teorías no sólo ofrecen valiosas reflexiones acerca de la mujer, su difícil acceso al lugar del sujeto de la enunciación y las circunstancias particulares que acompañan la producción cultural femenina, sino que la imagen evocada por Irigaray para determinar la posición social y ontológica de la mujer me permitirá relacionarla con el “doble lugar” que ocupa el individuo expatriado. Intentaré por lo tanto esbozar, a continuación,

³⁴ Ibíd., p. 285.

los conceptos más centrales que propone Irigaray para poder representar la parte femenina de la diferencia sexual.

LUCE IRIGARAY: PENSAR Y PRACTICAR LA DIFERENCIA SEXUAL

La implacable afirmación de la diferencia sexual y los múltiples intentos de la filósofa y sicoanalista belga para pensar y practicar esa diferencia forma indudablemente el punto de partida de sus reflexiones acerca de la mujer y del lugar de lo femenino en lo simbólico masculino. Simultáneamente se trata del argumento que provocó en seguida una divergencia palpable entre las pautas principales de Irigaray, las de colegas contemporáneos y las teorías de predecesores más o menos inmediatos; estoy pensando aquí por ejemplo en Jacques Lacan y Jacques Derrida, pero también en Sigmund Freud. A pesar de que esa actitud incondicional incitó a muchos críticos a tildarla de “esencialista”³⁵, su posición convence por varias razones: su análisis o travesía mimética de los discursos filosóficos masculinos (incluyendo el sicoanalítico) pone en evidencia la incorporación o apropiación de lo femenino-maternal para construir teorías aparentemente universales que en rigor excluyen constantemente lo femenino y con ello también a la mujer. Por consiguiente, el sujeto supuestamente neutro del pensamiento occidental resulta ser siempre masculino, la “mujer-como-sujeto” (todavía) no existe. Pero Irigaray no sólo se contenta con hacer patente el doble lugar que lo femenino ocupa en la economía masculina y su no-representación en lo simbólico, sino que también pone de relieve que cualquier anulación de la diferencia sexual prolongará la exclusión de la mujer de lo metafórico y con eso también de la realidad del ámbito socio-cultural. Ella trata de crear un imaginario femenino que posibilite la formación de una subjetividad femenina. Está convencida de que finalmente los cambios necesarios en la sociedad se podrán realizar tan sólo si se

³⁵ Las reacciones frente a la obra de Irigaray van del rechazo total a la aprobación crítica. Fuera de tacharla de esencialista, se le reprocha por ejemplo de definir lo femenino y no tomar en cuenta las especificidades históricas y económicas del poder patriarcal (Moi 1985: 148), de postular una divinidad femenina y de privilegiar demasiado lo excluido de la oposición binaria (Lindhoff 1995: 136).

dispone de un imaginario que sea capaz de representar la otra constitución corporal y sexual que es la de la mujer. Partiendo de estas reflexiones Irigaray es casi la única representante del posestructuralismo que pregunta por el lugar y la significación de lo femenino en la constitución del sujeto (y no los localiza en lo presimbólico) y que intenta *parler-femme*, hablar siendo mujer, en el lugar donde hasta hoy en día siempre se hablaba como mujer y de o sobre ella:

Hence the distinction between speaking like a woman and speaking as a woman is vital, since to speak as a woman implies not simply psychosexual positioning, but also social positioning. The dual function of the term *parler-femme* can now be noted; not only can it refer to 'feminine' language, it is also a pun on *par les femmes* (by women)³⁶.

Convencida del potencial de cambio inherente a la práctica sicoanalítica³⁷, el procedimiento de la filósofa al parecer tiene mucho en común con ésta y su obra entera se podría definir como

³⁶ Whitford (1991: 49; la cursiva es suya). A pesar de esta distinción clara que ofrece Whitford, el término, junto con el concepto de la "mujer-como-sujeto" sufre un desarrollo considerable a lo largo de la obra extensa de Irigaray. La misma creadora de la expresión se abstiene cautelosamente de dar una definición (Irigaray 1977: 141): "Mais du 'parler-femme' je ne peux simplement vous rendre compte: il se parle, il ne se méta-parle pas". Por un lado esta imprecisión terminológica provocó bastante extrañeza y confusión, por el otro se la considera como un intento de buscar una salida para la mujer de la prisión de los significados masculinos. No obstante, la falta de definiciones exactas, su desenvoltura en el uso de citas, comentarios e interpretaciones y la enorme complejidad, casi inaccesibilidad, del estilo de Irigaray son problemas generales que los críticos de sus textos tienen que enfrentar.

³⁷ No se debe olvidar que Irigaray es una sicoanalítica practicante. No obstante, su expulsión de la *École freudienne* de Vincennes a causa de la publicación de *Speculum*, le hizo tomar una posición crítica frente al psicoanálisis como institución (Whitford 1991: 31). En cuanto al psicoanálisis como teoría, en especial a las obras de Freud y Lacan, vimos que procede con ellas de igual manera como lo hace con los discursos filosóficos occidentales que atraviesa.

“sicoanálisis de la cultura y metafísica occidental”³⁸. Su tesis doctoral *Speculum de l'autre femme* (1974), por ejemplo, consta principalmente de una relectura minuciosa de las declaraciones de Freud acerca de la feminidad y la sexualidad de la mujer; lecturas de varios filósofos occidentales con algunas reflexiones “teóricas”³⁹ de ella misma; y al final una crítica de la *hystéra* de Platón. En este sumario Irigaray pone en evidencia que el discurso filosófico occidental parte de un sujeto que es capaz de reflejarse a sí mismo. En esa lógica de “le même” la mujer no es sólo “otra”, sino la otra del hombre, su reflejo, lo negativo de la “propia” reflexión masculina. Toda la cultura se basa, según la famosa representante del feminismo filosófico, en esa “*hom(m)o sexualité*”.

Al pasar miméticamente por los discursos filosóficos —es decir ocupando la posición del sujeto masculino para crear, citando e interpretando a la vez “otra” verdad de adentro de los textos mismos— ella saca a la luz el inconsciente o lo reprimido de las teorías patriarcales. Y al mismo tiempo reflexiona sobre cómo crear las condiciones necesarias para poder alterar la posición social, étnica y ontológica de la mujer, cosa que sería solamente posible si se llegara a representar el otro término de la diferencia sexual⁴⁰.

Hay varios conceptos que reaparecen a lo largo de la obra de Irigaray y que se dejan todos subsumir en este proyecto de pensar los requisitos indispensables para crear una cultura de dos sujetos que se distinguen de manera irreductible⁴¹. No quiero tratar a fondo sus válidas reflexiones acerca de la mujer y su sexualidad, la constitución de la identidad sexual en la fase preedípica, la revalorización de la naturaleza y la introducción de algunos términos o “metáforas” claves (tales como el umbral, la mucosidad, lo líquido y los dos labios) que podrán ser útiles para expresar un imaginario y simbólico femenino propio y diferente de la economía espeular masculina. Me limito aquí a mostrar esta posición doble que la sicoanalista belga define para la mujer en la economía existente.

³⁸ Whitford (1991:33).

³⁹ Este término pone de manifiesto la dificultad de caracterizar la obra de Irigaray con conceptos corrientes. Ella se distancia vehementemente de proponer una nueva u otra teoría de la mujer: “Pour élaborer une théorie de la femme, les hommes, je crois, suffisent.” (Irigaray 1977: 122).

⁴⁰ Whitford (1991: 22).

⁴¹ Lindhoff (1995: 131).

“ELLES RESTENT AUSSI AILLEURS”.
EL DOBLE LUGAR DE LA MUJER EN LA ECONOMÍA MASCULINA

Ya vimos que lo femenino-maternal sirve a los filósofos como base para la construcción de sus teorías aun cuando lo reprimen y le niegan una representación propia; en el mejor de los casos figura como una especie de “residuo”. En la lógica de “le même” la mujer es un mero objeto de trueque y solamente logra aparecer en aquélla si ocupa la función maternal o si se pone una máscara⁴², es decir si “acepta” el papel que se le otorga: ser el espejo que permite a los hombres reflejarse a sí mismos. A pesar de su disimulo la mujer nunca logra *ser* íntegramente en esa economía, porque al entrar en la lengua —en los discursos de Freud y Lacan, el momento del desarrollo de la identidad sexual— pierde el contacto con sus experiencias corporales puesto que no se dejan simbolizar en el orden masculino. Por consiguiente ella está incomunicada de su inconsciente y de su sexualidad y no dispone de un modelo de identificación que la confirme como mujer⁴³. No obstante, estas experiencias no representadas ni representables no se desvanecen, sino que impiden que la mujer se integre plenamente en la economía “hom(m)osexuelle”: “C'est aussi ‘dévoiler’ le fait que, si les femmes miment si bien, c'est qu'elles ne se résorbent pas simplement dans cette fonction. Elles restent aussi ailleurs”⁴⁴. Irigaray deduce de este

⁴² “Ce que j’entend par mascarade? Notamment ce que Freud appelle ‘féminité’. C'est croire, par exemple, qu'il faille devenir une femme, qui plus est ‘normale’, alors que l’homme serait d’entrée de jeu homme. Il n’aurait qu’à accomplir son être-homme, tandis que la femme aurait à devenir une femme normale, c'est-à-dire à entrer dans la *mascarade de la féminité*. Le complexe d’Œdipe féminin, c'est finalement l’entrée de la femme dans un système de valeurs qui n'est pas le sien, et où elle ne peut ‘apparaître’ et circuler qu'enveloppée dans les besoins-désirs-fantasmes des autres hommes.” (Irigaray 1977: 132, la cursiva es suya).

⁴³ Es uno de los puntos donde Irigaray empieza a pensar la diferencia sexual, yuxtaponiendo al imaginario masculino otro femenino con sus propias simbolizaciones. Para más detalles acerca del imaginario femenino véase Whitford (1991: 53-74; 89-97).

⁴⁴ Irigaray (1977: 74).

doble lugar —la función de la mujer en lo simbólico y la otra parte que no se consume en su identidad social⁴⁵— su movimiento de travesía, el hablar-mujer que practica ya en “Speculum”. Su libro monumental es, en palabras de la autora, el intento de:

...une retraversée de l’imaginaire ‘masculin’, c’est-à-dire de notre imaginaire culturel, c’est qu’elle s’imposait, et pour en remarquer le ‘dehors’ possible, et pour me situer par rapport à lui en tant que femme: y étant à la fois impliquée, et à la fois l’excédant⁴⁶.

Una consecuencia de esta posición es que la mujer no puede articular un anhelo propio porque no le es posible ocupar el lugar del sujeto de la enunciación. Ella sólo repite una lengua enajenada, su expresión está marcada por un sentido “impropio”. Para ser comprendida ella tiene que imitar o mimetizar⁴⁷ el discurso masculino dominante. Irigaray parte del supuesto de que en la voz de la mujer se mantienen rastros del más allá para los cuales no existe una representación en lo simbólico. Se puede imaginar que estas huellas aparecen de manera parecida a como surgen algunos fragmentos del inconsciente durante la sesión sicoanalítica. Whitford incluso recurre a una definición sicoanalítica y describe esta habla impropia que ella entiende como un aspecto de “*parler-femme*” en la economía de “*le même*” como: “diagnosis of a particular pathology (in the case of hysteria or obsession) or of psychic organization (such as identification as male or female)”. Sin embargo, lo impropio no se debe equiparar a “lo femenino”, es signo de una identidad imposible, como previene Weigel al subrayar que la travesía por los discursos masculinos que sugiere Irigaray es un movimiento que

⁴⁵ Weigel (1989: 208).

⁴⁶ Irigaray (1977: 157).

⁴⁷ Naomi Schor (1989: 48) indica que Irigaray da al término “mímesis” tres significaciones diferentes: en un primer nivel se refiere a la antigua mímesis, al talento de la mujer de copiar el discurso masculino, incluso misogínico. Es el caso de nuestro ejemplo. En un segundo nivel la imitación se convierte en una parodia, un mimetismo secreto. Y en una tercera interpretación la mímesis llega a significar la diferencia como positividad, el momento que facilita la aparición de la mujer como “*other of the other*” (Whitford 1991: 104; 205 nota n° 32).

⁴⁸ Whitford (1991: 40).

puede ayudar a la mujer a vencer su máscara e impropiedad que se le otorga en lo simbólico⁴⁹. Dicho sea de paso que la filósofa es una de los pocos críticos posestructuralistas que no tiende a constituir el habla mimética de la mujer en lo simbólico masculino como un procedimiento o movimiento “femenino”. De esta forma ella evita cautelosamente que el sexo deje separarse del sujeto y objeto del discurso filosófico o literario y trasladarse al nivel del procedimiento. Tal separación tiene irrecusablemente por consecuencia que una persona, de cualquier sexo que sea, pueda adoptar tanto una posición masculina como femenina al hablar. Sobra indicar que así se repite una vez más la exclusión de la mujer de los discursos⁵⁰. El mayor dilema de Irigaray es que no es posible situarse fuera del falogocratismo:

On ne sort notamment pas en croyant pouvoir faire l'économie de l'interprétation rigoureuse du phallogocratisme. Hors duquel il n'est pas de saut simple praticable, *ni de possibilité de se situer, du seul fait que l'on serait femme*⁵¹.

Toda crítica tiene que venir de adentro, sin poder ocupar simplemente la posición del sujeto que habla. No ha de sorprender que esa situación “imposible” cause diferentes contradicciones y paradojas: ¿cómo, por ejemplo, escribir desde una posición en el futuro? No extraña que esta y otras preguntas provoquen bastante consternación en los lectores, pero es necesario que alguien las plantee. E Irigaray no sólo trata de esbozar un camino transitable para la mujer fuera de un orden masculino que no le ofrece un refugio simbólico e imaginario propio, sino que incluso llega a imaginarse una convivencia de los sexos que no privilegia ninguno de los dos.

Weigel ve en el “doble lugar” de Irigaray un punto de partida que nos posibilita verdaderamente examinar los problemas de la producción cultural bajo la perspectiva de la mujer⁵². En tres

⁴⁹ Weigel (1989: 209-210).

⁵⁰ Weigel (1989: 203-204); Whitford (1991: 129).

⁵¹ Irigaray (1977: 157, la cursiva es suya).

⁵² Weigel (1989: 209).

artículos sobre la literatura femenina (alemana)⁵³ extiende las observaciones hechas por la feminista belga del contexto psicoanalítico al campo de la literatura y las aplica para exemplificar la posición de la escritora frente a la lengua: al desear evocar lo que queda excluido de los discursos dominantes las mujeres tienen que ocupar el lugar desde donde se habla, pero al hacerlo ellas sufren la dolorosa experiencia de que allí siempre son las ya descritas. Al participar en los discursos forman parte del orden existente, lo que significa que se sirven de una lengua, de normas y valores de los cuales están, al personificar “el otro sexo”, siempre excluidas. La lengua de la mujer no es nada dado o por construir, sino un movimiento que equivale a un cambio perpetuo de perspectivas, un oscilar entre lo que “ya no es” y lo que “todavía no es”. Las autoras desarrollaron y siguen desarrollando diferentes prácticas y estrategias discursivas para poner en evidencia este doble lugar que ocupan, el estar dentro y fuera del orden simbólico.

Para determinar y definir estas prácticas y estrategias habrá que examinar si las autoras siguen modelos, conceptos o géneros literarios tradicionales, si desarrollan formas de expresión que corresponden a sus propias experiencias femeninas y si su literatura puede tal vez evocar el concepto de una mujer liberada. Para Weigel la individualización y el compromiso de la literatura femenina se manifiestan evidentemente en estas prácticas discursivas⁵⁴.

EL DOBLE LUGAR DE LA ESCRITORA EXILIADA

De hecho, al comparar la situación del exilio con las reflexiones de Irigaray acerca del “doble lugar” de la mujer en el orden simbólico y la aplicación de sus conclusiones a la posición de la autora efectuada por Weigel se muestran ciertos paralelismos. En suma, la estructura eidética del exilio se define en palabras de

⁵³ “Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis” (1983), “Frau und ‘Weiblichkeit’. Theoretische Überlegungen zur feministischen Literaturkritik” (1984) y “Das Weibliche als Metapher des Metonymischen”, que corresponde al capítulo siete de su libro *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen* (1989).

⁵⁴ Weigel (1989: 18).

Edwards como “an uprooting from native soil and translation from the center to the periphery, from organized space invested with meaning to a boundary where the conditions of experience are problematic”⁵⁵. Es decir que la persona desterrada, voluntaria o forzadamente, se ve sujeta a la necesidad de adaptarse a una sociedad culturalmente diferente. El instalarse en un nuevo lugar se desarrolla a base de un movimiento que equivale a la incesante comparación que se hace entre los valores “antiguos” y las nuevas normas. Participando de una nueva cultura y política, según las costumbres del país respectivo, el extranjero siempre está un tanto fuera de ellas porque al mismo tiempo los valores y las normas de su país de origen influyen en sus decisiones, su modo de ver, de juzgar etc. —hecho que realza, por ejemplo, también Sharon Magnarelli:

Exiles may view and speak from another place, but they are still necessarily informed by the remainder or residue of the structures, systems, and institutions within which they were formed and which they carry with them beyond the closed door⁵⁶.

Aún después de muchos años en la “nueva patria”, la impresión de pertenecer simultáneamente a dos mundos diferentes no cede.

Ciertas analogías entre el doble lugar de la mujer en el orden simbólico y la situación de una persona exiliada son, pues, evidentes. Fuera de ello sobresale otra vez la problemática relación con la lengua, a veces aun cuando el traslado no implique un cambio de idioma. Verse enfrentado con una lengua nueva y un sistema comunicativo diferente puede provocar en los expatriados sentimientos de inautenticidad y la sensación de disimulo al expresarse en el nuevo código lingüístico⁵⁷. A diferencia de lo que observamos para la mujer que apenas llega a adoptar la identidad que está prevista para ella en la economía masculina, hecho del cual Freud ya se dio cuenta, en el caso de los extranjeros, éstos consiguen, tarde o temprano, sobreponerse a su enajenación. En eso reside tal vez la mayor diferencia: generalmente el individuo exiliado sobrelleva las dificultades, aprende el idioma nuevo y encuentra una

⁵⁵ Edwards en Lagos (1988: 16-17).

⁵⁶ Magnarelli (1997: 71).

⁵⁷ Grinberg (1989: 112).

posición estable en la sociedad receptora⁵⁸. Para la mujer, en cambio, no hay hasta hoy ninguna salida de su impropiedad en el orden simbólico.

El paralelismo obvio entre la posición de la mujer en el orden simbólico y la situación del individuo exiliado que se halla en(tre) dos mundos será uno de los objetos de análisis del presente trabajo. Ana Vásquez, la única de las autoras elegidas que publicó con su *Exils latino-américains. La malédiction d'Ulysse* un texto no literario sobre el exilio latinoamericano, constata varias veces en su capítulo sobre las mujeres en el exilio que:

Sentiment d'étrangeté et de déracinement, l'exil, situation de reflexion et de recherche intérieure, où le fait d'être Femme acquiert une nouvelle dimension. [...] Les femmes exilées ont bien perçu combien l'exil a transformé leur vie de femmes, et combien le fait d'être femme leur a permis de le vivre autrement⁵⁹.

Es de suponer que en algunas de las novelas por discutir se refleja esa búsqueda interior destacada por Vásquez. En el caso de que la relegación origine una toma de conciencia en las protagonistas nos podemos preguntar hasta qué punto tal toma de conciencia se dejará relacionar con algunas reflexiones centrales que se plantearon en el contexto teórico presentado más arriba. Sin embargo, se nos presentarán también otros puntos de interés que tocan el tema del destierro y de “la” identidad femenina.

Ya que el exilio es tema de los textos elegidos —condición previa para que puedan formar parte del corpus establecido—, me baso para la interpretación literaria tanto en las referencias temáticas directas como en imágenes visuales que se pueden relacionar con el destierro. A un primer nivel analizo sobre todo la topografía de los lugares recorridos, su oposición o yuxtaposición y la experiencia psicológica que el expatriado vive en la tierra extranjera donde, en general, transcurre la acción de las novelas. A un segundo nivel

⁵⁸ Ana Vásquez afirma esa observación especialmente para el intelectual exiliado (1988: 176): “En effet, nous avons pu constater que, tôt ou tard; l'intellectuel tend à recupérer son statut social auprès de ‘ses’ pairs; c'est-à-dire auprès des autres exilés et de ses amis français qui l'entourent.”

⁵⁹ Vásquez (1988: 140).

quiero ver si la tematización del exilio lleva a las escritoras a una reflexión acerca de la posición de la mujer en la sociedad o viceversa. Y de existir el vínculo entre el lugar periférico que las figuras femeninas ocupan como desterradas y como mujeres ¿de qué manera está representada tal relación en las novelas? ¿El “doble lugar” es acaso una imagen recurrente o aparecen otras metáforas o simbolizaciones? Pero no sólo me interesa examinar de qué modo el exilio se enlaza con ciertas figuras o instancias narrativas (y tal vez incluso prácticas discursivas), sino también cómo este tema se vincula con otras experiencias “femeninas” presentadas en los textos. Pienso aquí especialmente en el problema de la lengua y su accesibilidad, que alcanzan para la mujer mayor importancia, como Irigaray no cesa de enfatizar. En cuanto a los textos elegidos hay que preguntarse si el tema de la lengua se relaciona solamente con el traslado o si se extiende a preocupaciones más generales, por ejemplo sobre el proceso de significación, la escritura y el acto de escribir. Otro planteamiento que probablemente surge en algunas novelas es el del cuerpo femenino, las relaciones que se establecen con él y las dificultades acerca de su representación (y representabilidad). Entonces mi análisis se concentrará a este segundo nivel ante todo en las conexiones que se establecen entre el exilio, la lengua o la escritura respectivamente y, dado el caso, el cuerpo femenino.

“PAÍS DE LA AUSENCIA”⁶⁰

Hay que tocar un último punto antes de pasar al análisis de las novelas. En los textos aparece bajo varias formas un concepto clave que es el de la “ausencia”. “El exilio es”, en palabras de Kohut, “en su esencia, ausencia”⁶¹. La persona recién emigrada concibe su domicilio nuevo no tanto como una presencia en un sitio desconocido sino más bien como ausencia de su lugar de origen.

Ya mencioné brevemente que Amy Kaminsky se dedica en su excelente estudio *Reading the Body Politic. Feminist Criticism and Latin American Women Writers* (1993) a examinar el exilio como tema de la literatura femenina y que introduce para ello el término “presencia” y su antónimo “ausencia”. A pesar de su rechazo de gran parte de las teorías del feminismo francés, llega al final a una imagen parecida para definir la situación específica de la autora:

‘Women’s absence’ [from literary history and the literary canon] is a conundrum implying a presence elsewhere. This is the hope nestled in the dark bottom of the Pandora’s box of ‘absence’: the hidden obverse, unacknowledged presence⁶².

A mi modo de ver, el término “*elsewhere*” coincide con el “más allá” de Irigaray. Mientras que la imagen de Kaminsky subraya más bien una secuencia cronológica o una transición de un estado a otro, el doble lugar de Irigaray pone énfasis en la simultaneidad. Por esta

⁶⁰ La expresión corresponde al título de un poema de Gabriela Mistral (1958: 513-514) del cual se reproducen a continuación las dos primeras estrofas:

País de la ausencia,
extraño país,
más ligero que ángel
y seña sutil,
color de alga muerta,
color de neblí,
con edad de siempre,
sin edad feliz.

⁶¹ Kohut (1983: 32).

⁶² Kaminsky (1993: 28).

No echa granada,
no cría jazmín,
y no tiene cielos
ni mares de añil.

Nombre suyo, nombre,
nunca se lo oí,
y *en país sin nombre*
me voy a morir.

razón doy preferencia a la argumentación de Weigel e Irigaray: no sólo brindan un análisis mucho más profundo de las circunstancias específicas que acompañan la producción cultural de la mujer sino también resaltan que la posición de la mujer en el orden simbólico consiste en estar simultáneamente incluida y excluida.

Sin embargo, al describir esa situación límite que es el exilio con la expresión “*the presence in absence of exile*”, Kaminsky también parece hacer referencia a una especie de simultaneidad. Además de evocar un estado de suspensión en el cual se encuentra la persona desterrada, esta expresión tiene la ventaja de relacionar los dos términos utilizados frecuentemente al hablar del exilio con una imagen muy adecuada.

En cuanto a los textos por estudiar, estos dos términos en cuestión pueden ayudar a determinar si el exilio se percibe de manera más bien positiva (la presencia en un mundo nuevo) o negativa (ausencia de la patria y de los seres queridos). Pero también me interesa examinar si hay, en oposición a ciertas presencias obvias, ausencias llamativas, temas o motivos sobre los cuales el texto calla obstinadamente⁶³.

Antes de dedicarme al estudio de las novelas reunidas, es oportuno anticipar algunas reflexiones preliminares acerca de la organización elegida. Cuando se trabaja con un corpus de distintos textos surge inevitablemente la pregunta de cómo se deben presentar y clasificar. Por varios motivos decidí analizar cada obra en particular. En primer lugar, tal procedimiento permite poner de relieve qué función(es), importancia y significación adquiere en relación con otros temas planteados el motivo del exilio en cada uno

⁶³ Ya que estamos hablando de presencias y ausencias cabe mencionar las más llamativas ausencias de novelas en este estudio. Más que nada por motivos de coherencia, proporción y cantidad prescindí de incluir las siguientes obras: Agosín, Marjorie (1995) *A cross and a star: Memoirs of a Jewish girl in Chile*, Albuquerque: University of New Mexico Press y también de Agosín (1998) *Always from Somewhere*, New York: Feminist Press; Gianelli, María (1992) *El amor se ahogó en la sopa*, Montevideo: Ed. UNO; Guerra, Lucía (1999) *The Street of Night*, Garnet Pub. Ltd; Kozameh, Alicia (1996) *Steps under Water*, Berkeley: University of California Press y Monegal, Nut Arel (1985) *Para un jardín en otoño*, Barcelona: Seix Barral.

de los universos textuales. Un enfoque que se centrara únicamente en el tema del exilio, dejando de lado otros contextos, hubiera distorsionado tal vez el hecho de que el destierro, por sí solo, es en varios textos un asunto secundario. En segundo lugar, un enfoque exclusivamente temático del análisis hubiera impedido tomar en consideración las estrategias discursivas que las autoras emplean para poner en evidencia su posición peculiar de mujer y expatriada. Un tercer punto que me indujo a presentar cada obra en particular es la escasa divulgación de algunas de ellas y la relativa amplitud de mi corpus: el constante vaivén de un texto a otro hubiera dificultado exageradamente la lectura, sobre todo si las lectoras y los lectores están poco familiarizadas con algunas de las novelas en discusión. Además, se habría complicado demasiado mi propósito de señalar también campos temáticos conectados con el asunto principal. Por último, me parece que la disposición presentada favorece a los lectores interesados tan sólo en una escritora o una obra específica.

Es cierto que la organización elegida corre constantemente el peligro de incurrir en una estructura bastante deshilvanada y frecuentes repeticiones. En efecto, resulta que establecer (para evitar una incoherencia total) conexiones entre las secciones separadas no es una tarea sencilla. Opté finalmente por una especie de compromiso que me permite reducir a una cantidad razonable el número de notas que remiten a paralelismos en otras obras. Agrupé los capítulos sueltos en tres grupos distintos para no tener que dejar completamente de lado las referencias comparativas. Los elementos que una novela tiene en común con un texto que no forma parte del mismo grupo se indican en una nota o, en pocos casos, en el texto mismo. El primer grupo abarca todas las novelas en las que el exilio se experimenta sobre todo como una separación espacial, que divide el mundo en un “acá” y un “allá”. Sin embargo, esa disyunción se presenta en combinación con asuntos de la más diversa índole. En el segundo grupo se reúnen las obras en las cuales existe —además de la contraposición de espacios geográficos más o menos concretos— un vínculo claro entre el destierro y la escritura. Novelas en las que el traslado desencadena en las figuras femeninas una considerable crisis de identidad que está a menudo acompañada de una desorientación espacial y/o temporal. Para el último grupo quedará un solo texto (*La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi), que se distingue en muchos aspectos de las otras novelas. Aun cuando faltan

las obvias oposiciones territoriales, es el único texto en el cual se establece una conexión evidente entre el tema del destierro y la posición de la mujer en la sociedad.

Las obras de índole crítica o teórica que servirán para explicar un aspecto determinado se presentarán y discutirán al examinar las novelas. Una breve síntesis de las características que tienen en común los textos reunidos en la misma categoría se encontrará al final de cada sección. Señalaré asimismo las diferencias más importantes en la medida en que tienen que ver con un asunto que se tematiza por lo menos en otra novela más (del mismo grupo o de otro). En el caso de que la clasificación de un texto no sea suficientemente convincente se añadirán los factores que determinaron mi decisión en cuanto a su colocación definitiva.

La sucesión dentro de esa triple repartición es de tipo gradual, en la medida en que tal escala sea posible de determinar. Sin embargo, el exilio nunca es un tema absolutamente aislado, sino que enlaza con las más diversas temáticas evocadas en el universo ficticio. Por esa razón, la introducción de una graduación tiene inevitablemente que ver con la importancia que se le atribuye a determinados aspectos a expensas de otros. Puesto que los criterios considerados para implantar una escala dependen por último siempre de la propia visión del mundo, la interpretación formulada nunca está exenta de cierta predilección personal. Sin duda alguna, la graduación se refiere exclusivamente a los criterios expuestos más arriba; de ninguna manera se trata de un juicio acerca de la “calidad” literaria de los textos.

PRIMERA PARTE:

**EL DESTIERRO COMO
CONTRAPOSICIÓN DE ESPACIOS
GEOGRÁFICOS CONCRETOS**

EL EXILIO Y LA DESILUSIÓN IDEOLÓGICA: *MI AMIGA CHANTAL* DE ANA VÁSQUEZ

Por dos motivos principales me parece conveniente empezar el análisis de las obras elegidas con la novela *Mi amiga Chantal*¹ de la escritora chilena Ana Vásquez². El relato no sólo corresponde, como se observará al analizar los temas de interés, a las características definidas para el primer grupo de textos, sino que también servirá de eslabón ideal entre las reflexiones teóricas acerca del “exilio femenino” y su (re)presentación en las novelas. Ya mencioné que Ana Vásquez es la única de las escritoras reunidas en el presente estudio que se ocupa también, fuera del contexto literario, del destierro y sus diversas consecuencias. Después de su huida forzada a Francia a causa del golpe de estado de Pinochet, esta psicóloga se dedicó en sus investigaciones sobre todo a las víctimas de la tortura y a la crisis de identidad, la socialización y la transculturación de los exiliados, fijando su atención especialmente en los problemas de los hijos de familias expatriadas³. El trabajo *Exils latino-américains: La malédiction d'Ulysse* (1988), que Ana Vásquez publicó en

¹ Vásquez, Ana (1991) *Mi amiga Chantal*, Barcelona: Editorial Lumen. Todas las citas entre paréntesis en media luna se refieren a esta edición.

² Ana Vásquez Bronfman nació en Santiago de Chile en 1931. A raíz de su militancia en la extrema izquierda se vio forzada a buscar un país que la acogiera después del golpe de estado de Pinochet en 1973. Vive en Francia desde 1974.

³ Véase por ejemplo: Vásquez, Ana / Rodríguez, G. (1983) “Bilan de trois ans de recherches sur la torture”, *l'Information psychiatrique*, vol. 59, n° 1. Vásquez, Ana (1984) “Les implications idéologiques du concept d'acculturation”, *Cahiers de sociologie économique et culturelle, Ethnopsychologie*, n°1 y 2. Vásquez, Ana (1986) “Se nourrir de nostalgie: la conduite alimentaire à l'école, aspect de la socialisation des enfants étrangers”, *Enfance*, n°1.

colaboración con la uruguaya Ana María Araújo⁴, es una especie de síntesis de los más diversos factores —como, por ejemplo, la edad, el sexo y la posición social del exiliado— que pueden causar efecto en cómo los refugiados asimilan la pérdida de su patria y la adaptación al nuevo lugar. El estudio fue resultado de un gran número de entrevistas con personas desterradas que las dos autoras habían llevado a cabo, solas o junto con otros científicos, durante más de diez años (de 1975 a 1987 aproximadamente). Debido a que es uno de los pocos trabajos extensos sobre el exilio político del Cono Sur en Francia que describe detalladamente la situación tanto de la mujer como del intelectual confinado, me parece indicado destacar algunos argumentos centrales. Además de brindarnos algunas ideas concretas acerca de las condiciones que caracterizan el destierro y de las repercusiones en el equilibrio psíquico de los exiliados, este análisis científico también ayudará a fijarnos en los aspectos o temas de las novelas que no se vinculan directamente con el exilio, pero que sí podrán tener alguna relación con él.

EXILS LATINO-AMÉRICAINE: LA MALÉDICTION D'ULYSSE

El libro *Exils latino-américains: La malédiction d'Ulysse* consta de seis secciones precedidas de una introducción instructiva en forma de un resumen sustancial de las consecuencias más características que resultan de la huida del país natal y de la difícil integración en el lugar de acogida. Un epílogo acerca del posible regreso concluye el texto.

Las dos investigadoras exiliadas abordan primero algunos problemas que podrán surgir de la próxima posición que ocupan frente a su objeto de análisis: el grupo de fugitivos políticos de América Latina que pidió asilo en Francia. En la segunda parte, *Le poids du temps: Les étapes de l'exil*, tratan de definir el exilio y de situarlo en el tiempo⁵. A modo de un modelo explicativo se

⁴ Es a su vez autora de un texto sobre las mujeres que militaron en el M.L.N. Tupamaros (Movimiento de Liberación Nacional) y quienes, al igual que ella, se vieron tarde o temprano ante la necesidad de buscar asilo en Francia: Araújo, Ana María (1980) *Tupamaras. Les femmes de l'Uruguay*, Paris: éditions Des femmes.

⁵ Vásquez; Araújo (1988: 34).

distinguen tres etapas sucesivas que la mayoría de los desterrados viven de forma más o menos marcada. La primera corresponde a la llegada y está caracterizado por un dolor y un traumatismo profundo, muy a menudo acompañado de fuertes sentimientos de culpabilidad. Sigue una segunda fase que equivale al proceso de transculturación: el contacto o la confrontación de un individuo socializado en un determinado contexto cultural con un conjunto de normas y valores que está omnipresente y es completamente diferente del suyo. En la medida en que el exilio se prolonga, se puede observar una tercera etapa. Su primer rasgo distintivo es un derrumbamiento de los mitos que el desterrado se había fabricado acerca de la vida llevada allá y el andamio ideológico que lo sostenía. De modo parecido se ponen luego en duda estereotipos e idealizaciones acerca de este país legendario que es Francia para los latinoamericanos. Esta revalorización cede luego paso a un cuestionamiento de sí mismo y del proyecto colectivo inicial (generalmente el trabajo político y/o la militancia en un partido de izquierda). Vásquez y Araújo constatan que a partir de la segunda fase la identidad de los refugiados muestra las primeras rupturas. A esta fase las sigue luego una búsqueda, difícil y a veces ardua, de nuevas “stratégies identitaires possibles”⁶, que permitirán aceptar la estancia prolongada en el nuevo lugar. Sin embargo, con la huida no sólo se acentúan las cuestiones acerca de la propia identidad, sino que se confunden también las nociones espacio-temporales:

Un des éléments le plus insidieux de l’expérience d’exil est que très vite on arrive à faire un amalgame du temps et de l’espace, de telle façon que l’opposition “ici/là-bas” se superpose à “avant/maintenant”, si bien que chaque exilé ressent le retour comme une récupération du passé idéalisé qui est le sien. Le désir de rentrer suppose non seulement le parcours spatial en sens inverse, mais aussi le souhait — jamais clairement exprimé et par cela même tout aussi profond — de retrouver cet univers social que les dictatures ont détruit. Rentrer implique retrouver ses parents et redevenir jeune, retrouver les lieux de sa jeunesse et récupérer un monde qui n’est plus⁷.

⁶ Ibíd., p. 74.

⁷ Ibíd., p. 11.

Aunque, como veremos, el proceso de integración y las fantasías acerca del regreso nunca vienen referidas tan minuciosamente en las obras por examinar, sorprende el hecho de que en ellas el tema del exilio se vincule más o menos directamente con los tres asuntos que se acaban de mencionar anteriormente: identidad, espacio y tiempo.

En la tercera parte de *Exils latino-américains*, las autoras se dedican a analizar algunos efectos que puede tener la emigración en los adolescentes y a lo que significa el exilio “heredado” para los hijos que nacieron en el país de acogida y que conocen “su patria” solamente a través de las descripciones de sus padres y por la lengua hablada en casa. En nuestro contexto, el siguiente capítulo, *Femmes et exil, vers la recherche de nos identités*, merece, sin duda alguna, todavía mayor atención porque las autoras entran en algunas particularidades del destierro femenino. Primero brindan a la lectora y al lector una síntesis histórica escueta sobre la posición que ocupaba y todavía ocupa la mujer latinoamericana⁸ desde la conquista hasta la segunda mitad del siglo XX en sociedades marcadamente patriarcales, por no decir machistas. Una consecuencia de esas circunstancias específicas son los vínculos estrechos que se establecen con la familia, que viene a representar para los miembros femeninos un lugar tanto de protección como de control. Otra característica que Vásquez y Araújo destacan es la completa ausencia de una conciencia histórico-social de ser mujer, incluso entre las personas que se habían entregado activamente al trabajo político o a la lucha por el poder. El paso al extranjero no sólo desencadena una profunda desorientación y una enorme incertidumbre, sino que confronta al individuo exiliado de manera inexorable con la pregunta de su propia identidad. Generalmente las mujeres se van distanciando de los esquemas conservadores y tradicionales a los cuales se han aferrado en una fase inicial del destierro, y van adoptando poco a poco costumbres y hábitos del país receptor. No sorprende que este cambio pueda a menudo originar un conflicto grave con su pareja. A pesar de esos obstáculos, la mayoría de las mujeres refugiadas tarde o temprano ven su permanencia en un

⁸ De hecho, las autoras nunca emplean una designación tan imprecisa. Hablando de las latinoamericanas se refieren normalmente a la o una mujer del Cono Sur, de clase media más o menos culta, habitante de una ciudad, descendiente de inmigrantes europeos, profesional y activa en la lucha política (Ibíd., p. 142).

mundo completamente diferente del suyo como una gran liberación o un segundo nacimiento. No sólo llevan una vida más independiente y están más seguras de sí mismas, sino que también alcanzan una conciencia diferente acerca de su rol, de su cuerpo, su sexualidad, en fin, del hecho de ser mujer.

En la quinta sección las dos autoras abordan la relación ambigua del intelectual latinoamericano con el poder, tanto al estar en su país como luego desde y en el exilio⁹. Aun cuando, en el caso de personas con una excelente formación, la pérdida del estatus social y profesional es especialmente tajante, éstas logran normalmente conseguir de nuevo una posición dotada del mismo prestigio que la anterior. Es muy probable que esa recuperación relativamente rápida de su antiguo estatus también les permita a los artistas e intelectuales asumir una función de puente entre los dos mundos: “les intellectuels ont été les premiers à essayer ce tour de passe-passe: s'intégrer *en tant que*, et *parce que* latino-américains, ne pas couper les ponts mais au contraire chercher à devenir pont entre son pays et la France”¹⁰.

En la última parte se tematizan algunos aspectos de las organizaciones políticas, de los mitos y ritos que caracterizan el trabajo partidista y la militancia tanto “allá” en la patria como “aquí” en el nuevo lugar de residencia. Sobresale el hecho de que al principio las acciones políticas significan ante todo una prolongación de la lucha y una forma distinta de la resistencia contra las dictaduras. Pero a un nivel más bien psicológico son también un medio útil, diría que hasta necesario, para asimilar el fracaso de los proyectos emprendidos en los países abandonados. En efecto, durante muchos años, el partido representa la única boyo en un mar de incertidumbres. Sólo al revelarse que el exilio no es un paréntesis transitorio, sino que está por convertirse en una ausencia del país natal de duración indefinida, se inicia en los miembros activos el proceso de desilusión que desemboca en un distanciamiento progresivo de los partidos. La lucha política da, pues, lugar a una posible adhesión a asociaciones profesionales o culturales de exiliados que mantienen una relación “institucionalizada” con diversas organizaciones de la patria. No pocos refugiados ayudan a preparar así la vida después de la dictadura, aspirando a lo mejor

⁹ Ibíd., p. 166.

¹⁰ Ibíd., p. 74. La cursiva es suya.

también al propio retorno. Y Vásquez y Araújo enfatizan que volver, al darse la oportunidad, no es una decisión fácil de tomar sino que significa otra vez partir al azar...

Hasta aquí pues el valioso examen de las dos investigadoras exiliadas. Basándome en sus conclusiones más centrales me gustaría pasar ahora del estudio social a la novela de Ana Vásquez. Sin embargo, mi intención no es hacer una comparación minuciosa entre las observaciones basadas en *Exils latino-américains* y la elaboración ficticia del tema en *Mi amiga Chantal*. El universo creado en la novela constituye en primer lugar una realidad autónoma que no tiene por qué coincidir con la realidad extra-textual. Por esta razón trato ante todo de demostrar cómo la escritora representa y elabora en la obra literaria su experiencia del exilio (de la cual, indudablemente, también forma parte su trabajo sociológico). Tan sólo en un segundo plano recurriré a las indagaciones socio-psicológicas que acabo de presentar para destacar posibles paralelismos o llamativas discrepancias entre éstas y la invención literaria. Y el hecho de que la segunda parte del título de *Exils latinoaméricains: la malédiction d'Ulysse* haga referencia a uno de los exilios literarios más conocidos es solamente uno de los muchos indicios de que las mismas autoras no señalan un límite absoluto y completamente nítido entre ciencia y literatura.

MI AMIGA CHANTAL

En cierta medida el título insinúa ya que uno de los argumentos centrales de la novela es la amistad entre dos personas. De hecho, se trata de la relación asimétrica y desigual entre la francesa Chantal y la chilena Ana, profesora de psicología en la universidad de Santiago y narradora del relato. La coincidencia del nombre de la narradora con el de la autora sugiere que existen ciertos paralelismos biográficos entre la figura novelesca y su creadora. Pero aunque es probable que varios datos principales concuerden efectivamente con la biografía de Ana Vásquez, no quiero sobrevalorar los aspectos autobiográficos del texto porque tal orientación nos conduciría tarde

o temprano al vasto terreno de las especulaciones¹¹. Fijémonos pues en el reino de la ficción.

Los primeros dos tercios de la historia se desarrollan en Chile, y pese a que no presentan una situación de exilio, nos preparan ya para el tema de la “otredad”: en el marco de un arreglo de “Cooperación con el Tercer Mundo” (p. 10), Chantal viene como profesora suplente a Santiago y se incorpora al equipo de docentes dirigidos por Ana. A partir del primer encuentro, la francesa a través de confidencias personales intenta entablar una relación íntima con su jefa, a quien, después de poco tiempo, considera su mejor y única amiga. A pesar de que la chilena pasa sus días a la carrera entre las clases, el trabajo político en un grupo de extrema-izquierda y su familia, Chantal siempre se las arregla para retenerla bajo algún pretexto. No sorprende, pues, que a Ana le resultara pronto molesta esta inesperada amistad, pero así y todo se commueve con la extranjera que los otros colegas consideran una gorda aburrida o exótica (p. 13). Escucha de mala gana sus confesiones con pelos y señales de aventuras actuales y pasadas, frecuentemente de índole erótico-sexual. Por lo tanto Chantal ocupa el papel de la verdadera protagonista, mientras que Ana, la narradora, tiene que contentarse con un papel de partícipe y “voyeur a la fuerza” (p. 58): “porque en la historia de ese drama con visos de comedia que era su vida, ella me había asignado el rol de testigo” (p. 57). Esa situación narrativa trae a la memoria tanto las confesiones religiosas como las sesiones sicoanalíticas; lo último se sugiere especialmente con la intercalación de meditaciones y explicaciones un tanto “teóricas” de la psicóloga chilena acerca de la responsabilidad, las funciones y deberes que una amistad implica. Para los críticos literarios este tipo de narración forma parte de los textos en primera persona singular. Según las categorías que propone, por ejemplo, Vogt¹², *Mi amiga Chantal* forma parte de esa variante de obras (auto)biográficas que colocan al yo-narrador en una posición marginal frente al protagonista cuya vida (o parte de ella) pretenden contar. En contraste con muchos textos de este grupo, las referencias de la narradora Ana al nivel

¹¹ La autora misma reconoce en una entrevista con Erna Pfeiffer que se arrepiente de haber llamado Ana a la narradora porque la coincidencia de los nombres induce a los lectores a “confundir” el personaje narrador con su propia persona (Pfeiffer 1994: 190).

¹² Vogt (1990: 76).

temporal de la enunciación, es decir al presente narrativo, son tan escasas como breves (“Ahora que lo escribo pienso que si...” (p. 140) y resulta difícil fecharlas o por lo menos ubicarlas aproximadamente en el tiempo histórico. Aunque en toda la novela faltan fechas e indicaciones temporales exactas, el lapso de tiempo narrado se deja reconstruir bastante bien a causa de algunos acontecimientos históricos reales. Abarca más o menos el decenio de 1966 (cuatro, como máximo cinco años antes de la presidencia de Salvador Allende) hasta navidades de 1977 (dos años después de la muerte de Franco, ocurrida el 20 de noviembre de 1975).

No se puede deducir con exactitud, sin embargo, si Ana escribió la historia de su amiga mientras iba sucediendo (lo que es poco probable, porque se sugiere cierta distancia entre el transcurrir de los hechos y su redacción por la narradora), poco después de la “muerte-desaparición” de Chantal o algunos años más tarde. A raíz de la desilusión política de Ana, que se hace sólo patente a través de la manera como presenta y comenta los hechos pasados, juzgo esa última suposición la más verosímil. Como mostraré más adelante, se sugiere una discrepancia considerable, por no decir quiebra tajante, entre las visiones ideológicas que tuvo el personaje Ana en la época referida y las opiniones que deja traslucir la narradora a nivel de la enunciación sobre sus antiguas convicciones.

Por lo visto, Chantal y su relación de amor y odio con el chileno Edgardo —primero alumno de ella y luego su marido legítimo—, predominan durante la mayor parte de la novela. En contraposición con ello, las informaciones acerca de Ana son poco abundantes. Por un lado, eso tiene que ver con la perspectiva narrativa: la narradora Ana dispone lógicamente de los datos sobre el personaje Ana y no hace falta que se los comunique a sí misma. Por otro lado, el único aspecto de su vida que se pone de relieve con ciertos detalles es el compromiso político (y en dependencia de éste también el profesional). Así se constituye una clara oposición entre aspectos exclusivamente privados que conciernen a la protagonista francesa y la esfera meramente pública con la cual enlaza el personaje de la chilena. Esa división nítida entre vida privada y pública se refleja también en los espacios que se asignan a los dos caracteres femeninos: Chantal se encuentra casi siempre en espacios interiores —las diversas habitaciones de su(s) casa(s), especialmente el dormitorio, la tina de baño y la cocina (símbolo por excelencia de la

vida hogareña y el dominio de la mujer)—, mientras que Ana se ubica más en espacios exteriores y públicos, tales como la universidad, locales de reunión, el jardín y la sala de estar de su casa. Ese contraste privado-público es sólo uno de varios que se establecen entre las figuras principales y que las colocan en posiciones antagónicas.

El enfoque central de la narradora se modifica levemente en el momento que Chantal, al caducar su contrato, debe volver a París, después de haber pasado cuatro años sumamente felices en Chile. Con la partida de su amiga, Ana pierde evidentemente un poco de vista a la protagonista de su historia. Durante un pasaje breve dirige su atención a los sucesos políticos que están por anunciar una nueva época en la historia de su país y una fase decisiva de su propia vida: la elección de “su” candidato —huelga decir que se refiere a la de Salvador Allende en 1970— y su presidencia, a la cual el golpe de estado encabezado por Augusto Pinochet en setiembre de 1973 pone un término abrupto y sangriento. Como militante activa de la vanguardia roja (p. 156), la narradora está en la lista de los subversivos y por eso en la mira del servicio de inteligencia, como le informa el Decano de la universidad, quien le desaconseja dormir en su casa en Santiago. De un momento a otro, ella se ve obligada a partir: “Cerré la puerta sin mirar hacia atrás” (p. 170).

EL EXILIO

Era casi París de Francia, pero el casi hacía toda la diferencia. Estábamos en un despoblado de la *banlieue* remota. Afuera hacía frío. Nos rodeaban construcciones modernas a medio terminar, la única habitada era la nuestra. Apiñados en eso que las autoridades francesas llamaban un «Foyer», especie de albergue de estudiantes, alquilado para recibir los refugiados que desembarcaban de todos los aviones. Hacía meses que habíamos iniciado ese increíble periplo, separados unos de otros, haciendo esfuerzos desesperados por juntarnos. Y cuando por fin, después de tanto tiempo, logramos recuperar los niños, los encontré crecidos, cambiados, —pero tú también estás distinta, protestaron. Era cierto, el mundo se nos había venido abajo y cada uno llevaba, a su manera, las huellas de la hecatombe (p. 173).

Cité el párrafo en su integridad porque no sólo resume en forma sumamente concisa la huida y la instalación en el lugar de asilo sino que alude muy de paso a la experiencia traumática y a la ruptura profunda que acompaña el viaje forzoso al extranjero. Este provoca en la narradora tales sentimientos de inauténticidad que le cuesta reconocer a Chantal y su marido cuando aparecen de repente en el Foyer, porque Ana difícilmente es capaz de reconocerse a sí misma: “Era yo esa que estaba ahí: una refugiada, sin casa y sin país” (p. 174).

Este pasaje tematiza también otro punto característico que Vásquez y Araújo destacan en *Exils latino-américains*: El desengaño que Ana (y de forma parecida también Edgardo) sufre al llegar a París, que contrasta mucho con la ciudad de sus sueños. Junto a un clima casi siempre hostil se evoca una imagen sumamente negativa de la capital francesa. El paisaje ciudadano se compone de barrios grises y ruinosos o de suburbios sucios y monótonos. El desplazamiento de los personajes es fatigoso e implica trayectorias largas para llegar de un punto a otro. De manera parecida se presentan los espacios interiores que abarcan locales anónimos, edificios laberínticos, sitios poco acogedores. Un ejemplo ilustrador es el departamento de Chantal, que se encuentra en una zona lejana, en el séptimo piso de un bloque de destaladas viviendas. Con su empapelado de mal gusto y las piezas diminutas atiborradas con trastos heredados y armatostes sombríos, se trata de un lugar que no incita a sentirse a gusto. Además, los vecinos, que representan el arquetipo del francés, son recelosos, indiferentes, aburridos y gruñones; en suma, gente poco simpática.

Es comprensible que el traslado involuntario de Ana, que incluye la pérdida de estructuras estables, la incertidumbre acerca de su futuro inmediato, la separación de personas queridas y muchos factores más, casi no se acompañan de sentimientos positivos frente al nuevo lugar de residencia. No obstante, el trauma y el dolor por lo perdido explican solamente en parte la reserva y la actitud crítica que la narradora deja traslucir en relación con el país de acogida y sus habitantes. Por medio del personaje de Edgardo, quien simplemente siguió a su esposa y puede volver a Chile en cualquier momento, se revela que la desilusión respecto al París mítico tiene en parte también que ver con el hecho de que la Ciudad Luz representaba y sigue representando para los intelectuales latinoamericanos un lugar

anhelado en el cual sueñan vivir algún día. Esta admiración tiene su origen en una larga gama de imágenes estereotípicas e idealizadas que hacen de la metrópoli europea tanto una cuna de teorías revolucionarias y vanguardistas (y su realización *in situ*), un lugar de una moral y unas costumbres libres, como también una fuente inspiradora (y un escenario privilegiado) para las más diversas creaciones artísticas, como lo demuestran los siguientes ensueños de Edgardo:

El esperaba que en París descubrirían juntos los monumentos, las viejas callecitas empedradas, los pasajes misteriosos que describían las novelas. Pasarían las noches en La Coupole de Hemmingway [sic], en el Monmartre [sic] de Toulouse-Lautrec, dejarían morir la tarde en la terraza de ese café donde escribió Sartre, en Saint-Germain des Près, ahí donde cantaba Juliette Gréco... irían al Canal San Martin [sic], al barcito donde pasa esa novela de Simmenon [sic]...—Te das cuenta, Ana, que no estamos en cualquier ciudad, sino en París? (p. 183).

Efectivamente, la idealización y mitificación de Francia y su capital es un tema que está presente a partir del primer renglón de la novela y que concierne a todos los personajes chilenos, incluida la propia narradora. Pero pocos instantes después de verse confrontado con los primeros clichés, el lector puede ya comprobar cuán erróneos son. La mera apariencia de la protagonista desmiente todas las fantasías acerca del *chic* y *charme* de las parisinas que Ana se había fabricado al enterarse de la llegada de la profesora erudita: “Chantal era realmente gorda, alta, con la nariz grande y el mentón sobresaliente, un poco como una caricatura de Mussolini” (p. 11). Además tiene una voz estridente, tartamudea, se viste con mal gusto, es torpe e insegura. Solamente su vocación por la cocina cumple a medias con un tópico corriente: el de la exquisitez de los platos franceses. Sin duda alguna, el tono burlón con que se presentan los estereotipos, la insistencia en ellos, junto con la ridiculez un tanto trágica de la protagonista gala, anticipan que las fantasías y expectativas de las diferentes personajes acerca de Francia se verán completamente decepcionadas.

Ahora, si la imagen negativa que se evoca de la vida cotidiana en la Ciudad Luz tiene sus raíces por lo menos parcialmente en las idealizaciones, (y en cuanto a la narradora también en el traslado forzoso con todas sus circunstancias dolorosas), uno de sus efectos es

que el tiempo pasado en Chile, siempre visto desde lejos, va adoptando rasgos de un paraíso perdido (p. 181). Y tanto más se intensifica esa impresión en el lector cuanto más se deteriora la relación entre Chantal y Edgardo; un proceso con altibajos del cual Ana sigue, involuntariamente, siendo fiel testigo. A pesar de que en el centro de mi interés está el personaje de la chilena, porque es a través de ella que se representan las experiencias del exilio político, me parece indicado poner de relieve a continuación algunos contrastes entre el “antes” o “allá” en Chile y el “después” o “aqui” en Francia que aparecen en conexión con la francesa y su marido chileno. No sólo se abre un verdadero abismo entre su convivencia antes y después del traslado de Santiago a París, sino que esta contraposición palpable se opone a su vez claramente a la aparente prolongación de las múltiples actividades de la narradora y su empeño infatigable por el trabajo, la familia y el partido. De la casi “inmutabilidad” que caracteriza su forma de vida, me ocuparé más adelante.

CHANTAL: SER OTRA PERSONA EN OTRO LUGAR

Chantal es la personificación de la anti-heroína por excelencia: dotada de todos los atributos negativos, representa un personaje sumamente antipático cuyas únicas cualidades son su inclinación por la cocina y su inteligencia (de la cual la lectora o el lector apenas se da cuenta). Lo verdaderamente admirable en ella es su insistencia en luchar por un poco de aprecio para no estar condenada a llevar una existencia completamente solitaria. Al principio, su estancia en Santiago no difiere mucho de su vida en París: marginada por su gordura, su apariencia estrañalaria y un comportamiento que oscila entre tímido y excéntrico pasa los días sola en casa, cuando no logra retener a Ana bajo un pretexto cualquiera. Esto cambia de golpe al enamorarse de ella su alumno Edgardo Fricke. Por fin la cuarentona se siente amada, llega a realizar sus anhelos erótico-sexuales, incluso a legalizarlos con un matrimonio. Durante algún tiempo vive una especie de amor loco con su joven marido, quien no se cansa de descubrir a su esposa todo lo que ésta desconocía hasta aquel momento. La escena culminante de ese desenvolvimiento personal nos presenta a una mujer que se transformó de Cenicienta fea en una

princesa (p. 77): al asistir a un rodeo, Chantal, con un vestido que disimula sus redondeces y media peluca de rizos rubios, es el centro de la atención general. Sabe bailar la cueca con tanta gracia que todos los campesinos quedan impresionados, y por una vez cumple con las expectativas de la gente acerca del *chic* y *charme* francés. Invitados por los dueños del fundo a quedarse en su casa, la parisienne y su marido pasan una noche desenfrenada y su ruidoso delirio amoroso hace pensar a los hacendados y otros huéspedes del convite que la francesa no sólo aparenta ser una mujer con costumbres mundanas, sino que también es una amante ardiente. Para Chantal los deseos más osados parecen haberse realizado en Chile...

No obstante, la felicidad de la pareja es engañoso. La diferencia de edad, temperamento y mentalidad es enorme, y los problemas no tardan mucho en llegar. Con su tendencia a ser avara, Chantal representa la funcionaria (estereo)típica que tiene ideas muy estrictas acerca de lo que “se debe hacer” y “no se debe hacer” (p. 59), mientras que Edgardo es un niño de familia bien que tiene dos intereses principales: disfrutar la vida y provocar escándalos. Por las causas expuestas, la relación de ambos está desde el inicio destinada a fracasar. Mientras viven en Santiago, sin embargo, los conflictos son todavía de carácter transitorio. Pero los arrebatos violentos del joven chileno¹³ ante su esposa anticipan ya la desgracia que les aguarda en Europa. Pese a estos momentos de crisis, la francesa puede ser “otra”, es decir que fuera de su país y de su ámbito usual logra dejar atrás las buenas costumbres que se le habían enseñado como adecuadas y que caracterizan su vida rutinaria y aburrida en París. En este sentido, la estancia de la protagonista en América Latina ejemplifica en cierta medida ese sentimiento de liberación frente a determinados imperativos sociales, familiares y morales que, según Vásquez y Araújo¹⁴, experimentan algunas mujeres exiliadas en el país de acogida.

En el caso de Chantal, los cambios en su modo de ser, y en menor grado también en su personalidad, están en relación y en dependencia directa con el cambio de lugar, como se evidencia

¹³ La agresividad de Edgardo es a menudo un resultado de sus borracheras y del consumo de drogas. Casi más grave que los ataques físicos es para Chantal que su marido intenta obligarla a transgredir determinados códigos morales que ella no es capaz de violar.

¹⁴ Vásquez; Araújo (1988: 156).

cuando se anuncia su regreso a Francia. Su permanencia en Chile significa para ella una época sumamente feliz, llena de amor y de aventuras extraordinarias; no obstante, Chantal es incapaz de desprenderse definitivamente de su vida anterior, de la seguridad y del prestigio de su profesión. Contra su propia convicción, la profesora gala rehúsa todas las soluciones posibles e imposibles que Ana y los alumnos le proponen a fin de poder quedarse en el país de sus sueños. Sin la menor resistencia se resigna a cumplir con la orden del Ministerio de Educación: vuelve sola a París porque a Edgardo le falta todavía un año para terminar su carrera. Antes de aterrizar en París, el tiempo pasado en Santiago se convierte para Chantal ya en un recuerdo magnífico porque presiente que las cosas están por tomar otro rumbo:

Ya en el avión sentía que estaba poniendo sobre sus hombros la lápida de su propia tumba. La vida, esa cosita impalpable de lo inesperado, las locuras de Edgardo, los estudiantes, nuestra pasión política, ese olor a mar que no olvidaría nunca, los bosques de eucaliptus, los amigos... Todo. Lo había perdido todo (p. 157).

De hecho, casi al abrir la puerta de su apartamento en París todo el proceso de transformación personal no sólo se suspende, sino que se deshace por completo. La gorda vuelve en seguida a ser lo que era antes de su partida: una mujer marginada, solitaria e infeliz. Salvo en algunos instantes breves y pasajeros, no logra recuperar la felicidad perdida, ni siquiera al juntarse Edgardo de nuevo con ella. Los conflictos en la pareja estallan abiertamente, sus borracheras se convierten en una costumbre y el odio reemplaza el amor dejado atrás en el paraíso perdido y sacrificado al puesto seguro. Cuanto más crece el desdén y el menosprecio entre los cónyuges, tanto más se revela que una repetición de este período feliz se vuelve irrisoria. Ni siquiera una separación transitoria del violento esposo que, según confía a Ana, intenta matarla, mejora el estado de Chantal: cae en una depresión profunda y se abandona al alcohol. Así, el fin trágico se hace previsible aunque Chantal logra una vez más sacar fuerzas de flaqueza y se reconcilia con su marido. Algun tiempo después Edgardo informa a Ana que su esposa se ahogó con una almohada, dejando a la chilena para siempre con la duda acerca de la inocencia de su compatriota y de la veracidad del incidente. Efectivamente, la incertidumbre de la narradora (y por consiguiente también de los

lectores) no se disipa, sino que aumenta cuando ella cree reconocer a su amiga gala durante una transmisión documental breve que ve al visitar a su antiguo jefe, el Decano, en la República Democrática Alemana. Además, recibe medio año después una carta navideña sin firma ni remitente, pero el motivo del dibujo y el corto texto son idénticos a la tarjeta que la francesa le hubiera enviado el año anterior. Las dudas acerca de la misteriosa desaparición de Chantal, es decir el fin abierto, es una característica que la novela comparte con varios textos del segundo grupo, por ejemplo, *Novela negras con argentinos* de Luisa Valenzuela (1990) y *El cielo dividido* de Reina Roffé (1996).

Resumiendo, se puede decir que la felicidad de la protagonista depende en alto grado de los lugares en los que permanece. En Francia se ve privada de dicha por motivos sociales y personales inalcanzables, mientras que en Chile al parecer se cumplen ciertos anhelos, por lo menos temporalmente. Esta descripción en blanco y negro no concierne solamente el bienestar de la figura principal en los dos países, sino que caracteriza cualquier tipo de contraste en todos los campos que se relacionan con ella: los escenarios, los amigos, la comida, el vestuario, incluso su marido. La única excepción de este juego de oposiciones palpables es el personaje de la narradora, del cual me ocuparé en el siguiente pasaje.

ANA: UNA CONTINUIDAD IMAGINARIA DEL ANTIGUO MODUS VIVENDI

Ya hice hincapié en el hecho de que la narradora desempeña un papel secundario en el relato y que el lector se entera sobre todo de los aspectos públicos de su personaje. Además, vimos que esboza con mucha vaguedad las experiencias traumáticas que acompañan su larga huida de Chile y la difícil instalación en una ciudad que no tiene mucho en común con el París legendario de su imaginación. De hecho, esa impresión negativa se refiere a los primeros momentos del traslado y tiene su origen tanto en la experiencia de haberlo perdido todo y tener que partir de cero como en las descripciones desengañadas de la vida monótona, triste y sin placer que lleva su compatriota en la capital francesa: “ese París lúgubre de Edgardo, repleto de soledades no compartidas, me daba escalofríos, se me

aparecía como mi propio futuro” (p. 184). Con el tiempo y al echar nuevas raíces en el país de asilo, la metrópoli desencantadora se va transformando en un escenario bastante neutral, a veces incluso romántico (p. 259). Efectivamente, se produce pronto la sensación en la lectora de que, salvo en cuanto a su lugar de residencia, la vida de Ana no sufrió una alteración profunda en el exilio: la mujer desterrada sigue llevando una existencia a la carrera, descuartizada entre el trabajo, la familia y el apoyo de la resistencia chilena. De tal modo se sugiere que el destierro, tras la solución de algunos problemas “prácticos” (se mencionan en especial la búsqueda de un empleo y de un domicilio), significa más que nada la prolongación de una determinada forma del antiguo modus vivendi; en el caso de Ana, pues, su compromiso político y laboral. Por esta razón no se observa una cesura nítida entre un “antes” del destierro y un “después”. Ni siquiera se acentúan diferencias llamativas entre el “aquí” y el “allá”; y pese a que existe en algún momento una especie de oposición entre los dos sitios, llegan pronto a asemejarse. El rasgo más particular del exilio es la continuidad de o el retorno a las mismas estructuras y formas que ya caracterizaban la vida de la narradora en su patria.

Sin embargo, es necesario tomar en cuenta dos aspectos importantes que modifican parcialmente la declaración anterior. El primero afecta el naufragio de los proyectos socio-políticos e ideológicos, esa construcción de un mundo mejor y más justo que se hizo imposible con el derrocamiento de Allende y la instauración de la dictadura. Tal vez lo que más pesa, más que la pérdida del país, es el fracaso político (y me parece que la expresión “hecatombe” (p. 173) del párrafo citado más arriba se refiere en primera línea a la violenta y sangrienta toma del poder por las fuerzas armadas), la extinción de todas las esperanzas e ilusiones de “la izquierda” cuya concretización constituyó el objetivo principal de la infatigable actividad de Ana:

Yo había nacido y crecido en Chile, todo mi mundo se situaba en torno a Santiago, la Universidad, nuestros proyectos políticos. Nunca se me ocurrió tener «una sola» amiga, éramos un grupo, una generación... los que lograríamos materializar los sueños, transformar la gente, construir un país nuevo (p. 149).

Por consiguiente y en comparación con la partida más o menos voluntaria de Chantal y Edgardo, la pérdida de la chilena es doble: no sólo sufre el destierro de su país natal, sino que al mismo tiempo se le destruye el motivo de su lucha, que es la esperanza de poder cambiar la sociedad y el estado. Esa frustración absoluta de los proyectos políticos es también la causa de la casi completa ausencia de ansias de retornar de la narradora. “Su” Chile no se puede recuperar con el regreso al país porque con el golpe de estado este universo social ha dejado de existir...

Ante un fracaso de tales magnitudes dos reacciones un tanto extremas parecen probables: la desilusión total o la tenaz continuación de la lucha. En cuanto a Ana, la reacción inicial es indudablemente la prolongación de su actividad política, es decir, el apoyo a la resistencia chilena desde el exilio. Pero a través de todo el texto se nota que la narradora valora su compromiso político y su actitud ideológica desde una posición sumamente crítica, incluso desengañada. Este distanciamiento que está estrechamente vinculado con la perspectiva narrativa es pues el segundo aspecto que relativiza la impresión de que la vida en París es casi idéntica a la de Santiago.

Anteriormente expuse que el momento de la enunciación o anotación de los acontecimientos tiene lugar, con mucha seguridad, algún tiempo después de que ocurrieron. Por un lado se encuentran en el texto expresiones explícitas que señalan esa diferencia temporal, por otro lado se sugiere, mediante comentarios críticos o simplemente palabras irónicas, que la narradora emplea para relatar sus hechos y pensamientos pasados, que ya no comparte las opiniones que tuvo en aquel entonces. Para mejor ilustración, he aquí cuatro ejemplos que ponen de manifiesto a través de procedimientos más o menos directos que existe una discrepancia considerable entre el yo-narrador, o sea la voz enunciativa, y el yo-narrado¹⁵, o sea la figura de Ana, (la cursiva es mía):

Por aquella época la ciencia era aún mi camino y no toleraba el escepticismo de Chantal (p. 26).

Estábamos en un período pre-electoral, en la Universidad las huelgas se volvían más violentas. A veces acompañábamos a nuestros

¹⁵ Vogt (1990: 71) emplea la expresión *erzählendes und erlebendes Ich*.

estudiantes, pensando *ingenuamente* que podríamos protegerlos si cargaba el Grupo Móvil (p. 55).

En aquella época pasaban tantas cosas en Chile que nadie podía vivir ajeno a lo que estaba sucediendo. Pero al mismo tiempo la información era un arma, los datos falsos y los rumores hacían estragos. Nuestro canal era el «Nueve» y por eso el noticiario era *sagrado*, un *ritual* cotidiano (p. 132).

Yo estaba en el mesón del fondo sirviendo el vino, aunque en ese momento nadie tomaba, todos estaban pendientes del relato del compañero. En nuestra *jerga* de la época, era la parte política de la reunión (p. 210).

Resulta difícil determinar razones y profundidad de la desilusión política e ideológica y en menor grado también científica que Ana obviamente experimenta, porque en el texto no se encuentra ningún pasaje que haga plausible este desengaño. Una sola vez se hace referencia a “la crisis de modelos” (p. 241) pero el abandono (parcial o completo) del compromiso político se traslucen únicamente a través de la distancia y actitud que toma la narradora frente a las acciones y comportamientos que describe.

A pesar de que las experiencias que acompañan el exilio y el consiguiente proceso de adaptación se exponen sólo esquemáticamente en *Mi amiga Chantal*, se insinúa sin decirlo directamente que el destierro con todas sus múltiples causas y efectos equivale a una sacudida violenta de la visión que tiene Ana del mundo. No obstante, uno se pregunta por qué la narradora pone tanto esmero en sugerir que el transcurso de su vida apenas se alteró con el traslado involuntario de Santiago a París. En comparación con la tragedia grotesca y absurda que es la vida y la supuesta muerte de Chantal, la cual se nos cuenta con todo lujo de detalles, no cabe, ni es oportuno hablar de un verdadero golpe del destino, como lo representa la toma de poder por Pinochet y el posterior exilio de Ana. Para que su propia persona y sus dolorosas experiencias no desaparezcan por completo al lado de la gorda que acapara toda la atención, la narradora debe recurrir a un recurso particular: en medio de todas las bagatelas exageradas de su amiga, sólo logra fijar el interés del lector en la auténtica trascendencia de su tragedia “real” y personal revelándola a medias o callándola.

EL EXILIO Y LA HISTORIA FAMILIAR: *EL ÁRBOL DE LA GITANA* DE ALICIA DUJOVNE ORTIZ

La reinención de la historia familiar forma uno de los dos ejes narrativos que encontramos en la novela *El árbol de la gitana*¹ de la escritora argentina Alicia Dujovne Ortiz². Las (re)presentaciones de diferentes antepasados del linaje materno y paterno se insertan en la trama principal del texto, que trata de las experiencias que la narradora refugiada vive durante su exilio en Francia. La protagonista de estos pasajes contados en primera persona lleva el mismo nombre que la autora y es de suponer que ésta no sea la única coincidencia entre la figura principal y su creadora. Al relatar fragmentos de la historia familiar y personal se inspira parcialmente en la tradición de la literatura testimonial³. No obstante, se combinan también elementos puramente ficticios con los acontecimientos más o menos (auto)biográficos. Efectivamente, esta relación estrecha con la autobiografía es una característica formal bastante típica de un vasto número de obras publicadas por mujeres a partir de los años setenta⁴. Puesto que resulta sumamente difícil determinar límites

¹ Todas las citas entre paréntesis de media luna se refieren a la siguiente edición: Dujovne Ortiz, Alicia (1997) *El árbol de la gitana*, Buenos Aires: Alfaguara. Una versión francesa data de 1990 y se publicó en Gallimard (París). La edición en español se anunció primero con el título *¡Vamos a Vladivostok!* (Lockhart 1997: 130).

² Alicia Dujovne Ortiz nació en 1939 en Buenos Aires y vive desde 1978 en París.

³ Lockhart (1997: 130).

⁴ Weigel (1989: 137).

nítidos entre invención poética y narración de hechos verdaderos⁵, prescindo por completo de indicar posibles paralelismos autobiográficos entre protagonista (u otros personajes) y escritora. A raíz de su alto grado de elaboración artística y por las específicas estrategias narrativas que en ellas se desarrollan, consideraré todos los textos examinados en el presente trabajo como ficciones.

LA CRÓNICA FAMILIAR

En lo que concierne *El árbol de la gitana*, el uso de los nombres propios y los apellidos es seguramente el “índicio” autobiográfico más evidente. Subraya el hecho de que la reconstrucción de la crónica⁶ familiar se basa mayormente en personajes históricos “reales”; tan sólo de un antepasado paterno —Akiba Dujovne, un

⁵ Sylvia Molloy, autora de una novela que se discutirá a continuación, publicó en 1991 con *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America* un estudio crítico en inglés, en el cual examina las relaciones entre la autobiografía y la identidad nacional, cultural y social en la literatura del continente latinoamericano. Ella entra ya en su introducción en la compleja conexión que existe entre “la realidad” y la escritura: “Autobiography is always a re-presentation, that is, a retelling, since the life to which it supposedly refers is already a kind of narrative construct. [...] to say that autobiography is the most referential of genres —meaning, by reference, a somewhat simplistic referring back to ‘reality’ and to concrete, verifiable facts—is, in a sense, to pose the question falsely. Autobiography does not rely on events but on a articulation of those events stored in memory and reproduced through remembrance and verbalization” (Molloy 1991: 5).

⁶ Soy muy consciente de que no se trata de una crónica en el sentido estricto de la definición, porque el constante vaivén entre el argumento principal y los episodios intercalados produce considerables saltos temporales. No obstante, *El árbol de la gitana* comparte algunos paralelismos con el género de la historiografía, puesto que tanto en los capítulos sobre el destierro de la protagonista como en los diferentes retratos familiares se respeta cierto orden cronológico de los eventos rememorizados. Además la narradora se empeña en establecer conexiones entre los sucesos y las fases cronológicas, aunque éstas no sean ni objetivas ni primordiales (Grill 1993, t. II: 337), sino más bien relaciones inventadas e imaginadas.

jasidim del siglo XVIII originario de Kamenev-Podolski— se admite francamente que es un “personaje imaginario, pero posible” (p. 155). Cada capítulo par de la novela ofrece el retrato biográfico de un(a) parente de la autora. La historia familiar se remonta a la era de Colón y llega al presente, es decir hasta algunos años después del restablecimiento de la democracia en Argentina en 1983. Aun cuando los diferentes espacios temporales mencionados respetan el orden cronológico, no se construye una historia ininterrumpida; la narradora está más interesada en imaginarse contactos probables entre algunos miembros de la familia antes de ocuparse del tiempo y de los lugares en los cuales estos encuentros se realizaron. Así se evoca por ejemplo la coincidencia de Micer Nicolò Oderigo, un antepasado de la madre de Alicia, con Samuel Dujovne, un tatarabuelo del antes mencionado Akiba en la ciudad de Caffa en Jazaria durante el siglo XV. Mediante la inserción de las figuras en un marco histórico determinado y las constantes referencias a sucesos reales o figuras famosas, tales como Colón (1451-1506), el dictador perpetuo José Gaspar de Francia de Paraguay (1766-1840) o Iossif Stalin (1879-1953), se logra conferir cierta autenticidad al relato, lo que intensifica a su vez la ya observada afinidad del texto con el género de la literatura testimonial.

Como todas las líneas del árbol genealógico convergen en la autora⁷ o, mejor dicho, en una instancia narrativa que coincide con la figura principal, nombre y apellido no sirven solamente como señas de identidad o de descendencia familiar, sino que parecen legitimar a Alicia Dujovne Ortiz de disponer de las biografías de sus antepasados. Esa legitimación indirecta (que se deduce tan sólo de los apellidos) llega a ser explícita hacia el final de la novela, en el preciso momento en el que la hija le asegura al padre agonizante que él ya terminó la redacción de “sus memorias” (p. 276). De esta manera ella le promete anotar no sólo su vida, sino también la de sus progenitores:

⁷ A continuación emplearé la designación “autora” sólo al referirme al nivel extradiegético, es decir a Alicia Dujovne Ortiz como persona real, a pesar de que el empleo del nombre propio imposibilita de alguna manera una separación nítida de los niveles narrativos porque señala constantemente un más allá del mero universo textual.

Acaba de echarme a las espaldas el bulto de su historia. Y no sólo de la suya: Carlos [padre de Alicia] todavía cargaba con la historia de Samuel [abuelo de ella], porque Samuel tampoco había escrito su libro y la pregunta sobre el suicidio permanecía abierta. Yo heredaba una cadena de memorias sin hacer. Ristras de anécdotas deshilvanadas que perdían sentido a fuerza de ser contadas. ¿De dónde sacar coraje (o cobardía) para encontrar el hilo? (p. 277).

Por si no fuera suficiente conseguir la autorización del padre moribundo por vía de una mentira inocente, la madre repite el gesto y junto con el encargo de escribir la historia de sus antepasados le transmite también a la hija, como si fuera una antorcha olímpica (p. 280), la profesión de escritora. Provista de todos los recursos necesarios ella parece casi estar destinada a llevar a cabo la misión de conectar personajes de distintos lugares y épocas en una novela más o menos coherente. Es cierto que el término “misión” no se utiliza para definir el deber de Alicia, pero la palabra se menciona explícitamente para caracterizar el exilio. Por lo tanto, la tarea encargada es en ambos casos idéntica: “juntar las chispas dispersas por el mundo” (p. 221). De hecho, al cumplir con la empresa “otorgada” por los padres, la protagonista obedece asimismo a las palabras citadas de la Cábala. Es preciso señalar de paso que la figura principal juzga una vez “raro” (p. 55) su destierro y en otra ocasión lo percibe como un castigo (p. 225).

UN ENREDO DE NARRADORAS AUTÉNTICAS: HIJA -GITANA -MADRE

Si se quieren relatar anécdotas más o menos “verídicas” del pasado es menester disponer de informaciones acerca del origen de los mayores. Alicia no las inventa, pues, sino que presta su voz a una narradora digna de crédito por su edad además de estar rodeada de cierta aura enigmática y misteriosa, lo que enfatiza de otra forma la autenticidad de lo contado. La figura que se utiliza como testaferro para proporcionarle la historia familiar es una gitana vieja: “vivo retrato de la demente anciana que seré” (p. 22). ¿Qué es entonces esa otra instancia narrativa y qué función ocupa? La Zíngara es un doble de Alicia, pero ya no queda claro quién es “copia” de quién (p. 21). Viene y se va por una grieta del alma (p. 206) “como el genio que surge de la lámpara si se sabe invocarlo con las palabras precisas”

(p. 112). No se puede indicar su ubicación exacta y es muy probable que la protagonista esté dentro de ella (p. 23) y no al revés. Las dos funciones principales que se le atribuyen a la Gitana son la de comunicar a la cronista el conocimiento sobre los viajes de sus tatarabuelos y la de representar al ángel de la guarda que debe protegerla “de las dos grandes tentaciones, la locura y el suicidio” (p. 205). No obstante su propia locura, la Gitana tiene la manía de “hallar el hilo del sentido” y se la considera capaz de “rellenar los agujeros del discurso rotoso de nuestro Soñador” (p. 22). Y por último la trotamundos —símbolo ejemplar del vagabundo eterno— empuja a la protagonista de mudanza en mudanza (p. 24). Es ella incluso quien le recomienda buscar refugio en París cuando Alicia se ve ante la necesidad de abandonar la patria junto a su Nena en 1977, un año después del golpe militar dirigido por el general Videla.

Ahora bien, esta distribución de los papeles —la Zíngara como un doble de la narradora que le transmite las vicisitudes de los antepasados aventureros en una especie de diálogo interior que le ayuda a conectar con los personajes aislados de su pasado— se mantiene más o menos hasta el final de la novela. En la penúltima página Alicia de repente desenmascara a la Gitana para acusarla de ser “puro cuento” y le niega ser la autora de las historias de su linaje: “No fuiste vos quien me contó las historias. Fue mi madre” (p. 292). En este momento la Gitana se convierte en una aparición de la madre muerta, quien le perdona a la hija el haberle agitanado los relatos. Simultáneamente le revela mediante una parábola: que el proyecto encomendado a ella no consistió tanto en vincular personajes de diferentes sitios y tiempos en una historia coherente, sino más bien en contarlos “de a poco” (p. 293). Aunque Alicia a ratos considera su encargo como malogrado, porque no consigue presentar una cronología sin rupturas y silencios, la madre-“narradora” (así se la llama después de la escena anterior) acepta la misión de juntar los fragmentos de los siete antepasados para escribir una novela como cumplida; y hasta cierto punto le da implícitamente a entender a la hija que siguió con bastante éxito sus huellas de escritora. Pese a este desenlace positivo, que relativiza de alguna manera el fracaso temido por la protagonista, se pone todavía en duda que la palabra (oral o escrita) sea un instrumento adecuado para encontrar el hilo del sentido en los escombros y fragmentos del pasado. Las anécdotas no sólo “[pierden] sentido a fuerza de ser contadas” (p. 277), sino que la

mujer constata después de haber terminado esa historia imposible que ella “sig[ue] descosida” (p. 283). Este matiz de escepticismo frente a la lengua y su (supuesta) “capacidad” de crear sentido, es una característica que este texto comparte con varias novelas que se discutirán más adelante (véase por ejemplo *En breve cárcel* de Sylvia Molloy y *La rompiente* por Reina Roffé). A diferencia de estas obras, en *El árbol de la gitana* no se indaga el porqué de estos sentimientos ambiguos frente a la escritura o el idioma en general, sino que se destacan sólo a través de la observada relativización. A mi modo de ver, esa tendencia a relativizar diversas explicaciones sin motivos razonables crea de vez en cuando una impresión de cierta vaguedad e insignificancia en cuanto al contenido del texto.

UNA CONFLUENCIA DE IDENTIDADES

Mencionada más arriba, la metamorfosis de la protagonista en una Zíngara demuestra que el personaje central está más concebido como una entidad múltiple que como un ser único e individual. No sólo es capaz de desdoblarse en una pareja Alicia-Gitana, sino que destaca varias veces el hecho de que se compone de una multitud de personajes. Fuera de la trotatierras aparece La Vocecita, una especie de voz interior o voz de conciencia (p. 156). Todos los antepasados, además, están de alguna manera presentes en la narradora: “tengo una muchedumbre en el alma” (p. 231). Aun cuando la protagonista representa a un personaje múltiple, se tiene la impresión de que se trata de un sujeto idéntico consigo mismo, que se encuentra en el centro de su historia personal⁸ y que dispone con bastante autonomía⁹ tanto de sus propios recuerdos —”la única patria” (p. 219)— como del curriculum vitae imaginado de sus antepasados. La transfiguración de sus parientes en su propia persona, además del

⁸ Weigel (1989: 144).

⁹ Con El Que Nos Sueña, más bien un concepto abstracto que un personaje concreto, se sugiere que existe una entidad todopoderosa, omnisciente y omnipotente o una lógica organizadora que determina el destino de cada uno, muy parecida a la instancia que determina la predestinación. Así y todo, ese ser sobrenatural nunca parece tener que ver con el proceso de memorización e invención de la historia ni interviene directamente en la creación del texto.

intento de reconstruir la crónica familiar, implica al mismo tiempo una investigación acerca de las raíces particulares de Alicia, lo que equivale a una búsqueda de la propia identidad. En realidad, en *El árbol de la gitana* se tematizan tan sólo los componentes de la identidad que se refieren a la procedencia familiar, histórico-cultural y sobre todo religiosa, y muy poco se indagan los aspectos individuales, personales y subjetivos del propio ser.

¿Cómo es posible descender de gente tan distinta? —balbuceé boquiabierta—. Es por eso que ando bizqueando por dentro y con el paso cruzado.

Tras una pausa, agregué:

¿Y yo qué soy en medio de esto? ¿Fragmentos o confluencia, igual que la provincia nadadora [Entre Ríos]? (pp. 278-279).

Es precisamente la pregunta “¿qué soy?” —y no “¿quién soy?”— que constituye una especie de hilo conductor o leitmotiv que estimula a la porteña de origen a explorar su “territorio memorioso” (p. 220) y a componer, a partir de los pedazos recuperados, un árbol genealógico que conecte simbólicamente los miembros dispersos en el espacio y el tiempo. Teniendo en cuenta la observación anterior acerca del sujeto idéntico consigo mismo, me parece que la “confluencia” que se sugiere en la segunda pregunta de la cita es una denominación adecuada para caracterizar este personaje múltiple que la protagonista representa. Si “confluencia” remite claramente al rico e importante campo semántico “acuático” que se emplea en el texto, su combinación con “fragmentos” deja traslucir que la narradora vacila permanentemente entre estos dos polos en su interpretación de los sucesos. En términos generales se podría decir que una tensión palpable entre “conexión” y “oposición” (p. 224), que no se reduce al aspecto de la identidad, persiste en todo el relato.

Aunque la descendiente de viajeros expone con mucho esmero y exactitud que durante la larga (e)migración de la estirpe se ha acumulado un gran número de experiencias prolongadas o repetidas¹⁰

¹⁰ El carácter reiterativo de la tradición familiar y del propio exilio sobresale sobre todo en los momentos de desánimo frente a la tarea cedida y la situación personal en la nueva patria (p. 231). A diferencia de otras novelas por analizar, en *El árbol de la gitana* el destierro nunca se juzga como repetición de la vida llevada en Argentina, como es por

de pérdida (casas, nombres, familias, países, etc.) y de provecho, extraña el hecho de que la identidad personal aparentemente no se vea afectada por un trastorno mayor. La narradora constata que en el destierro se trabuca la relación entre el tiempo y el espacio (p. 219) y no niega que el suicido y la locura —que se parece mucho al exilio (p. 91)— constituyan una amenaza latente. Aun así parece que el sentido de identidad no se afecta seriamente con el traslado; hay que dejar la identidad atrás, pero se recibe otra casi sin intervención propia, muy al estilo de un cambio de ropa: “el exilio nos quita una identidad y nos da otra” (p. 193). A raíz de esas nociones que los conceptos de “identidad” y “exilio” evocan, no sorprende que la huida de la protagonista de Buenos Aires a París no signifique una ruptura, o el final de una fase personal y el comienzo de otra, sino que se la perciba más bien como una prolongación de un destino familiar, una especie de viaje a la semilla¹¹. Habrá que añadir que la tradición de emigrar al otro lado del Atlántico no llega a su término con Alicia puesto que la Nena —quien se va por falta de arraigo en busca de raíces al Amazonas— continúa el vaivén de su parentela sobre el océano. Pese a que el nacimiento de la Nenita, hija de la Nena, parece garantizar la existencia futura de la estirpe, la narradora prescinde de darle a su prole nombre y apellido. Esto podría sugerir, a primera vista, una ruptura con la tradición patrilineal y el comienzo de una genealogía femenina que no se basa en el nombre como señal de procedencia y pertenencia familiar. Hay que notar, sin embargo, que la relación entre los diferentes parientes se establece casi exclusivamente a través de los apellidos y que la cronista deduce su propio origen en primer lugar de la denominación familiar.

ejemplo el caso en Molloy y aún más claramente en *La rompiente* de Reina Roffé.

¹¹ No se debe olvidar que entre fines del siglo pasado y la Segunda Guerra Mundial los países del Cono Sur, y en especial Argentina, atrajeron a un gran número de inmigrantes, en su mayoría italianos y españoles, pero también muchos judíos europeos. Al tomar en cuenta estas migraciones iniciales de muchas familias rioplatenses, no sorprende el hecho de que el viaje a o el exilio en Europa represente una suerte de retorno al origen de la estirpe.

CASAS HABITADAS, HUIDAS, SOÑADAS, ABANDONADAS,
PERDIDAS...

Además de comentar la redacción de la historia de su linaje y de plantear algunos aspectos problemáticos de tal empresa audaz, la escritora exiliada pone de relieve sus múltiples intentos frustrados en su búsqueda de un domicilio fijo en Francia. La imposibilidad de instalarse definitivamente en un apartamento que satisfaga sus necesidades mínimas, se convierte en el tema principal y omnipresente de las secciones que constituyen el argumento principal. (En cierta medida se puede incluso decir que el conjunto de estos capítulos narrados en primera persona representa el octavo y, cronológicamente, el último fragmento en la serie de retratos familiares.) La protagonista tematiza la ronda de castillos y departamentos en el país adoptivo, que dura unos diez años (de 1977 a 1987), lo que corresponde aproximadamente al período narrado. Por otro lado, ella evoca casas recordadas, soñadas y habitadas en la patria abandonada. En efecto, el esfuerzo de Alicia por encontrar un lugar donde poder instalarse no sólo corresponde a la necesidad de tener vivienda, sino que plantea también la antigua cuestión por el arraigo y la pertenencia de los seres humanos¹².

UNA RONDA DE MORADAS

En lo que ataña a las casas francesas, los aspectos que más saltan a la vista son los escombros que las rodean y la hostilidad que muestran frente a la mujer foránea: en un caso, parte del castillo que habita está en ruinas (p. 108); en otro, el piso alquilado se encuentra en un barrio de inmigrantes amenazado por la demolición inminente (p. 53). Mientras los destrozos son una alusión obvia a los cabos sueltos de la historia (propia y ajena) que Alicia lleva consigo y que trata de enlazar, la antipatía de los edificios aislados y vetustos de amigas y conocidos refleja la frecuente soledad del individuo emigrado y el arduo proceso de adaptación en un territorio exento de huellas y recuerdos personales. Sin embargo, pocas veces se comenta

¹² Schumm (1990: 99).

explícitamente la discriminación que los forasteros experimentan, ni se tematiza su lenta aceptación por parte de los nacionales; la difícil superación de la extranjería se evoca sobre todo a través de las estancias en casas prestadas. La primera casa de campo a donde la narradora se retira para completar su crónica, le muestra los dientes y a Alicia le cuesta intimar con ella (p. 86). Los muebles hoscos, las paredes “hurañas”, una parra comilona y una cómoda con liebres y peras talladas que se devoran mutuamente no le dan precisamente la bienvenida ni disimulan su aversión frente a la intrusa. El castillo al que viene a parar a continuación no es más hospitalario ni menos hambriento; después de poco tiempo Alicia huye precipitadamente porque durante la noche un fantasma se zambulle dentro de ella. Con esa experiencia desgradable surge en ella la conciencia de que su soledad de mujer extranjera la predestina casi a convertirse en la víctima de una Europa poco hospitalaria:

Casa o castillo que me ve venir por estos lados del mundo, casa o castillo, se relame los belfos. Verme sola los alienta. Sospecharán que si desaparezco nadie hará la denuncia. ¡Qué rareza más grande, Europa, toda esta piedra rota con el hambre atrasado [sic]! (p. 109).

En el siguiente paradero, el Château de Chichy, se ejemplifica una forma suavizada de la palpable hostilidad anterior. Esta vez no es el inmueble mismo que rechaza a Alicia, sino que al “espacio de libertad” le falta simpatía y su “espíritu vital est[á] podrido” (p. 154). El lugar en el cual las tres religiones se triscan como tres tristes tigres es un reflejo exacto del barrio Gaité, que la protagonista acaba de abandonar: un *ghetto* de inmigrantes donde los pocos nativos están tan marginados de la sociedad nacional como los inquilinos procedentes del tercer mundo. En tal sitio una integración es casi imposible de alcanzar, y en vez de establecer contactos verdaderos —empresa difícil cuando todos hablan un idioma diferente—, cada uno vive ensimismado en su propio mundo: “Era Babel, Chichy. Un gran confesionario cuyo silencio consistía en que todos hablaban a la vez” (p. 151). La protagonista se refugia tanto en la historia de sus antepasados que pierde poco a poco la relación con su entorno, y cuando Mireille viene de visita, ella ya no es capaz de abandonar su monólogo interior para entablar una conversación con su amiga francesa. Alarmada por estas señales de locura Mireille la arrastra consigo y la instala en una piececita en París. En Chichy queda el

ropero de color manteca de Alicia que había sido alguna vez símbolo de su promoción social y de su vida estable (p. 144).

Cuando comienza de nuevo la ronda de mansiones para la mujer refugiada, la precariedad residencial recibe otro matiz. Ya no se hace hincapié en la hostilidad del país receptor, ni tampoco en la excentricidad y las manías de algunos inquilinos o propietarios, como sucede en *De Pe a Pa* de Luisa Futoransky. Con la estancia en la casa de Mireille se inicia por fin el proceso de una paulatina integración. En su vivienda un gotear suave y un silencio de respeto le dan la bienvenida a la escritora porteña y la invitan a adueñarse temporalmente de los enseres de su amiga: “comencé la tarea de ir abriendo, tapa tras tapa, la casa de Mireille, como deshojando durante quince días la margarita de ser ella” (p. 180). Al ponerse un vestido determinado —una muda de ropa que bien podría equivaler a un cambio de identidad como indiqué antes—, aparece oportunamente un amante de la amiga y pasa con tanta naturalidad la noche con la desconocida que casi da la impresión de que ella ha sustituido realmente a Mireille. Cuando Alicia la pone al tanto después de haber vuelto la francesa de sus vacaciones, ésta ni siquiera se extraña de que la argentina se haya posesionado a tal punto de su vida. Con la actitud de Mireille se insinúa que no basta acoger al forastero con los brazos abiertos, sino que hace falta ofrecerle dentro de la sociedad receptora un espacio del cual pueda verdaderamente apropiarse.

A partir de ese momento la protagonista continúa su existencia vagabunda más por antojo propio que por deber. Sin duda alguna, la muerte de la madre y la sucesiva venta del piso en Buenos Aires agudizan su sensación de haber perdido definitivamente su lugar de origen: “Entonces nos [Alicia y la Nena] quedamos flotando en alta mar. Nos faltaban amarras” (p. 208). El dinero cobrado por el departamento y una beca le permiten alquilarse una vivienda en París, pero no obstante su vida ambulante no cesa. Y si acaso ella está quieta durante algún tiempo, son los objetos que prosiguen su marcha (p. 232). Con su doble, una gitana que “se ríe de la casa para siempre” (p. 24), se sugiere que su afán de llevar una vida sedentaria nunca puede haber sido muy profundo, pero cuantos más alojamientos provisionales recorre, tanto menos la narradora siente la necesidad de disponer de una morada propia y definitiva (p. 218). Y la inestabilidad geográfica no se acepta como colmo de males, sino

que es tanto una “prueba” de su origen judío (p. 156) como una continuación de una tradición antigua: “Yo abandoné la Argentina porque el cruce de abandonos me dibuja una equis en el medio del pecho...” (p. 216).

UNA HERENCIA DE CASAS AUSENTES

Apunté que a las residencias habitadas en Francia se oponen, o mejor se suman las casas “perdidas” de la patria. De hecho, la novela empieza con la evocación de tres casas —el espejismo de la casa anhelada por el padre, el caserón de nostalgia de la madre y el departamento perdido en el Barrio Flores—, que confluyen en una imagen única: “Uno cree vivir desperdigado por montones de casas, pero no. Al ser soñadas, las casas tienen la gentileza de transformarse en una sola” (p. 20). Las dos casas ausentes y la perdida constituyen la herencia simbólica de Alicia; además de vincularla con un origen real le brindan sentimientos de pertenencia e identidad por cuanto la relacionan con la procedencia de los padres. No obstante, un aspecto importante que se conecta con esa herencia paterna son las sucesivas experiencias de pérdida y rescate. En una visita corta a Argentina, tras el restablecimiento de la democracia, la protagonista va en busca de dos casas determinadas. En el lugar del caserón donde había vivido de pequeña durante el período que su padre estaba preso se alzan unos rascacielos modernos, y el propósito de recuperar un pedazo de la propia historia termina en nada. La otra, una casita vertical que ella consideró como hogar durante un intento conyugal que tal vez fracasó porque el marido se decidió por otra vivienda, sigue en su sitio. Al mirarla y pensar en las posibilidades hogareñas no realizadas durante su vida, la repatriada se ve de repente amenazada con una botella de agua y ella huye, sintiéndose expulsada tanto del territorio real como de sus ensueños. Lo que sí recupera en Buenos Aires es el departamento de la familia, abandonado a causa de la dictadura —sólo para perderlo definitivamente con la muerte de la madre dos meses más tarde.

Justamente lo contrario ocurre con el caserón natal de la madre, nunca conocido por Alicia, pues éste pasa de la imaginación transmitida a la realidad: la casa de la Nena en Bogotá es y no es esa “casa del recuerdo” (p. 284). A pesar de que los acontecimientos

político-históricos amenazan pronto con otra pérdida del hogar, la recuperación provisional de la vivienda materna le permite a la protagonista acordarse del rostro de su madre muerta —y por lo tanto reconocer la autoridad de su progenitora sobre los episodios que acaba de referir. Ya vimos que la madre es la verdadera transmisora de la memoria familiar. Por eso no sorprende que también la casa natal de la madre se relacione con el tema del recuerdo y que ésta llegue a ocupar una posición central en la larga serie de alojamientos presentados en el texto:

Mi madre, en cambio, más argentina, tiraba para atrás, hacia la [casa] del recuerdo: el balcón enrejado, el umbral de mármol fresco bajo las nalgas a la hora de la siesta, mientras los grandes duermen, la aldaba de bronce en la puerta maciza que se abre hacia el zaguán de mayólicas donde cinco novios suspiraron —uno por cada hermana—, que se abre hacia el vestíbulo con su mampara de cristal, que se abre hacia la sala con sus consolas de patitas doradas, su piano y sus jarrones finamente cuarteados, que se abre hacia la tira de piezas, una por cada señorita soltera, que cada tanto se abre a un patio con jazmines traídos del Paraguay por un bisabuelo marino y genovés; y más piezas y patios que finalmente se abren a las rosas, la parra, la magnolia, la memoria del fondo (p. 15).

La descripción detallada y minuciosa del caserío corresponde a un avanzar lento del exterior hacia los espacios interiores. Como si estuviera abriendo una muñeca rusa, que contiene una figura dentro de la otra, la narradora penetra paulatinamente los diferentes estratos de la memoria hasta llegar a los recuerdos más profundos que la madre conocía y había transmitido a la hija para que ella escribiera la historia de la familia. Llama la atención que la autora no se adentra de la misma manera en la historia de sus antepasados, sino que elige un procedimiento inverso para contarla. Es decir que opta por una narración más o menos cronológica y no atraviesa las diversas capas de la memoria regresivamente hasta topar con el recuerdo más oculto.

A primera vista, la casa soñada por el padre resulta una Fata Morgana, un deseo orientado hacia el futuro que la hija tampoco logra llevar a la práctica. Sin embargo, existe asimismo un gesto de realización del espejismo paterno, este sueño inmobiliario simbolizado por un alero a dos aguas, un sendero en zigzag y una

chimenea con su tirabuzón de humo (p. 15). Cada página que la hija escribe significa un ladrillo más (p. 215) en la edificación del anhelo paterno, y aunque Alicia no consigue proporcionarse la casa definitiva y durable, no queda de ninguna manera a la intemperie, porque “mi alero a dos aguas es un libro” (p. 24). Con la redacción de su novela, la protagonista no sólo asume las historias sin contar (p. 280) de su herencia, sino que también recupera en cierta medida las casas ausentes por las constantes migraciones del olvido y de la pérdida definitiva.

EL EXILIO COMO TRANSHUMACIÓN: *SON CUENTOS CHINOS Y DE PE A PA (O DE PEKÍN A PARÍS) DE LUISA FUTORANSKY*

Las dos novelas de Luisa Futoransky¹ que son en el centro de mi interés describen dos etapas diferentes en la vida de Laura Kaplansky, una especie de alter ego o doble ficcional² de la escritora argentina. Esta vida se puede resumir brevemente como un incesante deambular por el mundo, una perpetua (e)migración llena de situaciones precarias, episodios amorosos y ausencias agobiantes. Las causas que empujaron a la porteña a abandonar su patria son tan vagas como los motivos de su trashumación prolongada. Los dos textos no exponen, pues, sino fragmentos de un “peregrinaje” largo cuyas estadías el lector puede reconstruir fácilmente, aunque sin llegar a conocer mayores detalles acerca del período antes de la llegada de Laura a China. *Son cuentos chinos*³ nos relata su estancia de locutora y redactora para el departamento internacional de Radio Pekín en la capital china, mientras que *De Pe a Pa (o de Pekín a*

¹ Luisa Futoransky nació en Buenos Aires en 1939. En 1971 empezó su travesía por el mundo que la llevó a España, Italia, Israel, el Japón y China, donde trabajó como locutora de la radio estatal. Finalmente se radicó en París a partir de 1981.

² Martínez-Richter (1997: 76).

³ Futoransky, Luisa (19862) *Son cuentos chinos*, Montevideo: Ed. Trilce. Todas las citas en paréntesis de media luna y con la abreviación “CC” se refieren a esta segunda edición. La primera edición data de 1983 y se publicó en Albatros-Hiperion. Existe también una tercera edición en Planeta, 1991.

París)⁴, el segundo libro, se dedica a su sucesiva permanencia en París y a las dificultades de (sobre)vivir en la Ciudad Luz.

Antes de abordar algunos aspectos específicos de cada novela en particular, quiero primero enfatizar diversas características comunes. Como señalé anteriormente, Laura Kaplansky es la figura principal y hasta cierto punto también la narradora de ambas novelas (entraré más adelante en algunas particularidades con respecto a la situación narrativa). El curriculum vitae de Laura corresponde en su mayor parte al de su creadora, Luisa Futoransky, pero a pesar de obvias coincidencias (auto)biográficas no se debería subestimar el alto grado de ficcionalidad de los textos⁵. Ambos presentan una especie de *collage* que se compone de una gran variedad de géneros literarios. En el caso de *Son cuentos chinos* se trata principalmente de un relato en primera persona que se parece en su intimidad al diario⁶, mientras que en *De Pe a Pa* el modo narrativo oscila entre el relato en tercera persona y reflexiones en primera. En ambas novelas se intercalan ya sean poemas, noticias de la prensa y de la radio, citas de diversas obras literarias, cartas, definiciones de enciclopedia o una breve ópera en la narración principal. En las múltiples retrospecciones la narradora adopta a menudo el punto de vista de la joven Laura, sin prescindir por completo de sus conocimientos de mujer madura.

⁴ Futoransky, Luisa (1986) *De Pe a Pa*, Barcelona: Anagrama. A continuación utilizo la abreviación “PP” para todas las citas que saqué de dicho texto.

⁵ A la pregunta de Erna Pfeiffer si sus obras son muy autobiográficas, Luisa Futoransky contestó con las siguientes palabras: “Eso es lo que los demás creen, pero hoy día —yo no puedo releerme sería de lo más tonto— pero pienso que hay mucho de ficción. Somos de una determinada época, con los ojos de una determinada época tipo: nunca seremos los mismos que nos vamos a bañar en el mismo río; o sea que siempre hay ficción” (Pfeiffer 1995: 58).

⁶ Lockhart (1997: 175).

LAURA KAPLANSKY -TROTAMUNDOS, BUSCAVIDAS Y
TRANSHUMANTE

Las características más sobresalientes de Laura Kaplansky son las de “ser mujer, cuarentona, sola, nada flaca, judía, sudamericana y bastante voluble a las pasiones”⁷. A estas condiciones hay que añadir su inestabilidad geográfica, que la inviste de un aura de ”buscavidas” y ”trashumante”. Son dos designaciones que forman, junto con el ”trasplantado” y el ”exiliado”, la tipología que Riquelme propone en su capítulo ”Literatur und Identität: Lateinamerikaner in Europa”⁸ para distinguir las figuras arquetípicas que reflejan la experiencia del desarraigó y el proceso de transculturación en la literatura latinoamericana del siglo XX. En el buscavidas se destaca en especial su similitud con el pícaro y cierto viso romántico en la descripción de sus peripecias⁹. El trashumante, que puede proceder de los otros tres grupos, se caracteriza por una actitud de búsqueda, seguida por un entendimiento con su entorno; intenta además conseguir una síntesis cultural e integrarse activamente en la sociedad receptora¹⁰. Me parece que todos estos aspectos, con un énfasis variable, se incorporan en el personaje de Laura. El impulso que no la deja asentarse y la condena a llevar una vida errante es tanto la búsqueda de la felicidad personal (y en cierta medida también la ajena) como el deseo de ser amada:

—y sigo dando la vuelta al mundo como un trompo buscando eso que-me-quieran—, puedo vivir sin eso, lo sé y bien, pero lo busco por costumbre, por manía por si las moscas, por cómo será la historia del lado de la bienquerida ... (CC, p. 132).

En pos del amor se enreda fácilmente con los hombres, pero a los primeros momentos de felicidad siguen pronto esperas interminables, separaciones o ausencias dolorosas. A pesar de ser consciente de que su idea del amor es bastante romántica e ilusoria persigue su fin con pertinacia. Afortunadamente Laura está dotada de

⁷ Martínez-Richter (1997: 80).

⁸ Riquelme (1989: 135-161).

⁹ Ibíd., p. 141.

¹⁰ Ibíd., p. 151.

una buena porción de humor y (auto)ironía que la ayudan a recuperar el ánimo después de cada desilusión. Por lo demás tales recursos estilísticos evitan que la descripción de los asuntos amorosos adopte un tono demasiado sentimental y cursi.

Cabe todavía señalar la ocupación fundamental de la exiliada, que es escribir. En *De Pe a Pa* Laura intenta desesperadamente basar su existencia en la profesión literaria, pero la escritura es un asunto que se tematiza sobre todo en *Son cuentos chinos*. De vez en cuando la poeta se refiere de manera tan inmediata al acto de escribir que el lector tiene casi la impresión de espiarla por encima del hombro mientras está escribiendo: “Ahora escribo esto en la oficina esperando que llegue mi turno de leer el noticiero para América Latina” (CC, p. 20) o “cuando mucho estar aquí sentada escribiendo prolilita” (CC, p. 85). Sin duda alguna, el escribir cumple todavía otras funciones que la de ganarse la vida. Laura escribe, por ejemplo, para superar el insomnio y sus angustias nocturnas sin recaer en los somníferos (CC, p. 33), pero más significativo es el hecho de que la escritura es un medio esencial para poder “vivir” su idioma, casi el único lazo con su remoto país natal (CC, p. 19)¹¹, además se puede, gracias a ella, tratar de anotar su vida —este rompecabezas (CC, p. 82)—, tarea en realidad vana ya que Laura pronto se da cuenta de que “sig[ue] sin saber escribir para arreglar el mundo” (CC, p. 119). Pese a esas indicaciones, los temas de la identidad y de la lengua son accesorios y sólo con ciertas reservas se pueden relacionar con el exilio. Para la protagonista es “obvio que-no-sé-qui-én-soy-ni-de-dónde-ven-go-ni-a-dón-de-voy” (CC, p. 55), pero al enumerar de una tirada los tres factores ya indica que no establece ningún tipo de dependencia recíproca entre ellos -un procedimiento que difiere claramente de aquel que Sylvia Molloy emplea en *En breve cárcel*. De todos modos esa verdad casi axiomática no parece aturdirla mayormente, y, con excepción de algunas reflexiones bastante burlescas acerca de la reencarnación, prescinde de enlazar la propia identidad con la geografía trazada. En cuanto al asunto del idioma, destacan en primer lugar las dificultades con la lengua y los códigos foráneos. En contra de las posibles expectativas por parte del lector,

¹¹ Luisa Futoransky subraya asimismo en la entrevista con Erna Pfeiffer que: “mis raíces son mi lengua, mis bienes raíces son mi lengua” (Pfeiffer 1995: 55).

los problemas de tal índole no preocupan tanto a la mujer emigrada a China, donde la lengua vernácula es la Gran Muralla que difícilmente se puede saltar sin intérprete. Pese a su buena voluntad a Laura no le queda otra solución “que aprender de los gestos repetidos y de los enseres algún lugar común denominador” (CC, p. 18). No es sino posteriormente en Francia donde se hace patente que el idioma y los códigos nativos representan obstáculos imposibles de franquear:

Sin hablar de los sobrentendidos populares de la lengua, sé que soy y seré extranjera a perpetuidad, sin remedio no sólo por mi pronunciación deplorablemente *tipé* sino por lo blindado de los códigos a los que ni siquiera con cuatro generaciones de nacidos en las mismísimas arenas de Lutecia accedería ni por asomo (PP, p. 106).

Considero que el tema de la lengua puede servir de excelente ejemplo para fijar la atención en una diferencia importante entre las dos novelas. En Pekín casi todo parece ser extraño y ajeno. Frente a la cultura propia y ciertos hábitos personales las diferencias son tan enormes que no sorprende que sea la “otredad” lo que más le salta a la vista a la porteña y que dedique gran parte de *Son cuentos chinos* a la descripción de desemejanzas y divergencias en las costumbres y en la conducta¹². En París, en cambio, no son tanto los modales de los franceses que le chocan, sino que el interés de Laura se concentra más en la actitud de los nacionales frente a los extranjeros. Además, la mujer emigrada destaca algunas particularidades del grupo sudamericano que vive en la Ciudad Luz. Son precisamente dichos aspectos, es decir la “otredad” de los chinos y la oposición entre la presencia de la protagonista en Pekín y su ausencia de otros países que me gustaría analizar en *Son cuentos chinos*. En *De Pe a Pa*, por otra parte, enfocaré la ajenidad que experimenta Laura en la capital francesa¹³ y algunas consecuencias que el cambio de la perspectiva narrativa produce en la configuración del personaje principal.

¹² Estos forman parte de la vasta referencialidad intercultural (Schumm 1990: 149), a los que se añaden también símbolos, —por ejemplo, en China el durazno significa longevidad y no piel dulce (CC, p. 18)—, y señas de identidad de las diferentes culturas foráneas que se mencionan en ambas obras.

¹³ En “Writing Paris. Urban Topographies of Desire in Contemporary Latin American Fiction” Marcy E. Schwartz (1999: 115-143) nos brinda

SON CUENTOS CHINOS: UNA PRESENCIA MOLESTA FRENTE A AUSENCIAS DOLOROSAS

En el primer párrafo de *Son cuentos chinos* Laura Kaplansky se acuerda de tres sitios concretos, Buenos Aires, Tokio y Jerusalén, “para no estar donde estoy ahora” (CC, p. 9): en un apartamento del Hotel de la Amistad, donde reside como extranjera contratada por Radio Pekín. A través de esta enumeración se establece ya una oposición clara entre la presencia —no verdaderamente deseada— de la argentina en China y su ausencia de lugares añorados. Este contraste palpable entre presencia y ausencia reaparece otra vez más (CC, pp. 129-133), y el adverbio de lugar “aquí” figura con tanta frecuencia en el texto que se tiene la impresión de que la mujer emigrada debe casi por necesidad hacerse recordar a sí misma dónde está actualmente. Surge por lo tanto la cuestión de por qué no quiere estar en Pekín. Como es de suponer nos encontramos al transcurrir el relato con varios factores que pueden servir como causa posible de este “malestar” de la protagonista. Expondré primero los que se relacionan directamente con China para luego examinar si existen otros que se remiten a un contexto más amplio.

LA CARA OFICIAL DE LA REPÚBLICA POPULAR CHINA

La imagen que el texto crea de China se compone de dos aspectos que se deben distinguir, aunque no siempre se dejen separar nítidamente. Se trata por un lado de la cara oficial de la República Popular, es decir de la omnipresencia de la política y la ideología estatal, y por otro, de tradiciones y costumbres que Laura observa o experimenta en su contacto personal con la gente. Las menciones directas a “la marea de aperturas y restricciones político-sexuales” (CC, p. 37) son bastante abundantes (y mucho más frecuentes que en cualquier otra novela examinada en este trabajo) y consisten principalmente en noticias de la prensa o la radio y en las doctrinas o reglas expuestas por algún personaje chino:

un excelente análisis de las diferentes funciones que París desempeña en las novelas de Luisa Futoransky.

Nosotros no podemos ser muy amigos de los extranjeros. Por eso yo no puedo ir a almorzar con usted. Si alguno de nosotros se hace muy amigo de los extranjeros, los otros lo maldicen (?). Además el jefe nos pasó una orden y nosotros no podemos.

Palabras de una muchacha de la sección cada vez que la invito para que almorzemos juntas (CC, p. 164).

A esta “voz oficial” se yuxtaponen las observaciones y comentarios de Laura que ponen al descubierto la muy extendida represión y discriminación, mientras se sugiere que el país comunista se halla en permanente estado de excepción, como demuestra la siguiente cita:

Los carros y camiones generalmente están abiertos y arriba siempre van jóvenes dormitando sobre la carga; incluso con el frío, la lluvia y el viento. Me dijeron que es una costumbre que viene de la guerra cuando se debía proteger el transporte. (La guerra: ¿ha terminado?) (CC, p. 53).

Otros elementos que caracterizan la vida cotidiana en China son el rígido control y la censura extrema que se ejerce muy en el sentido de *big brother is watching you*, y de los cuales tanto los ciudadanos chinos como los visitantes son víctimas. Y, por si fuera poco, la adaptación al país de acogida se vuelve aún más difícil a causa de la burocracia exuberante y las estrictas jerarquías que existen no sólo entre los propios chinos, sino también en el seno de la pequeña sociedad de extranjeros que reside en la capital. De esta manera, las autoridades oficiales mantienen a todos bajo su tutela absoluta, y la esfera de lo político¹⁴ se extiende hasta los ambientes más personales de la gente común. En vista de estos hechos no sorprende que la actitud de Laura frente a la arbitrarria política oficial (basada en la ideología maoísta y comunista), sea sumamente crítica. De hecho,

¹⁴ Me parece que en esta novela Luisa Futoransky da a entender que lo político no sólo ocurre al nivel del gobierno y del estado, sino que abarca casi todos los aspectos de la vida social. Sin duda alguna, el hecho de que las características esenciales de la vida política se encuentran en todo tipo de relaciones (McLean 1996: 388) no vale exclusivamente para el caso de China.

ella pronto rechaza rotundamente el modo de vivir que restringe a este punto la libertad del individuo.

Queda en evidencia que en un país donde la mirada controladora del estado penetra hasta en las zonas más íntimas de cada uno, todos los ámbitos de la vida están de alguna manera contaminados por la política. El mayor obstáculo para un acercamiento amistoso entre Laura y sus conocidos chinos no es tanto la barrera de la lengua, como las reglas decretadas que prohíben, fuera del ámbito profesional, todo contacto entre nativos y extranjeros (CC, p. 80). Por esas razones y los resentimientos tradicionales del chino contra el extranjero (CC, p. 21), ella apenas logra acercarse a los nacionales para entablar relaciones íntimas con ellos. Pese a sus buenas intenciones, el gran abismo que existe entre las culturas nunca se puede realmente superar. En cuanto a los modales y los hábitos tradicionales chinos que se mencionan, se pone sobre todo énfasis en la “otredad”, especialmente al recordar con frecuencia el lema de los nativos: “Nosotros somos chinos, somos distintos”. En general, se destacan comportamientos que extrañan a la argentina nativa, tales como la costumbre de beber siempre agua caliente de termo (CC, p. 18), de cortarse las uñas y el pelo en la oficina (CC, p. 100) y de cambiar varias veces objetos recién comprados (CC, p. 137). Otro factor que merece ser destacado, porque también complica la acomodación, es la casi total ausencia de impresiones sensuales y estimulantes. Pekín es una ciudad gris, polvorienta y tan rigurosa que “uno siente nostalgia de por favor un poco de verde” (CC, pp. 33-34), los hombres y mujeres se visten uniformemente de azul y verde (CC, p. 20), escasean los cítricos y Laura “añora [...] el aroma del azahar y las flores de jacarandá” (CC, p. 93). Indicios de una cautelosa adaptación de algunos elementos de la cultura ajena se observan tan sólo en el campo de la filosofía y la religión budista y el de la medicina tradicional. No obstante su buena voluntad y sus esfuerzos por mostrarse comprensiva, las impresiones predominantes de la mujer exiliada son el asombro y extrañamiento, que nunca desaparecen por completo.

EN TODAS PARTES LA MISMA COSA

En la imagen que se dibuja de la vida en Pekín dominan sobre todo aspectos poco atractivos que no ganan precisamente la simpatía de los lectores; no obstante, China no funciona como ejemplo negativo en el texto. Es cierto que la narradora no se abstiene de emitir juicios más o menos demoledores, pero uno se da cuenta de que la impresión poco encantadora de la República Popular se relativiza con la ayuda de una estrategia determinada: la narradora dibuja de los lugares donde había vivido anteriormente imágenes que se parecen en su negatividad a las de Pekín. A través de esa analogía se va revelando que la incomodidad de Laura no tiene sus raíces solamente en su actual presencia en el antiguo Imperio del Centro, sino que este estado de ánimo es más bien una condición habitual de su vida. Como podemos deducir de diferentes recuerdos de enfermedades y momentos de crisis o depresión, ni su abatimiento, ni su tristeza a menudo sentimental y nostálgica, ni sus sentimientos de soledad y abandono, ni tampoco sus achaques, sus frecuentes resfriados y sus dolores de muelas se deben exclusivamente a su estancia en Pekín. Uno de los motivos de su malestar y de ciertos temores que la asedian es su situación precaria y su marginalidad, pero éstos la hacen al mismo tiempo especialmente sensible a cualquier tipo de discriminación e injusticia. Siendo siempre “sapo de otro pozo” (PP, p. 105), su situación en la capital china no difiere fundamentalmente de la extranjeridad que experimentó en las ciudades donde había vivido previamente (y que la narradora experimentará también en su próximo lugar de residencia, como se evidenciará en *De Pe a Pa*):

debido a mi precariedad todos mis cuartos han tenido y tienen todavía cosas en la pared clavadas con chinches, nada de marcos, clavos ni clavitos, nada de permanente ni de permanecer, al menos por ahora. la inseguridad de no tener derecho (real) a estar en el lugar donde se está. de paso, marginal o casi fuera de la ley. un eterno rechazo (eso no se hace, nena, ¡qué vergüenza!) a firmar contratos y angustia al renovar el pasaporte. cambio. no refocilarme en la lista de miedos de día, que los de noche todavía no se tocan (CC, p. 13).

Laura Kaplansky, en efecto, no sólo condena las represiones observadas y en parte incluso experimentadas en la República Popular, sino que también critica todo en cuanto a arbitrariedades pasadas y actuales. Ella presenta los demás países mencionados en la novela con imágenes análogas a las que se había creado de China y repreueba todo lo que coarta de alguna manera la libertad de la gente común. Esto es especialmente válido para Argentina, la patria lejana de la protagonista, pero se puede, aunque en escala menor, también constatar para el Japón, lugar de residencia previo a Pekín, e Israel, nuevo paradero de su familia.

BUENOS AIRES, ESA HERIDA CRÓNICA

La imagen de Argentina que tiene Laura consta de dos elementos principales: el recuerdo de su niñez y su juventud vivida en Buenos Aires, y la situación política actual, que corresponde a la época de la dictadura de Videla. A pesar de que cierto tono de nostalgia no desaparezca por completo, la narradora se cuida mucho de glorificar de manera exagerada los acontecimientos rememorizados de su pasado. Lo que ella retiene de su edad temprana es sobre todo la impresión de un sinfín de prohibiciones, instrucciones y obligaciones, en su mayoría impuestas por el padre machista y patriarcal¹⁵, y seguidos a su vez de sentimientos de angustia, culpa y vergüenza. Aun cuando la narradora emplea un sarcasmo que no deja ninguna duda de que condena la conducta y la hipocresía de los adultos, se contiene de pronunciar quejas o reproches explícitos. De hecho, se sirve otra vez del recurso de la yuxtaposición para hacer patente su crítica: cada reminiscencia está acompañada de un resabio desagradable, que “neutraliza” —si existe—, la nostalgia e impide que la juventud pasada en la capital argentina adopte rasgos de un paraíso perdido o de un tiempo extraordinariamente feliz:

¹⁵ Para mayores detalles acerca de la figura del padre, véase el artículo “La opresión en la narrativa de Luisa Futoransky: *Son cuentos chinos y De Pe a Pa (o de Pekín a París)*” de Alicia Rivero-Potter (1995). Fuera de brindarnos un análisis minucioso del comportamiento machista del padre, Rivero-Potter muestra que la escritora porteña utiliza China como espejo de la represión sexual y política en Argentina.

Recuerdo la bomba de agua tan fría a la mañana tan lejos en el fondo de la casa, mejor morir como el abuelo y los canarios del abuelo y el perro del abuelo que tener que lavarse para ir al colegio; (CC, p. 12).

Mi tío se casó un cuatro de setiembre. Yo me acuerdo de la fecha porque mi mamá y mi papá se pelearon muchísimo en la vereda de casa y a ratos estaban pálidos y a ratos coloradísimos y se decían cosas muy feas que no me acuerdo,... (PP, p. 65).

De esta manera, la infancia de Laura no se diferencia tanto de las épocas vividas en otros lugares: los momentos de felicidad son pocos y transitorios, y lo que siempre prima son el desencanto, el aburrimiento y las esperas interminables. A pesar de ser importante como escenario de su mocedad, Buenos Aires sigue siendo al fin y al cabo una ciudad tan espectral como las otras, porque no parece brindarle a la figura principal ni el cobijo¹⁶ que anhela ni la libertad a que aspira.

En cuanto a este último punto nos encontramos ya en el ámbito de la política argentina, y apenas sorprende que el juicio de Laura sea tan demoledor como en el caso del régimen chino. Las menciones de la orientación derechista del gobierno argentino se refieren casi sin excepción al terror y a los excesos violentos del aparato represivo estatal, y la patria se designa con el nombre que le corresponde: una dictadura sangrienta (PP, p. 20). Por añadidura se condenan las costumbres más repugnantes de la sociedad machista, como lo ejemplifican diversas anécdotas acerca de la conducta del padre. Todos estos elementos ponen en evidencia que Argentina no representa un refugio o una verdadera alternativa a Pekín. Tanto aquí como allá una selva de mandamientos y prohibiciones ponen al

¹⁶ En general, los recuerdos de la infancia no se pueden interpretar como deseos de la protección familiar (Schumm 1990: 93; Grinberg 1984: 94-99). Únicamente la figura del abuelo y de la “bobe” —la abuela— se asocian con momentos de amparo (por ejemplo CC, p. 12; PP, p. 67). A través de ellos se establece también un lazo con la lengua yidish y la religión y tradición judía. A este último respecto se hallan varios paralelismos y analogías entre *La rompiente* de Reina Roffé y las dos novelas de Luisa Futoransky.

individuo bajo tutela. Y queda en duda si en algún lugar del mundo la cosa es realmente mejor:

Los viajes y el prestigio que todavía tienen en parte para mí los lugares exóticos. Hasta que llego y no lo son más. Porque el lugar nunca está aislado en su exotismo, sino complicado en una infraestructura de eternas burocracias, lo que varían son los grados de densidad y asfixia; oficinas, trámites, casas de pensión, policía, permisos de residencia; esto no se puede y lo de más allá tampoco, lo mismo en todas partes (CC, p. 36).

Mencioné antes que se insinúa ya en el comienzo del relato un contraste manifiesto entre la presencia no deseada de Laura en Pekín y su obvia ausencia de lugares rememorados. A mi modo de ver, las reflexiones previas hacen patente que este contraste es a lo mejor sólo un simulacro. La oposición inicial no persiste hasta el final del texto, sino que revela ser sólo y exclusivamente una juxtaposición de elementos bastante equivalentes en su negatividad¹⁷. Lo que encubre este hecho es el procedimiento de Luisa Futoransky, quien evita a menudo la comparación directa para echar mano de analogías más o menos evidentes.

Aunque los contrastes se desvanezcan en gran parte, creo que se conserva una oposición vaga entre el aquí, la “realidad” desencantadora de las ciudades recorridas, y un más allá, un lugar utópico, anhelado pero inalcanzable. No se trata de un paraíso, porque Laura está muy consciente de que “no quedan paraísos artificiales, ni de los otros” (CC, p. 16). El rasgo distintivo de este “lugar” es precisamente lo utópico¹⁸, es decir el hecho de que no se

¹⁷ Encontré sólo dos ejemplos que hacen hincapié en una semejanza positiva en la conducta entre chinos y argentinos. En la cita siguiente se evidencia claramente el procedimiento de la juxtaposición o analogía: “En Pekín los chicos remontan, en Santos Lugares remontaban (remontarán), barriletes de papel de diario. Las varillitas de caña, el engrudo, la piola, el viento. Seguro que también dicen: —pibe, aflojala que colea” (CC, p. 40).

¹⁸ Estoy muy consciente de que en un sentido estricto no se puede utilizar el término “utopía”, ya que Laura no concibe una sociedad ideal. No obstante, tengo la impresión de que se sugiere en el texto que en ella persiste la idea, o tal vez más bien la ilusión, de que en algún sitio

trata de un lugar concreto, sino de este “mundo de paréntesis irreal, tan fantasmagórico como todos los otros mundos de la irrealidad cotidiana” (CC, p. 176) que crea el amor. El amor, por sentimental, estereotípico y cursi que sea en la obra de Luisa Futoransky, es finalmente el único “espacio” que no pierde por completo su prestigio y que figura todavía, pese a las incontables desilusiones de Laura, como esperanza sumamente vaga e ilusoria de un mundo mejor.

“DE PE A PA, DE PEKÍN A PARÍS, TODO ESTÁ COMO ERA ENTONCES
(Y SIN EMBARGO...)”

Comparando los primeros párrafos de *De Pe a Pa* con los de la novela anterior, salta primero a la vista que la narradora introduce a los lectores de manera similar en la trama. De nuevo Laura evoca los países donde había vivido; sin embargo, esta vez no se trata de una artimaña para escapar mentalmente de una presencia desagradable, sino del hecho de que sus pensamientos vagan por estos terrenos

encontraría el amor y la felicidad anhelada. Como se llega a saber a través de las experiencias descritas por la protagonista que todos los lugares pierden su encanto cuando se llega allí, esta idea se tiene necesariamente que proyectar en una “*utopia/eutopia*”—un no lugar, que sería a la vez un paraje feliz. Por lo demás, la crítica del mal existente, tan abundante en ambas novelas de Futoransky, es, según Aroux (1990: 2687), un elemento importante de la utopía: “L’utopie pose et modèle, éventuellement de façon presque visionnaire, un ailleurs radical, un Nulle-Part, qu’elle peut créer de toutes pièces, comme un monde que l’on peut décrire. Mais cette fantaisie est toujours soutenue par une réflexion sur l’origine des maux ou des imperfections de l’«ici», l’utopie cherchant à montrer comment, en supprimant seulement la cause des défauts observables, on pourrait aboutir à un monde meilleur.” Dicho sea de paso que en muchos reportajes de viaje,—los dos textos de la escritora argentina tienen evidentemente ciertas características en común con ese tipo de narraciones—, se encuentra un leve barniz de utopía, causado por la urgencia de hallar excelencia en sociedades diferentes de la nuestra (McLeish 1993: 768), una actitud que a Laura no le es completamente ajena: “Nada de sencillez tipo pura idealización bucólica que yo medio me había fabricado que sería,...” (CC, p. 21).

mientras está hojeando el diario, que “es un poco visitar la parentela o revivir la autobiografía” (PP, p. 11). La mujer menciona el lugar de su presencia efectiva muy de paso y tampoco se queja de “ten[er] ausentes como para surtir una tienda de abarrotes” (CC, p. 141), sino que deploa que los vínculos emocionales con algunos paraderos anteriores se vayan esfumando, hecho que se le revela al entrar en un restaurante japonés:

un país nebuloso en la distancia de los sabores que vorazmente trata de recuperar; dentro de poco le quedarán el par de lugares comunes que tiene todo el mundo: *arigató* y *sayonara*, y a través de esas lianas deberá remontar el andamiaje de sus emociones y todo eso la pone triste, a más no poder (PP, p. 13).

En efecto, las alusiones a las diferentes permanencias de la protagonista llegan a ser cada vez más breves, escaseando a tal extremo que desaparecen por completo hacia el final del texto. Al mismo tiempo faltan también las detalladas descripciones de los modales y los comportamientos de los nativos, que le confieren a *Son cuentos chinos* perfiles de un retrato costumbrista. A pesar de que los obstáculos para entablar relaciones con los ciudadanos locales no son tan enormes como en Pekín, sorprende el hecho de que Laura no tenga mucho trato con los franceses. Al igual que en la capital china, los extranjeros se quedan entre ellos, pero en París este grupo es mucho más homogéneo, vale decir que la argentina se relaciona con paisanos suyos u otros latinoamericanos. Por consiguiente, gran parte de la novela se dedica con toda franqueza a la contemplación descarada de ciertos amigos argentinos que residen en la Ciudad Luz. A través de una especie de estudio del ambiente social Laura a veces se burla bastante de los ridículos afanes de los sudamericanos para copiar algunas costumbres francesas. Además, la narradora presenta “arquetipos” de una determinada capa de exiliados, tales como la novelista prestigiosa y protagonista de escándalos (PP, p. 87), los artistas fracasados o ignorados y los refugiados que hablan siempre del “Tema Unico, Inagotable y Principal: la represión argentina, antes, durante y después del fatídico año 76” (PP, p. 52). Asimismo repara en algunos obstáculos cotidianos a los que el extranjero tiene

que enfrentarse: la búsqueda de una casa¹⁹, la dificultad de hallar un trabajo, los ya mencionados problemas con la nueva lengua y la xenofobia que los franceses muestran en su trato con los exiliados o emigrados: “[c]ubiertos vamos con el estrecho sambenito *sale étranger*; extranjero, mal bicho” (PP, p. 24).

A pesar de que los temas discutidos en *De Pe a Pa* no varían mucho respecto a la obra antecedente, nos topamos con una modificación de gran transcendencia: el cambio de la perspectiva narrativa. Ya indiqué que en la segunda novela domina la narración en tercera persona. No cabe duda de que este procedimiento da lugar a un distanciamiento palpable entre la narradora y el personaje principal, que forman una unidad en el texto anterior. Efectivamente, el lector tiene la impresión de que cuanto más avanza el relato tanto más se deshace el vínculo entre narradora y protagonista, proceso que corresponde a una “ficcionalización” o “despersonalización” progresiva. Mientras la voz de Laura surge al inicio directamente y sin una introducción por parte de la narradora en el texto, tal como: “y aunque todos saben que su nombre es Laura a secas, a veces la llaman así, *La gorda Lauri*, o simplemente *Lagor*, y ni siquiera por detrás sino también delante suyo —cosa que me duele bastante,...” (PP, p. 22), sus reflexiones no sólo son anunciadas más adelante por la narradora, sino que de tanto en tanto se destacan visualmente con un pequeño título. De este modo la protagonista, perdiendo su posición preeminente, se va igualando progresivamente a los otros personajes o voces que aparecen en el texto. Realmente, la mujer que habla en *Son cuentos chinos*, con el tono confidente típico de un diario íntimo, se reduce de sujeto de la narración a la simple voz impersonal de una mezzosoprano, “en caso de que fuer[a] personaje[]” (PP, p. 114). Y dicho sea de paso, la composición en forma de un abecedario²⁰ con un sinnúmero de ingenuos juegos de palabras, que con frecuencia no tienen directamente que ver con la trama principal,

¹⁹ A diferencia de los consideraciones de índole más bien sicológica que se plantean en *El árbol de la gitana* de Alicia Dujovne Ortiz, se exponen en esta novela en primer lugar problemas prácticos que conciernen la búsqueda de un alojamiento.

²⁰ Lockhart (1997: 175).

es un elemento suplementario que intensifica el carácter mosaico de la novela y que contribuye a la desintegración de la unidad textual²¹.

“LA FE ¿DÓNDE ME LA LLEVARON?”

La continua “ficcionalización” de la protagonista está además acompañado por un suave matiz de resignación o desilusión, que sólo en parte se puede atribuir al cambio de perspectiva. El profundo desamparo y la dureza del exilio que Laura lleva a cuestas, nada nuevo de por sí, desembocan en una melancolía que ya no puede tan fácilmente combatir con su humor, con una pizca más de sarcasmo y cinismo. Después del robo cometido en su casa reaparecen sus miedos nocturnos y la argentina busca ayuda en una terapia sicoanalítica, sin mayores éxitos. Tampoco le llegan noticias de Djagó, uno de sus tres amantes africanos de Pekín, quien le había prometido visitarla. A pesar de entablar pronto una nueva relación, con el Conde de Herault de Montpellier, el amor ha perdido mucho de su encanto y su intensidad: faltan los momentos de dicha absoluta, de espera interminable y de remordimientos verdaderos. En resumen, se puede decir que el cambio del punto de vista se manifiesta tanto en el distanciamiento de la figura central como en una pérdida de fe e ilusión. Desaparecen los altibajos emocionales, los románticos ensueños del gran amor y los múltiples viajes mentales (pero no el carácter híbrido del texto, la elocuencia léxica y los retruécanos). Sobre todo la escasez de referencias a otros lugares podría ser un leve indicio de que la inestabilidad de Laura se ha aplacado un poco.

En el último capítulo, “Cuarentena de la dama”, el término de la vida errante de la mujer emigrada se simboliza a través de una metáfora significativa. La breve ópera trata de una enfermedad dermatológica de la mezzosoprano, Laura Falena Kaplansky, su internamiento en un hospital y el proceso de convalecencia. Las causas de su afección se insinúan en el subtítulo, “¿Toxicidad de la Unesco, somatización, o muerta de amor?”, pero finalmente no recibimos una respuesta definitiva. De hecho, el desarrollo de su

²¹ Y hasta cierto punto también de la “unidad” de la protagonista. En el capítulo II, “¿be de bagre o bella?”, Laura se llama alternativamente Berenice o Beatriz y en el último capítulo lleva el sobrenombre de “Falena”.

padecimiento llama más la atención que sus motivos verdaderos. Una inflamación grave convierte su cuerpo primero en una “llaga de amor viva” (PP, p. 118), luego este ex-cuerpo se desescama y se pela varias veces. Esa muda se puede interpretar como el tránsito de una fase de la vida a otra. De la transformación no nace un ser distinto, sino que el cambio de piel equivale al fin de una edad y el comienzo de otra nueva. A raíz de las reflexiones previas me parece bastante evidente que en el caso de la mujer trotamundos esto viene a significar por lo menos el término (transitorio) de su transhumación.

El epílogo y la observación final de la autora implícita²² son otros elementos más que acentúan este desenlace de la historia. La ópera termina con un aria-poema de la mezzosoprano en el cual Laura afirma con cierta obstinación que su pasión por el Conde de Herault sigue intacta a pesar de todos los sufrimientos recientes. A continuación, en una especie de epílogo, se refiere “el destino de los protagonistas de la historia después de alguna situación límite en la trama literaria.” (PP, p. 123). Al párrafo dedicado a Laura Falena se añade la siguiente nota:

Laura (Falena) Kaplansky fue un personaje que creé con parte de mi melancolía, mi mirada, mis alegrías, dolores y tristezas. A través de Laura, una especie de apasionada cándida y a veces lúcida, traté de explicar qué es ser poeta suelto por el mundo, con sus particulares agravantes; mujer mayor, pobre, judía, argentina y sola.

Pude haber seguido con ella a través de escenografías interiores y exteriores rudas y lacerantes como la Guerra de Malvinas, agobiantes y ridículas como el enfrentamiento con las burocracias; inexplicables como la ascensión de las derechas; desorbitantes como el corte cervical de las pasiones, pero de golpe ya que así ocurren las grandes

²² Sé que muchos críticos prefieren la expresión “autora implicada” que es más exacta. De todos modos el término está sumamente discutido y los representantes del estructuralismo lo rechazan por completo argumentando de que no puede existir una instancia narrativa entre el autor (real) y el narrador (Reis 1991: 41). A pesar de esas objeciones me parece lícito utilizar el concepto de la “autora implícita” en el caso de *De Pe a Pa* porque dichas notas se distinguen tan claramente del resto del texto que sería muy desconcertante atribuirlas también a la narradora.

decisiones, las que maduran lentamente, hoy me levanté y me di cuenta, Laura, que ya basta (PP, pp. 123-124).

El pretérito indefinido del primer verbo, “fue”, y este “basta” de la autora implícita, que ya tomó declaradamente la palabra en dos ocasiones previas, evocan el fin definitivo de la figura. Parece casi que la creadora de Laura se libra con este último gesto de su personaje inventado, tal vez para no seguir anotando las peripecias de una vida vagabunda. Además de que sugiere cierta pérdida de control de la autora sobre su protagonista, esta nota indica la importancia que se le atribuye al exilio como rasgo constitutivo del personaje principal. Como la inestabilidad geográfica es su característica más importante por no decir “existencial”, resulta difícil imaginarse otro destino de la protagonista que el de seguir recorriendo el mundo. A pesar de que la muda de piel alude de alguna manera al tránsito de la incesante transhumación a una vida sedentaria, se insinúa con esta nota que el término concluyente del viaje prolongado significa igualmente el final de la figura tal como está concebida. El exilio funciona pues como una condición fundamental, una especie de impulso que garantiza la existencia futura de la protagonista. Con su instalación definitiva en París, Laura ha cumplido su tarea de “explicar qué es ser poeta suelto por el mundo”, lo que le permite a la autora implícita prescindir de ella. De esta manera la temática de la deambulación está tan estrechamente relacionada con la protagonista que casi llegan a condicionarse recíprocamente: el fin del uno implica también el término del otro.

CONCLUSIÓN

En este primer grupo de textos, que incluye *Mi amiga Chantal* de Ana Vásquez, *El árbol de la gitana* de Alicia Dujovne Ortiz y *Son cuentos chinos* y *De Pe a Pa* de Luisa Futoransky, el exilio es, sin duda alguna, un tema de mucha importancia. El asunto del destierro se relaciona en las cuatro obras con el desplazamiento territorial de la protagonista-narradora y se representa en primer lugar como contraposición de espacios geográficos concretos. Aun cuando los textos difieren mucho en cuanto al espectro de definiciones, conceptos y temáticas que se vinculan con el exilio, quiero a continuación centrarme sobre todo en los paralelismos y semejanzas que comparten respecto al tema en discusión.

Además de coincidir casi por completo en los escenarios evocados —Buenos Aires o Santiago de Chile como el “allá” latinoamericano y París como el “acá” europeo— las novelas enumeradas presentan, a grandes rasgos, un tratamiento bastante similar de la experiencia del ostracismo. La expulsión o el abandono del suelo nativo se relaciona con el sujeto enunciador que desempeña un papel central en el relato. De hecho, predomina la narración en primera persona del singular, lo que impregna estos textos de un marcado tono autobiográfico o testimonial. El destierro —en todos los casos un incidente de graves consecuencias— representa un decisivo golpe del destino que cambia de rumbo la vida del personaje, por lo menos temporalmente. Arrojado de un mundo conocido y del seno de una comunidad familiar, el individuo exiliado se ve ante la necesidad de encontrar una existencia nueva, lo que significa en primer lugar buscar un hogar y un trabajo con un sueldo decente. Los problemas de índole psicológica que se enfatizan en las novelas son la soledad de la mujer expatriada y sus dificultades para integrarse en una sociedad de costumbres y tradiciones ajenas. El contacto con los nativos se tematiza en las cuatro obras, pero, salvo

en las novelas de Luisa Futoransky, el asunto se limita a menudo a una moderada desaprobación de la actitud negativa o reservada de los nacionales frente al extranjero. En *Mi amiga Chantal* y *El árbol de la gitana*, “la otredad” se elabora exclusivamente a base de clichés e imágenes estereotipadas, que en muy pocos casos conducen a la exiliada a cuestionar su propio comportamiento o la conducta de los compatriotas en el suelo adoptivo; por esa razón, no sorprende que poco se indague en la compleja materia de la identidad nacional. Una vez encarados los obstáculos mencionados, el “confinamiento” se juzga pronto un estado irrevocable e inevitable, que pierde su aspecto amenazante con la progresiva adaptación de la figura principal a la situación alterada. Todos los relatos terminan, en efecto, con la integración más o menos definitiva de la protagonista en el nuevo lugar. Eso no significa necesariamente que el destierro se pueda verdaderamente superar o que haya llegado a un fin positivo, pero su agobiante actualidad se desvanece hasta el punto de no ser sino un dato biográfico entre muchos otros. Dado que la huida en sí nunca se narra, el exilio aparece como una circunstancia que irrumpió o irrumpió de repente y de manera inesperada en la vida de las protagonistas. No se dan a conocer mayores detalles acerca de las reflexiones y razonamientos personales que llevaron a los personajes a la decisión de abandonar la patria. Por lo tanto, es el contexto histórico-político (los respectivos golpes de estado y los sucesivos períodos de dictadura, a cuyos cabecillas se alude de forma bastante explícita) que se presenta como causa principal del destierro y la imposibilidad de un retorno.

A primera vista, el paso al extranjero provoca una obvia dualidad territorial (allá versus acá) y temporal (antes versus después), que caracteriza todo el texto y que condiciona, hasta cierto grado, la narración. Gran parte de la acción sucede en el ámbito adoptivo o en el actual lugar de residencia de la narradora. Desde ese presente narrativo la mira del sujeto enunciador se pone en un pasado más o menos remoto, que se evoca mediante *flashbacks* o retrospecciones de duración variable. El procedimiento elegido para hacer patente la dualidad o la multiplicidad del lugar que fundamenta la perspectiva del yo-narrador, difiere bastante en las cuatro obras. Mientras en *Mi amiga Chantal* los acontecimientos se presentan en su sucesión cronológica, que lleva al lector continuamente del pasado al presente, en las otras novelas la trama salta constantemente entre

distintos niveles temporales y espacios geográficos. Una dualidad territorial y temporal en un sentido estricto se puede entonces solamente afirmar para el texto de Ana Vásquez. *Mi amiga Chantal* es también la única novela de este grupo, en efecto, en la cual se establece una clara contraposición entre el aquí o ahora en París y el allá o antes en Santiago. En los otros textos, tal oposición no falta por completo, pero es menos evidente. Intenté mostrar en los capítulos respectivos de esta novela que en *El árbol de la gitana* los lugares recorridos por los antepasados de Alicia y por ella misma no se contraponen, sino que se complementan. En las obras de Luisa Futoransky, el contraste entre los diversos sitios donde hace escala durante su prolongada transhumación no es muy acentuado, de modo que se lo puede considerar una yuxtaposición de ciudades que se asemejan en su negatividad.

En cuanto a la topografía y los escenarios descritos, se pueden también observar ciertas características comunes. Todos los sitios recorridos se nombran explícitamente, pero raramente se abunda en descripciones pormenorizadas. Los escenarios, en su mayoría urbanos, se pintan sólo esquemáticamente. Lo que sí resulta un poco más concreto y real son los espacios en los cuales se mueven los personajes. Existe, con todo, una gran diferencia en cuanto a la realización, la precisión y la frecuencia de las descripciones de las localidades. Es evidente que una comparación del actual lugar de permanencia con el o los sitios dejados atrás, no se centra en la descripción de los diferentes espacios, sino que contrasta la disposición de ánimo que los individuos experimentan en ellos. Por esa razón, el recuerdo del pasado y del mundo perdido no está exento de cierto tono nostálgico. Al mismo tiempo, el lugar de asilo, percibido como hostil, causa extrañeza y no depara sentimientos de pertenencia ni de amparo al individuo desterrado.

En suma, se puede decir que en esta categoría de novelas, la experiencia del exilio se traduce sobre todo en el desplazamiento físico y la separación territorial de la mujer expatriada. El destierro se percibe como una ruptura tajante o una interrupción (transitoria) de la vida llevada en la patria, pero el personaje principal femenino logra (re)integrarse y supera su marginación o por lo menos se resigna a ella. La alienación psicológica que la expulsión de la tierra nativa suele provocar, se tematiza tan sólo superficialmente y nunca se pone en evidencia mediante una posible confusión espa-

ciotemporal. Como último punto, cabe mencionar que el exilio apenas se pone en relación con el concepto de la diáspora, a pesar de que las tres autoras en cuestión son de descendencia judía.

SEGUNDA PARTE:

**EL DESTIERRO COMO UNA
PROLONGACIÓN O REPETICIÓN DE
UN ESTADO ANTERIOR**

EL EXILIO COMO PAÍS INVENTADO: EN CUALQUIER LUGAR DE MARTA TRABA

Uno de los textos literarios más conocidos de Marta Traba, escritora argentina-colombiana y prolífica crítica de arte¹, es sin duda alguna la novela *Conversación al sur* (1981), que tematiza múltiples aspectos de la represión y del terror sangriento durante las dictaduras de los años setenta en los países del Cono Sur. A través de diferentes diálogos y monólogos interiores de dos mujeres se hace patente la enorme dificultad de abrir un mínimo espacio propio que les permita intercambiar sus experiencias de tortura, angustia y dolor a la vez que sentir durante unas pocas horas un poco de calor humano en un ambiente cargado de miedo y horror. A pesar de que las protagonistas en definitiva no logran sustraerse a las garras de sus verdugos, el compromiso verbal con las circunstancias atroces parece ser la única posibilidad para impedir una existencia en el limbo² del silencio y la desesperación total. Mientras el argumento de *Conversación al sur* se desarrolla en medio de la represión y del terror, *En cualquier lugar*³ presenta un punto de arranque que nos confronta con una consecuencia directa de las cruelezas cometidas por el aparato estatal-militar: el destierro. A raíz de varios paralelismos o similitudes temático-estructurales, esta novela

¹ Marta Traba nació en Buenos Aires en 1930 pero a partir de 1951 vivió fuera de Argentina. Residió durante catorce años en Colombia. A raíz de negársele la residencia en los Estados Unidos el gobierno colombiano le concedió la ciudadanía en 1982. Murió en 1983 en un accidente aéreo.

² Traba (1981: 139).

³ Traba, Marta (1984) *En cualquier lugar*, México: siglo XXI. Todas las citas de página en paréntesis de media luna se sacaron de esta edición.

póstuma de Marta Traba se puede de alguna manera considerar un complemento independiente del texto anterior⁴.

En resumidas cuentas, el lector sigue de cerca los avatares de un grupo de confinados que intenta perseguir los más diversos fines al instalarse, con la ayuda de diferentes estrategias y comportamientos, en el país de acogida sin verdaderamente acomodarse a él. Puesto que uno de los aspectos más llamativos de esta novela del exilio es el mismo lugar de refugio, me gustaría anticipar algunas reflexiones acerca de los diferentes escenarios expuestos en el texto, para luego examinar las repercusiones que tiene el destierro en los diferentes personajes principales. Dichos asuntos están otra vez estrechamente vinculados con la preocupación acerca de la difícil reapropiación de una lengua, que amenaza con colapsar frente a la bestialidad cometida o, peor aún, sufrida en carne propia.

LA ESTACIÓN -EL PAÍS INVENTADO

En el centro de *En cualquier lugar* no está el exilio como un destino individual, sino la emigración de un inmenso número de refugiados políticos: una especie de diáspora que todavía no ha llegado a su término. Uno de los asilos que el gobierno del país de acogida pone a disposición de los desterrados es una antigua estación que había caído en desuso “veintidós años atrás, pero parecía abandonada desde hacía un siglo” (p. 58), y que cobija al comienzo de los eventos referidos a unas seis mil personas. Pese a que la construcción herrumbrada y gris evoca todavía una idea vaga de su pasada belleza, el edificio venido a menos tiene más bien rasgos de un sitio fantasmal e irreal.

Miró hacia arriba, y vio el cielo a través de los vidrios rotos. Volvió a imaginarse lo bello que habría sido la estación en su tiempo. Cada vez que miraba la estructura de hierro pensaba, automáticamente, en el palacio de cristal, y suspiraba como si todo fuera una sangrienta injusticia. ¿Quién hubiera podido imaginar esa diáspora? Le había tocado un tiempo extraño, de ensañamientos (p. 86).

⁴ Cobo Borda en Traba (1984: 30).

En general, la estación simboliza, junto con el puerto y el aeropuerto, una circunstancia determinada e inevitable de un traslado, pero no es el verdadero punto de partida ni la meta definitiva de una jornada. Se trata de un lugar de escala, en el cual uno se detiene sólo provisionalmente al emprender o terminar un viaje, o en espera de poder continuar un trayecto interrumpido. Según la perspectiva y el ánimo del viajero, el abanico de las imágenes que se asocian a este sitio de ida y venida permanente puede abarcar una “puerta al mundo” que promete un cambio inmediato en la vida de quien parte o llega; un lugar de despedida y de separación, que nos obliga a dejar atrás lo que amamos; una especie de enclave que está, a través de las vías, comunicado con nuestro país; o incluso, un espacio de encuentro o de confrontación. En todas estas imágenes se halla la idea del tránsito de una cosa a otra, un todavía no aquí y ya no allá, un estado de suspensión antes de que algo comience realmente o haya acabado definitivamente.

En el caso de la estación de *En cualquier lugar*, todas estas imágenes son falsas porque las vías están muertas, el sitio está de algún modo desconectado del mundo. Los fugitivos pueden todavía llegar allí, pero ya no existe una salida posible, los carriles no llevan a ningún lado, el lugar de tránsito se convirtió en un callejón sin salida. Sin embargo, para la gente que logró salvarse de la persecución y de la represión política, de la clandestinidad, de las amenazas, de la prisión y de la tortura, la estación hace en un primer momento las veces de un lugar seguro. Para poder arraigarse de nuevo después de una huida involuntaria es necesario, casi existencial, que los refugiados lleguen a separar nítidamente el lugar abandonado en su tierra y el sitio de asilo. Se encuentran, en efecto, varios indicios en la novela de que los protagonistas exiliados confunden el aquí y el allá de diferentes maneras. Es obvio que los prófugos llevan al extranjero sus costumbres, sus tradiciones y su lengua, y que se aferran con cierta desesperación a estos mínimos recuerdos de allá, resistiéndose en cierta medida a una integración en el nuevo país. De hecho, por la gran cantidad de gente que se aglomera en la estación, ésta no sólo se convierte en una ciudad dentro de la ciudad (p. 129), sino que llega también a ser una ficción del país dejado atrás voluntaria o involuntariamente (p. 77).

Esa ficcionalización no solamente tiene que ver con la obstinada prolongación de las tradiciones nacionales, con la decadencia —

observada más arriba— del edificio en desuso y el inadecuado cambio de función que no sólo transformó la estación de ferrocarril en un campo de acogida, sino que obedece ante todo a su instrumentalización por los diferentes líderes políticos que intentan reforzar su anterior influencia y su poder sobre los emigrantes desorientados. Para llegar a este fin los representantes de los refugiados se niegan rotundamente a aceptar la propuesta de distribuir a los desterrados en unas casas de emergencia dispersadas a través de todas las provincias. La colmena desbordante llega pues a ser un instrumento útil de manipulación, empleado sea para alcanzar los objetivos ideológicos de los diversos partidos de exiliados sea para demostrar la ineptitud del gobierno actual. Como en tantas otras novelas de este segundo grupo, los países aludidos no se nombran explícitamente, pero se puede deducir del habla coloquial rioplatense, de menciones a Gardel y a la cancha de Vélez Sarfield, que los fugitivos provienen de Argentina, mientras que el mal tiempo y el constante frío sugieren que la ciudad de refugio se encuentra en el norte de Europa, probablemente en Escandinavia.

La combinación de todos estos aspectos hace evidente que la estación, a pesar de encontrarse en algún lugar y de ser utilizada en los discursos dogmáticos de los dirigentes políticos como un espacio determinado y concreto, es más bien una especie de no-lugar, un país inventado (p. 108) e irreal. Su carácter ficticio, consecuencia directa de su manipulación por los diferentes líderes, se aumenta aún más al contrastar la estación con otros escenarios evocados en el texto: destacan, en especial, las tiendas del Este y la habitación de Mariana, una de las protagonistas de la novela. En menor grado lo constatado vale también para la comparación con el aeropuerto y las otras localidades de la ciudad. Las tiendas representan la posibilidad de integrarse en el nuevo país, renunciando a los viejos ideales de la resistencia política. Esta zona de comercio en decadencia⁵ se va reanimando poco a poco gracias al esfuerzo y al empeño de algunos refugiados que se trasladaron allá con la intención de ganarse la vida, pero que están haciéndose cargo paulatinamente de los negocios que quedan disponibles. La pieza de Mariana, por otro lado, es un sitio

⁵ Vale añadir que ese aspecto de ruina y decaimiento atraviesa todo el texto. La así insinuada impresión de tristeza y decadencia se intensifica todavía por la casi permanente falta de sol y luz lo que empaña todos los escenarios de unos colores oscuros y grises.

que permite evadirse y distanciarse de la mentira de la estación (p. 108). El aislamiento y la intimidad que se experimenta en el dormitorio se oponen claramente al anonimato y la impersonalidad de ese campo de concentración (p. 189) y crean —a semejanza de la sala de estar en la cual se confían las protagonistas de *Conversación al sur*— un ambiente propicio al diálogo o monólogo interior que ayuda a plantearse y asimilar las circunstancias de la vida en el exilio.

Es sobre todo a base de la constante comparación de los tres escenarios que se denuncia la falsedad de la estación. Aun cuando los lugartenientes logran demostrar la unidad de los desterrados a través de una impresionante manifestación, pronto se hace patente que ignoran las necesidades de la multitud y que se aprovechan de la desorientación de los fugitivos. Por esa razón no pasa mucho tiempo hasta que la muchedumbre detenida en la miseria de la estación se rebela contra su manipulación por los líderes soberanos. En el momento en que la crisis está en su auge, se desata el descontento de la gente y el gran éxodo empieza a acelerarse. Los refugiados se dan cuenta de que, al salvarse del infierno de allá y llegar al supuesto lugar seguro, “habían caído en otra trampa, la de la estación” (p. 200). Cuando el gobierno decreta el desahucio para demoler el edificio de la estación, la mayoría de ellos acepta dispersarse por cualquier lado para escapar de esa cárcel. A pesar de que la destrucción suscita la desintegración de la comunidad de exiliados y que equivale a un nuevo ostracismo, la demolición de la antigua construcción provoca sentimientos sumamente ambiguos en los expulsados que asisten al espectáculo:

En el sitio donde se levantaba aquella espléndida estructura con aire de catedral, se extendía ahora un paisaje bajo y polvoriento. De los escombros salían pedazos de paredes irregulares, dentadas, que eran demolidas por las palas de los tractores. A cada derrumbe, Emiliano lanzaba sus gritos de pájaro, mientras Alicia se reía y trataba de calmarlo. ¿Era, pues, una fiesta? (p. 211).

Al frustrarse no sólo la ilusión de poder trasladar la patria abandonada tal cual al extranjero sino también la esperanza de que la dictadura puede ser derrotada en poco tiempo, de repente cada uno se ve confrontado a la necesidad de tomar una decisión personal acerca de su propio futuro. Intentaré mostrar en el próximo capítulo la

significación particular que adquiere el exilio para los distintos protagonistas y el cambio en las perspectivas de cada uno que provoca la destrucción de la estación. Al mismo tiempo examinaré cómo los personajes principales se sirven de la lengua. En este contexto me interesa, en especial, la importancia que se atribuye al acto de hablar frente al de callarse.

EL PODER DE LA VÍCTIMA: FLORA

Por varios motivos me parece oportuno ocuparme primero de Flora, figura ausente y más bien secundaria, por lo menos si nos fijamos solamente en la frecuencia de su aparición en el texto. La mujer, de unos veinticuatro años, es una de las muchas víctimas de la tortura, hecho que no es nada extraordinario entre los fugitivos. Lo que sí es sumamente raro es que su marido Alí y ella acepten compartir con su torturador el departamento que les destinó el gobierno. Torres, una bestia más que una persona, martirizó a la muchacha de tal manera que casi falleció a resultas de esas torturas. Degradado por su superior por haber excedido los límites de lo “lícito”, él tomó su revancha, yéndose con Flora y su esposo a la libertad del exilio. En el instante en que la pareja sube al avión, Torres deja de vivir para ellos y pierde por consiguiente todo su poder para terminar, paradójicamente, dependiendo completamente de la existencia de su víctima. La única prueba de lo que él realmente había sido alguna vez (p. 72): un torturador. Desde el momento que Flora se suicida, acto con el cual se inicia el relato, su torturador ya no dispone de puntos de referencia de su propia existencia, ya que él existía en función de ella, y parece ser sólo una cuestión de tiempo que él también deje de existir.

Sin duda alguna, la repentina muerte de Flora no sólo afecta a su torturador, sino que desencadena toda una serie de incidentes de fatales consecuencias. Vale preguntarse por qué el suicidio de una mujer lastimada en cuerpo y alma, reducida a existir como una sombra de sí misma, es capaz de poner tantas cosas en movimiento y de provocar un desconcierto de tales proporciones. Por una parte, el partido de oposición del país aprovecha la ocasión para aumentar su presión sobre el gobierno, obligándolo a proceder con más resolución contra la escalada desmesurada del desorden y la miseria en la

estación. Con el asesinato de Torres por unos desconocidos, la crítica se eleva a tal punto que ya no queda otra alternativa que destruir la estación. Por otra, la muerte violenta de la joven arroja a casi todas las personas que la habían conocido a un vacío que las constriñe a enfrentarse al engaño de la estación y a encargarse de nuevo de su situación personal, antes que de su destierro. Las palabras de Vázquez, marido de Mariana y uno de los dirigentes políticos de la estación, son típicos para el caso: “Ahora, sin embargo, frente a ese desierto inmenso socavado por la muerte de Flora, comprendió que no podía seguir escabulléndose” (p. 77). Otras reacciones y posibles remedios que algunas figuras sacan de la situación cambiada por el suicidio de la joven se discutirán en las secciones que corresponden a los diferentes protagonistas. Por el momento quiero detenerme en el tema del silencio, estrechamente relacionado con el personaje de Flora.

EL SILENCIO COMO UN ARMA DE DOS FILOS

Alí se había parado y los miraba. Era un espectáculo tan extraño ver alguien llorando después de la calma absoluta de Flora; un año casi desde que escaparon, un año casi sin cambiar palabra, yendo y viniendo con esa tranquilidad pasmosa, un año yendo a buscar las cartas de Angélica [la madre de Flora] y dejándolas sobre la mesa sin abrir, más de cien días y noches de silencio, seguramente más. La idea de contar las horas de silencio lo acongojó de tal modo, que le salió una especie de gemido (pp. 82-83).

Las pocas veces que Flora habla desde su huida hasta su suicidio, comenta con Alí la tragedia de otra gente, pero nunca revela nada, salvo algunos datos generales acerca de su detención y tortura violenta. El mutismo de Flora remite a una amplia gama de razones: frente a su marido, se trata de callar la acusación de que ella le considera responsable de la desaparición de su hija, a quien Torres probablemente había secuestrado de la casa de Angélica al habersele denegado el derecho de torturar a su víctima de otros tiempos. Este lado negativo, para no decir destructivo del silencio de Flora, se opone al hecho de que la negativa a hablar puede asimismo ocultar una forma de defensa y resistencia. Al no hacer caso al círculo de relaciones y dependencias recíprocas que resulta de esa mentira que

es la estación, Flora logra crearse un espacio propio, aunque mínimo. Por otro lado, su silencio recuerda permanentemente a los demás la situación insopportable que siguen sufriendo los que quedaron atrás, hecho que los fugitivos tratan de olvidar con la creación de ese país inventado que representa la estación en el extranjero. En este contexto pues, “the only character who does methodically bring the past into question *through her very silence* is Flora. Her refusal to speak or communicate [...] is interpreted as a refusal to live in a fictional present”⁶.

Más importante me parece el hecho de que su mudez “voluntaria” es su único medio para volver visibles las mutilaciones sufridas, esa cicatriz enorme que sólo se “ve” después de su muerte. Ciento día que Torres la acompañó a casa para celebrar el cumpleaños de su abuela, callarse fue el único recurso que Flora tuvo para comunicar el agravio cometido contra ella y tantos otros. Luego, en la libertad del exilio, tampoco le queda otra solución que abstenerse de contar lo sufrido, sea para no ofrecerle a su torturador con una denuncia el “reconocimiento” y la “fama” que éste anhela (p. 72), sea para negarle el poder que había ejercido sobre su cuerpo y el deleite experimentado al haberla martirizado. Además, el mutismo le permite al mismo tiempo esquivar el enfrentamiento con hechos que sobrepasan su resistencia física y mental. La calma total que constata Alí en su mujer encubre sólo a medias el sufrimiento interior de Flora:

Tenía un cierto resplandor de la boca hacia arriba, porque la boca misma era demasiado fina, apretada. Ciento terror pasaba de repente por la mirada, y la cara entera se ensombrecía, como si una nube tapara el sol; su irritación [de Luis] provenía, justamente, de que no había podido jamás averiguar la razón de ese terror. Pero pasaba enseguida, el rostro se iluminaba de nuevo (p. 58).

En el momento en que Mariana obliga a Flora a abandonar su silencio acusador que usa para reprocharle a Alí la desaparición de la hija, se evidencia la inmensa vulnerabilidad que la muchacha oculta tras su mutismo: al día siguiente ella se suicida. Tomando en cuenta las diversas funciones que la mudez de la víctima desempeña en la novela, se entiende que las tensiones no se disuelvan entre los efectos

⁶ Kantaris (1995: 227; la cursiva es suya).

positivos y negativos del silencio “auto-impuesto”. Esas tensiones tampoco desaparecen con las conversaciones “reparadoras” que entablan los otros protagonistas para sobreponerse al hecho del exilio. La actitud de Flora ejemplifica en cierta medida que el silencio puede ser empleado como arma provechosa y como táctica “neither for saying nor for unsaying”⁷. Su mutismo pone en evidencia que no existe lengua para hablar de y representar el cuerpo (femenino) torturado. Su silencio, si no puede salvarla, elimina indirectamente a su atormentador, desencadena una serie de incidentes graves y abre, junto con su suicidio, un espacio para que los otros sobrevivientes de la catástrofe puedan finalmente buscarse un lugar que convenga a su propia situación personal.

EL EXILIO FRACASADO

Mariana, esposa del líder Vázquez y desde hace más o menos cuatro meses amante de Alí, se opone en más de un sentido a la figura de Flora. No sólo la dobla en edad, sino que representa a una mujer elocuente que quiere, antes de nada, olvidar las cruelezas cometidas en su patria. Está en el exilio porque acompañó a su marido (p. 84), con quien, desde hace años, ya no la relaciona casi nada. Le siguió tan sólo al extranjero porque su mera presencia le ayudaba a salir del abismo de las depresiones que la agobiaban a menudo y la paralizaban completamente. Pero como su esposo vuelve cada vez más tarde de las reuniones políticas o de su amante Ada, Mariana se enreda con Alí, quien sustituye poco a poco a Vázquez. Al igual que Flora, ella vive en un departamento fuera de la estación, que le parece un sitio ignominioso, y se abstiene cautelosamente de identificarse con la gran masa de refugiados. La ex-abogada trabaja en la biblioteca de la ciudad, pero no hace ningún esfuerzo para integrarse en ese lugar hostil donde no le gusta estar. Lleva una vida sumamente aislada, y su soledad se suspende únicamente con las llamadas de Luis, joven lugarteniente de Vázquez, y las frecuentes visitas de Alí.

En un principio no es la relación sexual que une a los dos amantes, sino las interminables conversaciones que sostienen en el

⁷ Castillo (1992: 41).

cuarto acogedor de Mariana. En la habitación dominada por una cama maciza y un escritorio imponente, logra a veces crearse un ambiente de paz que les induce a hablar sobre sus proyectos frustrados de allá, a analizar la difícil situación del destierro y a comentar los problemas actuales que tienen con sus respectivos cónyuges. Estas pláticas tienen para ambos una función relajante que les ayuda a soportar esa deprimente realidad. No sorprende que, para esta pareja, el acto de hablar tenga claramente un efecto terapéutico: “[a]mbos saben que hablar los ha salvado” (p. 95). La facilidad de palabra que tiene Mariana en sus conversaciones con Alí, y en menor grado también con Lucho, no sólo se opone al mutismo de Flora, sino que también hace resaltar las pocas ocasiones en las cuales ella misma no es capaz de hablar: frente a su marido y durante los períodos de crisis.

A pesar de que la admiración y compasión que Alí siente por esa mujer ya mayor la hacen sentirse atractiva y deseable, ella sabe que esta nueva relación no la libera de sus miedos. Es más, durante los pocos momentos felices que vive con él, Mariana no está en paz consigo misma y tiene la impresión de que está perdiendo la vida: “la inutilidad de ese presente vivido día a día con pretextos, con coartadas, con ocultamientos” (p. 120). Pese a su situación ventajosa entre los fugitivos le resulta imposible echar raíces en el nuevo lugar. Al arrancarla de una posición social bastante confortable, el exilio la obliga a comenzar todo de nuevo. Para alguien que necesita constantemente deslumbrar a los demás, sea a través de su apariencia impecable⁸ o de sus diálogos brillantes, tanto los indicios inexorables de su edad avanzada como el tener que lidiar con una lengua nueva e incomprensible son obstáculos que serán totalmente insalvables. Hasta qué punto el desarraigado y la soledad que experimenta en la emigración perturban su valor se muestra en una pesadilla que se repite a menudo: Mariana ve un cuerpo hinchado y deformado, una

⁸ Este es otro elemento que establece una oposición evidente entre Flora y Mariana. Mientras que la última se viste con mucha solicitud, la muchacha con aspecto fantasmal nunca parece quitarse la ropa que le regalaron al llegar (p. 121). De la misma manera, el cuerpo todavía joven y bello de la mujer mayor contrasta con ese cuerpo lastimado y dañado de la chica torturada. Curiosamente Mariana envidia en un momento de abatimiento “intensamente a Flora, mutilada y muerta” (p. 166).

cara porosa y gris de cuya boca sale un líquido que empapa todo el cuerpo y la ropa. Sabe que es ella pero no se reconoce (“no se ve a sí misma”). Nota que ya no puede hablar ni oír, y está segura de que acaba de morir (p. 104). Esta impresión de estar muerta mientras sigue viviendo aparece varias veces, hasta el punto de que otros personajes observan esa angustia mortal en su persona.

De hecho, la horrenda discusión que Mariana tiene con Flora en la víspera de su suicidio, la sucesiva ausencia de Alí, quien ya no necesita las conversaciones con su amante para aguantar el silencio de su esposa, y más tarde el abandono definitivo de su marido, la hunden otra vez en el pozo de una crisis profunda y prolongada que tiene de alguna manera rasgos de un lento morir. Completamente sola y desanimada, cae en una considerable desorientación y autocompasión que la tienen tan absorbida que queda ajena a las repercusiones que tiene la muerte de Flora en los fugitivos de la estación. Su pieza, que era antes un lugar de encuentro, de la comunicación y del bienestar pasajero, se convierte ahora en una cárcel, y Mariana cree asfixiarse entre las cuatro paredes. Durante una visita Alí y Lucho comprueban lo que ella ya estaba pensando para sí misma: no puede quedarse porque es incapaz de cambiar y de adaptarse a la vida en el exilio.

La sensación que crecía en ella momento por momento era la de que todos se estaban descolocando, que se desfasaban de sus lugares verdaderos y posibles y, cuando menos se daban cuenta, estaban ubicados en un lugar irrisorio, que no les correspondía. No quería entrar en esa partida de ajedrez equivocada. Algo dentro suyo le advertía que sólo era posible salvarse conservando las antiguas posiciones, sin modificarse en lo más mínimo; pero ¿cómo hacer esto en un país extraño? Aquí no era nada y nunca sería nada (p. 170).

Aun cuando reconoce que no hay salida posible para su situación, no logra recuperar bastante fuerza para marcharse y se sumerge de nuevo en su depresión. Hasta que la detonación de la estación⁹ la saca de su duermevela y ella sale a la calle para enterarse

⁹ Kantaris (1995: 233) interpreta la destrucción de la estación como una forma de iluminación que obliga los personajes a construirse un futuro que ya no se debería conectar con las represiones y los silencios del pasado.

de lo ocurrido. En un primer momento la demolición de la estación la asusta e intensifica sus sentimientos de irrealidad, pero luego no podrá resistirse al regreso que Luis está preparando para ella. Y ya al día siguiente se va con la firme convicción de no querer volver sobre los horrores del pasado, mientras que se van borrando de su memoria el país de asilo y la gente que quiere quedarse.

A primera vista, el regreso de Mariana incita a calificar su destierro como un fracaso. Esta impresión se acentúa además por una imagen que Alí recuerda cuando visita a su ex-amante poco después de haberse matado Flora. En esa ocasión la compara con “la Eva de Masaccio al ser expulsada del paraíso, la mano blanca tapándole el pecho, la cabeza echada hacia atrás, una aflicción profunda marcada en el rostro y la boca abierta, tal vez gritando” (p. 168). Pese a esta alusión al exilio originario del mundo judeo-cristiano, me parece que existen también algunos aspectos que permiten interpretar el destierro como una etapa “positiva” en la vida de esa mujer peculiar: sólo la extrema situación del exilio la obliga a reevaluar su matrimonio, el miedo de estar sola y la angustia de morir. Es cierto que la estancia en el extranjero desencadena en ella una fuerte crisis, pero el tiempo de desorientación termina con su liberación de todas las relaciones hipócritas y con una emancipación exitosa: Mariana, segura de sí misma, se dedica allá, en la patria, a la exportación de claveles —un negocio sumamente simbólico— y entra a formar parte activa de la oposición política nacional, como nos informa el postscriptum de la novela.

ECHAR NUEVAS RAÍCES

Para concluir me gustaría examinar otro tipo de diálogo que se vincula también con la figura de Alí, pero que se diferencia ostensiblemente de sus conversaciones con Mariana. Sabemos que el joven interlocutor se encuentra con su amiga mayor sobre todo para sobrellevar el silencio de Flora y con ello su culpa por la desaparición de su hija. Confiarle a Mariana su desgracia es un gran alivio para Alí, a pesar de que tiene que servirse de “un tono impersonal, de investigadores que examinan hechos que les son extraños” (p. 95) para poder hablar de lo inefable.

El suicidio de esa mujer rara que vivió a su lado, anticipado por él desde hacía mucho tiempo, porque ella ya se parecía a una muerta, le libera de un peso abrumador. De hecho, Alí experimenta una vaga felicidad al enterarse del suicidio. Más que para los otros protagonistas la muerte de su esposa provoca un brusco cambio de rumbo en su vida actual y lo obliga a una revaluación de su situación personal. No sólo deja de visitar a Mariana y entrega el piso para volver a vivir en la estación, sino que se distancia rápidamente de su pasado más inmediato y con ello también del país abandonado. Alí borra todos estos años del desastre, la lucha revolucionaria en la clandestinidad, la tortura y el mutismo de Flora e incluso sus largas conversaciones con Mariana, que ya no le parecen más que otro engaño. Lo que le hace falta es construir, con la ayuda de recuerdos lejanos, una vida “normal” que no tiene nada que ver con los horrores¹⁰ pasados. A lo mejor logra comenzar en el extranjero una existencia nueva que le permitiría quizás olvidar el fin trágico de Flora, para poder recordarla tal como era cuando se enamoró de ella. Los sentimientos que le atropellan al inicio se oponen completamente a las pesadillas y fantasías mortíferas de Mariana, y enfatizan el abismo que existe entre los ex-amantes. La impresión de que su mundo está todavía por hacerse desaparece pronto y el joven se da cuenta de que antes de haberlo pensado ya está comprometido con una nueva relación, cargando con otras responsabilidades. Al comprender que él necesita ciertas ataduras emocionales, Alí deja de envidiar a Lucho, quien está por irse definitivamente a México, aparentemente libre de cualquier tipo de carga afectuosa. Los dos jóvenes descubren de repente ciertas afinidades y reconocen que podrían haber sido buenos amigos si los eventos no los hubieran absorbido tanto. Pasan muchas horas hablando, pero sus conversaciones no se parecen casi en nada a las discusiones analíticas que Alí había tenido con Mariana. Intentan evocar todas las ideas, los sueños y los deseos reprimidos durante muchos años, y se sorprenden de que todavía sea posible imaginarse una vida más allá de la lucha que había influenciado su adolescencia. Ambos están en

¹⁰ En cuanto a la desilusión política e ideológica existen ciertos paralelismos con *Mi amiga Chantal*. En contraposición a la decepción continua que sufre la figura de Ana en la novela de Vásquez el fracaso y el desengaño acerca de los proyectos políticos emprendidos en el exilio se produce de golpe y de forma más tajante en *En cualquier lugar*.

un punto crucial, que cambiará definitivamente el rumbo de sus vidas. Para encarar el futuro próximo les hace falta revivir en sus pláticas impetuosas los recuerdos positivos y evadir los temas difíciles que amenazan con abrir las heridas apenas cicatrizadas. Su procedimiento equivale entonces exactamente al comportamiento que Flora quería impedir con su silencio: olvidarse, callar las atrocidades sufridas. Contrastando los diferentes tipos de comunicación que se sugieren en el texto se evidencia que ninguno domina sobre los otros y que cada uno es válido para alcanzar un objetivo determinado. Sin duda alguna, la evocación en sus charlas de un pasado lejano pero feliz ayuda a los dos hombres a superar el fracaso y a echar raíces en un lugar nuevo: Alí ocupará una cátedra de literatura en la universidad del estado, y Luis será un importante dirigente político en México. De esta manera cada uno elige por sí mismo una de las dos soluciones que Mariana propone a Lucho antes de partir: “en el exilio no hay más que dos soluciones drásticas, o te acomodás del todo o te vas del todo; si te acomodás a medias estás listo, si te vas a medias, un día sí y otro no, acaba por no creerte nadie” (p. 223).

Parece que finalmente todos los personajes de *En cualquier lugar* optan por una de esas dos posibilidades tajantes. De hecho, la oposición entre “aquí” y “allá” se mantiene en vigor sólo hasta que se derrumbe la estación. A partir de este momento la patria se vuelve insignificante en la mente de los refugiados: “El poder pasó de un militar o de un grupo de militares a otro, con tanta frecuencia, que el país, finalmente, dejó de ser noticia. No interesaba a nadie” (p. 247).

EL EXILIO COMO EXPERIENCIA VITAL LÍMITE: *NOVELA NEGRA CON ARGENTINOS* DE LUISA VALENZUELA

Aun cuando Luisa Valenzuela¹ convierte a los lectores de *Novela negra con argentinos*² en confidentes de un asesinato, la escritora bonaerense no nos presenta una obra convencional del género negro. No es sólo que conozcamos desde la primera página al autor del crimen aludido, sino que hasta el final del texto falta un motivo convincente y una aclaración definitiva del hecho cometido. La búsqueda de una explicación a la acusación de homicidio contra una mujer inocente constituye sólo uno de los tantos hilos argumentales que componen la novela y que invitan a múltiples y diversas lecturas. Hallamos, por ejemplo, junto a ciertas reminiscencias bastante superficiales de novela policíaca, un desconcertante juego meta-ficcional que nos deja en una duda permanente acerca de la “realidad” de los hechos contados. Escenificaciones teatrales, alusiones a obras y figuras literarias se confunden con “la realidad” vivida por los personajes de manera tan inusitada que resulta difícil establecer límites nítidos entre los diferentes niveles narrativos. Fuera de ello, y como era de suponer al incluir esta novela en el presente trabajo, uno de los temas tratados con detenimiento en *Novela negra con argentinos* es el destierro de los dos protagonistas argentinos en Nueva York. Un aspecto omnipresente y central de este asunto es el propio lugar del exilio. La

¹ Luisa Valenzuela nació en Buenos Aires en 1938. Residió durante diez años, de 1979 hasta 1989, como expatriada en Nueva York.

² Todas las indicaciones pertenecen a la siguiente edición: Luisa Valenzuela (1990) *Novela negra con argentinos*, Barcelona: Plaza & Janés. Existe otra tirada de 1990 en Ediciones del Norte, Hanover y una de 1991 en Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

metrópoli estadounidense se evoca a través de numerosas impresiones que aluden tanto a la gran libertad individual de los ciudadanos como a las aberraciones más extrañas.

Quiero abordar primero algunos de los espacios urbanos que se esbozan en la obra. No son los escenarios en sí que me van a interesar a continuación, sino más bien las fronteras que los separan y que las figuras principales atraviesan consciente o inconscientemente en busca de “otros lados”, a veces apenas accesibles para ellos. Por una parte intentaré mostrar de qué manera el cruzar de fronteras se relaciona con el tema del destierro. Y por otra, me gustaría también interrogar las funciones y significaciones de dichos confines y de los “otros lados” que amenazan o inducen a tentación a los dos personajes centrales.

MÁS ALLÁ DE LA FRONTERA

El escritor argentino Agustín Palant mata a la actriz Edwina Irving de un tiro en la sien y sin justificación evidente, después de haberla acompañado a casa tras una función teatral. La conoció pocos momentos antes en un galpón oscuro donde ella actuó como cocinera de una sopa. Provisto de una beca, Agustín lleva relativamente poco tiempo en Nueva York y sigue siendo, en más de un sentido, un forastero en la metrópoli. Sólo su apariencia física delata su origen y en más de una ocasión se enfatiza que tiene “una pinta de porteño que mata” (p. 170). El sudamericano se ve apenas familiarizado con las diferentes zonas de la “capital de la inmundicia” (p. 18) y el infernal ritmo de vida que palpita en ellas. Al querer retirarse a una casa aislada en los Adirondacks, Agustín adquiere un revólver para su defensa. Sintiéndose seguro con el arma en el bolsillo, se interna en el Lower East Side, una vecindad llena de drogas, prostitución y crimen. Por curiosidad y en pos de inspiración para su novela, el escritor se atreve a meterse en este barrio peligroso. A medida que se aparta del confín seguro, aumenta el desorden, el detritus acumulado y la desolación humana en ese espacio que parece ser un mundo con sus leyes y normas propias. Algo desorientado, pero todavía valiente y seguro de sí mismo, el “intruso” acepta en algún momento que un desconocido le obsequie una entrada para esa nefasta representación teatral que desencadena

todo el desastre. A pesar de que el asesinato mismo no ocurre allí, en “la otra cara o mejor dicho el culo” (p. 21) de la ciudad, sino en el sentido contrario, en el Upper West Side, se lo presenta como un trágico y directo efecto de la transgresión espacial del protagonista:

Por allí no te metás ni muerto, le habían prevenido a los pocos días de llegar a New York. El Lower East Side es tan peligroso como Harlem en la otra punta, es barrio de drogas, de traficantes de la pesada. Más vale mantenerse a distancia, nunca cruzar hacia el este la Primera Avenida que es la frontera.

Pero si uno no cruza las fronteras ¿puede acaso llegar al otro lado? (p. 19)

Sin embargo, en el caso de Agustín (y también en otros más), traspasar las fronteras no significa exclusivamente ir más allá de una determinada línea geográfica, sino que implica a la vez atravesar límites mucho más personales y existenciales. Efectivamente, su excursión al otro lado de los confines urbanos no sólo lo induce a cometer un homicidio gratuito³, sino que ese acto resulta asimismo una experiencia límite para él: en cierta manera, él es tan víctima como la mujer que muere a sus manos (pp. 25-26). Para el escritor argentino no es tan sencillo volver al lado seguro de la ciudad y de su persona tras haber franqueado las fronteras y perpetrado lo absolutamente inexplicable. Al huir del lugar del crimen el personaje principal está de repente confrontado con el hecho perturbador de que no es capaz de reconocerse: “Como pasarse las manos por los brazos, los hombros, el pecho, y no poder encontrarse. Un ya no saber quién es ni dónde está parado” (p. 26). Con esa pérdida de identidad, Agustín viene a ser, como hace resaltar Sharon Magnarelli con mucho acierto, “the very emblem of exile”⁴. No sólo está expatriado de su país natal, sino que también está exiliado de sí (p. 139). El desplazamiento a territorios desconocidos, una consecuencia lógica del destierro, se acompaña evidentemente de una

³ El absurdo crimen de Agustín tiene muchos puntos en común con los actos cometidos por famosos “héroes” de la literatura existencialista, como el mismo protagonista señala. Sin embargo, existe una diferencia fundamental: lo suyo es “la pura verdad” (p. 41) mientras que los otros pertenecen al reino de la ficción.

⁴ Magnarelli (1997: 64).

crisis existencial que equivale a una enajenación del propio ser. Privado de todas las estructuras seguras y de puntos de referencia fiables, el individuo desarraigado y desorientado ya no es capaz de formarse una imagen coherente de sí que le permita reconocerse en un mundo completamente ajeno. El extrañamiento no convierte a la persona afectada solamente en un extranjero en un sentido tópico, sino que lo enajena igualmente de sus costumbres, su pasado y su antiguo modo de ser, de pensar y de actuar. La cita anterior hace patente que para Agustín, el conocimiento de su propia persona está estrechamente ligado con el de su ubicación geográfica, tal como sucede con la protagonista anónima de *En breve cárcel*, para quien existe una interdependencia entre su identidad y los espacios geográficos que recorre. En *Novela negra con argentinos* se sugiere, a diferencia de la obra de Sylvia Molloy, que es de alguna manera posible volver a encontrarse o llegar a saber dónde uno está parado. Pero el “autor”⁵ porteño debe primero pasar por diferentes etapas de un arduo proceso de curación que comprende un cambio de su nombre y de su apariencia física, la confrontación despiadada con el crimen y su aceptación durante una fase de encierro (o, mejor, de arresto domiciliario voluntario), su reintegración en el mundo y, finalmente, una completa confesión en presencia de un personaje casi desconocido que lo anima a retomar la pluma para liberar recuerdos de un pasado demasiado reprimido. El texto no ofrece una respuesta concluyente a la pregunta de si Agustín efectivamente será capaz de digerir el crimen mediante la escritura⁶ y de recuperar su identidad perdida, o por lo menos de hallar una forma de existencia que le permita vivir con sus remordimientos y sus sentimientos de culpabilidad.

Ahora bien, detengámonos de nuevo en algunos detalles que caracterizan las fronteras que Agustín atraviesa antes de asistir a la representación en el teatro *underground*. De lo que precede se puede deducir que la raya que separa el mundo seguro de la zona peligrosa se puede solamente cruzar en una dirección. El retorno del

⁵ Agustín cumple, por lo menos, dos sentidos de la palabra: él es tanto autor de obras literarias como autor del hecho (p. 47).

⁶ Luisa Valenzuela menciona en varias entrevistas (por ejemplo en García Pinto 1988: 232 y Ordoñez 1985: 515) que escribe sobre el horror y la violencia propia y ajena porque eso le brinda la posibilidad de reconocerlos y asumirlos.

protagonista al lugar del cual partió pocas horas antes, es improbable por dos motivos: por un lado, el argentino pierde la orientación en el tenebroso laberinto (p. 23), y por otro, como se insinúa, cualquier paso más allá del lado seguro de las cosas tiene alguna repercusión en la persona que se atreve a internarse en territorios ignotos. El que vuelve nunca es completamente idéntico al que partió, porque la incursión al otro lado de la frontera deja huellas imborrables. Existe, además, una circunstancia agravante que complica, quizás incluso imposibilita, el simple retorno. Roberta, mucho más consciente de ella que su amante Agustín, la formula del modo siguiente:

para volver hay que empezar por ir. Para emprender el camino de retorno, cualquiera que éste sea, hay que completar el camino de ida y en lo posible traer algo consigo. Algun elemento como sello de clausura, como borrón. Borrón y cuenta nueva, a dar vuelta a la página. Fácil decirlo (p. 179).

Otro rasgo que señala los límites que el protagonista masculino traspasa antes de ejecutar el inconcebible crimen, atañe al propio lugar en el que se inician los sucesos aciagos. Acompañado e impulsado por Roberta, a quien confesó que había matado a un hombre, Agustín vuelve unos cinco días más tarde al “peor de los sitios” (p. 105), pero no puede recordar por dónde anduvo ni logra encontrar el teatro buscado. En esta primera tentativa de retorno queda en duda si el escritor es incapaz de reconocer el escenario porque está traumatizado por su crimen, o porque el lugar ha cambiado de veras. Al regresar la pareja al Lower East Side tras su largo encierro doméstico, todo está positivamente modificado.

¿No es otro el camino aunque sea el mismo? Abrí bien los ojos, mirá bien. Suena a metáfora barata pero es la pura realidad, mirá bien, te digo. ¿Acaso son éstos los barrios ominosos por los que una vez te internaste? ¿Para andar por acá necesitabas la reafirmación de un revólver? Come on! Cuanto pasmo anda suelto pasea sus spiky crestas por esta zona, como en tu casa.

Parala, finíshela. Yo no tengo la culpa si me transformaron estos extramuros, si me cambiaron el libreto (p. 106).

El surgimiento de lo imprevisto y la transformación permanente es una característica que Roberta destaca más de una vez como

peculiaridad específica y alucinante de Nueva York. A pesar de los lados negativos que se mencionan, tales como la suciedad y el desconsuelo humano, la metrópoli se representa en el texto entero como un lugar vibrante y pulsante donde todo es posible y nada fijo o duradero. Esa inestabilidad es un rasgo que también caracteriza la frontera que Agustín franquea. Donde hoy existe una raya que separa lo seguro de lo amenazante, se encuentra mañana una zona donde lo terrible de ayer es material de exposición en galerías de arte (ibíd). Pero no sólo hay fronteras que de repente desaparecen, sino que de vez en cuando no se puede determinar con toda seguridad a qué lado del confín uno se encuentra: “Dos noches parecen haber transcurrido y [Agustín] no sabe cuándo sueña o cuándo vive la angustia, dónde se encuentra el horror, si de éste o del otro lado de la vigilia” (p. 32). La constatada mutabilidad de los límites y el posible cambio de todas sus correspondientes partes son también factores que multiplican la dificultad de distinguir con exactitud los diferentes niveles ficcionales en la novela de Luisa Valenzuela. Un problema que no sólo se plantea al lector, sino que ocupa también a los personajes: “¿Dónde estaría el límite? Entre lo escrito y lo vivido ¿cómo reconocer la frontera?” (p. 81)⁷. De hecho, la imposibilidad de repetir el extravío de Agustín para reencontrar el teatro dificulta la indagación acerca de la veracidad del acto perpetrado y la búsqueda de un motivo plausible. El lector no llegará a saber si la actriz murió realmente a las manos del “autor” —de una supuesta novela o de un crimen eventual—.

EN LA FRONTERA

Por el momento quiero pasar a otras experiencias de límites y fronteras que hallamos en *Novela negra con argentinos*, y que conciernen tanto a Roberta Aguilar, la protagonista femenina del relato, como a su compañero Agustín. Al enterarse del crimen

⁷ Esta declaración es de Roberta, escritora de profesión como su amante Agustín, quien a su vez medita sobre cuestiones parecidas: “Estoy totalmente perdido de mí mismo. Me llegó el turno de no saber dónde empieza el teatro y termina la vida, dónde empieza a terminar la vida con todo este teatro. Ahora sólo me queda retomar la escritura, la única realidad que me pertenece en serio” (p. 126).

consumado por su amigo (pero todavía no del verdadero sexo de la víctima), la escritora decide ayudarle, ofreciéndole su departamento como escondite. Después de haberse apoderado del arma y haber borrado posibles vestigios que pudieran delatarle como asesino, ella visita por segunda vez la morada del escritor y lleva todos sus manuscritos consigo. Sospechando que los borradores y los diarios de Agustín podrían contener alguna pista para explicar por qué éste se había convertido en el agresor de una persona inofensiva, decide dejarlos en un lugar seguro, con alguien que no fuera curioso de la literatura ni capaz de leer un texto en castellano (p. 84). La persona que cumple esa medida de precaución es Ava Taurel, una amiga de Roberta que trabaja de dominadora en una cámara de tortura sexual. Sin vacilar, la argentina se encamina al local en cuestión y asiste a una exhibición de prácticas sado-masoquistas. No puede percibir el placer en estas formas de tortura, que le parecen una película pobre y de mal gusto, y después de confiar los papeles de su compatriota a Ava regresa a casa preguntándose dónde está el amor en todo esto.

En conexión con esa cámara de tortura y las prácticas que se llevan a cabo allí aparece otro elemento que tiene que ver con el tema de los límites. Un indicio de que Agustín está decidido a reintegrarse al entorno que le rodea después del largo enclaustramiento en el departamento de Roberta es el hecho de que de repente experimenta una fuerte ansia de reanudar con la escritura. Al preguntar a su amante por los manuscritos escondidos, ella le da las coordenadas del lugar y añade la siguiente información: “Están donde pertenecen. En la frontera. Entre la cotidaneidad y lo otro” (p. 127). ¿Qué quiere decir Roberta con estas palabras? Lo cotidiano son las cosas de todos los días, lo habitual, lo conocido, todo eso a lo que estamos acostumbrados. Lo otro es entonces aquello que difiere de la llamada “normalidad”: lo extraordinario, lo descomunal, lo ajeno. De alguna manera era de suponer que una cámara de tortura sexual se ubica más bien en el otro lado de lo corriente, especialmente al tomar en cuenta la evidente proximidad de estos procedimientos con la verdadera tortura; una amenaza demasiado real para innumerables compatriotas de los dos argentinos y una de las causas, más o menos directa, de la huida de la pareja a Nueva York y de la permanencia de Roberta. Su experiencia del suplicio no consentido explica por qué ambos protagonistas no pueden tomar en serio ese sitio que promete el cumplimiento de las fantasías más aberrantes. Por descomunal que

sean los deseos sexuales —al fin y al cabo siempre se realizan dentro de márgenes bastante definidos— en la cámara de tortura todo es previsible, por eso la escritora llama al lugar “Donde Ya Sabés” (p. 179). Lo previsible forma parte de la cotidianeidad, y por ese motivo la protagonista sitúa la cámara *en la frontera* y no en la otra parte. Los clientes saben con toda certeza que sólo se juega con los límites y tienen todavía la posibilidad de controlar los “excesos”. Contrariamente al martirio real, la trasgresión sexual no tiene realmente lugar o no adopta, por lo menos, formas inesperadas.

Las prácticas realizadas en el “Donde Ya Sabés” no sólo le proporcionan a Luisa Valenzuela un instrumento útil para plantear el tema de la tortura bajo un ángulo poco usual, sino que le provocan preguntas de índole casi metafísica en cuanto a los límites que determinan de qué manera actuamos y también, por consiguiente, quiénes somos. No extraña pues que dentro de dicho contexto, a Ava Taurel le fascine la profesión de dominadora por una razón muy particular: “yo busco el alma humana detrás del dolor, quiero saber hasta dónde aguanta el cuerpo y entonces ir un poquitito más, empujar los límites. Me interesan los límites” (p. 29). Como intenté explicar más arriba, se trata, pese a todas las escenas de tortura atroz, de límites concretos que nunca se exceden totalmente. Aunque resulte difícil comprender, el fin del martirio sexual es el goce o el placer y no la destrucción psíquica o incluso física de la víctima. Partiendo del asesinato consumado por Agustín y de las numerosas evocaciones de brutalidades cometidas durante la época del Proceso y la guerra de las Malvinas en Argentina, se hace patente que la cuestión fundamental remite a los límites de los agresores o torturadores y no a los de las víctimas forzadas o de los “clientes” voluntarios. Considerando dicho contexto, no se sorprende el lector de que sea el culpable de un homicidio gratuito el que formule la pregunta por la causa que induce a los autores a cometer crímenes superiores a toda ponderación. Agustín la formula precisamente después de haber buscado sin éxito sus papeles en el local frontero:

¿Cómo quiere que me guste la tortura sexual consentida cuando vengo de un país donde se torturaba dizque por razones políticas, por el puro horror, con víctimas desesperadas y para nada complacientes? ¿Cómo quiere que me guste o me interese, siquiera? Lo que necesito es saber por qué alguien se convierte en torturador, en asesino, saber por qué un

ciudadano probo puede un día cualquiera y sin darse cuenta transformarse en un monstruo (p. 134).

Al tener en cuenta el cruel e inexplicable crimen del protagonista masculino se puede, sin reparo alguno, decir que a veces son unos pocos pasos más allá del confín los que convierten de golpe a un ciudadano honrado en un criminal. Tanto el caso de Agustín como las prácticas llevadas a cabo en la cámara de tortura sexual sugieren que cualquier cruzar de fronteras provoca efectos de índole sumamente equívoca, por no decir calamitosa. Algunas escenas de la novela relativizan, sin embargo, la impresión de que cada traspasar de fronteras acarrea necesariamente consecuencias negativas. Uno de los sucesos que merece, a mi modo de ver, mayor atención es la larga plática que Agustín sostiene con Héctor Bravo.

AL OTRO LADO

Después de su reclusión compartida, que no representa sólo una fase de arrepentimiento, de penitencia y de autoanálisis para Agustín, sino también una prueba límite para la pareja y su relación íntima, se hace poco a poco patente que cada uno de ellos tiene que echar por su propio camino. Roberta se da cuenta de que ya es hora para que su compatriota se reintegre y se defienda solo en el mundo neoyorquino. Al enredarse de nuevo con el mulato Bill, ella da claramente a entender a su amigo argentino que deben separarse para que cada uno pueda resolver sus “historias inacabadas” a su manera. Sin embargo, ella quiere facilitarle la vuelta a la vida social y decide asistir en compañía de su ex-amante a una fiesta en el loft de una amiga.

Ya la subida en un viejo montacargas al departamento de Lara es un primer indicio de que los dos escritores están trasladándose a “otro territorio” (p. 150). Después de la cena todos los invitados suben al último piso para presenciar una función de teatro casero. Los dos discípulos del bailarín Edouard han creado para su moribundo ex-maestro el simulacro de un mundo con paredes transparentes, espejos y otras ilusiones ópticas. Pero el hombre agonizante yace en su enorme cama sin hacerle caso al ruego de sus jóvenes amantes de repetir una vez más la presentación de “Mon ami Pierrot”. Toda la farsa provoca en Agustín recuerdos desagradables

del asesinato cometido y, por consiguiente, un fuerte deseo de huir de esa escena grotesca e irreal. En ese momento nota que Bill entra y se sienta al lado de Roberta, hecho que hace perder al escritor porteño el coraje de enfrentarse a ella para despedirse. Como tiene la sensación de que su ex-amante y el mulato le están taponando el camino de salida, decide ir en busca de otra vía de escape y avanza por una nueva abertura, “porque desde el otro lado le llega algo así como una música familiar, tranquilizadora. Tras un cortinado descubre lo que sin saber estaba buscando: el paso a otras latitudes” (p. 168). Cinco escalones más abajo el protagonista masculino se encuentra en un piso iluminado que se diferencia en todo del “mausoleo” lúgubre que acaba de dejar atrás. Tocando la guitarra un hombre le da la bienvenida y se presenta como Héctor Bravo, uruguayo y médico personal del bailarín enfermo. Al poco rato se entabla entre los dos rioplatenses una charla amistosa que dura varios días y que le posibilita a Agustín confesar el homicidio perpetrado contra Edwina, la actriz desconocida, sin miedo a ser denunciado o a hacerse daño a sí mismo.

Es necesario dedicarse algún instante más a este pasaje, que lleva a la figura principal de un lado al otro. Pasa de la oscuridad a la luz, de lo morboso a la vida, tránsito éste que equivale a un nacimiento (p. 170), como enfatiza Bravo. Efectivamente, cruzar de una parte a otra se puede interpretar como un movimiento opuesto al de haber atravesado la frontera en el Lower East Side algunas semanas atrás. Tal como el escritor porteño se metió en aquel momento por capricho en la zona prohibida, vuelve ahora por azar al “lado seguro” de las cosas. Por el pasillo que conecta el loft de Edouard con el de su médico, el asesino logra “ir retornando al mundo de los humanos, al de los hombres quizá, a un sitio donde la violencia tiene una cabida prolífica, bien diseñada” (pp. 171-172). Aun cuando el mismo Héctor Bravo⁸ aclara que el simulacro puesto en escena al otro lado de la cortina es finalmente “la verdadera

⁸ Se trata de un personaje que cabe muy bien en el ámbito de teatro que caracteriza en especial esta —última— parte de la obra. A través de la figura de Bill los lectores se enteran de que el médico tiene una fama sumamente contradictoria, porque se dice de él que era cirujano de los tupamaros pero también circula el rumor de que había sido torturador. Al contrario de nosotros Agustín nunca llega a saber de qué se le acusa exactamente a su interlocutor confidencial.

realidad”, se tiene la impresión de que el departamento acogedor y la compañía del médico le proporcionan al protagonista desorientado un lugar de apoyo que le permite enfrentarse a los acontecimientos perturbadores de las últimas semanas. Gracias a la prolongada conversación con el uruguayo, Agustín es capaz de descubrir algunas explicaciones que probablemente le instigaron a consumar ese hecho inconcebible. Y al mismo tiempo su nuevo amigo le anima a buscar, con la ayuda de la escritura, una respuesta a sus preguntas sin contestar acerca del pasado vivido en Buenos Aires.

Antes de entrar detenidamente en los recuerdos desagradables que persiguen al argentino en cualquier momento, me parece oportuno señalar que se sugieren ciertos paralelismos entre el cruzar de fronteras intra-urbanas y el atravesar de los confines nacionales. Aunque el paso más allá de la frontera no origine siempre repercusiones inmediatas, se da a entender que cada nuevo desplazamiento produce tarde o temprano algún efecto en o por la persona en cuestión. (Se puede incluso sospechar que la pérdida de control que llevó al asesinato de la actriz tiene sus raíces más bien en el primer cruce de la frontera, el exilio de Agustín, que en el segundo, el abandono de la zona segura.) Motivo de la transgresión es en la mayoría de los casos la curiosidad, el anhelo de ver o experimentar algo nuevo; casi nunca los dos protagonistas son inducidos a realizarlo por pura necesidad, no se sugiere siquiera que su huida de la patria haya sido forzada. A pesar de que las repercusiones de la transgresión se pueden situar en una gama amplia de efectos que va de lo positivo (la charla de Agustín con Bravo), a lo negativo (la muerte de Edwina), encontramos en cada ejemplo una consecuencia similar: el nuevo y desconocido entorno desencadena una crisis de identidad más o menos profunda, que obliga al individuo afectado a “reorientarse” o “redefinirse” dentro de un campo geográfica y socialmente cambiado. Sin duda alguna, el proceso de “relocalización” no se realiza sólo en función de las circunstancias actuales, sino también en base a las experiencias y sucesos vividos en el pasado. Llama la atención que un tipo de recuerdos específicos embague muy a menudo a ambos personajes principales, pero, como se mostrará a continuación, su manera de manejar las escenas violentas de la historia reciente de su país natal se diferencia bastante.

ESTAR EN OTRA PARTE

Desde el comienzo del relato se pone de relieve que Agustín está con frecuencia atormentado por recuerdos de ocurrencias atroces, de las cuales muchos argentinos fueron testigos o, peor aun, víctimas durante la época de la dictadura: dedos en el basural (p. 10), cuerpos flotando en el río (p. 124), bolsas de plástico para los cadáveres de soldados (p. 133), gritos en la casa de al lado y desaparecidos (p. 73), por citar sólo algunos ejemplos. Para el protagonista masculino el pasado feroz se convirtió en una amenaza persistente o casi en una obsesión que irrumpió constantemente en su vida actual, bajo forma de asociaciones y recuerdos que él reprime al instante:

De este lado o del otro, pensó [Agustín], la inmundicia es la misma, siempre las mismas grandes bolsas de plástico negro, apiladas, llenas de desperdicios y en mi país en tiempos militares las bolsas tendrían más bien restos de, mejor pensar en otra cosa, armar la sonrisa de seguridad e indiferencia, ... (p. 20).

A mi modo de ver, la invasión de recuerdos no deseados lleva al escritor porteño a una experiencia de “doble lugar”⁹. Está físicamente presente en Nueva York, pero el pasado argentino lo persigue a cualquier hora. La palabra más inofensiva es capaz de despertar en él imágenes de la violencia presenciada en Buenos Aires¹⁰. Lo que

⁹ Sharon Magnarelli (1997: 62) llama la atención sobre la yuxtaposición del presente y del pasado, aquí y allá, que caracteriza el exilio. Además subraya en una nota aclaratoria que el texto de Valenzuela alterna “between the past and present tense even while narrating events of the same temporal period, a fact that I read as another reflection of the ambiguity and sense of being both here and there (or neither here nor there) that the exile must experience” (Ibíd., p. 72, nota n° 4).

¹⁰ El protagonista masculino es un típico participante-testigo de las incidencias angustiosas que los ciudadanos podían observar a cualquier hora y en cualquier lugar. Graziano (1992: 82) subraya esa doble función del público argentino durante la época del Proceso y describe muy exactamente cómo esos conocimientos fueron utilizados para intimidar a los testigos: “Sight of the abstract spectacle was permitted,

significa que la realidad momentánea desaparece detrás de recuerdos que de alguna manera son más “reales” en este instante preciso. Al prolongarse la sensación de estar simultáneamente en dos lugares distintos, las dos partes empiezan imperceptiblemente a confundirse, revelando el verdadero peligro de este estado “intermedio”, como lo demuestra el asesinato ejecutado por Agustín. La “doble presencia” no sólo dificulta su integración en la ciudad americana, sino el simple aroma de una sopa casera parece evocar una serie de recuerdos y sentimientos reprimidos. Y estos son tan amenazantes que el protagonista masculino mata en un momento de distracción total a una joven y bella mujer, porque probablemente cree ver en ella a una vecina que desapareció (al igual que tantas otras víctimas de la guerra sucia) después de que él le denegara su protección en una situación de aprieto inminente.

Es digno de notar que el “doble lugar” no se produce por el afán regresivo del personaje, por evocar recuerdos relacionados con el país perdido o un tiempo lejano pero feliz. La patria abandonada nunca provoca en los dos escritores sentimientos de ausencia que los tentaran a recordar personas, objetos o lugares que dejaron atrás. Muy al contrario, en todo el texto la Argentina figura como presencia obstinada y pesada. De hecho, no hay muchos recuerdos personales de Roberta y Agustín que no se refieran a la época militar. La imagen de Buenos Aires, *paris pro toto* para todo el país, se congela en un único aspecto: el de la violencia. De este modo se construye asimismo una clara oposición entre Nueva York y la capital argentina. A pesar de que la metrópoli estadounidense no se pinte de su lado más favorable, se sugiere por lo menos que cada ciudadano tiene bastante libertad para llevar su vida según se le antoje; la capital porteña, en cambio, carece por completo de aspectos positivos.

Pero volvamos otra vez a la imagen del “doble lugar”, que aparece en el caso de Roberta casi explícitamente bajo la forma de “estar en otra parte”.

¿Qué hacer con este nuevo sentimiento del vivir distanciada de una misma? ¿Qué tonalidad darle, se pregunta, a aquello que se extrae,

was mandatory, but the act of seeing and knowledge of what had been seen were used to terrorize and repress the seers”.

extrañando, de entre las propias sábanas, en una viscosa espeleología de los recuerdos?

Hay largos patios con macetas, hay una gran jaula de pájaros ¿vacía? Hay atardeceres y permutaciones. Miradas. Con los patios quisiera tapar otras regiones que claman por no ser vistas. El clamor ensordece. Se trata de un latente estar en otra parte y no querer saber de esa otra parte.

Roberta.

Roberta se escucha y a veces trata de escribir, buscándose, sin tener en cuenta que es en la escritura donde mejor puede perderse (p. 91).

En este párrafo también se pone de relieve que el personaje no invoca reminiscencias de un pasado lejano por voluntad propia, sino que éstas se introducen violentamente en la vida actual, sin que se sepa de dónde y por qué vienen. Ese asalto repentino separa a la persona de sí misma porque los recuerdos no se experimentan como partes integrantes de un pasado propio, sino se perciben como fragmentos dispersos y extraños. Una estrategia o manera de defenderse de ello es entonces sepultar en el olvido esas memorias no deseadas, o, peor todavía, suprimirlas por completo. Pero el permanente rechazo entorpece y distancia al sujeto de sí mismo. En el peor de los casos, este proceso puede hasta desembocar en un peligroso autoenajenamiento. Por lo tanto no es el destierro en sí que distancia a los protagonistas de *Novela negra con argentinos*, sino la constante necesidad de suprimir ciertos recuerdos que amenazan con quebrantar el frágil equilibrio personal. Sobra enfatizar que la lucha contra los recuerdos no deseados dificulta y retrasa la paulatina adaptación de los exiliados al nuevo lugar.

La pregunta fundamental es entonces: ¿cómo se puede evitar una amenazante enajenación al cruzar los bordes? Aun cuando no se encuentre una respuesta directa en la obra de Luisa Valenzuela, se insinúa en varias ocasiones (como, por ejemplo, en el pasaje citado más arriba) que la escritura le proporciona al emigrante, con algunas restricciones, un recurso útil que le puede ayudar a echar nuevas raíces en el extranjero. No es una coincidencia que ambos protagonistas sean novelistas, quienes no sólo intentan en un primer momento “reescribir” mentalmente el delito de Agustín para comprenderlo, sino que ambos se ocupan a menudo del límite borroso entre realidad y ficción. Sin embargo, entre las múltiples reflexiones acerca de la producción literaria hallamos un concepto

proclamado por Roberta, que remite a la dolorosa superación del pasado y a la necesaria reafirmación del yo en un mundo ajeno: la escritura con el cuerpo.

Una forma de escribir con el cuerpo es el baile, que permite “narrar” en una lengua de ademanes y no de palabras o sonidos. En el mejor de los casos, la energía que surge al bailar arrastra a la porteña a la escritura. Otra manera de actuar que puede llevar a cierto éxito es “meterse hasta el fondo sin fondo” (p. 17), un entregarse a todo por completo, es decir en cuerpo y alma. Esa dedicación a indagar en lo más profundo del ser no significa para Roberta una revaluación del cuerpo (femenino), sino que equivale en primer lugar a una (re)apropiación de todos los detalles que constituyen la propia identidad. Sólo al tomar en cuenta todos los aspectos que determinan al individuo (su actual estado físico y síquico-mental) se puede verdaderamente escribir con el cuerpo. Pese a que existe cierto peligro de perderse en esa consagración absoluta, parece ser el único procedimiento que permite a la escritora hacer frente a su pasado, a historias inacabadas de su infancia, a la angustia de Agustín y el miedo por él y finalmente también a su exilio en Nueva York. De este modo ella es capaz de aguantar, incluso de superar, ese latente estar en otra parte que amenaza con distanciarla de sí misma. Aun cuando parece en cierta medida inevitable que el paso más allá de la frontera provoque en el individuo desterrado durante una fase más o menos larga la insólita sensación de vivir en un “doble lugar”, que puede hasta causar una pérdida de la identidad propia, se tiene la impresión de que la escritura con el cuerpo¹¹, ese meterse cabalmente en todos los recovecos recordados, olvidados y reprimidos del pasado y del presente, le brinda al “autor” un escape de la

¹¹ Para interpretaciones más detalladas de este concepto véase en especial Sharon Magnarelli (1996) *Luisa Valenzuela. Writing Bodies (Metonymically Speaking) and the Dangerous Metaphor*. Otras sugerencias se hallan también en Cordones-Cook (1995: 746), Magnarelli (1997: 70) y Martínez (1994: 40 y 186).

enajenación y le ayuda tanto a aceptar y asumir su pasado como a arraigarse en el nuevo lugar de permanencia.

EL EXILIO Y EL RETORNO: *LA ROMPIENTE* Y *EL CIELO DIVIDIDO* DE REINA ROFFÉ

A pesar de que cada novela enfoca momentos bien distintos, el viaje o traslado es el tema central tanto en *La rompiente* (1987) como en *El cielo dividido* (1996), de la escritora argentina Reina Roffé¹. Mientras la primera se refiere principalmente al tiempo antes de la partida y a los primeros días en el nuevo lugar, la segunda se dedica a la vuelta y la difícil reintegración después de una larga trayectoria de ausencia. No obstante el paralelismo temático, se trata de dos obras independientes; por esta razón examinaré los textos por orden de aparición y prescindiré de hacer una comparación minuciosa.

EL EXILIO COMO LA REPETICIÓN DE LO MISMO: *LA ROMPIENTE*

*La rompiente*² comienza, a diferencia de casi todas las otras novelas examinadas aquí, con el primer paso a tierra ajena: se describe una escena de llegada a un aeropuerto que no se desarrolla de la manera deseada por la protagonista sin nombre. En vez de ser

¹ Reina Roffé nació en Buenos Aires en 1951. Con una beca de la Fundación Fulbright viajó en 1981 a los Estados Unidos, donde permaneció cuatro años. En 1984 regresó a la Argentina, pero “[r]azones de exilio económico la trasladan a España en 1988 y vive en Madrid desde entonces” (Roffé en una carta citada en Fares 1993: 192).

² Existen dos ediciones de 1987 que difieren levemente. Las citas a continuación se refieren a la siguiente edición: Roffé, Reina (1987) *La rompiente*, Buenos Aires: Puntosur. En la edición de la Universidad Veracruzana (Xalapa), la repartición de los capítulos es menos convincente. Cuarto propio (Santiago de Chile) sacó una tercera tirada en 1998.

recibida por una “vieja amistad” (p. 18), se halla de repente sola en un país extranjero. Se sobrepone a su extrañeza y al desamparo que siente y logra en poco tiempo instalarse definitivamente en el nuevo lugar.

Casi más llamativa que la historia en sí durante estas primeras páginas es la situación narrativa que, por lo menos en una primera lectura, resulta sumamente extraña y compleja. Las peripecias iniciales que la mujer experimenta se narran bajo forma de un (falso) diálogo, ya que no es ella misma o un narrador omnisciente quien cuenta, sino otra persona, un(a) interlocutor(a)³ que parece devolverle su propia historia aparentemente referida en momentos previos al comienzo de la novela⁴. Los roles de la voz que narra y la de una oyente taciturna, cuyas intromisiones entran solamente a través de la otra voz en el texto, se invierten en la parte intermedia. Esta nos presenta una sinopsis —en parte resumida, en parte citada— que da la protagonista de una novela (a continuación me refiero con letra mayúscula a esa Novela dentro de la novela) que ya estaba borroneando antes de su partida y en la que todavía sigue trabajando. La Novela relata a un nivel muy superficial una historia amorosa de una protagonista sin nombre con el líder de un grupo de jugadores de póker. La verdadera identidad de los jugadores queda tan imprecisa como su función e importancia en el relato. La ambigüedad así creada se intensifica considerablemente con la desaparición y supuesta muerte de uno de los jugadores, hecho que da comienzo a la lenta desintegración del grupo. Finalmente la mujer se libra de su relación íntima y con ello la Novela llega a un fin inconcluso e incierto. La lectura o el sumario se interrumpe a menudo con comentarios o críticas de la mujer acerca de su propia ficción, pero en vez de aclararse aumenta la confusión y la perplejidad del interlocutor y de los lectores. No obstante, mediante estas

³ “Muchos lectores han interpretado que el interlocutor que aparece en *La rompiente* es una mujer. Sin embargo, en el texto no hay indicios de que así sea, no le he asignado un rol sexual. No hay un artículo ni un adjetivo, nada que lo identifique, utilicé precisamente el ‘usted’ para neutralizarlo. Y si lo tracé así fue pensando un poco en la estrategia básica de la novela que se caracteriza por la ambigüedad con que se presentan todos los hechos y todos los personajes.” Reina Roffé en una entrevista con Pfeiffer (1995: 162).

⁴ Gramuglio (1987: 128).

observaciones se introduce casi furtivamente otra o “la verdadera historia” (p. 38) en el texto que es el objeto de la tercera parte: una lectura en voz alta del diario de la protagonista sin nombre⁵. Llevadas otra vez a la práctica por el primer narrador, las llamadas “líneas de fuerza” (p. 27) reproducen los últimos años antes de la partida, en todo caso una época sumamente agobiante para la exiliada. A causa del duelo por su abuela muerta, la progresiva represión y la crisis general, ella empieza a retraerse de su entorno. Apenas sale y los encuentros con amigas se frustran o no le resultan satisfactorios. Cuando la mujer se da cuenta que la acecha un parapolicía, vagamente conocido por ella como estudiante, le urge la necesidad de marcharse del país. Al contrario de la primera parte, las observaciones del interlocutor anónimo son mínimas y desaparecen casi por completo hacia el final de esta tercera sección. El diario, y por consiguiente también la novela, termina con la decisión de la mujer de abandonar su patria y lleva de esta manera al lector al inicio del relato, dejando aparte el viaje de un lugar a otro.

El exilio como tema explícito se limita entonces principalmente a la primera parte —la última en términos cronológicos—, mientras que las dos siguientes se pueden leer como una explicación de las causas que condujeron a la protagonista a emprender el viaje al extranjero. Por esta razón las primeras treinta páginas de la novela constituirán el núcleo de las reflexiones del próximo capítulo.

“ACASO EL VIAJE FUE UN SIMPLE TRASLADO”

De hecho se establece ya en las primeras páginas de la novela una clara oposición entre un desconocido “aquí”, fácilmente deducible como una ciudad estadounidense, y “la otra costa” (p. 25), un “allá” tampoco especificado por una indicación geográfica exacta. Sabemos que el paso de la mujer al otro mundo no se inicia con una llegada feliz. Al desencuentro inicial se añade una primera noche en un miserable hotel y fuertes sentimientos de desamparo y frustración. A pesar de ello, las cosas no le resultan más sordidas que allá y muy

⁵ No queda claro hasta qué punto “la verdadera historia”, —es decir el mal excluido referente “real” de la Novela—, coincide con “la otra historia” (p. 95) que se narra en la tercera parte.

pronto se revela que el reencuentro con esa persona que no vino a buscarla

no había sido el motivo principal por el cual usted se encontraba allí, sino un reanimador pretexto y el vehículo para acomodarse a una nueva vida. No obstante, esa fuga (fuga quiso interpretar) hacia otro continente —momentos antes de su arribo— era una estafa sedicosa, una ensartada gratuita a su buena fe, un alevoso homicidio (p. 18).

Algunas de las causas de la huida de la protagonista pueden presentarse ya en esta primera parte de la novela. Se expondrán con más extensión en las restantes partes que nos presentan la abandonada patria, una Argentina obstinadamente callada pero mal disimulada, como escenario. Entre los posibles motivos que se pueden deducir ya desde el comienzo de la novela, se encuentra en primer lugar la incomunicación o “la violencia del silencio” (p. 28) y con ella la pérdida de los contactos sociales. Le duele a la mujer darse cuenta ahora de las muchas posibilidades que le habían sido negadas allá, y no sorprende que tanto las ansias de volver como los recuerdos positivos sean casi inexistentes.

Lo que es muy llamativo es el hecho de que persiste la impresión de que la fuga⁶ no solucionó realmente los problemas existenciales ni eliminó las causas que empujaron a la protagonista al destierro. Hay varios indicios en el texto que confirman esa suposición. Primero, ella sigue sufriendo, aunque con menos frecuencia, de “anhedonia”⁷ —una especie de depresión que se manifiesta en una incapacidad de experimentar placer. Segundo, tiene la impresión de pasar por “ciertos estados de repetición” (p. 29): las inclemencias del tiempo, por ejemplo, la desaniman tanto

⁶ Gramuglio (1987: 130-131) destaca que la estructura de la Novela tiene mucho en común con la de una fuga. Kantaris (1995: 166) a su vez pone énfasis en el doble sentido de la palabra en español.

⁷ Tierney señala el importante paralelismo que existe entre el análisis de Irigaray “of the inaccessibility of a feminine desire *not* determined by masculine parameters (and, consequently, a female imaginary upon/through which to build a female subjectivity)” y la anhedonia de la protagonista como resultado de la violencia del silencio y de una dicha impuesta y sancionada por el régimen autoritario (Tierney 1993: 38-52, nota n° 6; el subrayado es suyo).

aquí como allá, y el reducto que fue su apartamento se reemplaza por una “casa amurallada de hiedra y cercada por una vegetación que ni siquiera la nieve aplaca completamente” (ibíd). Y tercero, se pone al descubierto que no ha sido capaz de vencer realmente su incomunicación. Por un lado llega muy pronto a comprobar la pronosticación de que en el nuevo lugar todos son un poco extranjeros y que la ciudad se parece a “un espacio intergaláctico que no pertenece a ninguna parte” (p. 17) o a una Torre de Babel, símbolo de la incomunicación humana por excelencia. Por otro, aumentan muy pronto las sospechas en la lectora de que tanto la señorita Key, en cuya casa la protagonista vive, como ese narrador anónimo de su biografía, sean tan sólo una invención de su fantasía o una nueva variante de sus soliloquios practicados en la otra costa. Es bastante obvio que la superposición de diferentes voces, tal vez todas imaginarias, ayuda a la mujer a romper el silencio (auto)impuesto. Pero este recurso, imprescindible para hallar una voz propia, no sólo crea una gran ambigüedad acerca del verdadero sujeto de enunciación sino también fragmenta al personaje principal y lo condena a una posición parecida a la que ella describe como: “una sensación de quedar siempre a la puerta de las cosas habilitadas para otros” (p. 26). Queda a la vez incluida y excluida del diálogo, es decir que está presente como figura y ausente como voz propia. Esta confusión de voces y la yuxtaposición de diferentes niveles temporales (transcurren varios años entre la llegada y este “simulacro de diálogo”⁸ que tiene lugar en una cafetería un día de lluvias) complican una simple asignación tanto del aquí y del allá, como del ahora y del entonces, como demuestra el siguiente pasaje:

El topo dormido se reía de estas verdades de Perogrullo —dijo, y sin embargo ansiaba estar en otra parte, en ese lugar desde el cual hasta las perogrulladas fuesen permitidas. Tocar fondo —contestaba usted en estas ocasiones, melancólicamente seductora—, ha dejado de ser la consigna para resurgir espléndida del naufragio. Signo, semiótica o gramática gestuales son modos de saludo, guiño, abrazo, que ya no sirven para comunicarme aquí, allá, en la superficie y en la hondura (p. 24).

⁸ Gramuglio (1987: 129).

Mientras que “dijo” apunta a ese momento, anterior al actual diálogo, en el cual la mujer le refirió al interlocutor su historia, la siguiente frase parece remitirnos al tiempo en la otra costa cuando la mujer contestaba las cartas que le enviaba su viejo amor desde esa ciudad estadounidense sin nombre. Sin embargo, el empleo del presente en la tercera frase permite atribuirla a ambos niveles temporales.

La clara oposición entre aquí y allá se revela entonces una trampa, porque los términos no se pueden relacionar con lugares geográficos determinados. El aquí y el allá se dejan intercambiar casi por completo, es decir que se prescinde en alto grado de poner énfasis en las diferencias entre un lugar y el otro. Sólo se menciona una característica común: la imposibilidad de comunicarse⁹. Además le falta tanto a “la superficie” como a “la hondura” un complemento de referencia, por lo cual resulta bastante difícil atribuirles un significado más o menos unívoco. Y para completar la ambigüedad se añaden los movimientos antagónicos, casi contradictorios, de “tocar fondo” y “resurgir” de la frase anterior. El párrafo citado prueba la dificultad de atribuirle a la mujer una posición fija tanto en el marco geográfico que traza vagamente como en el “coro” de voces que constituye el texto. Esté donde esté, se encuentra en un estado de suspensión, y los lugares que habita más o menos transitoriamente no parecen proporcionarle una base estable que le permita vencer su extranjería.

A pesar de que el destierro¹⁰ ni se nombra ni adopta rasgos muy claros, no se lo puede definir como un no-lugar, sino que se presenta más bien como una prolongación de un(os) lugar(es) anterior(es). Revela ser, de alguna manera, siempre un mismo lugar con cambios bastante insignificantes, hecho muy deprimente para la mujer: “Siempre hay una ventana por donde la lluvia es un paisaje constante” (p. 29). Tomando en cuenta además el tono triste y

⁹ En lo que ataña al contraste fingido entre los lugares *La rompiente* tiene cierta semejanza con *Son cuentos chinos* de Luisa Futoransky. Así y todo, existe una diferencia palpable en el modo de deshacer las oposiciones. Mientras que Futoransky se sirve de la analogía, Roffé a su vez trabaja con la ambigüedad.

¹⁰ Este término se menciona una sola vez en toda la novela (p. 116). No se refiere a la partida de la protagonista sino a la ida definitiva de una amiga que corrobora su aislamiento y sus propios deseos de marcharse.

desengañado (así se percibe por lo menos a través de la otra voz), la observación a la cual llega el interlocutor al interpretar la Novela de la mujer también tiene cierta validez en cuanto a su exilio:

Si los estados de repetición proliferan de una manera asombrosa; y tramas, que más bien desejen con el afán de construir otra textura, apenas llegan a rozar un cuerpo, acaso el viaje fue un simple traslado —le respondo a la deriva como si la señorita Key fuese ahora su figurado oyente ¿interlocutor íntimo, voz imaginaria? (p. 30).

Basándonos en las observaciones hechas anteriormente y tomando en cuenta además los problemas de la figura principal para articularse en la nueva lengua, casi se impone la conclusión de que el exilio representa para ella tan sólo otra forma de un silencio (auto)impuesto. Pero a pesar de que no se desvanecen las dudas de si el destierro cambió realmente la situación de la protagonista, no se puede negar que la mujer logra romper el silencio (con la ayuda de la escritura y el diálogo) y que se inicia la búsqueda de una voz propia.

LECTURA Y ESCRITURA

Es cierto que la escritura, y junto con ella la lectura de lo escrito, es uno de los temas principales en *La rompiente*. Se encuentran varios tipos de textos “hablados” y escritos (cartas, la Novela y el diario) que se complementan, contradicen y se oponen a la vez. Aisladamente, ninguno de ellos parece proporcionar a la mujer un instrumento adecuado para hallar “el esplendor de una voz” (p. 124) y con ello una subjetividad femenina. Tierney (1993) señala en su excelente artículo *From Silence to Subjectivity: Reading and Writing in Reina Roffé's 'La Rompiente'* cómo el texto de la escritora argentina hace patente la necesidad de encontrar una voz o subjetividad con que poder documentar la censura o romperla:

the viable female subjectivity the writer/protagonist seeks begins to take shape precisely in the discrepancy between the story she writes (her “novel” within the novel) and the story she tells her interlocutor (her critical “reading” of her own “text”). It is, perhaps, the margin between the written story and the spoken story, between writing and reading, that virtually provides an always deferred textual space where

the elusive history of repression and censorship can begin to be represented and the internally and externally imposed silences can finally be broken¹¹.

A través de un examen minucioso de los diferentes niveles narrativos de las tres partes, Tierney pone de relieve que los múltiples ejercicios de escribir y leer ayudan al personaje principal a despertar sus deseos reprimidos, a resistir las diferentes formas de censura y a imaginar una subjetividad femenina que queda continuamente “por hacerse”¹².

Sin embargo, entre todos estos intentos de escribir y de hablar, la Novela ocupa por varios motivos una posición central. No sólo llama la atención el confuso contenido, esa historia inconclusa de un grupo de jugadores, sino también las rupturas, dudas y silencios que caracterizan este texto en constante producción. Se hace pronto patente que la Novela constituye indudablemente un necesario punto de arranque para poder hablar, pero su verdadera importancia está precisamente en lo que intenta y no logra excluir: el referente político-histórico, o en palabras de la mujer, “los oscuros padecimientos de mi época” (p. 45). En efecto, una explicación posible por los vacíos y abismos que no alcanza a disimular por completo en su Novela se vislumbra solamente después de haber leído el diario que nos informa sobre la crisis general y el duelo, la persecución y la reclusión personal que sufrió la protagonista en la otra costa. En este sentido, “las líneas de fuerza” representan un suplemento o una especie de llave que ayudan a llenar con sentido los silencios y las quiebras de la historia inventada. Al yuxtaponer la Novela y el diario se dejan entrever las múltiples causas que empujaron a la mujer a abandonar su país. Aun cuando los diferentes textos se complementan bajo este respecto, uno no es simplemente la añadidura del otro. Sólo la lectura en voz alta de su Novela y los comentarios críticos le posibilitan a la mujer reconocer y poner en evidencia la “realidad” reprimida por el miedo y la (auto)censura en su propia ficción:

Qué raro. No era entonces, cuando evocaba fragmentos de mi vida y escribía que se me paralizaban los órganos y éste tan vituperado que

¹¹ Tierney (1993: 35).

¹² Ibíd., p. 51.

llaman corazón, sino ahora frente a tantas artimañas para decir algo trabado por el miedo. Ahora, le decía, en el momento de la lectura, de exponerme con un ridículo texto que apenas testimonia todo lo que escondía: un recuerdo agazapado en lo que no se quiso o pudo recordar. Una puede ser indiferente a la realidad, pero no al recuerdo de esa realidad que está en constante desenvolvimiento (pp. 74-75).

Mientras los diferentes textos leídos y escritos de la mujer le sirvieron para aguantar y testimoniar “el delirio de la realidad” (p. 121) que vivía allá, su voz surge en el aquí y le corresponde una función parecida a la de la protagonista en *En breve cárcel*, que debe “entonar” los fragmentos¹³ sueltos de su vida. Sin embargo, en el caso de *La rompiente*, el sujeto femenino no se constituye a través de la conexión de pedazos dispersos, sino que nace como una entidad múltiple entre la relectura de sus propios textos y su interpretación¹⁴. En este sentido no hay una voz única que sea reconocible como tal, sino todo un coro que le permite a la protagonista en un juego de máscaras ser ella y otra a la vez. Parece que el viaje al extranjero tiene una función catalizadora para la mujer: le permite hablar y reevaluar sus textos desde una distancia más crítica, sin que su incomunicación se desvanezca por completo. El aspecto más importante y tal vez el único positivo del exilio es el desplazamiento en sí y, con él, la llegada a un “estado mental” (p. 17) diferente y no a lugares concretos, más o menos parecidos y poblados por sociedades que condenan al silencio largos sectores (oponentes al sistema, inmigrantes, mujeres) de una u otra forma.

Si el exilio cambió o no la situación personal de la mujer se verá al final como una pregunta secundaria. La consecuencia más

¹³ En su “*Itinerario de una escritura*”, una pequeña introducción al texto, Roffé hace hincapié en que: “*La rompiente* es un paso más en la misma dirección, donde recupero —paradójicamente— el deseo que sustentó la escritura de mi primera novela: la integración, por medio de lo escrito, de un mundo personal alienado y en fragmentos” (p. 11).

¹⁴ Una comparación detallada de las dos novelas nos la brinda Kantaris (1995: 133-193) en su capítulo titulado “*Writing the Same (with a Difference): Sylvia Molloy and Reina Roffé*”.

significativa del destierro es precisamente la ruptura¹⁵ del silencio, el paso de la (auto)censura al surgimiento de una voz o unas voces que condenan los efectos de la represión y esbozan una posible invención de un “yo” femenino múltiple.

LA VUELTA AL CUERPO

La subjetividad femenina está entrelazada estrechamente con diferentes formas textuales que se ensayan a lo largo del texto. A otro nivel, la mujer también intenta vivir esa subjetividad en una relación heterosexual, que fracasa finalmente. Dentro de la Novela se nos refiere la historia de amor entre la protagonista y Boomer, el líder del grupo de jugadores. Casi desde el inicio de la relación se hace patente que la mujer no quiere asumir el papel de la amante pasiva y dependiente que Boomer espera de ella. La precaria vida económica y el temor a represiones a causa del amigo desaparecido aumentan aún más las tensiones en la pareja. La supuesta historia de amor “culmina” en una escena en la cual la mujer se dedica a la contemplación (auto)erótica y narcisista de su cuerpo desnudo en un gran espejo, mientras que el hombre amenaza con suicidarse en el baño. Al fundirse con su imagen (p. 70) al tocar el cristal con sus labios, se borran la visión horrorosa del hombre muerto y los recuerdos atroces de un sueño que había tenido. Con el toque del timbre tanto la mujer como el hombre vuelven a la “realidad”. Esa identificación absoluta consigo misma es sumamente peligrosa, porque la mujer no incorpora su imagen como parte de ella, sino que renuncia a su estado de sujeto para quedar reducida a un mero objeto¹⁶. Fuera de ello, el beso narcisista sugiere más bien una imagen de destrucción y muerte que un momento de conciencia de sí misma —hecho que subrayan también las fantasías repugnantes que acompañan el acto de la mujer.

A través de este episodio y otros más se hace patente que la relación heterosexual tal como está presentada en la Novela no logra

¹⁵ El título sugestivo subraya la importancia que se atribuye a la superación del silencio. Para interpretaciones más detalladas véase por ejemplo Tierney (1993: 54, nota n° 24) o Kantaris (1995: 136).

¹⁶ Kantaris (1995: 170).

satisfacer a la protagonista. El fracaso de la relación entre Boomer y la mujer inspira la sospecha de que la historia de amor es a lo mejor otra huella del mal excluido referente “real”. En tal caso el descontento de la mujer con la tradicional definición y distribución de los papeles genérico-sexuales podrá servir como una explicación más de la “anhedonia” que tanto la abate en los años antes de su partida. De hecho, las cartas que recibe de ese amigo que más tarde no la esperará en el aeropuerto, estimulan en primer lugar sus fantasías eróticas. Sin embargo, en sus ensoñaciones se invierten los roles genérico-sexuales. Es la mujer quien desempeña un papel activo, mientras que el hombre figura como objeto del deseo ajeno¹⁷:

se figuraba visitando antros prohibidos. Gran *motion* y hebras de baba. En alianza con la excitada audiencia aplaudía el fabuloso strip-tease. Mineros, payasos, gangsters y cowboys se iban quitando la ropa al ritmo de sicodélicos bailes hasta lucir un minúsculo taparrabos —de oro o plata—, cuyos brillos resaltaban aún más la descollante naturaleza que apenas cubrían. Tantear, sopesar, acariciar las virilidades. Ah, se oía usted en incontrolable lujuria por el acceso público al manoseo. Oh, se veía usted dilapidando fortunas en los slips de los danzantes (p. 23).

Aun cuando las fantasías de la mujer en la primera parte y la frustrada relación en la segunda son indudablemente una consecuencia de las restricciones morales, patriarcales y sociales, la imposibilidad de experimentar placer tiene también que ver con el hecho de que el personaje femenino no es verdaderamente capaz de concebirse como un sujeto idéntico consigo mismo, como intenté mostrar anteriormente.

En efecto, sólo en el diario la protagonista logra hasta cierto punto coincidir consigo misma, apropiándose (nuevamente) de su cuerpo. Su aislamiento de la sociedad después de la muerte de su abuela judía¹⁸ y de la separación de su marido la conduce de vuelta a

¹⁷ Tierney (1993: 40).

¹⁸ Lockhart (1997: 426) muestra cómo el tema del exilio, a través de la abuela marroquí, se vincula con la identidad judía: “Roffé’s connection with her Jewish identity also ties in with the central theme of the novel (exile), and the concept of the rootlessness of the wandering Jew, the classic outsider, searching throughout the world a place in which s/he

su cuerpo: “sentirse poseída de sí misma y desposeída del mundo” (p. 123). Con el aislamiento se libra de casi todos sus vínculos con el mundo de allá y puede atreverse a dar el paso al extranjero, de nuevo segura de sí misma. La sangre menstrual del final entonces no simboliza sólo una regeneración y liberación de sus ataduras, sino, respectivamente, el fin (de la permanencia en su patria) o el comienzo (el traslado próximo) de un (nuevo) ciclo¹⁹. La última escena crea además un puente con el inicio y subraya de esta manera la estructura cíclica de la novela. Como conclusión hay que añadir que la imagen del ciclo nos brinda también una explicación apropiada de por qué el exilio no significa un cambio profundo en la situación de la mujer: es sólo un elemento nuevo dentro de la repetición de lo mismo.

EL RETORNO COMO OTRA FORMA DEL EXILIO: *EL CIELO DIVIDIDO*

*El cielo dividido*²⁰, la cuarta novela de Reina Roffé, se puede leer hasta cierto punto como una continuación de *La rompiente*. Eleonora Ellis, una mujer de 33 años, vuelve a su ciudad natal después de una estancia larga en los Estados Unidos. Viene con el pretexto de una investigación que necesita realizar para completar su tesis de doctorado. Aunque faltan indicios determinantes para afirmar que Eleonora y la protagonista anónima de *La rompiente* son idénticas, se encuentran varios paralelismos que tienden un puente entre los dos textos. El más llamativo es seguramente el personaje del estudiante —un policía secreto que en ambas novelas espía a la figura principal antes de que ésta se marche y a quien Eleonora vuelve a ver después de su regreso—. Para mis propósitos no es de mayor interés, sin embargo, si las dos historias se pueden entrelazar o

will be accepted. The grandmother's birthplace (and the fact that she carries the same name as the protagonist, one that remains unknown to the reader) is significant because it harkens back to the Spanish Inquisition and the exile of the Jewish and Arab populations, emphasizing the protagonist's own family history of displacement as well as the double marginalization of being a Jew and a woman.”

¹⁹ Szurmuk (1990: 131, nota nº 20).

²⁰ Roffé, Reina (1996) *El cielo dividido*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana. Todas las citas se refieren a esta edición.

no²¹. Más importante es que *El cielo dividido* enfoque otro aspecto de la temática por examinar: el regreso a la patria.

No parece haber razones internas o externas que justifiquen la vuelta de Eleonora a “la ciudad de su desdicha” (p. 22). La falta de motivación y la incertidumbre en cuanto a la duración de su estancia dificultan la reintegración de la protagonista en el círculo de viejos y nuevos conocidos e intensifican su sensación inicial de estar a la intemperie²². Un sentimiento de ahogo (p. 14) se añade a la sensación de un tiempo hostil, y al igual que la protagonista anónima de *En breve cárcel*²³, Eleonora tiene a su regreso la impresión de que las cosas que la rodean son “de chocante pequeñez”. (pág 25). Mientras estos sentimientos desaparecen después de algún tiempo, la sensación de extravío permanece obstinadamente. Cuanto más se prolonga la reintegración de la mujer emigrada a su viejo mundo, tanto más se evidencia que la vuelta a la patria no es un regreso sino otra forma de exilio. Incapaz de adaptarse a un ambiente cambiado²⁴, el interés de Eleonora se concentra cada vez más en su vida emocional e interior. Pronto se revela que el traslado “provisional” desencadenó en la protagonista una fuerte crisis de identidad, que la pone en un persistente “estado de emergencia” (p. 60). No sorprende que todas estas circunstancias ocasionen una búsqueda intensiva de identidad, que se convierte en el tema principal de la novela. A continuación voy a tratar de interpretar esa perturbación del sentido de identidad sobre todo en conexión con el estudio *Psychoanalytic Perspectives on Migration and Exile* de León y Rebeca Grinberg (véase también el apartado *Escuchar el destierro* acerca de *En breve cárcel* de Sylvia Molloy), quienes afirman que el regreso a la patria se experimenta muy a menudo como otra migración²⁵.

²¹ “Although both narrations are independent and function separately in what concerns their structure, they are linked by their thematic content.” Roffé en una entrevista con Flori (1995: 240).

²² Reina Roffé anunció su novela primero con el título *A la intemperie*, véase por ejemplo Pfeiffer (1995: 171) y Martínez-Richter (1997: 59).

²³ Molloy (1981: 92).

²⁴ Esa transformación se refleja también en el idioma. En una ocasión determinada la repatriada no entiende lo que significa “anotarse en un avión” (pág 22). Fuera de ello, no está muy segura de si debe o no regocijarse de que la gente hable su misma lengua.

²⁵ Grinberg (1989: 186).

AJENA EN TODAS PARTES: TRES ASPECTOS DE ALIENACIÓN

Ocupándose en su trabajo de los efectos que puede tener el acto migratorio en la disposición síquica de la persona emigrada o exiliada (para ellos una forma específica de la migración general), los dos científicos documentan los diferentes estados mentales y fases de adaptación con ejemplos de su trabajo práctico. En el capítulo sobre “Migración e identidad”²⁶, Rebeca y León Grinberg destacan tres factores principales que constituyen el sentido de identidad. El primero, la integración espacial, se refiere a la relación entre las partes físicas y síquicas del yo. La integración espacial nos permite contrastar y comparar objetos y nos proporciona un sentido de individuación. La integración temporal, segundo de los factores mencionados, conecta las diferentes representaciones del yo a través del tiempo y produce en nosotros una sensación de ecuanimidad. Como último factor se presenta la integración social del individuo. A ésta pertenecen todas las relaciones que se establecen mediante identificaciones entre el yo y el mundo de los objetos. La integración social nos confiere un sentido de pertenencia. Estos tres factores están en interacción continua y funcionan simultáneamente. Según los dos sicoanalistas, la migración o el exilio pueden perturbar más o menos profundamente uno o varios de los factores destacados.

Al buscar indicios para aplicar dichos criterios a *El cielo dividido*, se entiende que la crisis de Eleonora sea de una dimensión considerable:

Observando el entorno, Eleonora tuvo un fuerte sentimiento de extrañeza. Intentó dilucidar ese sentimiento, esa idea corrosiva de no pertenecer a nada, a nadie; de estar aquí y allá ajena al tiempo y al espacio. Quiso tocarse la frente, limpiar el sudor de su cara. No pudo. Había perdido las formas de su cuerpo, se había disuelto en sustancia. Ni de aquí ni de allá. Pensó que esto sería notable, notable por su monstruosidad (p. 55).

En la segunda frase del pasaje citado se reúnen los tres factores mencionados por los Grinberg, que volverán a reaparecer varias veces a lo largo de la novela.

²⁶ Ibíd., pp. 129-135.

LA INTEGRACIÓN SOCIAL

La frustrada integración social que se manifiesta en el sentimiento de no-pertenencia es tal vez el problema más obvio de la recién repatriada. Entre las cosas que vuelve a encontrar en casa de su madre no hay ningún objeto que sea de valor para ella o al que tenga un apego especial. Parece que Eleonora quemó las naves antes de irse y no dispone ahora de puntos de referencia que le ayuden a recuperar un pasado demasiado distante. Sin embargo, ella reanuda pronto los contactos con algunos viejos amigos²⁷ y se precipita en unos episodios amorosos de sucesión rápida, sin ser capaz de establecer vínculos afectivos duraderos que la sostengan verdaderamente. Después de la ilusión inicial de que las personas que la rodean puedan funcionar como un “saliente” (p. 147), se da cuenta de que su “extraño peregrinaje de un lado a otro y de una persona a otra, como si todavía continuara viajando sin poder afincarse” (p. 108), oculta sin duda, en primer lugar la falta de una explicación por su retorno y la consiguiente crisis de identidad. En lugar de facilitarle la integración, los diversos comentarios de sus conocidos acerca de su carácter agravan su consternación, al mismo tiempo que tales insolencias (p. 9) la aburren. Al final de la novela, después de haber echado a su amante Mijal de casa y de haberse despedido de su amiga Alia, que se marcha definitivamente, Eleonora se queda sola en su departamento chiquito y cree por primera vez que logrará dibujar “una línea propia, suya,” (p. 171). A mi modo de ver, se parte en *El cielo dividido* de la suposición de que la protagonista sólo se readaptaría a la sociedad cuando hubiera superado su sensación de desarraigamiento temporal y espacial. De esta manera se sugiere que, una vez regresada, la mujer debe primero reintegrarse en el espacio y en el tiempo antes de poder experimentar sentimientos de pertenencia a

²⁷ Por la amenaza contenida en un sueño, Eleonora posterga la reanudación de las relaciones interrumpidas durante la primera semana de su retorno: “Durante el período de su ausencia, había soñado muchas veces con su regreso. Se veía discando números telefónicos, entregada a la tarea de hallar a las personas que algo habían significado para ella. Pero las comunicaciones se cortaban, daban equivocado o, lo que era peor, nadie atendía. Marcaba una y otra vez cada número sin alcanzar a oír al otro lado de la línea una sola voz amable” (p. 14).

su lugar de origen. Pese a esa mínima preponderancia de los aspectos espacio-temporales sobre los sociales se pone de manifiesto, como veremos a continuación, la interdependencia y la simultaneidad de los tres factores que destacan los Grinberg como esenciales para la constitución del sentido de identidad.

LA INTEGRACIÓN ESPACIAL

Menos frecuentes que las alusiones a la integración social de la figura principal son las que remiten a su integración espacial. Se pueden dividir en dos categorías diferentes. A la primera²⁸ —la integración en los espacios de índole topográfica— se pueden subsumir las ya mencionadas sensaciones de ahogo, de pequeñez y de vivir a cielo descubierto, que corresponden al hecho de que su lugar de procedencia no llega a brindarle a la mujer el sentimiento de protección que ella anhela. No obstante, después de haberse trasladado del apartamento de su madre a su propia “caja de zapatos” (pág 81), ella advierte cierta reconciliación (p. 84) con la ciudad. La falta de un espacio-refugio (p. 41) que pueda contenerla es tema de un sueño (pp. 75-76), en el cual se condena por edicto a ella y a toda la población a vivir a la intemperie en una ciudad en llamas. El hecho de que Eleonora carezca de cobijo en el suelo nativo se enfatiza a través de la frecuente comparación con su hogar en Princeton: los recuerdos de allá, en efecto, son en su mayoría positivos y provocan nostalgia y melancolía en ella. A semejanza de la contraposición evocada en *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela, el extranjero se asocia más bien a experiencias e impresiones positivas, mientras que las reminiscencias del país de origen evocan sentimientos negativos o se suprimen por completo. Aun cuando los recuerdos de los Estados Unidos invaden la estadía de Eleonora en

²⁸ Según los Grinberg, este punto formaría parte, en principio, de la integración social, porque se trata de una relación con el mundo de los objetos. La integración espacial se refiere sobre todo a la relación entre las diferentes partes (físicas y síquicas) del “yo”. Esa forma de integración le permite al individuo sentirse como coherente y comparar y contrastar objetos. Como este último aspecto, especialmente la comparación del mundo de allá con él de acá, es de mayor importancia, decidí agregarlo a la integración espacial.

Buenos Aires (la metrópoli no se nombra explícitamente pero es reconocible sin problemas a través de la topografía indicada y recorrida por los personajes), no se puede hablar de una presencia simultánea de la protagonista en dos mundos. Como se subraya en la cita, ella no es verdaderamente de ningún lugar porque en ambos se siente ajena.

El segundo tipo de alusiones a la integración espacial de la protagonista se refiere a las percepciones y experiencias de su propio cuerpo. Cabe adelantar que las sensaciones corporales son de índole general y no se refieren a particularidades del cuerpo femenino. A pesar de que el cuerpo, o con más exactitud, el estar mal en el cuerpo, no es un tema insignificante en el texto, resulta sumamente difícil determinar hasta qué punto el hecho de que se trate de un cuerpo femenino pueda ser de importancia e influya en la sensación prevaleciente de la protagonista de sentirse incómoda en su piel. Fuera de “disolverse en sustancia” (p. 55), ella percibe su cuerpo igual que el clima como fragmentado y hostil (p. 24), un estado que ella califica también de “descerebrado”. Un momento pasajero de placidez con su cuerpo no lo experimenta cuando está enferma como la escritora anónima de *En breve cárcel*²⁹, sino después de haber escrito un fragmento sobre Giselle, un personaje central de la novela, como veremos más adelante.

Su cuerpo tenía memoria. Sintió el sabor del café en su boca, toda su piel restituida, y la sangre perezosa que la irrigaba como una lluvia fina, tibia, de verano. Acaso eso, pensó, era estar viva. Había paz y gozo cuanto más se dejaba sucumbir en el letargo. No sabía bien lo que había escrito pero, fuera lo que fuese, había servido para extraer algo largamente enquistado. Estaba vacía y plena a la vez, quizá sólo en el punto intermedio, en un intersticio que se parecía a la dicha o simplemente era la dicha (p. 52).

No obstante, esa posesión de sí misma es solamente temporal, y no cabe duda de que se pueden constatar en Eleonora dificultades alarmantes para integrar las partes de su cuerpo en un todo coherente. A pesar de la aparente incomodidad física y síquica de la emigrada en su viejo o nuevo ambiente, me parece un poco atrevido calificar de perturbado su sentido de individuación.

²⁹ Molloy (1981: 107).

LA INTEGRACIÓN TEMPORAL

En cuanto a su integración temporal, la protagonista sólo difícilmente logra (re)integrarse en el presente. Uno de los dos epígrafes que encabezan el texto, un pasaje de *El bosque de la noche* de Djuna Barnes, ya anticipa el dilema que Eleonora sufre casi desde el primer día de su vuelta: “Era una de las mujeres más trivialmente perversas, porque no podía dejar en paz a su tiempo, y tampoco podía formar parte de él.” En términos históricos, Eleonora da el paso del exilio durante la dictadura en Argentina (1976-83), mientras que su retorno a la patria tiene probablemente lugar varios años después del restablecimiento de la democracia (1983). No obstante, las referencias al tiempo actual de la novela se limitan a las manifestaciones de las madres en la Plaza de Mayo y a la crisis económica que provoca “un estado general de recelo” (p. 107). Lo que más llama la atención es la omnipresencia de un ambiente cargado de desilusión y resignación³⁰, que se extiende de la esfera política a la personal. La recién repatriada no sólo lamenta la muerte o la desaparición de los amigos, sino que también recuerda con cierta nostalgia la época “cuando la cólera que los hechos y las cosas suscitaban había funcionado como una especie de virtuoso motor” (p. 102). Como muchos otros, ella había optado por no acordarse de nadie y de nada de lo que ocurrió al comienzo de los años del proceso, y después de haberse marchado, su único vínculo con los sucesos políticos e históricos fueron unas pocas cartas que ella quema hacia el final de la novela, porque no le ayudaban a recuperar los años de ausencia. La escasez de recuerdos que evocan el tiempo antes de su partida aumentan en el lector la sospecha de que la mujer no logra restablecer una relación entre un pasado considerado como lejano, desdibujado y poco familiar, y su vida actual. Un indicio posible de que su sentido de ecuanimidad está bastante perturbado por el repetido traslado se manifiesta, por un lado, en un continuo proceso de desidentificación entre su persona y su reproducción

³⁰ Una causa que explica el desengaño de Eleonora y de otros personajes acerca de que la democracia argentina es “para pobres, temerosa, ficticia y con un trasfondo social desastroso” (p. 64) es el hecho espantoso de que nunca se depuraran responsabilidades de gente como el estudiante, culpable de la desaparición y muerte de numerosas personas.

fotográfica, y por otro, en su sensación de haber perdido “la continuidad en el tiempo” (p. 39). Aspecto éste que no sólo es tema del texto, sino que también se ve reflejado en la compleja estructura de la novela, que se puede describir como fragmentada y desdoblada a la vez. Por esa razón vale la pena examinar con mayor atención algunos aspectos estructurales de *El cielo dividido*.

UNA LINEARIDAD QUE DA VUELTAS

El texto consta de tres partes. Cada cual forma por su contenido una unidad más o menos acabada. En cada sección se narra un episodio amoroso con una mujer que Eleonora abandona después de poco tiempo. Sin embargo, la ruptura con Mijal, la segunda amante, es sólo transitoria puesto que la relación se reanuda brevemente antes de que las dos mujeres se separen definitivamente hacia el final de la tercera parte. Las dos historias amorosas se siguen cronológicamente y están claramente separadas por una especie de cesura que se produce con la visita del marido de Eleonora. Como en el caso del viaje de la protagonista en *La rompiente*, nunca se llegan a conocer detalles acerca de este acontecimiento. La clara sucesión temporal se distorsiona por continuas anticipaciones y retrospecciones (analepsis y prolepsis) de modo que resulta sumamente difícil ubicar los diferentes eventos en una secuencia cronológica. Varios episodios, además, se relatan dos veces: una vez en el lugar que les corresponde según el transcurso cronológico de la narración principal en tercera persona, y otra bajo forma de comentarios o explicaciones acerca de algún suceso que a veces todavía está por referirse. Todos los trozos intercalados en la primera parte y al inicio de la segunda son fragmentos de diálogo que la protagonista tiene con Mijal y, en la segunda y tercera sección, con Alia. Como en *La rompiente*, la situación de diálogo empaña un poco el hecho de que se trata más bien de monólogos de Eleonora. A pesar de que los personajes son mucho menos “imaginarios” que en la novela anterior, las voces de sus interlocutoras apenas aparecen en el texto. Lo que salta a la vista es que estas conversaciones tienen obviamente lugar después de que hayan aparecido por primera vez en el texto: la relación con Mijal es objeto de la segunda y la tercera parte, y el mencionado diálogo con Alia se sitúa casi al final de la historia. Para aumentar hasta el

extremo el desconcierto del lector acerca de la sucesión temporal de los acontecimientos, se inserta en la narración en tercera persona y los fragmentos de diálogo una amplia gama de retrospecciones de diferentes grados: hay unos pocos recuerdos de la época antes de la partida y de la estancia en Princeton, relecturas de cartas que Eleonora recibió durante su ausencia y permanentes reflexiones acerca de eventos más recientes.

Por todas estas causas, la lectora tiene la impresión de que el texto vuelve obstinadamente sobre sí mismo, como si estuviera preso en una circularidad de la cual no puede escapar. El hecho de que cada capítulo comience de manera similar enfatiza el carácter cílico de la narración y sugiere preferentemente la simultaneidad o la superposición antes que la sucesión lineal de los eventos referidos. El sujeto de enunciación (del cual se puede sospechar que se trata de Eleonora) no parece haber encontrado el justo punto de arranque ni una posición estable desde donde poder narrar y hablar. De igual modo que la protagonista se esfuerza por incorporarse de nuevo al tiempo y al espacio para llegar a saber a qué vino y, con eso, quién es, la narradora lucha por contar una historia que se resiste a incorporarse al tiempo cronológico de los sucesos. Por esta razón el texto se convierte de alguna manera en su propio objeto: no siendo verdaderamente capaz de sobreponerse a la circularidad en la que está atrapado, permanece en un gesto de auto-referencialidad y refleja de esta manera el extravío de Eleonora, quien aparta su atención de su entorno hacia su vida interior.

“EXISTIR POR AUSENCIA”

Existe otra particularidad en *El cielo dividido* que merece mayor atención, dentro del contexto de mi campo temático: el ya mencionado personaje de Giselle. Casi omnipresente en el texto, esa vieja conocida de Eleonora nunca aparece como personaje (al igual que Frank, el marido de Eleonora). No voy a entrar aquí en todos los múltiples aspectos de esta figura tan ambigua, sino que quiero limitarme a buscar una posible explicación de esa ausencia llamativa en el relato. Con excepción de Alia, todos los personajes femeninos se relacionan con Giselle, y ésta, a pesar de su insensibilidad y su carácter hostil, parece suscitar en todas las mujeres una pasión

similar. Aunque la relación entre tantas personas parezca ser prueba suficiente de su “existencia”, el personaje permanece curiosamente “irreal”; Mijal se pregunta si es “otro de nuestros personajes mitológicos” (p. 115), y la protagonista tiene una conversación imaginaria con Giselle que tiene lugar en un ambiente de destrucción que se asocia bastante explícitamente con el apocalipsis (pp. 151-155). Yo la veo como una especie de metáfora del deseo por la importancia que “la Diosa de la Mente” (p. 49) alcanza para sus amigas y su simultánea “irrealidad”, ese deseo que ambicionado y “perseguido” por las otras, se sustraerá siempre a su realización, porque al cumplirse dejaría de existir. Giselle encierra encanto y misterio, se rebela contra el peso de lo real y pretende lo inaccesible (p. 45), al mismo tiempo que resulta inalcanzable (p. 43) para todas las mujeres. Hacia el final de la novela Eleonora se da cuenta de que:

era estéril, no sólo su juego, sino la misma Giselle. ¿Qué había hecho en todos estos años? Existir por ausencia, ser deseada por este resto que hacía circular y que mantenía en vilo a los desprevenidos. Por lo demás, no había sido capaz de crear nada, oía inútilmente el canto, la melodía, sin poder entonar una nota (p. 163).

El deseo existe precisamente porque el objeto anhelado, la persona o las circunstancias específicas están ausentes, pero a la vez se presupone alguna manera de recuerdo, a menudo inconsciente, de esas cosas. Giselle cumple esa función de imagen del deseo por excelencia: los restos o recuerdos de ella y de su historia están omnipresentes, sin embargo ella no puede aparecer como figura porque, al convertirse en realidad, el deseo como tal quedaría en nada³¹. La amiga deseada funciona de alguna manera como motor, la protagonista incluso llega a creer que regresó a causa de Giselle (p. 151). No obstante, el continuo desencuentro revela que detrás de la ausencia no existe una presencia por reconquistar, sino sólo residuos —sueños políticos fracasados, amigos desilusionados, “estériles” y resignados y un pasado personal fragmentado— que a lo mejor fomentan nuevos deseos para encubrir el vacío existente del

³¹ No es una casualidad que junto con el personaje de Giselle, famosa por su “juego de ingenio y réplica” (p. 163), se encuentren varias referencias a la obra de Jacques Lacan, quien se ocupó detalladamente de las relaciones entre lo real, la lengua y el deseo.

tiempo actual. Y a la vez “el existir por ausencia” de Giselle le proporciona a Eleonora una idea de cómo ella estaba presente entre sus conocidos durante su estancia en Princeton. Con lo que Giselle también puede interpretarse como una especie de alter-ego “abandonado” de la protagonista, una parte de su persona que al partir quedó atrás y con la cual ella ya no logra identificarse.

EL GALUT

A pesar de que Reina Roffé no prescinde en *El cielo dividido* de situar el relato en un momento histórico concreto, se nos presenta ante todo un destino individual. Ya mencioné la dificultad de determinar las causas precisas del desarraigo profundo de Eleonora. Como no se indican ni razones políticas ni motivos personales que podrían haber inducido a la protagonista a marcharse, el exilio cobra en esta novela más bien la significación de una condición humana universal. Y hay una expresión en el texto que subraya esta interpretación: *el galut* (p. 38). La palabra hebrea significa al pie de la letra “llevar al exilio”, pero en general se traduce simplemente como “exilio” o “expulsión”. Una definición más precisa del término la ofrece *The Universal Jewish Encyclopedia*:

Galuth (“exile”; in Yiddish, Goless), a Hebrew word used among Jews to express the situation of the Jews, without a land of their own and scattered among the nations of the world, subject to persecution and oppression and treated like aliens. In contrast to the term Diaspora (“dispersion”), which merely indicates the spread of the Jews throughout the world in a more or less voluntary movement of migration, Galuth implies the compulsory banishment of the Jews from their own original homeland. It reflects the sorrow and the shock caused by the destruction of the Temple³², ...

Bajo la influencia de ciertas tendencias del pensamiento cabalístico y la filosofía existencial, el *galut* o exilio se convirtió en una metáfora de la enajenación y se lo relacionó con cualquier imperfección de la condición humana³³. Me parece que justamente

³² Landmann (1948: 520).

³³ Zwi Werblowsky (1997: 243, t. IV).

estos últimos aspectos son de importancia en la cuarta novela de Roffé. A pesar de que el término “*galut*” se aplica en un contexto muy específico, no se encuentran otros elementos judíos³⁴ en el texto, por lo que supongo que se quiere hacer hincapié en los aspectos universales del exilio y menos en su estrecha relación con la historia del pueblo judío. Si el *galut* se entiende como una condición universal del ser humano, entonces no importa si Eleonora regresa del destierro o va al exilio. En cualquier lugar es una extranjera, enajenada de su entorno y de sí misma. No obstante, su extravío y abandono, como el de todos nosotros, no es pasajero, sino permanente.

³⁴ Al contrario, se sugiere más bien una procedencia cristiana por parte de la madre, a quien Eleonora acompaña una vez a un oficio religioso en el Ministerio de los Milagros (p. 156).

LA REPRODUCCIÓN DEL VACÍO COMO SITUACIÓN PROPIA DEL EXILIO: *EN ESTADO DE MEMORIA* DE TUNUNA MERCADO

A pesar de que los textos analizados hasta ahora forman un conjunto bastante heterogéneo en cuanto a los enfoques elegidos, a las estrategias narrativas y al grado de ficcionalización de sucesos reales, no resulta demasiado aventurado calificar todos ellos como novelas. Sin embargo, con la obra *En estado de memoria*¹ de Tununa Mercado², su adscripción a este vasto género literario es mucho más discutible. Eso tiene sólo en parte que ver con la consabida dificultad de establecer límites entre ficción y autobiografía, como en las obras del primer grupo, la instancia narrativa de primera persona coincide con una protagonista cuyo nombre es idéntico al de la autora. Es de suponer, sin embargo, que otras peculiaridades de este relato sorprendan todavía más al lector. La escritora argentina prescinde casi por completo de construir un enredo o trama³, y el lector

¹ Mercado, Tununa (1990) *En estado de memoria*, Buenos Aires: Ada Korn Editora. Todas las citas se refieren a esta edición.

² Tununa Mercado nació en 1939 en Córdoba, Argentina y se trasladó en 1964 a Buenos Aires. Vivió dieciséis años fuera del país, de 1966 hasta 1970 en Francia y desde 1974 a 1986 en México. Actualmente reside en Buenos Aires.

³ Reis (1991: 198) pone énfasis en que toda trama es una acción, pero en el sentido inverso no se puede decir que cada acción sea una intriga. Basándose en su definición del término “acción” se puede afirmar que en *En estado de memoria* se observan los tres elementos mencionados por él (Ibíd., p. 13), pero la conexión entre ellos está limitada a lo más esencial: “Em termos semionarrativos, a acção deve ser entendida como um processo de desenvolvimento de eventos singulares, podendo conduzir ou não a um desenlace irreversível. Além disso, a acção depende, para a sua concretização de, pelo menos, os seguintes três

difícilmente puede detectar una progresión del argumento a base de peripecias o incidentes. Además, encontramos pocos personajes en la novela de Mercado. Con excepción de la protagonista-narradora, se trata en su mayoría de figuras bastante planas y estáticas, tal vez porque casi todas se presentan en dependencia directa del personaje principal. En las descripciones se destacan únicamente los rasgos absolutamente esenciales o se bosqueja algún desarrollo o cambio en su personalidad para ilustrar una anécdota determinada.

Jean Franco resalta en su artículo “From Romance to Refractory Aesthetic”⁴ que tales características son el indicio de la revaluación radical de la escritura que ella observa en algunos textos de Tununa Mercado y de la escritora chilena Diamela Eltit. Las obras de esas dos autoras aparecen en cierta medida como representativas de una nueva vertiente, calificada de “neo-vanguardista”, que surgió sobre todo en aquellos países de América Latina que, tras la dictadura y el restablecimiento de la democracia, instauraron un sistema económico de índole neoliberal. Lo que buscan las mencionadas escritoras con mayor urgencia es una estética nueva que no reproduzca simplemente las seducciones de la cultura de consumo del neoliberalismo, como sucede con las novelas exitosas del romance artístico⁵, por ejemplo *La casa de los espíritus* de Isabel Allende o *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel. La crítica literaria Franco abriga la esperanza de que la “estética refractaria” logre desestabilizar las estructuras y los valores antiguos desde una posición que se podría calificar de marginal con respecto al discurso hegemónico; y además de esta redefinición de la escritura, ella subraya en particular que: “What both authors attempt is to make of ‘the private’ a kind of reserve energy from which the so-called public sphere can be destabilized, allowing for an ‘eros’ that is not simply

componentes: um (ou mais) sujeito(s) diversamente empenhado(s) na acção, um tempo determinado em que ela se desenrola e as transformações evidenciadas pela passagem de certos estados a outros estados.”

⁴ En Brooksbank Jones (1996: 226-237).

⁵ Franco adopta la expresión, “category of art romance” (Ibíd., p. 227), de Frederic Jameson, enfatizando que no es despectiva. Destaca, además, que los o las protagonistas de este género, a menudo personajes embusteros e impostores, se sirven del sistema para alcanzar sus propósitos sin querer destabilizarlo.

tied to romantic love”⁶. Considerando estas reflexiones me gustaría examinar a continuación cómo se experimenta y representa el exilio y los conceptos relacionados con él en la novela de Tununa Mercado. En el momento oportuno detallaré algunos aspectos de la estrategia narrativa que no sólo tiene obvias repercusiones en la representación de dichas materias, sino que a este respecto *En estado de memoria* se diferencia radicalmente de las otras obras reunidas en mi corpus. En el caso dado, abordaré brevemente una u otra función de la memoria, tema que se evoca en el título y que constituye otra preocupación importante de la literatura contemporánea escrita por mujeres del Cono Sur⁷.

LA VACUIDAD DEL EXILIO

El exilio se me aparece como un enorme mural riveriano, con protagonistas y comparsas, líderes y bufones, vivos y muertos, enfermos y desposeídos, corroídos y corrompidos; el mural tiene un espeso color plomizo y sus trazos son gruesos. Hay un fuerte sinsabor en la evocación, me esfuerzo en este momento para separar del conjunto algún instante colectivo de felicidad, que los hubo, pero la melancolía lleva la delantera, nada se sustrae a la melancolía de un recuerdo gris, aunque muy intenso. En el mural hay un ancho por un alto, un comienzo y un final, y lo que resalta en el paño acotado y lo que vibra en el paisaje es, irremisible, la melancolía (p. 28).

Este primer párrafo del segundo capítulo de *En estado de memoria*, intitulado *El frío que no llega*, no sólo nos introduce al tono básico del texto, sino que nos revela asimismo que para la narradora-protagonista el destierro ya es un hecho consumado. A pesar de haberse convertido ya en recuerdo, los sentimientos amargos del exilio parecen llegar hasta el momento presente de la enunciación. En efecto, cierto atisbo de tristeza y melancolía no sólo predomina en los pasajes sobre el extrañamiento de la narradora, sino que se manifiesta en toda la novela. Esta se puede resumir como apunte mayoritariamente retrospectivo de experiencias, impresiones y recuerdos vividos durante dos períodos sucesivos de exilio y la fase

⁶ Ibíd., p. 231.

⁷ Ibíd., p. 230.

inicial del retorno definitivo a Argentina. El tiempo narrado, o mejor esbozado a grandes rasgos, abarca algo más que dos decenios: un primer exilio de 1966 hasta 1970 en Francia, el segundo en México desde 1974 a 1987, aproximadamente⁸, y los primeros meses después de la vuelta a Buenos Aires. Sólo muy de vez en cuando las diferentes retrospecciones nos llevan más allá de esas dos décadas. Pese a este marco temporal claramente determinado y una cronología mínima, que permite en general ubicar los diferentes episodios en un “antes” y un “después” del regreso, se tiene la impresión de que la mayoría de las “anécdotas” narradas se yuxtaponen y no se suceden. Antes de dedicarme a algunos aspectos del tiempo —asunto tematizado en el relato y elemento importante entre las diversas estrategias discursivas—, quiero destacar primeramente otras características del exilio que Tununa Mercado distingue en el texto.

Sin duda alguna, la imposibilidad de experimentar algo parecido a la felicidad en el destierro, por provisional que éste sea, es el elemento que más salta a la vista, tal vez porque la melancolía evocada mediante un tono desilusionado es una consecuencia directa de esa ausencia esencial. A esta característica particular se añade la impresión de vivir en un vacío⁹, cuya “reproducción [...] era el estado propio del exilio” (p. 109). Al mismo tiempo los exiliados intentan llenar los huecos de la realidad (p. 30) con todo tipo de sustituciones y compensaciones. La vacuidad se refiere en primer lugar a las grandes y pequeñas experiencias de pérdida que una dictadura sangrienta y la huida forzada llevan ineludiblemente consigo. Lo que seguramente más aflige tanto a los que se marcharon como a los que se quedaron, es la gran cantidad de personas desaparecidas y muertas, puesto que innegablemente no existe ninguna posibilidad de reemplazarlas. Y las víctimas del régimen militar son muchísimas... Efectivamente, en ninguna novela discutida hasta ahora la muerte está tan presente como en *En estado*

⁸ El retorno se realiza en cuatro etapas “el primer [regreso] por un mes en 1984, el segundo por dos meses en 1986, el tercero por ocho meses en 1987” (p. 71) seguido por la vuelta definitiva probablemente en 1988.

⁹ Franco (en Brooksbank Jones 1996: 232) insiste en que este sentimiento perdura aún después de la vuelta a Buenos Aires y precisa que la vacuidad tiene su origen en: “the violence of the separation of past and present”.

de memoria, y el propio proceso de recordar tiene, entre muchas otras, la importante función de salvar a los difuntos del olvido.

Otro aspecto importante de la enorme suma de pérdidas ataña al país natal y con ello a la identidad “nacional”. Mientras que en el caso de los muertos no es posible la sustitución, muchos exiliados, a través de las maneras más variopintas, tratan de construir una especie de pertenencia tanto al actual lugar de presencia (en este caso México) como a esta patria imaginada. Ya vimos en *En cualquier lugar* que tal proyecto —la invención de un país y por consiguiente la permanencia física en el destierro con una concepción mental idealizada de la patria— está condenada a fracasar, tarde o temprano. Aun cuando las repercusiones de esa “doble existencia” no resultan tan graves como en la novela de Marta Traba, el país inventado “de ese limbo argentino que era el exilio” (p. 74) no puede ser trasladado finalmente a la patria: “Esa catedral de la política, sin cimientos territoriales, erigida en México con trabajos forzados, agotados los días y las noches en su emplazamiento, está ahora en brumas” (p. 78). De modo parecido los *argenmex* intentan llevar ritos, platos o mobiliarios imitados de la ciudad de México a Buenos Aires, lo que le hace bastante gracia a la protagonista a la vez que le provoca vergüenza y cansancio, porque “compr[uebo] que con nada podremos paliar las nostalgias así como tampoco pudimos paliar las nostalgias con dulce de leche y otras fatuidades de desterrados” (p. 39).

En este contexto es preciso dedicarnos un momento a las diferentes situaciones narrativas que se nos presentan en *En estado de memoria*. Al describir un escenario o, por ejemplo, al referir un comportamiento específico o una particularidad observada en otro personaje, en estos pasajes, el yo-narrador desaparece a veces tras una instancia narrativa personal, o casi neutral¹⁰, lo que causa un

¹⁰ Vogt (1990: 49-57) propone una discusión y diferenciación bastante exacta de la instancia personal y la neutral —términos técnicos fácilmente confundibles—. En general, la perspectiva narrativa de *En estado de memoria* se puede clasificar como subjetivo-psicológica (es decir, una instancia personal), dado que la percepción exterior de la protagonista-narradora se limita al aquí y ahora de la enunciación. Este enfoque le posibilita comunicarnos su percepción interior: sus pensamientos, sus sentimientos y sus recuerdos. No obstante, de vez en cuando la óptica personal del sujeto enunciador se estrecha (o se

distanciamiento entre el sujeto enunciador y los hechos representados. Puesto que la voz enunciadora nunca abandona la posición del yo-narrador por mucho tiempo, oscila constantemente entre la primera persona singular (o plural) y las de tercera, causando la impresión de que la protagonista-narradora forma parte de las comunidades que describe o que está de alguna manera implicada en los sucesos relatados. Pero casi al instante se deshace esa “convergencia” entre ella y los demás o los hechos, sea a través de un cambio de la perspectiva narrativa, sea mediante una diferenciación explícita. He aquí un ejemplo típico:

Llegaron los argentinos y con todo esmero erigieron sus asentamientos en conglomerados habitacionales, los llamados condominios, donde por razones gregarias y también económicas, se fueron acomodando, al mismo tiempo que declaraban cómo les gustaban las artesanías nacionales. Siempre me dio vergüenza de mí misma, valga la reiteración, pero sobre todo vergüenza ajena de los demás, cuando oía esa frase en todas nuestras bocas al llegar a México, como una especie de jaculatoria que desplazaba por unos instantes el lamento del desterrado (p. 37).

A mi modo de ver la alternancia de la perspectiva narrativa es un recurso sutil para poner de relieve la marginación de la mujer exiliada tanto entre los otros fugitivos en México como tras la repatriación en Buenos Aires. Sin embargo, su posición periférica se hace también patente a través de varios episodios que ponen en evidencia el fracaso de cualquier intento de integración o de identificación con alguna colectividad. De esa manera la bandera mexicana vista desde lejos una tarde helada durante un paseo por Hyde Park significa para Tununa Mercado una llamada de amor que la ayuda a sobreponerse y a combatir el frío y sus sentimientos de disminución física y de inferioridad frente a la fotógrafa norteamericana que la acompaña. No obstante, el consuelo dura poco tiempo porque la argentina con “deseo irrealizable de ser mexicana” (p. 99) se da cuenta con horror de que el águila de la bandera es un león imperial y que la gente que rodea el emblema desplegado habla

neutraliza) tanto que éste parece casi ser un medio que percibe y describe el mundo exterior sin sacar conclusiones lógicas o brindarnos asociaciones subjetivas.

un idioma desconocido para ella. Sólo mucho más tarde, mientras visita su escuela primaria en Córdoba, descubre una posible razón por ese estar al margen de las cosas y las personas. Se acuerda de que el primer día de clase no pudo incorporarse a ninguna fila en el patio porque “[n]o estoy en las listas, y no ha sido esta condición ni enaltecedora ni degradatoria, ha sido simplemente estructurante” (p. 137).

“NO PONER EN HORA EL RELOJ BIOLÓGICO DEL DESTIERRO”

Ahora bien, volvamos un instante al mural riveriano evocado al comienzo del segundo capítulo. Si Tununa Mercado equipara su exilio con una obra plástica, esa comparación no es en ningún caso accidental. Desde la era grecorromana clásica, la subdivisión de las artes, ante todo de la plástica y de la poesía, se basa al menos parcialmente en sus distintas representaciones del espacio y del tiempo. En términos sumamente breves se puede resumir que el aspecto temporal más significativo de la pintura y el arte plástico es la coexistencia de los elementos y cuerpos representados. A diferencia de eso, las obras literarias se caracterizan por la sucesión y la transitoriedad de los distintos elementos.

Al imaginarse el mural riveriano a partir de los pocos detalles mencionados por la narradora, uno se da cuenta rápidamente de que tiene preponderancia ese aspecto temporal que singulariza generalmente al arte plástico, esto es, la simultaneidad. No sólo todos los personajes, “protagonistas y comparsas, líderes y bufones, vivos y muertos, enfermos y desposeídos, corroídos y corrompidos” (p. 28) están presentes a la vez, es decir simultáneamente, sino que también se insinúa la coexistencia del inicio y del término de la escena representada: “hay un ancho por un alto, un comienzo y un final” (*ibíd.*). Al referir esos dos polos extremos al destierro de Tununa Mercado se sugiere claramente una sucesión temporal, en el sentido de un antes y un después del extrañamiento. Los sucesos y cambios que atestigüen el paso del tiempo están plausiblemente ausentes del cuadro sugerido. Es de suponer que la lectora espere ahora que el texto le vaya a brindar de una u otra forma las informaciones acerca del lapso de tiempo que no se llega a representar en el mural. Sin embargo, quien piense que se narrarán acontecimientos y acciones

capaces de llenar el vacío que existe entre el comienzo y el fin del extrañamiento de la protagonista, verá su expectativa de alguna manera frustrada... A continuación quiero mostrar que las mencionadas especificidades temporales que se destacan en la pintura riveriana caracterizan toda la época que el personaje principal pasa en el extranjero. Además, la particularidad de los aspectos temporales se refleja también en la estructuración de la novela.

El destierro —y no el retorno al país natal como en el caso de Eleonora en *El cielo dividido* de Reina Roffé— le causa a la protagonista “estados repentinos de confusión sobre el paso del tiempo” (p. 64). Ella experimenta el período vivido en Francia y luego en México como un paréntesis enorme del cual espera que se vaya a acabar pronto. Por esa orientación hacia un futuro indeterminado —no se sabe si los exiliados argentinos podrán regresar—, el tiempo en el extranjero se vuelve provisional o, peor aún, parece suceder en otra parte. En el lugar de permanencia las horas y los días aparentemente no transcurren: “[E]n los espesores y en la espesura de esa selva sin tiempo no hay diques que parapeten el continuo, las hojas no caen, el frío no llega, el presente nunca pasa al futuro” (p. 30). Esa detención del presente le causa a Tununa Mercado la curiosa sensación de no envejecer. Cuando está recordando su extrañamiento no sólo el estancamiento del tiempo le produce horror, sino también el hecho de que la Argentina remota ocupaba con obstinación las noches y los días vividos en México, obstaculizando una verdadera integración en el país de acogida al encubrir toda la realidad “con esa sustancia que no producía placer, ni buenos recuerdos,...” (ibíd.).

La extraña percepción del tiempo del exilio que la narradora nos comunica a nivel de la historia se refleja también en la estructura discursiva de *En estado de memoria*. A pesar de que los diferentes episodios en su mayoría se pueden situar en los períodos esbozados no se nos presentan en una sucesión temporal estricta. De hecho, el sujeto enunciador parece más interesado en mostrar la estructura de la memoria que en seguir la cronología de los acontecimientos, y en consecuencia salta en el relato permanentemente de un nivel temporal a otro, a la vez que prescinde de entrelazar una conexión explícita entre muchos capítulos (ya de por sí bastante independientes), de tal forma que quedan blancos y vacíos o con palpables rupturas. No obstante cierta coherencia temporal, el texto

se presenta fragmentado y descompuesto, lleno de saltos, omisiones, silencios, huecos y discontinuidades. Ese procedimiento analítico¹¹ elegido para presentar y organizar la enunciación, es decir la preferencia por la lógica de la memoria y no por la cronología de los sucesos referidos, hace que se refleje el mismo acto de recordar a raíz de asociaciones más o menos espontáneas. Por otro, alude evidentemente a la ciencia y terapia sicoanalítica. A pesar de que los diferentes tratamientos terapéuticos apenas producen un efecto paliativo en la protagonista, se encuentran en distintos niveles del texto algunos paralelismos entre el método del sicoanálisis y el modo de rememorar y narrar. Ya en la frase inicial del primer capítulo, *La enfermedad*, se establece, en efecto, una conexión vaga entre los dos campos temáticos: “El nombre de Cindal, cuya ortografía desconozco, vuelve una y otra vez acompañando a un hombre y a una frase de ese hombre repetida sin cesar en la antesala de un consultorio psiquiátrico” (p. 7).

En mi opinión este procedimiento asociativo y analítico tiene que ver directamente con la extraña escasez de “acciones”. Hasta cierto punto *En estado de memoria* se asemeja bastante a un autoanálisis, o por lo menos se puede describir como un intento de alcanzar ciertos conocimientos acerca de la propia persona, indagando y explorando comportamientos y particularidades personales mediante la escritura¹². Esa ansia por conocerse lleva consigo necesariamente un mayor interés por procesos interiores o

¹¹ Para más detalles acerca de una teoría de la narración analítica véase Dietrich Weber *Theorie der analytischen Erzählung* (1975). Aun cuando *En estado de memoria* difiere en múltiples aspectos de los fundamentos teóricos establecidos por Weber considero la novela, en un sentido técnico, un ejemplo típico del contar analítico. Muy a pesar de que Weber (1975: 13-14) tiene entendido que el contar analítico casi no llega a distinguirse en textos con preferencia de la descripción y/o reflexión sobre la acción.

¹² El obvio paralelismo entre el sicoanálisis y el proceso de la escritura en *En estado de memoria* es uno de los asuntos que Tununa Mercado aborda en una entrevista con Erna Pfeiffer (1995: 136): “en efecto, yo no me había dado cuenta de eso, hasta qué punto estaba haciendo un trabajo de análisis, ya desde una perspectiva psicoanalítica y en cierto modo defendiéndome de lo que significa un psicoanálisis, preservando la posibilidad de un análisis a través de la escritura.”

las repercusiones de determinadas ocurrencias en la propia disposición mental y física. Otra razón que enfatiza la impresión de que en la novela faltan acciones es la propia actitud de la protagonista, quien no se nos presenta como agente sino más bien como paciente (si tenemos en cuenta sus múltiples padecimientos síquicos, somáticos y “emocionales” (p. 68), lo es en cierto grado incluso en ambos sentidos de la palabra). Quiero añadir dos observaciones que vienen al caso. Por una parte la narradora destaca su relación con la literatura, especialmente los libros de filosofía, de cuya esencia ella no logra apropiarse porque la materia intelectual se deposita en ella y la ocupa y no viceversa (pp. 138-140). Por otra parte, durante todos los años del exilio, Tununa Mercado lee y sigue “a diario, el *Yi Ching*, libro-guía-sacerdote-analista” (p. 69) que ella consulta, por ejemplo, acerca de su(s) regreso(s) a Argentina, que serán el objeto del próximo capítulo.

“LAS CONDICIONES DE UN REGRESO”

Ya antes de viajar la primera vez a Buenos Aires la protagonista presiente que se le van a venir encima de golpe todos los años estancados. Casi de un instante al otro, su imagen en el espejo refleja el fin de este “paréntesis del no transcurso” (p. 66) con un tono sepia como el que tienen las viejas fotografías. Un poco más tarde se da cuenta de que el paso del tiempo ha marcado más a los repatriados que a la gente que se quedó en Argentina.

Con el regreso definitivo la extraña sensación del tiempo da lugar a otras preocupaciones e impresiones inquietantes. Aun cuando el exiliado se figura ya antes de volver que no logrará adaptarse fácilmente, la (re)integración resulta ser un proceso duro y dramático. En una primera etapa prevalece una sensación de extranjería. Es como si el mundo se percibiera a través de una membrana que tiene un efecto amortiguador: todo se mantiene a cierta distancia de la persona regresada, lo que le permite poco a poco poner en armonía la (nueva) “realidad” y su visión del mundo y de los fenómenos naturales que a veces sufrieron una transformación profunda durante el destierro. No siempre, sin embargo, se produce esa armonía entre la repatriada y su entorno, puede también persistir su sensación inicial de ajenidad.

Otra característica de la vuelta es que se trata de un período lleno de evocaciones desencadenadas, un prolongado estar “*en estado de memoria*” (p. 132; el subrayado es de Mercado), que culmina muy a menudo en la recuperación de algún lugar, una impresión o una sensación “olvidadas”. A pesar de que las mencionadas experiencias no se juzgan o se definen explícitamente como negativas, sorprende la evidente ausencia de momentos verdaderamente felices, y, a este respecto, el retorno y el exilio no parecen diferenciarse tanto. De hecho, todas las otras observaciones que la narradora hace acerca del regreso se relacionan con sentimientos desagradables. No sólo se destacan momentos de soledad y de un aislamiento extremo, sino que la protagonista pone muy en duda que el exiliado dejara verdaderamente de ser un elemento extraño en el mundo que le rodea:

A los que se fueron, el país no podría acogerlos como hijos pródigos: no hay una práctica en ese sentido: nunca una persona, organismo o institución ha tenido la costumbre de considerar al ausente, al enajenado o al prófugo de la realidad, menos aún podría nadie hacer un gesto para entender la condición psicológica del desterrado; éste será siempre un inadaptado individual y social y su vida afectiva, como la del preso, el enfermo o el alienado, mantendrá sus circuitos lastimados y sus quemaduras no se restañarán con el simple retorno. Para el que regresa, el país no es continente y de nada valdrá que pretenda confundirse en las estructuras permanentes; no hay caja, no hay casa donde meterse (pp. 130-131).

En esta cita hay dos puntos que llaman la atención y que resultan especialmente de interés, puesto que se exponen detalladamente en el capítulo titulado *La intemperie*. El primero es la posición marginal, con respecto a “la sociedad”, que se le concede al retornante y que le pone a un mismo nivel con otros “expulsados”. El segundo concierne la falta de estructuras “continentes”, no existe un espacio que acoja a la persona que regresa y que le proporcione una mínima sensación de pertenencia o de protección en un sentido metafórico se puede decir, pues, que el repatriado vive a cielo raso¹³.

¹³ Como factor agravante se presenta sin embargo la dificultad muy personal de la protagonista de “hacerme de una casa” lo que desde

Al tomar en cuenta esas dos condiciones particulares que caracterizan la vuelta a la patria, no sorprende el hecho de que la narradora esté obsesionada por indagar la situación de un hombre que vive y duerme en una plaza que ella acecha desde su apartamento en el noveno piso. Para ella no se trata sólo de averiguar las circunstancias del hombre, sino que desea ante todo saber más acerca de sus “propias circunstancias de regreso a la Argentina” (p. 162). Ella está consciente de que la preocupación por Andrés, el hombre de la plaza, tiene mucho que ver con su soledad y “el vacío de persona” (p. 155), es decir con una especie de angustia existencial que experimenta y que logra sólo dominar con los quehaceres domésticos de cada día. Y el hecho de que este “presunto *linyera*” (p. 159; el subrayado es de Mercado) pase el día escribiendo —en una de sus conversaciones poco prolifas le informa que está resolviendo algunos problemas teóricos—, aumenta en ella aún más la urgencia de definir cuál es su propia “intemperie” y cuál la de él; porque desde que está observándole en la plaza, ella misma se ve en la imposibilidad de proseguir la redacción de su escrito.

Como en tantos otros casos el texto no nos brinda una respuesta franca. Tengo la impresión de que la narradora, al averiguar las circunstancias del hombre en la plaza, quiere poner de relieve sobre todo dos hechos fundamentales. La diferencia principal entre su propia marginalidad y la de Andrés está en que éste eligió en cierta medida de buen grado vivir al aire libre. El mundo y su situación personal no le importan, pero tampoco espera que alguien se ocupe de él o muestre algún interés por él. Vive al margen de la sociedad, pero no tiene el menor deseo de pertenecer a ella ni tampoco quiere que las cosas sean diferentes o que se produzca algún cambio. En cuanto a la repatriada, se sugiere más bien que su aislamiento involuntario es en gran parte consecuencia de una posición marginal impuesta por una sociedad que se obstina en ignorar los crímenes cometidos durante la dictadura, suprimiendo los propios sentimientos dolorosos y/o negándolos a los demás.

Por otro lado, la protagonista se da cuenta, en relación con su curiosidad por Andrés, de la real dimensión de su no-pertenencia. Al admitir que no sabe quién es Olmedo —un actor cuyo suicidio ocupa

siempre provoca en ella la sensación de vivir sin arraigo, en una provisionalidad total (p. 117).

en aquel momento “todo el espacio argentino” (p. 169)—, se le revela que es una intrusa en su propio país natal y que su larga ausencia la ha dejado “a las orillas del mundo” (ibíd). Su ignorancia acerca de este “tema nacional” provoca en una interlocutora desconocida un distanciamiento inmediato y la narradora se imagina que la mujer la encasilla en la misma categoría que Andrés, a quien ésa acaba de considerar “inofensivo”. Este término no sólo significa “inocuo”, sino que sugiere a la vez la noción de “anormal” porque se lo emplea claramente con relación a la sociedad: “[Andrés] era totalmente inofensivo según esta señora que parecía medir los peligros de la ciudad desde una óptica del daño que pueden causar determinados personajes marginales” (p. 170). Siguiendo la lógica del juicio de la desconocida, efectivamente no existe ninguna diferencia apreciable entre un hombre que vive a la intemperie y que insiste acerca de algunos problemas teóricos que se le plantean, y una mujer que regresa después de un largo exilio a su patria y se dedica a escribir un relato de catarsis (p. 161).

ASPECTOS DESTRUCTIVOS Y LIBERADORES DE LA ESCRITURA

Ya vimos en varias ocasiones que Tununa Mercado recurre a la escritura para superar los sentimientos de vacío que implican el largo destierro y el posterior regreso al país natal. Sin embargo, la escritura no sólo es un útil “terapéutico” que posibilita el (auto)análisis y la catarsis, sino que la protagonista se gana la vida con diferentes oficios “de letras”, sea de docente en Francia o de periodista en Argentina y México. Además de eso publica también algunos textos de índole erótica¹⁴. Entre sus trabajos remunerados, el de escritor negro o “fantasma” merece mayor atención. Al corregir o redactar un texto que otra persona va a firmar, la mujer siente cómo se va esfumando detrás de las palabras escritas por otros, pero peor que esa negación de su colaboración, y por ende también de su existencia, es el hecho de que se le hace sumamente difícil escribir algo propio: “[T]odo lo que yo podía escribir por mí misma, de mi cuenta y cosecha, se desarticolaba y pedazos de mí se alojaban en los escritos

¹⁴ Evidentemente se refiere aquí a los relatos que están reunidos en el libro *Canon de alcoba* (1988).

de mis semejantes, gestaban y daban luz a engendros irreconocibles. Frase a frase mi frase moría,..." (p. 26). Este pasaje pone de manifiesto que la narradora no cree que escribir sea un trabajo cualquiera o un servicio que se pueda poner a disposición de otra persona sin mayores consecuencias, porque la escritura está siempre relacionada con la autora y contiene de alguna manera una parte vital de su ser¹⁵. Esa actitud se hace todavía más patente cuando la ya regresada exiliada confiesa a una amiga terapeuta que su mayor deseo es "escribir", refiriéndose con esa actividad a una necesidad fundamental y no, como lo interpreta la amiga, a "una decisión laboral" (p. 61).

En la misma medida que la protagonista se vale una y otra vez en momentos de crisis del sicoanálisis institucionalizado (y de todas sus variantes terapéuticas) y a pesar de que deja entrever una valoración bastante escéptica sobre él, esa misma ambigüedad caracteriza también su relación con la escritura y la literatura. En ninguno de los casos citados se trata de un rechazo rotundo o de una crítica vehemente, si bien de manera sutil ella se distancia de la concepción convencional y prueba a transformarlos en instrumentos que correspondan a sus demandas propias y que la pongan en condición de revelar su situación particular (que es la de una mujer desterrada, repatriada y marginada —sin preeminencia de un concepto sobre los otros). No me parece exagerado interpretar este intento de transformación como una (re)apropiación sumamente personal de la lengua escrita y sus recursos analíticos.

Pero la escritura no sólo le ayuda a la narradora a analizar y acaso incluso asimilar los años de ausencia y la vuelta a Buenos Aires, sino que también le posibilita usar sus palabras en un acto liberador, para echar abajo un muro que a la vez la protege y la separa del mundo que la rodea. Al comienzo del capítulo final de la novela, "la muralla de contención" (p. 185) refleja con su tono gris sobre todo el estado de ánimo de la recién retornada que no se atreve

¹⁵ En una entrevista con Guillermo Saavedra (1993: 36) Tununa Mercado opina que en *En estado de memoria* "ese episodio está un poco exagerado", pero añade que: "es probable que en ese ejercicio que en mi caso tenía los antecedentes de escribir para mi madre y para mis compañeras, hubiera una suerte de pérdida, un principio de enajenación, que al mismo tiempo me permitía mantenerme un poco entre bambalinas y no aparecer con mi propia escritura."

a pisar la calle por temor a que la memoria le fuerce a recordar los dolores pasados. Por eso se conforma con observar la puesta de sol y los cambios atmosféricos en la vasta superficie que le “niega su historia y acalla toda anécdota” (p. 183). Pero algún día la mujer baja de su refugio¹⁶ y, después del primer susto que experimenta al darse cuenta de que está en el mero centro de la ciudad, elige la calle Corrientes como eje central de sus paseos por el barrio. Se decide por esa calle porque ve en ella a los ausentes y a los muertos, cuya evocación tiene a veces un efecto reparador para ella (p. 187). Un día nota incluso que había pasado con frecuencia y sin advertirlo por el edificio donde solía trabajar durante algunos años para un diario. A causa de la represión política varios de sus antiguos colegas se fueron al extranjero y muchos de los que quedaron, se murieron. Completamente alterada por su “afasia selectiva y, además, reiterada” (p. 189) decide entregarse del todo a la recuperación de los lugares significativos para ella, tales como la casa que había ocupado antes de marcharse. Entonces, en un momento de angustia, pero de alguna manera asegurada de sus reservas y fortalecida por su reapropiación de los espacios de memoria, ella se encierra en su piso y se pone a dominar el muro de silencio que se había erigido sobre el pasado sangriento y que no sólo la aísla de su propia historia y de sus recuerdos personales, sino también de la sociedad porteña y de sus compatriotas. Ya que la mudez del muro es absoluta y la protagonista no llega a descifrar una especie de oráculo que hay en él, empieza a inscribir caracteres pequeños en la superficie extensa. Su pluma crea “zonas de reserva” (p. 196) y poco a poco la medianería se cubre con textos y sobretextos organizados en bloques y núcleos que se extienden en todos los sentidos:

¹⁶ En la novela existe una oposición evidente entre el espacio interior, el departamento donde la protagonista escribe su texto y los espacios exteriores, las calles y plazas de la ciudad. Mientras el primero le posibilita encontrar un aislamiento imprescindible que le ofrece una sensación de cobijo y protección, el mundo de afuera se percibe como amenazador, hostil y ajeno —aún cuando ella vivió anteriormente en Buenos Aires. Sin embargo, Tununa Mercado especifica en la entrevista con Saavedra (1993: 37-38) que: “[t]oda mi vida he sido, de uno u otro modo, una marginal. Pero esto se acentuó sobre todo cuando me fui de Córdoba a Buenos Aires por primera vez, al punto que hoy pienso que ése fue mi primer exilio.”

[...] y 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; no se desmoronó arrojando cascotes como edificio de terremoto, sino que se filtró sobre su línea fundante, como un papel que se desliza vertical en una ranura (pp. 196-197).

Del muro no quedan escombros o huellas que delaten su anterior existencia. La escritura de Tununa Mercado posee un poder que es capaz de hacer desaparecer desde su reducto el muro de silencio elevado sobre la dictadura feroz y sus consecuencias destructivas, y nada lo manifiesta mejor que este texto precioso y conmovedor que es *En estado de memoria*.

LA IDENTIDAD EN DEPENDENCIA DEL EXILIO: *EN BREVE CÁRCEL* DE SYLVIA MOLLOY

La novela *En breve cárcel*¹ de Sylvia Molloy² tiene a primera vista poco que ver con el tema del exilio. Una mujer se encierra en un cuarto alquilado “para escribir una historia que no la deja”, como se anuncia en la primera línea del libro (p. 13). Esta historia se puede resumir como relación triangular entre tres mujeres, entre ellas la protagonista de la novela, cuyo nombre nunca se menciona. Para evitar una posible confusión del personaje con la autora real, es decir con Sylvia Molloy, emplearé el término “escritora”, propuesto por Kaminsky³, únicamente para designar a la figura principal del texto. Hace cinco años ella había conocido en este mismo cuarto, que entonces no era suyo, a Vera, quien un año más tarde y en otra ciudad había sido su amante. Vera la había dejado en aquella ciudad por otra mujer, Renata. Ésta la conoció después de haber sido abandonada a su vez por Vera y vive ahora, al volver a verla, una relación amorosa con ella. Es a ella a quien la protagonista espera en vano al comienzo del relato.

La falta de Renata a la cita cambia el argumento del relato que la mujer quería escribir mientras esperaba. En vez de ocuparse solamente de la difícil relación que había tenido con Vera y de

¹ Molloy, Sylvia (1981) *En breve cárcel*, Barcelona: Seix Barral. Todas las citas se refieren a esta edición.

² Sylvia Molloy nació en Buenos Aires en 1938. Se trasladó a los Estados Unidos después de haber estudiado en París.

³ “I have been deliberate in calling Molloy’s protagonist ‘the writer’, both because that is what she is, and because the term constantly threatens to refer to Molloy herself. *En breve cárcel* not only represents women writing, but it places the author, narrator, and protagonist in uncomfortably close proximity” (Kaminsky 1993: 112).

vengarse de alguna manera por el mal sufrido, ella siente una gran necesidad de evocar a la amante ausente. La intención inicial, vengarse de Vera, y un fuerte deseo por la presencia de Renata, se turnan en el transcurso de la historia relatada. Estos dos itinerarios principales están entrelazados con recuerdos de la infancia, sueños y reflexiones acerca de la propia escritura y el acto de escribir. Hacia el final de la novela se dan algunos encuentros —temidos— con Vera y otros —añorados— con Renata, y la mujer comprende que una continuación de estas relaciones es imposible. Decide abandonar el cuarto y parte con rumbo desconocido y la certeza de no volver a ver a ninguna de las mujeres queridas y de su propia soledad.

Antes de dedicarme a un análisis de *En breve cárcel* según mis propósitos centrales tendré que volver un momento a la estructura narrativa de la novela. La narración en tercera persona presenta la historia de una mujer que vino a esta ciudad con la intención de escribir, tal vez un ensayo sobre autobiografías, en todo caso otra cosa de lo que al final escribe (p. 68). A pesar de que el “yo” narrador y el sujeto de la acción parecen coincidir, extraña la obvia escisión entre la voz que narra y la protagonista. Francine R. Masiello pone de relieve que:

En breve cárcel traza la interrogación de una protagonista siempre observada por otra. Este proceso desafía la unidad singular del sujeto parlante, pues del orden de la novela se sugiere una especie de doble sujeto compuesto, de manera que la que escribe aparece en la novela inscripta siempre en un discurso ajeno, como si no tuviera lenguaje adecuado para referir su propia historia⁴.

No sorprende que esta inscripción de la protagonista en “otro” discurso y su propia preocupación por el relato que está escribiendo conlleve una obstinada interrogación acerca de la escritura y el proceso de escribir, tema que me gustaría examinar más a fondo a continuación.

⁴ Masiello (1985: 107).

REFUGIO, ESTALLIDO Y PRISIÓN - DIFERENTES ASPECTOS DE LA ESCRITURA

A lo largo del relato la mujer menciona varias razones por las cuales le resulta tan importante sentarse a escribir en este cuarto conocido. Ya sabemos que su propósito principal es el de vengarse de Vera. A éste se añade, con la ausencia de Renata, la nostalgia por la amante perdida. Hay, sin embargo, otras motivaciones que aparecen durante el transcurso del relato. Para la mujer el acto de fijar la historia en el papel equivale a una verificación de “fragmentos de un todo que se le escapa” (p. 13). Por un lado se refugia en lo que escribe para no suicidarse (tiene fantasías y sueños de ahorcarse en el balcón); por otro, espera salvarse así de la locura. Un sueño (p. 29) aclara por qué siente tanta necesidad de componer un todo coherente a partir de los pedazos sueltos: ante una misma imagen ella y otra persona tienen dos visiones diferentes. Ella no ve algo que el otro percibe claramente: el personaje de su padre muerto. Ella ve sólo fragmentos que no logra componer. En este sueño se dice a sí misma que podría volverse loca si el resto de la visión también se fragmentara.

Es su propia voz que tendrá que “entonar”⁵ escribiendo, si quiere vivir (p. 37), los pedazos de relaciones rotas y de recuerdos sueltos de su infancia. Eso corresponde a mi modo de ver al intento de producir una visión completa de sí misma, de entrelazar momentos muy diversos de su vida para reconocerse como un ser entero. En otro nivel, se podría también leer como intento de borrar de alguna manera la escisión entre la voz que narra y el sujeto de la acción para reunirlos en una entidad única. Este proyecto de conectar trozos sueltos mediante la escritura no se logra de la manera esperada. Después de haberse despedido definitivamente de Vera, la protagonista se da cuenta de que en este caso sus esfuerzos han sido inútiles: “no puede unir lo despedazado” (p. 127). La reiterada travesía mental de lo ocurrido y un reencuentro que la convence de que la Vera “real” no coincide con lo que ella escribió sobre su ex-amante, le permiten finalmente almacenar sus recuerdos en una

⁵ Kaminsky (1993: 106-107) discute el tema de la importancia de la voz y la distinción de textos escritos y hablados en *En breve cárcel*.

región a la cual ya no siente necesidad de volver. Esta compresión deja vislumbrar que ha llegado a aceptar que una parte de su historia quede para siempre fragmentada, sin que eso signifique que se vuelva loca.

Relatar los trozos de su propia historia significa en primer lugar pasar otra vez por los dolores y la pena sufrida, pero a la escritura se atribuye también una especie de capacidad terapéutica y se la percibe como un instrumento de autoconocimiento. La protagonista se mira en lo que escribió (p. 29), se anota minuciosamente pero sin convencerse de su imagen (p. 132). Alguna vez llega a preguntarse acerca de lo que queda para ella entre los tres hilos argumentales —Vera, Renata y su infancia— que sobresalen en el relato. El “yo” que se suprime y que está de alguna manera ausente se constituye a través de la invocación de otros personajes femeninos. La escritura entonces no sólo ayuda a sobrellevar la dolorosa ausencia de Renata, sino que ofrece también un espejo en el cual el sujeto se puede reconocer sin admitirlo. A pesar de esta contradicción, que no es la única, la protagonista da en el clavo al admitir un poco antes de partir que ella surge de un juego de palabras y de lo que éstas muestran y esconden (p. 150): “Se ha escrito, a lo largo de este relato, sin nombrarse; se ha fabricado, producto de un adulterio entre ella y sus palabras, y —por fin— apenas empieza a reconocerse”. No ha de sorprender que se aferre a las páginas escritas para poder releerse en momentos de una crisis de identidad, porque éstas parecen brindarle una idea vaga de quién es y quién ha sido.

Mediante una pesquisa inexorable la mujer espera encontrar una clave o un orden que conecte los fragmentos sueltos de su historia despedazada. Una vez, al (d)escribir el mar que echa de menos, se da cuenta de que agrega un rito al relato que no controla. Sumergida en un estado de suspensión y exaltación, permite que las palabras la lleven más allá de su cuarto y de sus recuerdos:

Cae en un puro crepúsculo que la sostiene, entregada, con mensajes desmadejados, inconsistentes, que desaparecen en cuanto los toca, que se desarticulan quemados, penetrados, descompuestos, que vuelven a enlazarse a medida que caen, que ella cae, que tocan fondo para recobrar el impulso, que vuelven a surgir como nuevas organizaciones. Tachadas, zurcidas: las palabras y ella. Hoy ha caído, junto con su letra, pero hoy también —como en el mar— hace pie (p. 67).

A pesar de que no logra recomponer enteramente ni su cuerpo ni su frase, cree ver un orden en las nuevas grietas que los marcan. Sigue escribiendo toda la noche pero posterga el relato y abandona por un momento su destino para gozar la armonía que experimenta. Sabe que de toda la noche “no quedará más que una cáscara ritual de palabras” (p. 70).

Este me parece un párrafo crucial porque dilucida un asunto que no suele relacionarse con la escritura. Aquí ella deja de ser por un instante un instrumento controlado por la razón para convertirse en un estallido caótico de palabras cuyo sentido escapa al entendimiento lógico. No me parece osado leer este pasaje como una irrupción de esta “habla impropia” que Irigaray considera, junto con la incomunicación de la mujer con su identidad sexual, un resultado de su difícil, para no decir imposible, entrada al orden simbólico. Es sorprendente que el estallido como tal no aparezca en el relato, hecho que subraya que es sólo signo de una identidad imposible. La erupción deja huellas indescifrables de palabras que el discurso de la escritora omite o excluye, tal vez porque ni siquiera ella misma entiende su sentido. Al decir que tanto ella como las palabras están tachadas y zurcidas, la mujer indica que sufrieron violencias, han sido tocadas por manos ajenas y se les niega de alguna manera su verdadera identidad.

Me gustaría ocuparme con más detención del motivo de la tachadura. En su libro *De la grammatologie* (1967), que abarca una crítica del fono- y logo-centrismo occidental y una teoría de la escritura, el filósofo Jacques Derrida, al desarrollar su teoría de la deconstrucción, menciona brevemente la tachadura. Aun cuando cualquier sistema de pensar es inevitablemente metafísico, es decir que consta de un fundamento intocable sobre el cual construimos toda una jerarquía de significados a base de oposiciones binarias, podemos por lo menos deconstruirlo: al examinar los principios básicos —por ejemplo, Dios o la razón— se puede demostrar que no son dados por una ley natural o divina, sino que son el resultado de un determinado sistema de significados preferidos a otros. En general, estos principios básicos se definen por lo que excluyen. En las sociedades patriarcales, por ejemplo, el hombre y todo lo que se le atribuye forma el principio básico, mientras que la mujer representa el oponente excluido. Una lectura deconstructivista significa entonces que se buscan elementos periféricos para

desmontar las oposiciones que dominan cualquier tipo de texto literario o filosófico. El movimiento de la deconstrucción viene pues de adentro de las estructuras, sirviéndose de ellas de una determinada manera, o en los términos de Derrida “habitándolas”⁶. La tachadura señala en este contexto una posible estrategia para poner en evidencia este pensamiento metafísico:

Cette rature est la dernière écriture d'une époque. Sous ses traits s'efface en restant lisible la présence d'un signifié transcendental. S'efface en restant lisible, se détruit en se donnant à voir l'idée même de signe. En tant qu'elle dé-limite l'onto-théologie, la metaphysique de la présence et le logocentrisme, cette dernière écriture est aussi la première écriture⁷.

A diferencia de borrar, tachar una palabra significa que la palabra todavía es legible, pero que se le niega su valor semántico. En el caso que nos interesa, las palabras que caen junto a la escritora se pueden todavía descifrar, pero son cáscaras, habla materializada que carece de sentido y que no se puede utilizar para transmitir mensajes o significaciones. Ahora bien, al percibirse como tachada, la protagonista alude al hecho de que su cuerpo lesbiano⁸ carece culturalmente de sentido porque no se le pueden adscribir los significados que definen el papel de la mujer en el orden masculino⁹: madre, amante, esposa, prostituta, virgen etc. A pesar de su desconfianza en la escritura ésta parece ser el único medio que tiene a su disposición para poder esperar, entre otras cosas, la reintegración de su cuerpo enajenado.

Si la escritora y su estallido de palabras están tachadas, ella también tiene que tachar para poder seguir adelante. Así, la mujer hace varias veces referencia a esbozos rechazados y a versiones suprimidas de la historia que se nos cuenta. Por otro, su propio movimiento de tachar apunta a la imposibilidad de poder anular lo vivido mediante las palabras:

⁶ Derrida (1967: 39).

⁷ Ibíd., p. 38.

⁸ Norat (1995: 112) interpreta *En breve cárcel* como el *coming-out* de una mujer lesbiana y señala que el discurso dominante contiene una confesión silenciada de una relación incestuosa entre padre e hija.

⁹ Kaminsky (1993: 97-99).

¿Cómo acatar las prohibiciones del recuerdo cuando está ante sus manos y dentro de un cuerpo que le devuelve, como un manuscrito desmañanado, corregido y lleno de tachaduras, lo que en él ha inscrito? Podrá modificarlo, decirse que lo modifica, pero bajo lo que añada y lo que tache persistirá la letra primera que no consigue anular (p. 111).

Memorizar es en gran parte un fenómeno lingüístico y la escritora sin nombre tiene necesariamente que servirse de los significados dominantes para anotar su vida. El intento de almacenar en su cuerpo las experiencias vividas falla de alguna manera, porque éste finalmente le devuelve el discurso dominante que no puede absorber. A pesar de sus esfuerzos para modificar esa lengua, no consigue liberar su cuerpo de la prisión de sus significados dominantes. Ella ve su acto de escribir como una acumulación de tachaduras, y su movimiento hacia adelante, tanto en el papel como en su historia, la llevaría “a lo mejor hacia algo que ya, desde un principio, ha sido tachado” (p. 139). Por un lado se refiere, con estas palabras, a la imposibilidad de reanudar la relación con Renata, pero por el otro también expresa una duda profunda frente a la escritura: no hay palabra para nombrarse. Con sus tachaduras, ella puede negar los significados de los discursos dominantes, pero no existe una identidad más allá de la lengua en uso.

Para escribir, la protagonista tiene que enclaustrarse en esta breve cárcel que el título¹⁰ insinúa y que no sólo hace referencia al espacio agobiante que es su cuarto. De la misma manera, al estar encarcelada entre las cuatro paredes —sus salidas al mundo de afuera son escasas—, está presa en su texto. No sorprende que el proceso de escribir a veces adopte rasgos de un exorcismo y que la violencia que emplea para fijar la historia se refleje también en sus manos rotas que a menudo manchan el papel con sangre (p. 110). Limar los barrotes de su celda no significa en primer lugar derribar las paredes de su cuarto, sino ante todo encontrar las claves que le permitirán, quizás, acabar con su pasado y terminar su texto. Las páginas a las que se aferra al final no sólo le ayudan a afirmar su identidad, sino que también señalan que ha sido capaz de librarse de una historia que llevaba en su cuerpo y que no la dejaba en paz.

¹⁰ Interpretaciones del título véase Kaminsky (1993: 108), Masiello (1985: 105) y Kantaris (1995: 155-157).

No prevalece finalmente ninguno entre los diferentes aspectos —refugio, instrumento de terapia y del autoconocimiento, espejo, estallido y prisión— con los cuales se relaciona la escritura de *En breve cárcel*. La mujer se sirve de todos para poder contar esa historia que no la deja, pero a la vez los rechaza porque no está completamente convencida de que la escritura sea un instrumento útil para expresarse. Es uno de los grandes méritos de esta novela que la tensión entre los diferentes asuntos que se asocian con la escritura no se disuelva y que las contradicciones así provocadas no desaparezcan.

EL ESPEJO Y EL CUERPO

Habiendo afirmado que la escritura puede funcionar como espejo, me gustaría explorar más a fondo el motivo del espejo y su manera de enlazarse con el cuerpo. La relación que se establece entre el sujeto que se contempla en el espejo y el objeto reflejado se puede considerar de oximorónica¹¹, porque la imagen devuelta es y al mismo tiempo no es idéntica al “yo”. Las actitudes que se pueden tomar frente a la imagen en el espejo se sitúan en una gama amplia, cuyos extremos son constituidos por la identidad del “yo” con su reflejo y por su disociación total. En la novela de Molloy encontramos dos comportamientos que corresponden más o menos a dichos extremos. Para Renata la contemplación en los espejos coincide con la “realidad”, se identifica con la imagen en el cristal: “Renata se mira: es Renata cuando se mira vivir” (p. 21). La escritora, en cambio, adopta una actitud mucho más negativa y ambigua ante el espejo. Su mirada en el cristal debe corregir o imponer un orden desconocido. Ora cree que lo que ve la está negando (p. 23), ora espera descubrir en el espejo otra cara que la suya (p. 93). Ella sólo se ve reflejada, es decir que no se percibe como “auténtica” sino como impropia.

¹¹ Jenijoy La Belle (1988: 42): “Thus, the mirror is inescapably ‘oxymoronic’ —a term I will use instead of ‘paradoxical’ because mirroring is, quite literally, a mode of figuration or figuring-forth an image which, like metaphor, is inscribed with both identity and difference.”

De niña le gustaba contemplarse, a veces disfrazada con ropa de su padre, en espejos enfrentados, desdoblándose de esta manera al infinito. Si sus juegos juveniles no tenían lugar ante el espejo, necesitaba una mirada, normalmente la de su hermana Clara, y aun de adulta sigue mirándose constantemente en todo y todos. En la teoría del sicoanalista Jaques Lacan (1966) “le stade du miroir” forma un momento central en la constitución de un “yo” propio. Señala el tránsito de lo imaginario o presimbólico —el tiempo antes de la entrada en la lengua— a lo simbólico. El estadio del espejo es una fase, de alguna manera nunca terminada, en la cual el niño se mira en objetos y personas del mundo exterior para constituir a través de identificaciones imaginarias una idea de sí mismo y una conciencia individual. Al igual que la imagen en el espejo, este mundo exterior al mismo tiempo es y no es idéntico a la persona que se mira. Y aquí falla la protagonista de *En breve cárcel* de alguna manera: no logra incorporar en su propio ser lo que ve en los otros, sino que percibe todo como ajeno a ella. Esta disociación parcial de la imagen y el propio ser se manifiesta evidentemente en la enajenación que la protagonista experimenta frente a su cuerpo. Llega a conocer su propio cuerpo en su hermana menor, pero no es capaz de componer un todo coherente de las partes reflejadas en otras personas: “El cuerpo —su cuerpo— es de otro” (p. 31). No siente dolor o violencia y no experimenta placer hasta muy tarde en su vida. De hecho, es la imagen de sus nalgas surcadas de líneas rojas y no el recuerdo del dolor físico experimentado lo que finalmente le da la certeza de haber sufrido un acto de violencia.

La escritora dice que regalaría e incluso se quitaría los ojos para no poder ver, porque entiende que su extrema vocación por la mirada le impide reconciliar su cuerpo enajenado consigo misma en un sujeto coherente. En un momento de enfermedad posterga el relato porque su cuerpo doliente reclama una atención, pero quiere buscarse con una mirada que no rechaza lo que ve en el espejo:

Una mirada distinta que prescinde casi de los ojos: quiso sólo sentirse y reconocerse entera en el cuerpo pesado e inerte que, en cuanto lo atendió, empezó a dolerle menos: quiso instalarse plenamente en esa masa como quien se instala por fin en un dominio al que no creía tener derecho y que, desde siempre, le había pertenecido (p. 107).

Transitoriamente la mujer experimenta una armonía o una compenetración¹² con su cuerpo que se halla, en este preciso momento, más allá de la mirada y de las palabras.

Hemos visto en el capítulo anterior que la mujer tiene la esperanza de lograr unir a través de la escritura tanto los fragmentos de su historia como la visión desmenuzada de su cuerpo. Al mismo tiempo hallamos varios ejemplos de duda o reserva acerca de una posible curación mediante la escritura. Pienso que estas dudas, al mencionar por ejemplo que no puede convencerse de su imagen (p. 132), se entienden mejor en relación con el espejo. Es la misma incapacidad de identificarse con los objetos y personas del mundo exterior lo que impide que se reconozca enteramente en su texto. La imagen en el espejo difiere tanto de la protagonista que su imagen en el texto queda de alguna manera ajena a este sujeto de enunciación, que casi nunca llega a decir “yo”.

ESCUCHAR EL DESTIERRO

En esta novela, el exilio es un tema secundario y poco aludido. Una vez solamente, ya hacia el final del relato (p. 121), la protagonista habla explícitamente de su destierro, contrastando las actitudes opuestas de Renata y de ella misma frente al destierro. Mientras su amante se agarra a su exilio y lo convierte así en un lugar estéril, la escritora, aunque lo percibe como una falta de reposo, intenta escucharlo. Ella piensa que el comportamiento de Renata impide que ésta se las arregle con su pasado porque, recurriendo al exilio, “la memoria (...) le devuelve lo negado, la abandona a un recuerdo que es condena...”. Al escuchar su propio confinamiento, la protagonista trata de “descifrar lo que ella fue y lo que sigue siendo”, es decir que al investigar las circunstancias geográficas tanto de su pasado como de la situación actual espera alguna información sobre su identidad. Las causas del exilio no resultan importantes. Queda en

¹² Kantaris (1995: 183) interpreta “this vision (or rather feeling) of wholeness” como “a perfect enactment of Irigaray’s evocation of a woman’s self-touching and self-caressing which is capable of recomposing the fragmented, fetishized body of ‘woman’ as it is projected within the masculine imaginary...”.

evidencia que no se le puede atribuir una dimensión política¹³, y que hay que entenderlo en un contexto meramente individual. Al destierro en sí no se lo juzga como bueno ni malo; es más importante lo que la persona exiliada hace de esta circunstancia personal. La mujer deja traslucir que una sólo logra sacar un sentido positivo a la dolorosa experiencia del exilio si es capaz de examinar constantemente su vida. Y nadie mejor que la escritora sabe que esto es muy a menudo un proceso penoso.

Sin duda alguna el precio que se paga por el destierro es caro. No se manifiesta tan sólo en la mencionada falta de reposo sino también, como la escritora lamenta, en la imposibilidad de afirmarse en un presente:

Emprenderá un viaje, no sabe adónde. Se ha preguntado tantas veces dónde está —dónde es—, se lo seguirá preguntando. La pregunta es trivial y básica: conoce de antemano todas las vueltas, las respuestas reconfortantes. Soy donde fui —o donde no fui— soy donde seré. No hay declaración que la afirme en un presente, no hay una voz única en la que pueda afirmarse, aun hoy. Y para viajar es necesario saber de dónde se parte (p. 148).

Al no saber dónde está, ella tampoco sabe quién es¹⁴. La propia identidad la percibe en dependencia y en función de los lugares donde estuvo, no estuvo o estará. De esta manera, la identidad personal y el reconocimiento de un espacio geográfico confluyen en una dimensión única.

La identidad es un problema latente para la protagonista, pero resulta muy difícil limitar las causas al destierro. Grinberg señala en su capítulo sobre “Migración e identidad”¹⁵ que el sentido de identidad nace de una interacción continua de la integración espacial, temporal y social —en otros términos los sentimientos de individuación, ecuanimidad y pertenencia— que funcionan simultáneamente y se relacionan entre ellos. Con la migración los diferentes aspectos de la integración se pueden perturbar, en conjunto o sólo uno, como ya vimos en el capítulo sobre *El cielo dividido* de

¹³ La palabra “dictadura” se menciona una sola vez (p. 66) pero no en relación con el extrañamiento de la escritora.

¹⁴ Kaminsky (1993: 108).

¹⁵ Grinberg (1989: 129-135).

Reina Roffé. Aun cuando los tres factores se tematizan en mayor o menor escala en la novela, no se encuentran indicaciones explícitas de que ciertos trastornos sean efectos directos del destierro. En lo que atañe al sentido de individuación de la protagonista, observamos ya que la supresión del “yo” se podría leer como la consecuencia de una relación perturbada entre el sujeto y los objetos del ambiente, que se manifiesta también en la enajenación de su cuerpo. Alejarse de todos sus lugares y tener que abandonar constantemente a las personas queridas le quita todo sentido de pertenencia social o geográfica. El no poder quedarse o la observada falta de reposo no se deben tanto a circunstancias exteriores, sino que tienen sus raíces en esa situación personal que la protagonista intenta recuperar con la ayuda del texto que escribe. En el caso de la integración temporal resulta sumamente difícil determinar en qué medida la fragmentada percepción de la escritora de sí misma y de su historia se deben atribuir al destierro. Poco a poco se hace patente que los diferentes hilos argumentales que maneja en su relato se integran en ella misma. Hay varias alusiones a que ella logra por fin reconocerse en su texto y que éste le proporcionará apoyo en el nuevo lugar.

Las anécdotas que la escritora relata, ella no sólo las relaciona con determinadas personas, sino que les atribuye lugares precisos, pero calla las indicaciones geográficas exactas hasta muy poco antes de partir. No es una casualidad que revele, casi contra su voluntad, los nombres de las ciudades —Buenos Aires, París y Buffalo (p. 147)— en el momento en el cual siente la necesidad de protegerse contra las convocadas presencias femeninas. Nombrar es una manera de fijar y la inscripción de las personas queridas en la geografía real equivale a un gesto de distanciamiento o incluso de liberación. Pienso que la protagonista viaja a un lugar diferente porque sospecha que no volverá a ver a ninguna de las mujeres amadas. Viajar a un lugar fuera de la geografía mencionada puede significar la ruptura de la circularidad que hasta ahora la obligaba a recorrer los mismos lugares y a repetir las mismas conductas (p. 16).

Aunque el destierro no es un tema principal de la obra, uno de los conceptos estrechamente vinculados con él llama la atención: la

ausencia de las personas queridas. Se menciona a menudo¹⁶ y es un tema que constantemente preocupa a la escritora. Cabe anticipar que lo que la escritora echa de menos son exclusivamente personas¹⁷, nunca cosas o lugares donde había estado. Curiosa es su actitud frente a la casa de su infancia. Al enterarse de que la casa se vendió, se niega a visitarla más en sus pensamientos mientras escribe. No tener una casa adónde volver significa para ella que ya no tiene una morada para sus recuerdos y que poco a poco los irá perdiendo (p. 144).

La ausencia se relaciona, en primer lugar, como hemos señalado, con Renata, quien, al faltar a la cita, provoca una alteración del relato que la mujer quiere narrar. Pero como en el caso de la identidad y el lugar geográfico, ausencia y escritura se experimentan en dependencia recíproca y ambigua. La protagonista está convencida de que la unión sólo se puede escribir en función de la ausencia (p. 122). A pesar de que las palabras borroneadas le ayudan a evocar la amante ausente y a sobrellevar la soledad, éstas empobrecen al mismo tiempo la realidad vivida y no resultan demasiado eficaces para describir a Renata. Al (d)escribir a una persona, se la fija¹⁸ en el papel y por fin se la destruye, congelándola en sus gestos y su ser. Es la venganza lo que la protagonista quiere ejercer contra Vera y que cuidadosamente evita en el caso de Renata, quien sigue siendo, a pesar de su frecuente aparición en el texto, un personaje desdibujado, vago y difuso. Eso permite a la escritora seguir viviendo a través de sus papeles a la espera de Renata. Vera, en cambio, queda recluida, aunque no de la manera prevista, en una región a la cual la protagonista posiblemente nunca más volverá.

Obviamente la ausencia se opone también a la presencia y no extraña que sea a Vera a quien se relaciona con la palabra “presencia”. Más sorprendente es la queja de la escritora acerca de

¹⁶ La importancia de este concepto se subraya todavía más con el título de la traducción inglesa —*Certificate of Absence*— en la cual Molloy colaboró.

¹⁷ Un ejemplo extremo de una ausencia es la que Kantaris (1995: 159) denomina “the absence of ‘self’”.

¹⁸ Este término se emplea en todo el texto con una connotación negativa: El incendio del templo de la Artemisa a Éfeso por Eróstrato se interpreta como rebelión contra la fijeza (p. 154) y la observada falta de reposo implica cierta posibilidad de escapar a la fijeza.

que la figura de su padre está presente y pesa en la historia. Mientras la protagonista se obliga a acordarse de Vera porque quiere, por lo menos al inicio, vengarse del mal sufrido por ella, las evocaciones del padre se dan casi contra su voluntad y abren “un hueco amenazador dentro del relato” (p. 75). En toda la novela el término “presencia” aparece bajo este ángulo negativo, y aunque no se puede afirmar que la ausencia se perciba de manera sumamente positiva, no se puede negar que la escritora la juzga en varios párrafos como provechosa. Sin la ausencia de Renata, la mujer posiblemente no hubiera escrito el texto. A pesar del escepticismo de la escritora, escribir resulta finalmente un medio bastante eficaz para sobrellevar la ausencia de las personas queridas y para librarse de “presencias” no deseadas.

CONCLUSIÓN

Al comparar los textos que entran en la primera categoría con los de la segunda, saltan a la vista dos diferencias evidentes: este segundo grupo no es sólo más heterogéneo sino que el exilio parece ser un tema menos omnipresente y predominante que en el primer grupo de novelas. Con eso no quiero decir que sea un asunto secundario o de poco impacto sobre la disposición del argumento. En realidad, los textos de las autoras argentinas nos presentan una gama bastante amplia en cuanto a la importancia y explicitud del extrañamiento. Indudablemente, en *La rompiente* de Reina Roffé y *En breve cárcel* de Sylvia Molloy, el ostracismo de la protagonista no desempeña un papel tan preponderante como en *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela y *En cualquier lugar* de Marta Traba. Las otras dos obras, *El cielo dividido* de Reina Roffé y *En estado de memoria* de Tununa Mercado, se distinguen por su perspectiva diferente, puesto que la acción transcurre en el país natal, desde donde se comenta el tiempo de exilio y se examinan las consecuencias y efectos de la emigración. No obstante esas discrepancias, en todos los textos se tematizan, junto con el destierro, diferentes aspectos de la lengua o la escritura, respectivamente¹.

¹ La única obra que cumple sólo a medias con este criterio es *El cielo dividido*. Pese a ello me decidí a incluir la novela en esta sección por las siguientes razones. Primero, el texto es una especie de continuación de *La rompiente* y por eso me pareció oportuno ubicarlos en la misma categoría y en sucesión directa (cosa que también hice en el caso de las obras de Futoransky). Segundo, no se trata de una novela de exilio en un sentido estricto porque se centra exclusivamente en la vuelta a la patria, hecho que de todos modos dificulta su inclusión en cualquiera de los grupos establecidos. Y tercero, ambos textos comparten una situación narrativa similar. Las conversaciones “monológicas” de Eleonora con sus interlocutoras se parecen en su función a los comentarios de la

Por lo demás, el traslado geográfico está acompañado —o en algunos casos precedido— de una fuerte crisis de identidad, que dificulta la adaptación de la persona confinada en el nuevo lugar de residencia. Antes de ocuparme de esas particularidades que aparecen sólo en algunas de las novelas que acabo de analizar, me gustaría entrar primero en las semejanzas y similitudes que conciernen al tratamiento de los tres criterios temáticos —exilio, escritura e identidad— para así poder distinguir este grupo de obras de los otros dos y caracterizarlo.

Al igual que en la primera categoría, el exilio está representado en general como una clara contraposición de dos o más ciudades diferentes. Con excepción de *Novela negra con argentinos*, esta oposición territorial casi nunca se mantiene en rigor hasta el final del texto. Al evidenciarse que la mujer expatriada o repatriada experimenta en todos los sitios las mismas formas de exclusión y marginación social, la contraposición de dos mundos se pone en duda o desaparece por completo. Así entendido, el destierro es solamente una prolongación o repetición de un estado anterior. La comprobación de las figuras centrales de que los lugares se asemejan sobre todo en sus rasgos negativos se acentúa por la falta de recuerdos positivos del pasado. Al traer a la memoria intencionadamente la época vivida en la patria, la retrospección sirve para enfatizar la posición periférica que la protagonista ocupó ya en aquel entonces. Sin embargo, el pasado apenas se evoca voluntariamente, sino que los recuerdos traumáticos de la dictadura o de agravios sufridos invaden a la exiliada y amenazan con quebrantar su frágil equilibrio emocional.

Aun cuando los personajes femeninos no están verdaderamente integrados en la sociedad nativa, el viaje al extranjero intensifica, por lo menos en un primer momento, su marginación. En todas las novelas el contacto de los personajes desterrados con la gente del lugar es mínimo, problemático y a veces totalmente inexistente. Además, la abrumadora estrechez de los espacios interiores que los fugitivos habitan y apenas abandonan, hace resaltar aún más su exclusión de la comunidad. Las habitaciones y cuartos diminutos configuran en varias novelas el escenario principal y el lugar donde

protagonista acerca de su Novela en la anterior obra de Roffé. Las pláticas posibilitan a la mujer juntar mediante su voz los fragmentos de un mundo personal alienado.

la protagonista se encuentra en los momentos de crisis personal. A la vez que simbolizan la marginalidad de los exiliados, los ámbitos pequeños los protegen de un mundo exterior desconocido y les proporcionan la necesaria reclusión para escribir o confiarse a otra persona. En el espacio reducido la mujer emprende la difícil tarea de hallar una posición propia que le permita hablar para así poder (re)conectarse con su entorno mediante sus palabras o para cortar todos los lazos afectivos con el fin de poder comenzar sin cargas emocionales. Aun cuando se atribuyen diversas funciones al acto de escribir, los textos coinciden en un aspecto central que presenta la escritura “as project of replacement, reinvention of a symbolic structure which is designed to make sense of the past while allowing the forging of a new identity”, como precisa Millington al interpretar *El jardín de al lado* de José Donoso².

En todos los textos el tema de la escritura se relaciona, en efecto, con el intento de restablecer o reapropiarse de un sentido de identidad despedazado. Este proceso se realiza a base de una mirada en doble sentido, que oscila constantemente entre un pasado más o menos remoto y el presente inmediato. Puesto que ese pasado ocurrió en otro lugar, el salto temporal corresponde también a un cambio geográfico a través del cual el exilio territorial se añade a la problemática planteada como asunto complementario y factor agravante. Por lo tanto, las tres materias en cuestión están casi siempre enlazadas recíprocamente sin que se establezca una simple relación de causa-efecto entre ellas. De este modo, el destierro se vincula a menudo con otros temas, lo que tiene como consecuencia que no sea un asunto tan omnipresente y predominante como en las cuatro novelas que entran en la primera categoría.

A parte de las tres materias principales mencionadas, existe una serie de temas concomitantes que aparecen en más de una novela. A continuación voy a presentar los de mayor importancia. En relación con la (aparente) dualidad espacial, llama la atención el que los lugares recorridos o no se nombren en absoluto o se designen sólo con mucha dificultad y casi contra la voluntad de las mujeres exiliadas. Esta característica acentúa la impresión, mencionada ya más arriba, de que los diversos paraderos no difieren mucho entre sí porque los personajes sufren en todos los sitios las mismas formas de

² Millington (1991: 65).

marginalización. Además, la omisión de los nombres geográficos y propios en *La rompiente* y *En breve cárcel* pone en evidencia el trastorno de las relaciones físicas y psíquicas que lleva a la alienación de las protagonistas de ellas mismas y del mundo exterior. Otro indicio de la perturbación mental es la frecuente desorientación espacial y/o temporal que agobia al individuo exiliado. Esta confusión acerca de los lugares y del tiempo se expresa en los textos de Roffé y en cierta medida también en *En estado de memoria*, incluso en la peculiar estructura narrativa que objetiviza la pérdida de una posición estable que le permite a la mujer situarse dentro de un ambiente distinto para poder hablar. En el caso de los personajes principales de *Novela negra con argentinos*, la desorientación espacial, “el estar en otra parte”, provoca la sensación de estar en un doble lugar, lo que tiene repercusiones sumamente peligrosas.

En casi todas las obras aparece el concepto clave de la presencia o de su antónimo, la ausencia. Sin embargo, el asunto se plantea bajo distintos puntos de vista y, por esa razón, el tratamiento de la materia cobra varios matices. Con exclusión de las dos “novelas del retorno” que abordan el problema de la ausencia en conexión con la figura central y su dificultad de recuperar “la continuidad” en la patria tras un largo destierro, se puede constatar que la presencia, sea de recuerdos no deseados o de la propia persona, preocupa más a los refugiados que la ausencia de los seres queridos. Es especialmente la presencia poca satisfactoria de las protagonistas en los sitios respectivos la que induce a interpretar el confinamiento del lugar de origen como una condición de rasgos universales. Ya que una verdadera integración y un eventual bienestar en el nuevo (o viejo) ambiente parece ser para todas las mujeres exiliadas una meta fuera de su alcance, se sugiere incluso que llevar una vida feliz y en paz, sea donde sea, será para siempre un deseo irrealizable. Por lo tanto, en algunos textos la instalación de los exiliados es solamente provisional y una nueva partida es inminente o parece por lo menos probable.

Es de interés señalar que en todas las novelas faltan por completo las reminiscencias explícitas al golpe de estado de Videla y a los años de la dictadura. No obstante, las escritoras logran evocar, al emplear diversos recursos y estrategias discursivas, el ambiente aciago de aquella época. Al mismo tiempo enfatizan las numerosas víctimas humanas y los sacrificios personales que costó el gobierno

militar al cual aluden sólo indirectamente. A pesar de que se expongan los sentimientos de dolor y tristeza por todo lo que se perdió a causa del extrañamiento forzado o voluntario, la dislocación no se juzga como una experiencia exclusivamente negativa. Sin duda alguna, el desplazamiento significa a primera vista un corte tajante que separa a los emigrantes de todas las personas y cosas a las que tenían apego. Evidentemente, una vez superado el trauma y la parálisis inicial, el aislamiento parece fomentar una reevaluación crítica de la propia situación. Por medio de un proceso creativo — escribir— los expulsados consiguen encontrar un nuevo lugar, periférico por cierto en relación a la comunidad receptora, pero bastante seguro para tomar de nuevo posesión de un sentido de identidad que se había desequilibrado cuando los desterrados abandonaron la patria. Así y todo, y ya que la mujer exiliada no logra verdaderamente vencer su marginación, se sugiere que ella está en armonía consigo misma sólo transitoriamente.

TERCERA PARTE:

**EL CARÁCTER UNIVERSAL
DEL DESTIERRO**

EL EXILIO COMO CONDICIÓN HUMANA: *LA NAVE DE LOS LOCOS* DE CRISTINA PERI ROSSI

La diferencia más significante, tal vez hasta un tanto desconcertante, entre *La nave de los locos*¹ de la autora uruguaya Cristina Peri Rossi² y las novelas que analicé anteriormente es, sin duda alguna, el hecho de que se nos presenta a un hombre como protagonista de las peripecias relatadas. Fuera de eso, el “viaje nunca terminado” de Equis, tal es la designación de la figura central, forma de veras una especie de “hipóstasis” (p. 33) del exilio: el destierro no es solamente una particularidad entre otras que caracteriza al protagonista, sino que representa *el* rasgo constituyente de ese personaje extraño. Por esta razón voy primero a analizar algunos de los diferentes aspectos que definen el confinamiento de Equis, cuya extranjeridad se puede considerar como un símbolo de la exclusión y la marginalización social. Una peculiaridad especialmente llamativa es el interés del trashumante por algunas obras selectas del arte occidental “—detalle que lo distinguía de los demás exiliados, incapaces de recordar más que poemas y canciones folclóricos, es decir, detestables—” (p. 77). En un segundo paso queda, pues, por examinar qué función tienen las referencias de la literatura y del arte y cómo se relacionan con el argumento principal. Aún cuando la relegación del protagonista no se inserta en un contexto nacional específico —hecho que ya destaca la narradora, en la cita de más arriba—, no falta por completo una contraposición de dos mundos. Sin embargo, el antagonismo no se establece a través de

¹ Todas las indicaciones de página se refieren a la siguiente edición: Peri Rossi, Cristina (1984) *La nave de los locos*, Barcelona: Seix Barral.

² Cristina Peri Rossi nace en 1941 en Montevideo. En 1972 abandona clandestinamente el Uruguay para refugiarse en España. Actualmente reside en Barcelona.

comparaciones locales o geográficas sino que tiene que ver preferentemente con diferencias sociales (y sexuales). Por eso me dedicaré en la tercera parte de este capítulo a los distintos tipos de marginación que se nos presentan en la novela. El exilio de Equis funciona como una especie de catalizador que le abre los ojos tanto para su propia exclusión del poder y de la protección colectiva, como para la marginalización de otros grupos sociales. Dentro de esta gama amplia de la discriminación general, la perspectiva narrativa se fija especialmente en la situación de la mujer en las sociedades patriarcales. Una serie de encuentros con figuras femeninas produce en el apátrida un proceso de concientización continua que le sensibiliza a la desigualdad entre los sexos y que finalmente da lugar a una reflexión acerca de la (co)existencia de dos mundos.

EL EXILIO - LA VERDADERA CONDICIÓN DEL HOMBRE

Dejando de lado la corta sección inicial nos vemos confrontados a partir del primer capítulo con el tema principal, puesto que la narración empieza con la travesía de Equis a bordo de un transatlántico. Sin embargo, antes de fijar la atención de los lectores en el protagonista, una cita de *La Biblia* y una breve interpretación de ésta los introduce al asunto del destierro. El párrafo precisa ya de cierta manera el carácter “universal” que se atribuye al exilio de distintos personajes. Por esa razón me parece oportuno entrar con detención en este preámbulo. El verso (Exodo 23, 9) hace mención de la expulsión del pueblo hebreo de la Tierra Santa y es una exhortación sobre cómo se debe tratar a los forasteros: “Y no angustiarás al extranjero: pues vosotros sabéis cómo se halla el alma del extranjero, ya que extranjeros fuisteis en la tierra de Egipto” (p. 10). En la segunda parte de la frase se pone énfasis en “la condición reversible” (p. 39) y (eventualmente) transitoria de la extranjeridad al explicar que es una particularidad variable que depende en primer lugar de la posición geográfica y en menor grado también del tiempo histórico.

En el pasaje posterior la voz enunciadora medita acerca de la cita y los dos conceptos claves que se indagan en un juego sagaz de descomposición y recomposición verbal. Analizando la palabra “extranjero” se hace resaltar a través de una secuencia rápida de

palabras e imágenes asociativas que la exclusión del confinado llega a significar un abrupto y doloroso nacimiento: “Extranjero. Ex. Extrañamiento. Fuera de las entrañas de la tierra. Desentrañado: vuelto a parir” (ibíd). Es digno de indicar que ya en este contexto es posible ver en la experiencia límite del destierro —pese a toda su negatividad— cierto elemento liberador³ o renovador, puesto que el alumbramiento es el momento preciso en el cual el recién nacido empieza a llevar una existencia independiente de la madre-tierra y a desarrollar una identidad propia.

Pocas líneas más adelante la voz narrativa adopta la posición de la primera persona del plural y establece así una oposición entre un “vosotros” que ya sabe por experiencia propia cómo uno se encuentra al estar expulsado de su lugar de pertenencia, y un “nosotros” que comienza a caer en la cuenta. El uso del “nosotros” es un indicio claro de que a continuación se va a hablar principalmente desde la perspectiva de los que “emp[iezan] a saber” (ibíd) porque recién sufren la experiencia de vivir en el exilio. Sin embargo, no es una coincidencia que el capítulo esté encabezado por un epígrafe que pertenece en un sentido a los textos claves del mundo occidental y que en otro tematiza el encuentro entre un grupo hegemónico, en este caso los nativos, y un individuo “antagónico” que se distingue por un rasgo determinado (“no ser de aquí”) que no le es completamente extraño al grupo dominante. Veremos que esa confrontación se producirá bajo diversas formas, casi siempre con el mismo efecto destructivo.

Ahora bien, dediquémonos a la característica principal del protagonista, que es la de ser una persona desterrada de su lugar de origen y expulsada del seno de una comunidad que no lo trata de igual a igual, ni le proporciona un sentimiento de pertenencia. A este estado de exclusión absoluta⁴ parece hacer referencia el nombre propio de Equis en el cual resuena el prefijo “ex”, componente de muchas designaciones que denotan cierta idea de estar fuera de todo lo que nos incluye, contiene o comprende⁵. Efectivamente, el hombre

³ Guerra Cunningham (1989: 67).

⁴ Ibíd., p. 68.

⁵ El nombre corresponde, además, a la incógnita matemática y a la abreviación griega de la palabra Cristo, figura con quien el protagonista comparte también otras características (Cánepa 1989: 127). En el texto mismo se insinúa que Equis derivó su denominación de la letra X, único

refugiado transita por el mundo en un viaje de nunca acabar, vagando de un lado a otro sin llegar jamás a instalarse definitivamente en un lugar —“de modo que puede decirse que los viajes son mi segunda naturaleza” (p. 175). Salvo algunas excepciones, faltan descripciones detalladas que le permitan al lector reconocer una ciudad determinada. En general, los nombres de los sitios que Equis recorre se “omiten deliberadamente” a fin de “no herir susceptibilidades” (p. 37). La topografía se limita a unos rasgos vagos y los lugares se diferencian tan sólo respecto a sus climas y grados de amplitud y longitud. Sin embargo, todas las ciudades se asemejan en la contaminación ambiental, la alienación, la incomunicación así como en la autosuficiencia de los habitantes y la hostilidad que éstos muestran frente a los extranjeros.

La peregrinación inconclusa del personaje central no tiene una causa explícita, apenas se puede deducir que huyó de un país, supuestamente latinoamericano, donde sus perseguidores le acosaban y gente sin motivo desaparece, como se comprueba en el caso de su compatriota Vercingétorix. Lo que me parece todavía más importante que la falta de una razón precisa para su destierro prolongado, es el hecho de que “la trayectoria de Equis constituye la negación de una posibilidad de trascendencia...”⁶, es decir que su viaje carece tanto de un sentido inteligible como de un fin que explicara o justificara su tránsito incesante. Él mismo subraya que su deambular por el mundo es involuntario y sin rumbo fijo (p. 78) y enfatiza que “el hombre sedentario [...] ignora que la extranjeridad es una condición precaria, transitiva, pero también intercambiable” (p. 28). Pese a su existencia incierta da la impresión, sobre todo al comienzo de la novela, de que el exiliado asume su destino con bastante tranquilidad:

A poco de llegar a una ciudad, Equis consigue trabajo —es muy hábil y puede ganarse la vida dictando clases acerca del romanticismo alemán o barriendo los andenes del metro, como taquígrafo en una empresa naviera o sirviendo platos en un restaurante—, alquila habitación, compra algunos libros (Equis se ha resignado a comprar los mismos libros en diversas ciudades), algunos discos (Equis adora la

resto del rótulo que encontró después del derrumbamiento del cine Rex y que subió a su apartamento para que le hiciera compañía en su soledad (p. 26).

⁶ Guerra Cunningham (1989: 68).

música de Wagner y sus días son mejores cuando puede oír «*O sink hernieder*» cantado por Kirsten Flagstad, versión que como ha podido comprobar no se encuentra fácilmente en cualquier tienda) e instala dos o tres objetos familiares, carentes, en general, de cualquier valor que no sea el afectivo (p. 27).

A primera vista parece insinuarse en este pasaje que no importa dónde uno vive mientras tenga trabajo, una vivienda y algunos objetos “indispensables” que le suministren al hombre vagabundo, en un sentido lato, una “pertenencia cultural”. Sin duda alguna, la ironía en la enumeración de las posibles profesiones de Equis hace sospechar que la cruz de ser extranjero no se sobrelleva con tanta facilidad como se sugiere. Además, la instancia narrativa contradice casi en seguida al pasaje citado a través de una nota encima de la palabra “trabajo”: “Es falso decir que Equis ha encontrado trabajo rápidamente en todas las ciudades...” (p. 28).

Fuera de los obstáculos prácticos que complican la instalación en el nuevo lugar, se mencionan también dificultades de índole psíquica que amenazan con quebrantar el equilibrio emocional de los individuos errantes. La figura principal sufre de un desequilibrado sentido del tiempo⁷, de angustia y depresiones; una joven, procedente de un pequeño pueblo del Middle West, se suicida porque se siente completamente sola en Nueva York; el ex-astronauta Gordon vive en una nostalgia perpetua desde que regresó de su viaje a la luna. En los tres casos la postración de los exiliados se debe en gran parte a la actitud reservada o fría de la gente del lugar, que no acoge con amabilidad a los forasteros. Aunque Equis nunca se pregunta directamente quién es, de dónde viene o a dónde va, pueden encontrarse varios indicios de que el destierro tiene un impacto considerable sobre su identidad: el protagonista prescinde de un nombre propio y hacia el final de la novela se distancia asimismo de su papel de macho en una sociedad patriarcal. Sin embargo, ese abandono más o menos voluntario de algunas señas de identidad, que probablemente se acelera con el traslado al extranjero, no significa

⁷ “(Equis no podía precisar cuántos [años después]; a raíz de sus frecuentes viajes su sentido del tiempo se había perturbado y ora le parecía infinito —un tejido extensible y elástico que se extendía o se acortaba— ora le parecía crispado, ríspido, lleno de puntas y de filos)” (pp. 43-44).

un rechazo del individualismo, ni un trastorno irreparable de la conciencia del propio ser, sino que revela ser una condición previa para llegar a alcanzar una perspectiva nueva de las relaciones humanas. Su excéntrica posición social y la relativa independencia de lugares, propiedad y roles genérico-sexuales le sensibilizan a Equis de tal modo que repara en los más diversos tipos de opresión política o social y de injusticia. Esta progresiva toma de conciencia, que se discutirá más a fondo en el tercer capítulo, está estrechamente relacionada con la gran importancia que tienen determinadas obras maestras para el viajero perpetuo. Su interés por la literatura, las artes plásticas y el cine —una particularidad que sobresale tanto como el extrañamiento del protagonista— llama la atención a partir del segundo capítulo. Ya que las referencias a distintas creaciones artísticas ocupan una función sumamente importante, me parece oportuno entrar a continuación en dicha materia.

LAS CREACIONES ARTÍSTICAS COMO CONTRA-IMÁGENES AMBIGUAS DEL EXILIO

Destaqué anteriormente que el segundo capítulo comienza con un verso de *La Biblia* y un análisis sagaz de las palabras sagradas. En el párrafo siguiente, Equis, al entrar en escena, está leyendo exactamente el verso número dieciocho del canto VI de *La Ilíada* —otro texto canónico de la cultura occidental y otro libro que trata de viajes involuntarios. Por la conversación con la Bella Pasajera, el lector se entera de que este recorrido por el Atlántico es el primer viaje de Equis, lector apasionado de travesías, periplos y trayectos antiguos y modernos. De hecho, él no sólo leyó “todos los viajes posibles”, también “este viaje ya lo leí más de cinco veces” (p. 11). No sorprende pues que la navegación por un mar tranquilo se confunda tanto con las reminiscencias de los viajes leídos y que resulte sumamente difícil considerar auténtica la travesía del personaje principal. De la misma manera que “el barco es una réplica, una maqueta del otro mundo (ése que está ausente durante quince días de navegación)” (p. 12), este capítulo parece ser una copia de historias no especificadas de travesías. Tantas veces se reitera el lema “el viaje leído” que casi se llega a tener la impresión de que Equis está destinado a vivir lo antes leído. Y en efecto, la

literatura parece anticiparse a la realidad y le brinda un modelo tan fidedigno que incluso el romance amoroso con la Bella Pasajera se desarrolla exactamente según era de esperar: “él pensó que eso también ya lo había leído” (p. 16).

Durante el transcurso de este segundo capítulo ya se pone de manifiesto que la intertextualidad (no sólo encontramos referencias a varias obras literarias, sino también a algunas canciones populares y a descripciones de películas o cuadros) desempeña un rol importante en *La nave de los locos*. Encabezando tanto la novela entera como el capítulo VIII, este título alude claramente a *Das Narrenschiff* de Sebastian Brant (1494)⁸. A pesar de que nunca se menciona explícitamente, este texto sirvió de modelo a la novela de Peri Rossi con respecto a ciertos aspectos temáticos, e incluso se le asemeja en cuanto a su forma⁹. Otro rasgo llamativo del relato de la escritora uruguaya es la interrupción de la trama principal (las peregrinaciones de Equis) por la interpolación de doce fragmentos en letra cursiva que describen progresivamente *El tapiz de la creación* que el expatriado admiró alguna vez en la Catedral de Gerona. No cabe duda de que las intercalaciones —me ocuparé de su significación y función posibles un poco más adelante—, contribuyen junto con la intertextualidad y el empleo de diversos géneros textuales (por ejemplo artículos periodísticos, diario de a bordo, redacciones juveniles, poemas etc.) al carácter híbrido de la novela.

Con las citas de *La Biblia*, *La Ilíada* y los textos desconocidos de viajes (algunos, por ejemplo *La Odisea*, *La Eneida*, *Robinson Crusoe* y *Los viajes de Gulliver*, se nombran en otro contexto) el exilio de Equis se inserta, en efecto, en una tradición larga y antigua. La mención de los textos clásicos pone más que nada énfasis en el aspecto “universal” del ostracismo sufrido por el protagonista,

⁸ Varios críticos (Invernizzi Santa Cruz 1987; Martin 1989; Hart 1993; Dejbord 1998) indican que la novela de Peri Rossi comparte el título y algunos paralelismos temáticos incluso con otras obras. Destacan en especial la de Pío Baroja (1925) y la de Katherine Anne Porter (1959). El estudio que ejerció probablemente una influencia llamativa sobre la escritora uruguaya se piensa que fue *Stultifera Navis* de Michel Foucault (1961).

⁹ Cánepa (1989: 121) realza que ambos textos muestran una semejante estructura abierta que se debe al hecho de que los capítulos son en gran parte intercambiables, autónomos y autosubsistentes.

porque todas las narraciones presentan la (e)migración como parte esencial de la condición humana. Sin embargo, esa tradición prueba a la vez que la expulsión de individuos y grupos indeseables del seno de la sociedad es una práctica empleada ya desde la antigüedad y los tiempos míticos. Por eso no sorprende que el bibliófilo, que busca en momentos de desazón un poco de consuelo y apoyo en las historias de viaje, nunca abandone la actitud crítica que guarda frente a sus libros favoritos —no porque se trate de textos ficticios sino porque está muy consciente de que detrás del exilio imaginado se oculta con frecuencia el confinamiento real del autor (tal es por ejemplo el caso de Virgilio y Dante). Así y todo, se tiene de vez en cuando la impresión de que Equis es una especie de amalgama de diversas figuras literarias. Mientras comparte la condición de viajero con la mayoría de los héroes antiguos (y con el Quijote la predilección por la literatura), se asemeja a los protagonistas de los textos kafkianos tanto en la dependencia absoluta de las circunstancias contrarias y alienantes como en la sumisión a un destino incomprensible.

A primera vista se tiene la impresión de que los libros y los otros objetos de “valor afectivo” (p. 27) le proporcionan al desterrado un mínimo sentimiento de “pertenencia” o arraigo, porque el peregrino a veces halla en ellos una armonía¹⁰ o constancia que está completamente ausente de su vida nómada y de los lugares que recorre. Sea el dibujo en una antigua lata de té Hornimans que muestra una muchacha que bebe una taza de té y que lee cómodamente un libro en un ambiente sumamente pacífico, sea una lámina con una imagen de Venecia, sea la fina elaboración de *El tapiz de la Creación* reproducido en el texto con todos sus ricos detalles, lo que Equis adora en estas obras es la manifestación de un orden posible, de una simetría y estructura perfectas. Y la narradora (hablando desde la posición del admirador del tapiz medieval) sabe

¹⁰ Mora (1988) analiza detenidamente en su artículo *La nave de los locos y la búsqueda de la armonía* la función clave del concepto “armonía”. Por un lado lo relaciona con la palabra “natural”, otra expresión importante en la obra de Peri Rossi, y por otro, lo opone no sólo al exilio de Equis y al triste destino de los otros personajes sino enfatiza que existe “en el libro una tensa pugna entre ese deseo [de armonía], representante de lo estable y permanente, y el anhelo de la renovación y el cambio” (Ibíd., p. 349).

explicar con mucha precisión por qué nos gusta sumergirnos mentalmente en esa “metáfora del universo” (p. 21):

Lo que amamos en toda estructura es una composición del mundo, un significado que ordene el caos devorador, una hipótesis comprensible y por ende reparadora. Repara nuestro sentimiento de la fuga y de la dispersión, nuestra desolada experiencia del desorden. Un esfuerzo racional y sensible por dotar a toda la materia de sentido sin renunciar por ello a la complejidad. En telas así sería posible vivir toda la vida, en medio de un discurso perfectamente inteligible, de cuyo sentido no se podría dudar porque es una metáfora donde todo el universo está encerrado (ibíd).

A pesar de anhelar la armonía y cierta permanencia, el hombre nómada se da cuenta, durante su larga transhumación, de que tal perfección se consigue solamente mediante la eliminación de los elementos reales que se le contraponen, razón por la cual Equis no experimenta nostalgia al contemplar el tapiz (ibíd). Sin que su deseo de estabilidad desaparezca por completo, llega a aceptar el tránsito de los objetos que le rodean, las experiencias contrarias de pérdida y ganancia que viven todos los seres humanos alguna vez (p. 27). Pero cuanto más se prolonga su peregrinación, tanto más acepta esa oscilación como algo dado. No existe ningún indicio en el texto de que el apátrida transite por el mundo en pos de algún paraíso perdido o artificial; la perfección y la armonía están, por lo menos como estados fijos, definitivamente ausentes de la vida terrestre. No obstante, nos gusta de vez en cuando lisonjearnos con la ilusión de que las cosas bellas perduran eternamente.

Tanto en la narración principal como en la descripción del tapiz se encuentran ejemplos que comprueban el hecho de que en el mundo real el orden y la simetría son a lo mejor coincidencias temporales o equilibrios que formamos en nuestra mente. Un capítulo que a este respecto llama especialmente la atención es “El viaje, XVIII: Un caballero del Santo Grial”, porque los conceptos de “armonía” y “estructura” se presentan aquí dentro de un contexto bastante ambiguo. El niño Percival visita a menudo un parque a donde va para “desintoxicarse” (p. 141) y a observar unos patos que se deslizan con gracia en un estanque lleno de desperdicios; a pesar del entorno repugnante, los animales representan a veces para el chico una “relación de equilibrio y compenetración” (p. 137) con el

agua. En otros instantes, sin embargo, el caballero del Santo Grial entiende perfectamente por qué los transeúntes tiran tanta basura al lago. En estos momentos —al reparar en los aspectos míseros de la vida— los patos pierden su aura de elegancia. Otro lugar que le gusta frecuentar es el quiosco de la orquesta, derruido y fuera de uso. Solamente las palomas se instalan todavía en la vieja construcción, “alistándose en la cúpula con orden y simetría” (p. 136). Pero la perfección ocasional es demasiado fija y quieta, por eso Percival lanza de vez en cuando piedras “para romper esa armonía que lo fastidiaba un poco” (ibíd.).

Otro ejemplo que comprueba la inconstancia de las cosas bellas se refiere a la tela de Gerona. Sin que los vínculos con la narración principal salten inmediatamente a la vista, se describen a intervalos irregulares los diferentes fragmentos del tapiz que representan el Pantocrátor o Rex Fortis¹¹ en medio de su creación (día y noche, el firmamento y la tierra, los animales y por fin también Adán y Eva), evocando esa estructura perfecta y concéntrica que tanto sorprende al admirador. Cuanto más se prolongan las vicisitudes de Equis, tanto más se pone de relieve que el universo idílico y armonioso de la tapicería contrasta fuertemente con el ambiente que rodea a los personajes principales. Con todo, hay un elemento en la obra tejida que indica que ni siquiera en la creación de Dios la vida y las cosas son fijas o duraderas (hecho que la continuación del génesis indudablemente confirma). En cada costado está situado un ángel que sopla dos cuernos y aprieta unos pellejos, de donde salen los vientos. Estos aires insinúan “que en el universo, todo es movimiento, nada está quieto” (p. 162). A mi modo de ver se introduce con el viento una ley fundamental que explica por qué en el mundo “real” están ausentes el orden estable y las simetrías fijas que fascinan al incansante viajero al contemplar óleos y lienzos antiguos. Valiéndose de los aires se integra el azar “a esa fijación del

¹¹ No es una casualidad que la denominación del protagonista provenga justamente de la letra X que pertenecía al rótulo del cine Rex. Así no sólo se apodera del último resto de su patria chica, sino que su nombre hace también referencia al Rex Fortis del tapiz y en menor grado alude asimismo al viejo rey de uno de sus sueños. Sin embargo, en comparación con el Pantocrátor, creador del universo, y el rey del enigma personificando el poder y la autoridad mundana Equis representa solamente un residuo final de ese poder patriarcal absoluto.

tiempo y del espacio que son las telas. Un azar convertido en causalidad" (p. 175). No sólo la peregrinación de Equis parece relacionarse con el indefinido curso de las cosas y de la marcha del mundo (p. 78), sino que incluso el mismo tapiz está sometido al impulso vital que se describe a través de los vientos: casi la mitad de la obra maestra desapareció y los colores de los fragmentos conservados están gastados y desteñidos.

Los libros favoritos del protagonista masculino constituyen, al igual que la tela de Gerona, un contraste evidente entre la armonía sugerida y las experiencias negativas de Equis. Sin embargo, en este caso el escepticismo no se refiere tanto a la armonía y las estructuras perfectas sino que concierne al carácter ejemplar de los héroes literarios y la función catártica que suele (o solía) atribuirse a la lectura de las obras clásicas. En mi opinión las referencias a los textos claves con sus ideales masculinos se vuelven más escasas en la medida que Equis se va sensibilizando en relación a la marginación de la mujer, proceso que será tema del próximo capítulo.

LOS DIFERENTES ASPECTOS DE LA DISCRIMINACIÓN

En una serie de encuentros entre forasteros y nativos que se relatan en la novela, el primer contacto de Equis y un personaje del lugar da ya a entender que los nacionales son el mayor obstáculo que se opone a una integración adecuada de los emigrantes. El episodio refiere cómo Equis invita con mucho tacto a una chica nativa a tomar café porque se parece a una extranjera de la cual él se había enamorado en su propio país. Cuando el forastero hace una observación un tanto inusitada la mujer le juzga al instante de loco perdido. Ella piensa para sí misma que se debería obligar a los orates a llevar una marca distintiva para que la gente normal esté prevenida contra ellos (p. 29). Es evidente que, al comparar locos con extranjeros, la muchacha repite el típico gesto de marginación con el cual el grupo hegemónico excluye de la sociedad a estas personas que son, aparentemente, "diferentes".

El "malentendido" entre la joven y Equis pone de manifiesto que el hombre exiliado ocupa una posición sumamente periférica dentro de la comunidad receptora. Y la anécdota sirve también para poner el punto de mira de la lectora en otros tipos de marginalización

social. Uno de los siguientes capítulos (“El viaje, VIII: La nave de los locos”) relata una costumbre practicada sobre todo en los siglos XV y XVI y que consistía en embarcar a los locos en un navío que la tripulación iba a dejar en alta mar, abandonando a los dementes a su suerte. Otro ejemplo más actual, pero no por ello menos cruel, pone de manifiesto una marginalización social que refiere la desaparición involuntaria de Vercingétorix y los dos años que pasó preso en una fábrica de cemento, un campo de trabajo del cual pocos detenidos regresaron vivos. El compatriota de Equis sobrevive a la detención gracias a su constitución fuerte, sus dotes de cocinero y la capacidad de ignorar, a fin de no volverse loco, la existencia del mundo fuera de la fábrica. De este modo Vercingétorix experimenta otra forma de exclusión absoluta, puesto que la vida más allá del pueblo fantasma ya no está a su alcance: como en la Torre de Babel, las diferentes esferas tienen “sus leyes y su código, incomunicable, paralelo y secreto” (p. 60). Tanto en este episodio como en el anterior se hacen patentes los efectos destructores, para no decir mortales, de la marginación. El grupo dominante (militares, nativos, “cuerdos” etc.) no sólo expulsa de la población a quienes califica de diferentes o amenazadores, sino que incluso les niega el derecho a vivir. La lógica que constituye la base de esta actitud dudosa es una simple oposición binaria que divide el mundo en el bien y el mal. La finalidad de tal procedimiento se puede resumir fácilmente: del mismo modo que se crea la armonía en los cuadros, se intenta construir una sociedad “perfecta” mediante “la destrucción de los elementos reales que se le oponen” (p. 20). Lo que significa que los poderosos postran y encarcelan a opositores, matan a locos y “enemigos de la patria” y excluyen a marginados y extranjeros. Los resultados de actos tan repudiables son horrorosos no sólo para las víctimas, sino también para los que se salvan de tales acciones depuradoras. Hecho que evidencia un apéndice (pp. 119-124) que pinta la metrópoli moderna de la forma más negativa: los habitantes están sumergidos en la contemplación de sus ombligos, ignorantes de lo que ocurre en el resto del mundo. Viven hacinados en edificios que se derrumban, las calles y la gente están sucias y malolientes, la vida es tan ruidosa que los ombliguistas se enferman de incomunicación y la pobreza (económica y espiritual) hace estragos a manera de una epidemia.

Junto con las peripecias que sufre Equis a causa de su destierro, esa selección de muestras, aparentemente casual, que documentan varios tipos de exclusión en distintas épocas revela que:

todos los tiempos han sido de desconcierto y de penuria para los que no fueron tocados por el privilegio del poder y que nuestros días no se diferencian de los anteriores más que por el número de perseguidores, la sistematización de sus métodos y la fría lógica que aplican, cuyo resultado es el delirio (p. 101).

En el globo terráqueo de Morris, un “excéntrico extranjero” (p. 98) que el protagonista conoce en la isla de M., quedan cada día más zonas cubiertas de alfileres negros que señalan las regiones donde forasteros, locos u otros marginados son víctimas de la violencia y la opresión general. Sensibilizado por su propia exclusión, Equis se percata de muchas relaciones disímiles entre los seres humanos y se da cuenta paulatinamente de que la mujer ocupa la posición más degradante en la jerarquía social. No es una casualidad que la desigualdad entre hombre y mujer predomine sobre los otros aspectos de la discriminación.

DOS MUNDOS EQUIVALENTES EN CONTINUO CONTACTO

La autora parece servirse de la “otredad” femenina, diferente totalmente a los demás tipos de marginación, para analizar el origen, que se remonta a tiempos inmemoriales, de la legitimación con la que se ha tratado de justificar la inferioridad “natural” de la mujer frente al hombre: en *El tapiz de la creación* se representa, según corresponde al Génesis judeo-cristiano, a Eva más pequeña que a Adán “pero sensiblemente parecida” (p. 150). Algunas de las múltiples repercusiones de esa desigualdad originaria y de “los conflictos que esta sujeción [a la organización y al espíritu de la tribu] plantea” (p. 153) se tematizan en la última sección de *La nave de los locos*. Titulada simplemente de “Eva”, ésta abarca las confesiones de Eva en tanto que fragmento inédito, un artículo periodístico, redacciones juveniles sobre los defectos y virtudes de Adán y Eva, dos párrafos que prosiguen con la descripción del tapiz y los capítulos finales del viaje de Equis. Los devastadores efectos que produce el sometimiento de la mujer a las leyes masculinas

constituyen otro contraste claro con la tela medieval, cuya armonía se pone evidentemente en duda. Mientras los diversos fragmentos contienen una solución posible a un enigma que Equis debe adivinar en un sueño recurrente, dichos pasajes subrayan el constante proceso de concientización que se manifiesta en él como hombre en una sociedad patriarcal.

Aun cuando el exiliado nunca tiene visos de un macho típico, se puede constatar un enorme desarrollo en el juicio de Equis acerca de su propio papel en la relación entre los sexos. Llegamos a saber que el personaje masculino antes de su destierro experimentaba cierto placer al contemplar, desde su butaca del cine Rex, la violación de Julie Christie en función continua de una película de Daniels¹²; pero mientras halla satisfacción en la agresión contra la actriz desea al mismo tiempo salvarla de la depredadora máquina fálica. La actitud ambigua frente a los roles masculinos tradicionales caracteriza también los encuentros íntimos con las mujeres que conoce durante su barloventear. A excepción de la noble dama son siempre las figuras femeninas (la Bella Pasajera, Graciela y, con toda reserva, la prostituta golpeada) las que toman la iniciativa para el acto sexual, mientras que el personaje central casi no abandona su disposición pasiva. No obstante, en todas las relaciones subyacen tintes armónicos que tienen sus raíces en el consentimiento mutuo y el común acuerdo de la pareja.

La incomodidad que Equis experimenta cuando se ve en el papel tradicional del hombre poderoso —procedimiento que Peri Rossi, como observa Kantaris, utiliza para subvertir la posición hegemónica del protagonista¹³— aumenta considerablemente en la sección denominada “Eva”. Entretanto el trotamundos deja la isla de M. y está de regreso en la ciudad. Allí, sólo por necesidad, trabaja de acompañante en un autobús que lleva mujeres embarazadas a abortar a clínicas especiales en Londres. Tanto como le repugna la conducta despreciable de su superior, que se burla de la manera más ofensiva

¹² Se trata de *The Demon Seed* como ya observó Vaughn (1991: 253) quien analiza las escenas filmicas detalladamente. Fuera de ello, demuestra que el cambio en la actitud de Equis frente a su papel genérico-sexual ocurre cuando apenas conoce a Graciela, la primera figura femenina que se afirma “as a concrete subject independent of his fantasy” (Ibíd., p. 257).

¹³ Kantaris (1989: 254).

de las embarazadas, así también le amarga la suerte de la joven Lucía, quien jura en el viaje de vuelta no juntarse jamás con un hombre porque a través de ellos entra el azar en la vida que somete a las mujeres (p. 176). Poco tiempo después Graciela, amiga-amante ocasional del expatriado, le informa sobre sus investigaciones acerca del avasallamiento de la mujer durante los siglos pasados y luego parte para África con el objetivo de estudiar allí las prácticas de la infibulación. Todos estos tristes hechos no sólo prueban el permanente desequilibrio entre los sexos, sino que configuran el punto de partida para la adivinanza del acertijo. Ésta tiene al expatriado casi tan preocupado como la búsqueda de Lucía, a quien había perdido de vista. En un sueño, un viejo rey, enamorado de su hija, les propone a los pretendientes de la princesa el siguiente enigma: “¿Cuál es el mayor tributo, el homenaje que un hombre puede ofrecer a la mujer que ama?” (p. 163). A pesar de que la solución —obsequiar su virilidad— está desde hace algún tiempo en el espíritu de Equis, se atreve solamente a expresar la respuesta correcta tras la concatenación de dos sucesos decisivos. La primera pista está contenida en la observación de una ramera, desfigurada por una paliza, que encuentra en el pene fláccido del protagonista “una clase de armonía” (p. 188). El segundo indicio que le lleva a la revelación definitiva es el reencuentro con Lucía en un teatro pornográfico donde ella trabaja de travestí. El hombre asiste a una función en la cual se juega a múltiples niveles con máscaras y papeles sexuales invertidos, transgredidos o suspendidos: Tocada de una galera la mujer desaparecida representa a Marlene Dietrich —a su vez una copia de otros personajes de diferentes sexos—, quien ama a una Dolores del Río imitada por una persona de sexo ignorado. Luego, al visitar a Lucía en su camerino, Equis tiene una especie de visión intuitiva:

Vestida de varón, con la mirada azul muy brillante, acentuada por la línea oscura que dibujaba los ojos, las mejillas empolvadas y dos discretos pendientes en las orejas, era un hermoso efebo el que miraba a Equis y se sintió subyugado por la ambigüedad. Descubría y se desarrollaban para él, en todo su esplendor, dos mundos simultáneos, dos llamadas distintas, dos mensajes, dos indumentarias, dos percepciones, dos discursos, pero indisolublemente ligados, de modo que el predominio de uno hubiera provocado la extinción de los dos.

Más aún: era consciente de que la belleza de uno aumentaba la del otro, fuera el que fuera (p. 195).

El protagonista masculino comprende que los sexos pueden sólo complementarse verdaderamente si ninguno de los dos domina sobre el otro. Puesto que la mujer ocupa evidentemente una posición inferior a la del hombre, éste debe necesariamente renunciar a su potencia para que ambos puedan convivir “en todo su esplendor”. Entonces Equis en su calidad de hombre —la única posición de poder que el relegado podría realmente ocupar— le ofrece a Lucía su virilidad como tributo. De tal modo el personaje central “disengage[s] the penis from the transcendent and powerful phallus” como Tierney-Tello lo enfatiza, es decir que rehúsa el miembro masculino como símbolo de la supremacía y da un primer paso hacia el (re)establecimiento de un equilibrio posible entre hombre y mujer¹⁴.

Desde luego, el pasaje citado se opone claramente al descubrimiento expresado por Vercingétorix de que los desaparecidos, y todos los otros marginados, están excluidos de la vida cotidiana porque el mundo de los poderosos no tiene ningún contacto con el de los expulsados: “dos mundos perfectamente paralelos, distantes y desconocidos entre sí, dos mundos que existían con independencia y autonomía” (p. 59). A través de esa constatación y los múltiples ejemplos de discriminación se hace patente que se rechazan todas las forma de relegación o exclusión y que se condena cualquier medida que reduce la diversidad de la vida. Aunque se critica fuertemente el hecho de que se confinaba y se sigue expulsando tanto a individuos como a grupos enteros de la sociedad, se juzga la experiencia del exilio, como tal, de manera positiva. La pérdida de sentimientos de pertenencia y de determinados rasgos particulares posibilita una reevaluación de los roles sociales y de las relaciones humanas en general. O como lo expresa Tierney-Tello en su convincente interpretación de *La nave de los locos*: “While Equis is certainly subject to exile, victim of his circumstances, he also becomes subject of his exile, making his exile into an opportunity for creative production” (la cursiva es suya)¹⁵.

¹⁴ Tierney-Tello (1996: 200).

¹⁵ Ibíd., p. 257, nota n° 16.

Por lo tanto el destierro, u otra forma de marginación, puede dar lugar a un proceso de comprensión y de desarrollo personal que lleva, teniendo la relación entre los sexos especialmente en consideración, a un nuevo acuerdo entre los diferentes sectores sociales, siempre que el desterrado logre sobreponerse a las consecuencias del extrañamiento: soledad, alienación, estados de perplejidad, precariedad existencial etc. Al tomar en cuenta todos los efectos devastadores de la discriminación social y la desigualdad sexual se manifiesta que la revelación de Equis es una clara invitación a los hombres de no eliminar diferencias¹⁶, ni de sacrificar elementos que aparentemente se resisten a la creación de un orden o de una armonía. La presencia simultánea de los términos complementarios o antagónicos, una coexistencia, pues, que permita la relación y comunicación libre entre ellos, es al fin y al cabo la única probabilidad y esperanza de un mundo más justo y por ende mejor.

¹⁶ Me parece cierto que la vaguedad resulta en parte del rechazo de suprimir diferencias. Por un lado, la imprecisión es un rasgo inconfundible de la obra de por sí como constata Kantaris (1989: 260): “The text shies away from any attempt at closure, always trying to avoid the exclusions and hierarchies upon which signifying systems rely, in an effort to remain irreducibly open and plural”. Por otro lado, lo equívoco es una característica que claramente determina al protagonista. Una causa precisa sobre la ambigüedad que muestra Equis se nos brinda ya en el primer capítulo: En un sueño Equis recibe la orden de describir la ciudad a la que llega. A pesar de que no sabe cómo debe “distinguir lo significante de lo insignificante” (p. 9) se pone a separar el grano de la paja. Sin embargo, cuando una mujer (“ella”) aparece y le suplica mezclar una hierba, una piedra y un ratón con el grano el hombre queda tan confuso que abandona su trabajo. “Desde entonces, la paja y el grano están mezclados” (Ibíd.). Para una interpretación detallada del sueño y de la significación que tiene en él la aparición de la mujer, véase Tierney-Tello (1996: 178-180). Indudablemente, la actitud ambigua que el entendido muestra ante las obras artísticas es otra prueba de esa confusión.

CONCLUSIÓN

Dado que la tercera categoría abarca tan sólo la novela *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi, me parece indicado fijar la atención en las diferencias que distinguen este texto de los demás. En lo que toca el principal tema de interés para este trabajo salta a la vista el carácter universal que el exilio cobra en la obra de la escritora uruguaya. No sólo el protagonista, sino todos los personajes centrales son “exiliados de algo o de alguien”¹. El destierro evidencia ser la verdadera condición del hombre.

Indudablemente, el ostracismo y los diferentes viajes constituyen el rasgo distintivo del personaje principal sin nombre; pese a ello, el extrañamiento es solamente una de las muchas formas de la exclusión social que se mencionan en la novela. Equis y sus compañeros de camino, tan marginados como él, deambulan sin rumbo fijo por un mundo alienado que sigue siendo, aunque se nombren algunas ciudades “reales”, espectral, anónimo y hostil. A raíz de esa extrema uniformidad espacial nunca se forma una dualidad o contraposición geográfica. Incluso la oposición temporal de un “antes” y un “después” del confinamiento es mínima. Sólo al contraponer el mundo caótico y desordenado en el cual transita Equis al universo armonioso, pero incompleto, del *Tapiz de la creación*, se puede reconocer un singular y transitorio antagonismo. No obstante, al hacerse patente que la consonancia evocada en la obra medieval nace de la supresión de los elementos reales que equivale a la marginación de las figuras principales dentro de las sociedades nativas y extranjeras, se disuelve la oposición sugerida.

En comparación con las otras obras, el asunto de la alienación psicológica se plantea desde otra óptica. En *La nave de los locos* se prescinde desde el inicio de atribuirle al protagonista señas

¹ Peri Rossi (1984: 106).

individuales de identidad, puesto que el anti-héroe no lleva un nombre propio, ni tampoco está caracterizado por un origen nacional específico y su evolución psicológica durante el curso de la acción es bastante unidimensional.

En cierto modo se puede decir que el personaje sirve de vehículo para demostrar la general crisis de las identidades, sistemas de referencia y significación que caracterizan la era postmoderna. Simultáneamente, su actitud indeterminada y abierta frente a todo “lo otro” le capacita para transformar la experiencia enajenadora del destierro en un proceso de concientización, que desemboca en la renuncia a su rol genérico-sexual tal como está previsto en las sociedades patriarcales. Sin que se omitan los efectos desastrosos del exilio y de otras formas de marginación, la toma de conciencia pone de manifiesto cierto acto de liberación que puede acompañar la expulsión territorial y/o social. Vimos que en casi todos los textos reunidos en este estudio, se llegan a descubrir algunas ventajas del desplazamiento geográfico, a veces se lo juzga incluso positivamente, aun cuando el traslado al extranjero no haya verdaderamente cambiado la posición periférica de la persona desterrada.

Sin embargo, en ninguna novela se sugiere que el exilio pueda producir una transformación tan profunda como la que advertimos en el caso de Equis. De hecho, en la obra de Peri Rossi no sólo se establece una relación entre la experiencia del extrañamiento y la posición de la mujer en la sociedad patriarcal, sino que se esboza también una visión o utopía de una mejor convivencia entre los sexos.

Del mismo modo que la autora uruguaya separa, en lo posible, el destierro de un contexto personal claramente determinado, así también evita dibujar un trasfondo político-histórico específico. Una alusión vaga a las dictaduras conosureñas no falta, pero Peri Rossi se sirve ante todo de la ironía, la alegoría y el humor para poner de relieve los sucesos horribles cuyo resultado es la desaparición y la muerte de un sinnúmero de víctimas indefensas, la exclusión social de los marginados y la existencia degradante de las mujeres. En suma, se puede resumir que *La nave de los locos* se distingue de las otras novelas en primer lugar por su alto grado de abstracción. En vez de vincularse exclusivamente con el destino de un único personaje o de un pequeño grupo, el destierro figura como un

símbolo de la exclusión y marginación de grandes sectores de la sociedad. Por consiguiente, el exilio no se representa solamente dentro de un contexto personal, sino que se convierte en una condición humana de índole universal.

PALABRAS FINALES

En las once novelas de exilio que constituyen el corpus de análisis del presente trabajo, encontramos las más diversas descripciones y reflexiones críticas acerca de lugares, posiciones sociales y estados de ánimo que testimonian, tanto en conjunto como cada una de por sí, las consecuencias traumáticas del desplazamiento espacial, sea un destierro forzado o un traslado voluntario. La dolorosa experiencia del extrañamiento se expresa a través de una serie de topografías literarias que nos presentan espacios geográficos tanto reales como inventados o abstractos, ámbitos político-nacionales y socio-culturales, pero también “paisajes” humanos y anímicos. Vimos que en cada texto tarde o temprano se hace patente que dichas representaciones están erigidas sobre una base dual o múltiple que provoca una contraposición, a primera vista casi irreconciliable, entre diferentes lugares o, en el caso de *La nave de los locos*, entre dos tipos de convivencia social. Fijándonos de momento exclusivamente en este contraste originario, se puede afirmar que la experiencia del exilio se manifiesta en una dualidad o multiplicidad espacial y temporal que condiciona, en diversos grados, la acción narrativa. Partiendo de esta imagen inicial, se puede definir la posición del individuo confinado como una presencia en un “doble lugar”: no sólo la nueva ciudad de residencia y las tradiciones, las costumbres o los códigos nacionales influyen en la visión y los juicios que se hacen acerca del mundo, sino que el desterrado se apoya de igual manera en las normas y formas de vida que conoció en los sitios abandonados.

En la mayoría de las obras, sin embargo, la actitud que la protagonista asume frente a su expulsión o el traslado de la patria al extranjero se relaciona con el proceso de adaptación, ya sea exitoso o frustrado, en la sociedad receptora. Es decir que se constata a menudo un considerable desarrollo del tema en cuestión, dentro del

cuál se distinguen más o menos las siguientes etapas o fases claramente: en un primer momento, inmediatamente después de la expatriación o repatriación, prevalece la sensación de estar fuera de todas las estructuras “continentes”. El individuo relegado se ve, en muchos aspectos, ocupando una posición sumamente periférica en el suelo adoptivo. Durante esta fase inicial, el exilio se percibe, pues, como una ruptura tajante que divide el mundo en dos y que causa una confusión acerca del “aquí” y del “allá” o del “antes” y del “después”. El personaje relegado se encuentra en un vacío o en este “lugar doble”, formado por la patria lejana y el nuevo sitio de presencia, que se oponen en un antagonismo inconciliable. Este delirio de espacios y tiempos produce fuertes repercusiones en el sentido de identidad del desterrado, y el único hecho cierto en medio de la dislocación es su confusión y marginación absolutas. En busca de puntos de apoyo que le permitan crearse de nuevo una posición y/o asumir la alienación personal, su mirada oscilará entre este mundo que ya no está a su alcance y el entorno nuevo pero ajeno. Ya mencioné que esa contraposición de lugares nombrados u omitidos es común a todas las novelas de la primera y la segunda categoría. Evidentemente, las diferencias se acentúan más que nada durante el segundo período del ostracismo, que concierne el proceso de adaptación, o propiamente dicho, la transculturación de la mujer relegada al país de asilo.

En algunos textos, especialmente en *Mi amiga Chantal*, *En cualquier lugar* y *Novela negra con argentinos*, el contraste entre la patria y el nuevo sitio de permanencia persiste hasta el momento en que los exiliados se integran por diferentes motivos y de distintos modos en el actual lugar de presencia. A partir de este instante, la oposición entre las ciudades recorridas se vuelve insignificante o pierde por lo menos mucho de su actualidad. En estas obras se insinúa de alguna manera que los protagonistas son capaces de adaptarse al contexto cultural extranjero y que consiguen llevar una vida bastante satisfactoria.

En las demás novelas, el antagonismo se deshace de otra forma. Al comparar los diversos lugares en donde el confinado (o sus antepasados) había vivido, se hace patente que dichos lugares no se oponen por desigualdades sino que coinciden más bien por sus similitudes y analogías. Con la excepción de *El árbol de la gitana*, los sitios se parecen por sus afinidades negativas: destacan en primer

lugar la marginación social, la soledad y la incomunicación de las figuras principales. De hecho, se pone progresivamente de manifiesto que la no-pertenencia a la comunidad de acogida no es la primera exclusión que la mujer sufre en su vida. En verdad, ella nunca había formado parte realmente de la sociedad nativa, sea por su homosexualidad, sea por su descendencia judía o por su rechazo de los roles genérico-sexuales predefinidos. Aun cuando el idioma, determinadas tradiciones, comportamientos y otras especificidades nacionales unían a las protagonistas con sus compatriotas, estaban simultáneamente excluidas de la comunidad nativa —tal vez por el simple hecho de ser mujeres. Entonces, se podría aseverar que las consecuencias del extrañamiento, la sensación de estar en un doble lugar y la marginación experimentada, hacen que la persona exiliada observe el pasado y haga una (re)evaluación de su posición social en el lugar de origen. Al revelarse que su actual situación no difiere fundamentalmente de la anterior, se deshace la originaria oposición territorial y se acentúa la prolongación o repetición de posiciones sociales parecidas. O se podría incluso decir que el doble lugar espacial que la persona desterrada ocupa en el extranjero, la sensibiliza por el doble lugar social que tenía en la patria antes de partir (y que probablemente seguirá ocupando esté donde esté). En las obras en las que la dualidad geográfica desaparece por la equivalencia negativa de los lugares —pienso sobre todo en *La rompiente* y *En breve cárcel*, pero en menor grado lo constatado vale asimismo para las dos “novelas de retorno” y ambos textos de Luisa Futoransky— los personajes principales femeninos no pueden integrarse en la sociedad receptora, bien sea la nativa o la extranjera. Por lo tanto, se sugiere que una nueva partida está próxima o la permanencia en el actual lugar de presencia se considera transitoria. Sin duda alguna, ninguna de estas novelas nos presenta un planteamiento detallado de la situación de la mujer en la sociedad patriarcal. Los juicios críticos se leen solamente entre líneas, sin que se indique en palabras explícitas que la incomodidad personal de las protagonistas tiene que ver con su excéntrica posición social.

Ya mencioné previamente que *La nave de los locos* es el único texto en el cual se establece una relación directa entre el exilio del personaje principal masculino y la posición degradante de la mujer en las comunidades patriarcales. Aun cuando la oposición esbozada no es de índole territorial sino que concierne dos tipos de

convivencia social, la del universo literario vinculado con las vicisitudes de Equis y la del tapiz medieval, observamos que el protagonista pasa por un proceso parecido de concientización que tiene su punto de partida en su marginación y que lleva a la disolución del antagonismo inicial. No obstante las múltiples diferencias entre la obra de Peri Rossi y las otras novelas de exilio, todas se asemejan en esta estructura básica que se podría definir escuetamente como la superación de un dualismo tajante que provocó el confinamiento.

Sobrepasar o vencer un obstáculo exige por parte del individuo una actitud activa. A mi parecer, podemos darnos cuenta en todos los textos del doble aspecto que el verbo “exiliar(se)” implica. Se lo emplea tanto en el sentido pasivo que convierte al expatriado en el objeto de una acción como en el activo que le hace autor de ésta. Efectivamente, en los momentos que se pone énfasis en la expulsión por causa de circunstancias adversas, la imposibilidad de la vuelta o la pérdida de contacto con parientes, amigos pero también con el ámbito socio-cultural nativo, el lector tiene la impresión de que los personajes sufren una coerción y que están representados como las víctimas de un acto represivo. Es cierto que esta perspectiva no predomina en ninguno de los textos, ni siquiera en *En estado de memoria*, con su tono melancólico y triste, sino que todos los protagonistas desterrados logran hacerse dueños, tarde o temprano, de su extrañamiento. Apropiarse del exilio significa convertirse de “paciente” en el agente de la dislocación territorial. Eso no quiere decir que el relegado simplemente se conforme con un hecho inalterable; se trata más bien de un proceso que requiere cierta actividad y una toma de conciencia acerca de la situación cambiada. Sin embargo, la actuación del personaje confinado se evidencia especialmente en las novelas del segundo grupo, puesto que en ellas el acto de escribir simboliza ese tránsito de la parálisis inicial a la asunción activa del golpe de destino y la búsqueda de una posición que permita situarse dentro de un contexto nuevo. La escritura funciona pues como un medio adecuado para reanudar las relaciones que enlazan al individuo con el mundo de los objetos y consigo mismo. Por lo tanto, la mujer desterrada se transforma no sólo en la dueña de su vida sino también en la autora de su exilio literario. Así y todo, el lector reconoce asimismo en las otras obras que el ostracismo es un agravio sufrido que desplaza violentamente a la

persona afectada y que la expulsa del seno de una comunidad y una patria chica a la cual estaba más o menos integrada. Por otro lado, ese corte drástico la capacita, tras una fase de dolor y de desorientación profunda, para evaluar críticamente su vida actual y el pasado a fin de buscarse una posición en la sociedad que le permita ser ella y realizar sus propios anhelos.

En suma, los once textos analizados demuestran que el exilio es en primer lugar una experiencia traumática porque desplaza al expatriado no sólo en un sentido espacial y temporal sino también mental. La ruptura de todas las relaciones que conectan el hombre con los otros seres humanos, el medio ambiente pero también consigo mismo causan sentimientos de soledad, abandono, pérdida, perplejidad, dolor y tristeza, aun cuando el traslado geográfico no sea forzado o acompañado del fracaso total de los proyectos políticos. Excluida de todas las estructuras continentales, la persona confinada se ve ante la necesidad de restablecer las relaciones con el mundo y con su propio ser. Durante este proceso de adaptación y asimilación, que se logra sólo parcialmente en muchos casos, los desterrados se dan cuenta de la posición marginal que ocupan y ocupaban como mujer en las sociedades contemporáneas. Lo conmovedor de estas novelas del exilio no es sólo el hecho de que atestiguan y condenan los sucesos trágicos que estremecieron el Cono Sur en las décadas pasadas o que causan hoy en día víctimas indefensas en otras regiones del mundo. Lo verdaderamente perturbador es que comprueban a la vez que la mujer sigue siendo tanto incluida como excluida de cualquier sociedad occidental en las cuales ocupa todavía un “doble lugar”.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHUGAR, Hugo (1983) "El exilio uruguayo y la producción de conocimientos sobre el fenómeno literario", *Ideologies and Literature*, Minneapolis, vol. 4, n° 16: 224-241.
- AGOSÍN, Marjorie (1999) (ed.) *Passion, Memory, and Identity: Twentieth-Century Latin American Jewish Women Writer*, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- ALLEMANN, Fritz René; BAHDER, Xenia von (1986⁴) *Katalonien und Andorra*, Köln: DuMont Buchverlag.
- APPELT, Hedwig (1989) *Die leibhaftige Literatur: Das Phantasma und die Präsenz der Frau in der Schrift*, Weinheim [et. al.]: Quadriga.
- ARAÚJO, Ana María (1980) *Tupamaras. Des femmes de l'Uruguay*, Paris: éditions Des femmes.
- ARAÚJO, Helena (1989) *La Sherezade criolla. Ensayos sobre la escritura femenina latinoamericana*, Bogotá: Centro Editorial de la Universidad Nacional de Colombia.
- AROUX, Sylvain (1990) (ed.) *Les notions philosophiques: Dictionnaire*, Paris: Press Universitaires de France.
- BALDINI, Umberto; CASAZZA, Ornella (1992) *The Brancacci Chapel Frescoes*, London: Thames and Hudson.
- BALLESTEROS Rosas, Luisa (1994) *La femme écrivain dans la société latino-américaine*, Paris: Éditions L'Harmattan.
- BAUTISTA Gutiérrez, Gloria (1995) "Marta Traba: A Life of Images & Words", *A Dream of Light & Shadow. Portraits of Latin American Women Writers*, Agosín, Marjorie (ed.), Albuquerque: University of New Mexico Press: 179-193.
- BEARD, Laura J. (1998) "La sujetividad femenina en la metaficción feminista latinoamericana", *Revista Iberoamericana*, vol. 64, n° 182-183: 299-311.

- BERENGUER, Carmen; BRITO, Eugenia; ELTIT Diamela; OLEA Raquel; ORTEGA, Eliana; RICHARD Nelly (comps.) (1994²) *Escribir en los bordes. Congreso internacional de literatura femenina latinoamericana 1987*, Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- BRAIDOTTI, Rosi (1994) *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York: Columbia University Press.
- BROOKSBANK Jones, Anny; DAVIES, Catherine (1996) (eds.) *Latin American Women's Writing. Feminist Readings in Theory and Crisis*, Oxford: Clarendon Press.
- BUIJS, Gina (1993) *Migrant Women. Crossing Boundaries and Changing Identities*, Oxford & Providence: Berg.
- CALVO, Yadira (1990) *A la mujer por la palabra*, Costa Rica: Editorial de la Universidad Nacional (EUNA).
- CÁNEPA, Gina (1989) "Claves para la lectura de una novela de exilio: 'La nave de los locos' de Cristina Peri Rossi", *Anales: Instituto Ibero-Americanano, Universidad de Gotemburgo*, n° 1: 117-130.
- CASTILLO, Debra (1992) *Talking Back. Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*, Ithaca & London: Cornell University Press.
- CHAFFEE, Lyman (1987) "Intellectual Cultural Migrations: An Argentine Perspective", *Intellectual Migrations: Transcultural Contributions of European and Latin American Emigrés. Seminar of the Aquisition of Latin American Memorial Library Materials XXXI*, Madison: SALALM Secretariat Memorial Library, Univ. of Wisconsin: 22-38.
- CHAMBERS, Iain (1998) "A Stranger in the House", *Communal/Plural*, vol. 6, n° 1: 33-49.
- COHN, Dorrit (1978) *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- CORDONES-COOK, Juanamaría (1995) "Novela Negra con argentinos: The Desire to Know", *World Literature Today*, n° 69: 745-750.

- CYMERMAN, Claude (1996) “La production romanesque des écrivains hispano-américains exilés en France (1970-1990)”, *L'Exil*, Niderst, Alain (ed.), Paris: Klincksieck: 173-185.
- DEJBORD, Parizad Tamara (1998) *Cristina Peri Rossi: Escritora del Exilio*, Buenos Aires: Galerna.
- DERRIDA, Jacques (1967) *De la grammatologie*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- Diccionario de uso (1996⁸) *Gran Diccionario de la lengua española*, Madrid: Sociedad General Española de Librería, S.A.
- DÖMER, Cornelia (1994) *Mütter, Machos und Marginalität: Themen der Literatur von Frauen in Argentinien im 20. Jahrhundert*, Köln [et. al.]: Böhlau Verlag.
- DUJOVNE ORTIZ, Alicia (1997) *El árbol de la gitana*, Buenos Aires: Alfaguara.
- EAGLETON, Terry (1983) *Literary Theory. An Introduction*, Oxford: Basil Blackwell Publisher Limited.
- ESPÍN, Oliva M. (1990) "Roots Uprooted: Autobiographical Reflections on the Psychological Experience of Migration" en: Alegría, Fernando / Ruffinelli, Jorge (eds.), *Paradise Lost or Gained? The Literature of Hispanic Exile*, Huston: Univ. of Huston: 151-163.
- ETTER, Hansueli F. (1989) *Der Schöpfungsteppich von Girona*, Küsnacht: Verlag Stiftung für Jung'sche Psychologie.
- FARES, Gustavo; HERMANN, Eliana (1993) *Escritoras Argentinas Contemporáneas*, New York [et. al.]: Peter Lang.
- , (1998) *Contemporary Argentinean Women Writers. A Critical Anthology*, Gainesville: University Press of Florida.
- FEITLOWITZ, Marguerite (1998) *A Lexicon of Terror: Argentina and the Legacies of Torture*, New York: Oxford University Press.
- FERREIRA-PINTO, Cristina (1989) “En breve cárcel: escribiendo el camino del sujeto”, *Letras Femeninas*, Vol. XV, n° 1-2: 75-82.
- , (1996) “El rescate de la figura materna en ‘En breve cárcel’ de Sylvia Molloy”, *Romance Notes*, n° 36 (2): 155-162.
- FLORI, Monica R. (1995) *Streams of Silver. Six Contemporary Women Writers from Argentina*, Lewisburg: Bucknell University Press.

- FORSTER, David William (1995) *Violence in Argentine Literature*, Columbia [et. al.]: University of Missouri Press.
- , (1991) *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*, Austin: University of Texas Press.
- FOUCAULT, Michel (1961) *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris: Plon.
- FRANCO, Jean (1986) "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana", *Hispamérica*, año XV, n° 45: 31-43.
- , (1993; 19881) "Beyond Ethnocentrism: Gender, Power and the Third-World Intelligentsia", *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, Williams, Patrick; Chrisman, Laura (eds.), London: Harvester Wheatsheaf: 359-369.
- FUTORANSKY, Luisa (1986²) *Son cuentos chinos*, Montevideo: Edición Trilce.
- , (1986) *De pe a pa*, Barcelona: Anagrama.
- GALSTER, Ingrid (1997) "Aspekte der Feminismusdiskussion in Hispanoamerika", *Iberoromania*, n° 45: 99-113.
- GARCÍA, Alejandro (1994) *La crisis argentina: 1966-1976. Notas y documentos sobre una época de violencia política*, Murcia: Universidad de Murcia.
- GARCÍA PINTO, Magdalena (1988) *Historias íntimas. Conversaciones con diez escritoras latinoamericanas*, Hanover: Ed. del Norte.
- GERDES, Claudia (1994) "Ana Vásquez: 'Mi amiga Chantal'", *Iberoamericana*, año XVIII, n° 1 (53): 113-114.
- GIRONA, Nuria (1995) "Sexo sentido. Acerca de Marta Traba", *Mujeres: Escritura y Lenguaje*, Mattalía, Sonia / Aleza, Milagros (eds.), Valencia: Universitat de València: 39-45.
- GLICKMAN, Nora (1994) "Jewish Women Writers in Latin America", *Women of the Word. Jewish Women and Jewish Writing*, Baskin, Judith R. (ed.), Detroit: Wayne State University Press: 299-322.
- GONZÁLEZ, Patricia Elena; ORTEGA, Eliana (1984) (eds.) *La sartén por el mango: encuentro con escritoras latinoamericanas*, San Juan: Ediciones Huracán.
- GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz (1991) "Culturas subalternas. Crítica literaria no-androcéntrica", *Iberoamericana*, año XV, n° 2/3 (43/44): 93-107.

- GRAHAM-YOOLL, Andrew (1987) "The Wild Oats They Sowed: Latin American Exilés in Europe and some of Their Publications", *Intellectual Migrations: Transcultural Contributions of European and Latin American Emigrés. Seminar of the Aquisition of Latin American Library Materials XXXI*, Madison, SALALM Secretariat Memorial Library, Univ. of Wisconsin: 46-53.
- GRAMUGLIO, María Teresa (1987) "Aproximaciones a 'La rompiente'", estudio posliminar en Roffé, Reina *La rompiente*, Buenos Aires: Puntosur.
- GRAZIANO, Frank (1992) *Divine Violence: Spectacle, Psychosexuality, and Radical Christianity in the Argentine "dirty war"*, Colorado [et. al.]: Westview Press.
- GRILL, Gert (1993) (ed.) *Meyers Neues Lexikon*, Mannheim [et. al.]: Meyers Lexikonverlag.
- GRINBERG, León; GRINBERG Rebeca (1989; 1984¹) *Psychoanalytic Perspectives on Migration and Exile*, New Haven & London: Yale University Press.
- GUERRA-CUNNINGHAM, Lucía (1986) "Polivalencias de la confesión en la novela chilena del exilio", *Alba de América*, Westminster, vol. 4, n° 6/7: 17-36.
- , (1989) "La referencialidad como negación del paraíso: Exilio y excentrismo en 'La nave de los locos' de Cristina Peri Rossi", *Revista de Estudios Hispánicos*, t. XXIII, n° 2: 63-74.
- , (1990) (ed.) *Splintering Darkness. Latin American Women Writers in Search of Themselves*, Pittsburgh: Latin American Literary Review Press.
- HALL, Stuart (1993; 1990¹) "Cultural Identity and Diaspora", *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, Williams, Patrick; Chrisman, Laura (eds.), London: Harvester Wheatsheaf: 392-403.
- HART, Stephen M. (1993) *White Ink. Essays on Twentieth-Century Feminine Fiction in Spain and Latin America*, London: Tamesis Books Limited.
- HERLITZ, Georg; KIRSCHNER, Bruno (1928) (eds.) *Jüdisches Lexikon*, Berlin: Jüdischer Verlag.
- HODGES, Donald Clark (1991) *Argentina's "Dirty War": An Intellectual Biography*, Austin: University of Texas Press.

- HUGHES, Psiche (1984) "Interview met Cristina Peri Rossi" en: Schipper, Mineke (ed.) *Ongehoorde Woorden. Vrouwen en literatuur in Afrika, Azië en Latijns-Amerika*, Weesp: Het Wereldvenster: 270-290.
- HUMM, Maggie (1989) *The Dictionary of Feminist Theory*, New York: Harvester Wheatsheaf.
- , (1994) *A Reader's Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism*, New York: Harvester Wheatsheaf.
- INVERNIZZI SANTA CRUZ, Lucía (1987) "Entre el tapiz de la expulsión del paraíso y el tapiz de la creación: múltiples sentidos del viaje a bordo de 'La nave de los locos' de Cristina Peri Rossi", *Revista chilena de literatura*, n° 30: 29-53.
- IRIGARAY, Luce (1974) *Speculum de l'autre femme*, Paris: Les éditions de Minuit.
- , (1977) *Ce sexe qui n'est pas un*, Paris: Les éditions de Minuit.
- JEHENSON, Myriam Yvonne (1995) *Latin American Women Writers. Class, Race, and Gender*, Albany: State University of New York Press.
- JONES, Julie (1998) *A Common Place: the Representation of Paris in Spanish American Fiction*, Lewisburg: Bucknell University Press.
- KAMINSKY, Amy (1987) "Gender and Exile in Cristina Peri Rossi", en: Myers, Eunice; Adamson, Ginette (eds.) *Continental, Latin-American and Francophone Women Writers. Selected Papers from the Wichita State University Conference on Foreign Literature, 1984-1985*, Lanham [et al]: University Press of America: 149-159.
- , (1993) *Reading the Body Politic. Feminist Criticism and Latin American Women Writers*, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press.
- KANTARIS, Elia Geoffrey (1989) "The Politics of Desire: Alienation and Identity in the Works of Marta Traba and Cristina Peri Rossi", *Forum for Modern Language Studies*, XXV, n° 3: 248-264.
- , (1992) "The Silent Zone: Marta Traba", *The Modern Language Review*, n° 87: 86-101.

- , (1995) *The Subversive Psyche: Contemporary Women's Narrative from Argentina and Uruguay*, Oxford: Clarendon Press.
- KAPLAN, Caren (1987) "Deterritorializations: The Rewriting of Home and Exile in Western Feminist Discourse", *Cultural Critique* 6: 187-98.
- KERR, Lucille (1995) "Novels and «Noir» in New York", *World Literature Today*, n° 69: 733-739.
- KNAPP, Bettina L. (1991) *Exile and the Writer: Exoteric and Esoteric Experiences: a Jungian Approach*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- KOHUT, Karl (1983) *Escribir en París. Entrevistas*, Frankfurt a/M, Vervuert.
- , (1991) "Berlín: ¿Ciudad latinoamericana?", *Actas del I Encuentro Franco-Alemán de Hispanistas* (Mainz 9.-12.3.1989), Strosetzki, Christoph / Botrel, Jean-François / Tietz, Manfred (eds.), Frankfurt a/M: Vervuert: 118-133.
- KOLLER, Sylvie (1991) "París - exilio en los escritores latinoamericanos", *Actas del I Encuentro Franco-Alemán de Hispanistas* (Mainz 9.-12.3.1989), Strosetzki, Christoph / Botrel, Jean-François / Tietz, Manfred (eds.), Frankfurt a/M: Vervuert: 110-117.
- LA BELLE, Jenijoy (1988) *Herself Beheld. The Literature of the Looking Glass*, Ithaca [et. al.]: Cornell University Press.
- LACAN, Jacques (1966) *Écrits*, Paris: Éditions du Seuil.
- LAGOS, María Inés (1988) (ed.) *Exile in Literature*, Lewisburg: Bucknell University Press.
- , (1995) "Displaced Subjects: Valenzuela and the Metropolis", *World Literature Today*, n° 69: 726-732.
- LANDMANN, Isaac (1948) (ed.) *The Universal Jewish Encyclopedia*, New York: Universal Jewish Encyclopedia Co.
- LINDHOFF, Lena (1995) *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, Stuttgart: Metzler.
- LINDSTROM, Naomi (1989) *Jewish Issues in Argentine Literature. From Gerchunoff to Szichman*, Columbia: University of Missouri Press.
- , (1998) "Escritoras judías brasileñas e hispanoamericanas", *Revista Iberoamericana*, vol. 64, n° 182-183: 287-297.

- LOCKHART, Darrell B. (1997) *Jewish Writers of Latin America*, New York [et. al.]: Garland Publishing.
- MAGNARELLI, Sharon (1988) *Reflections/Refractions. Reading Luisa Valenzuela*, New York [et. al.]: Peter Lang.
- , (1996) "Luisa Valenzuela. Writing Bodies (Metonymically Speaking) and the Dangerous Metaphor", *Journal of the Institute of Romance Studies*, n° 4: 281-295.
- , (1997) "Images of Exile/Exile(d) Images: The Cases of Luisa Valenzuela and José Donoso", *Revista de estudios hispánicos*, t. 31, n° 1: 61-75.
- MARNHAM, Patrick (1998) *Dreaming with His Eyes Open: a Life of Diego Rivera*, New York: Alfred A. Knopf.
- MARTIN, Gerald (1989) *Journeys through de Labyrinth: Latin American Fiction in the Twentieth Century*, London: Verso.
- MARTÍNEZ, Elena M. (1996) *Lesbian Voices from Latin America. Breaking Ground*, New York, London: Garland Publishing, Inc.
- MARTÍNEZ, Nelly (1994) *El silencio que habla: Aproximación a la obra de Luisa Valenzuela*, Buenos Aires: Ed. Corregidor.
- MARTÍNEZ-RICHTER, Marily (1997) *La caja de la escritura. Diálogos con narradores y críticos argentinos*, Frankfurt a/M: Vervuert.
- MASIELLO, Francine Rose (1985) "En breve cárcel: La producción del sujeto", *Hispamérica*, año XIV, n° 41: 103-112.
- , (1997) *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- MCLEAN, Iain (1996) (ed.) *The concise Oxford dictionary of politics*, Oxford, New York: Oxford University Press.
- MCLEISH, Kenneth (1993) (ed.) *Key Ideas in Human Thought*, New York: Facts on File.
- MERCADO, Tununa (1989a) "Las escritoras y el tema del sexo", *Nuevo texto crítico*, Año II, n° 4: 11-13.
- , (1989b) "Dos reflexiones sobre la mujer y la escritura", *Puro Cuento*, año III, n° 17, 28-30.
- , (1989c) "Robar el fuego", en Giardinelli, Mempo (ed.) *Mujer y escritura. Las 56 ponencias leídas durante las primeras jornadas sobre mujeres y escritura*, Buenos Aires: Puro cuento: 131-132.

- , (1990) *En estado de memoria*, Buenos Aires: Ada Korn Editora.
- MILLINGTON, M. I. (1991) "Out of Chile: Writing in Exile/Exile in Writing - José Donoso's 'El jardín de al lado'", *Renaissance and Modern Studies* 43: 64-77.
- MISTRAL, Gabriela (1958) *Poesías completas*, Madrid: Aguilar.
- MOI, Toril (1985) *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London: Methuen.
- MOLLOY, Sylvia (1981) *En breve cárcel*, Barcelona: Seix Barral.
- , (1991) *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America*, Cambridge: Cambridge University Press.
- , (1998) "En breve cárcel": pensar otra novela", *Punto de la vista*, n° 62: 29-32.
- MONTERO, Oscar (1985) "En breve cárcel: La Diana, la violencia y la mujer que escribe", en: González, Patricia Elena; Ortega, Eliana (eds.), *La sartén por el mango*, Río Piedras: Huracán: 111-118.
- MORA, Gabriela (1988) "Peri Rossi: 'La nave de los locos' y la búsqueda de la armonía", *Nuevo Texto Crítico*, año I, n° 2: 343-352.
- , (1990) "Enigmas and Subversions in Cristina Peri Rossi's 'La nave de los locos' [Ship of Fools]" en: Guerra Cunningham, Lucía (ed.) *Splintering Darkness. Latin American Women Writers in Search of Themselves*, Pittsburgh: Latin American Literary Review Press: 19-27.
- MUZQUIZ, Virginia Lawreck (1993) "Boundaries around Identity: Sylvia Molloy's 'Certificate of Absence' and the Autobiographical Process", *Monographic Review/Revista monográfica*, n° 9: 176-188.
- NAVAJAS NAVARRO, Gonzalo (1988) "Erotismo y modernidad en 'En breve cárcel' de Sylvia Molloy", *Revista de Estudios Hispánicos*, t. XXII, n° 2: 95-105.
- NEWMAN, Robert D. (1993) *Transgressions of Reading. Narrative Engagement as Exile and Return*, Durham & London: Duke University Press.
- NORAT, Gisela (1995) "The Silent Child within the Angry Woman: Exorcising Incest in Sylvia Molloy's 'Certificate of Absence'", en: Lashgari, Deirdre (ed.), *Violence, Silence, and Anger. Women's Writing as Transgression*,

- Charlottesville & London: University Press of Virginia: 111-123.
- OLIVERA-WILLIAMS, María Rosa (1986) "La Nave de los locos de Cristina Peri Rossi", *Revista de crítica literaria latinoamericana* 11, n° 23: 81-89.
- OPPENHEIM, Lois Hecht (1993) *Politics in Chile: Democracy, Authoritarianism, and the Search for Development*, Boulder: Westview Press.
- ORDOÑEZ, Montserrat (1985) "Máscaras de espejos, un juego espejular. Entrevista, asociaciones con la escritora argentina Luisa Valenzuela", *Revista Iberoamericana*, julio-dic. (n° 132-133): 511-519.
- PARTNOY, Alicia (1988) (ed.) *You Can't Drown the Fire. Latin American Women Writing in Exile*, Pittsburgh; San Francisco: Cleis Press.
- PERI ROSSI, Cristina (1983) "Literatura y mujer", *ECO, Revista de la cultura de Occidente*, Bogotá, t. 42, n° 5=257: 498-506.
- , (1984) *La nave de los locos*, Barcelona: Seix Barral.
- PERILLI, Carmen (1994) *Las ratas en la Torre de Babel. La novela argentina entre 1982 y 1992*, Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.
- , (1995) *Historiografía y ficción en la Narrativa Hispanoamericana*, Tucumán: Universidad Nacional.
- PERRICONE, Catherine R. (1996) "Valenzuela's 'Novela Negra con Argentinos': A Metafictional Game", *Romance Notes*, Spring 36 (3): 237-242.
- PFEIFFER, Erna (1995) *Exiliadas, Emigrantes, Viajeras. Encuentros con diez escritoras latinoamericanas*, Frankfurt a/M: Vervuert.
- PICÓN GARFIELD, Evelyn (1985) *Women's Voices from Latin America. Interviews with Six Contemporary Authors*, Detroit: Wayne State University Press.
- QUINDEAU, Ilka (1995) *Trauma und Geschichte: Interpretationen autobiographischer Erzählungen von Überlebenden des Holocaust*, Frankfurt a/M.: Brandes & Apsel.
- REIS, Carlos (1989³) *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid: Editorial Gredos.
- ; LOPES, Ana Cristina M. (1991³) *Dicionário de narratologia*, Coimbra: Livraria Almedina.

- RIQUELME, Horacio (1989) "Literatur und Identität: Lateinamerikaner in Europa", *Aus dem Gedächtnis des Windes. Psychokulturelle Studien zu Lateinamerika*, Frankfurt a/M, Vervuert: 135-161.
- RIVERO-POTTER, Alicia (1995) "La opresión en la narrativa de Luisa Futoransky: 'Son cuentos chinos' y 'De Pe a Pa (o de Pekín a París)'", *El testimonio femenino como escritura contestataria*, Sepúlveda Pulvirenti, Emma / Logan, Joy (eds.) Santiago de Chile: Asterión: 117-145.
- ROCK, David (1993) *Authoritarian Argentina: the Nationalist movement, its history and its impact*, Berkeley: University of California Press.
- RODRÍGUEZ-HERNÁNDEZ, Raúl (1994) "Posmodernismo de resistencia y alteridad en 'La nave de los locos' de Cristina Peri Rossi", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XIX, n° 1: 121-135.
- ROFFÉ, Reina (1987) *La rompiente*, Buenos Aires [et. al.]: Puntosur.
- , (1989) "Qué escribimos las mujeres en la Argentina de hoy", *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Kohut, Karl / Pagni, Andrea (eds.), Frankfurt a/M: Vervuert: 205-213.
- , (1995) "Itinerario de una escritura. ¿Desde dónde escribimos las mujeres?", *Mujeres: Escrituras y Lenguajes*, Mattalía Sonia / Aleza, Milagros (eds.), Valencia: Universitat de València: 13-17.
- , (1996) *El cielo dividido*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- SAAVEDRA, Guillermo (1993) *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*, Buenos Aires: Viterbo Editora.
- SCHMIDT, Cynthia A. (1990) "A Satiric Perspective on the Experience of Exile in the Short Fiction of Cristina Peri Rossi", en: Alegría, Fernando; Ruffinelli, Jorge (eds.) *Paradise Lost or Gained? The Literatur of Hispanic Exile*, Huston: Univ. of Huston: 218-226.
- SCHOR, Naomi (1989) "This Essentialism that is not one: Coming to Grips with Irigaray", *Differences*, 2/1: 38-58.

- SCHUMM, Petra (1990) *Exilerfahrung und Literatur. Lateinamerikanische Autoren in Spanien*, Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- SCHWARTZ, Marcy E. (1990) "Cultural Exile and the Canon: Writing Paris into Contemporary Latin American Narrative", *Paradise Lost or Gained? The Literature of Hispanic Exile*, Alegría, Fernando; Ruffinelli, Jorge (eds.) Huston: University of Huston: 192-210.
- , (1999) *Writing Paris: Urban Topographies of Desire in Contemporary Latin American Fiction*, Albany: State University of New York Press.
- SOSNOWSKI, Saúl; POPKIN, Louise B. (eds.) (1993) *Repression, Exile, and Democracy. Uruguayan Culture*, Durham and London: Duke University Press.
- SZURMUK, Mónica (1990) "La textualización de la represión en 'La rompiente' de Reina Roffé" *Nuevo Texto Crítico*, año III, nº 5: 123-131.
- TABORI, Paul (1972) *The Anatomy of Exile. A Semantic and Historical Study*, London: Harrap.
- TIERNEY-TELLO, Mary Beth (1993) "From Silence to Subjectivity: Reading and Writing in Reina Roffé's 'La rompiente'" *Latin American Literary Review*, 21/42: 34-56.
- , (1996) *Allegories of Transgression and Transformation. Experimental Fiction by Women Writing Under Dictatorship*, Albany: State University of New York Press.
- TRABA, Marta (1981) *Conversación al sur*, México; España; Argentina; Colombia: siglo XXI.
- , (1984) *En cualquier lugar*, México; España; Argentina; Colombia: siglo XXI.
- ULLA, Noemí (1996) *La insurrección literaria. De lo coloquial en la narrativa rioplatense de 1960 y 1970*, Buenos Aires: Torres Agüero.
- VALDÉS, Hernán (1983) "Exil", *ECO, Revista de la cultura de Occidente*, t. 42, 5=257: 493-497.
- VALENZUELA, Luisa (1982) *Cambio de armas*, Hanover: Ediciones del Norte.
- , (1990) *Novela negra con argentinos*, Barcelona: Plaza & Janés.

- VÁSQUEZ, Ana (1987) *Los Búfalos, Los Jerarcas y La Huesera*, Santiago de Chile: Editorial Galinost.
- ARAUJO, Ana María (1988) *Exils latino-américains: la malédiction d'Ulysse*, Paris: Harmattan, CIEMI.
- , (1991) *Mi amiga Chantal*, Barcelona: Editorial Lumen.
- VAUGHN, Jeanne (1991) "Hay que saber mirar: The Construction of Alternative Sexualities in Cristina Peri Rossi's 'La nave de los locos'" *Monographic Review/Revista Monográfica*, 7: 251-264.
- VIDAL, Hernán (1989) (ed.) *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*, Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- VOGT, Jochen (19907) *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- WEBER, Dietrich (1975) *Theorie der analytischen Erzählung*, München: Verlag C.H. Beck.
- WEIGEL, Sigrid (1983) "Der schierende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis", *Die verborgene Frau*, Weigel, Sigrid / Stephan, Inge (eds.), Berlin: Argument-Verlag: 83-137.
- , (1984) "Frau und «Weiblichkeit»", *Feministische Literaturwissenschaft*, Stephan, Inge / Weigel, Sigrid (eds.), Berlin: Argument-Sonderband: 103-113.
- , (1989) *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*, Reinbek bei Hamburg: rowohlt.
- , (1990) *Topographien der Geschlechter. Kulturgechichtliche Studien zur Literatur*, Reinbek bei Hamburg: rowohlt.
- WEINSTEIN, Martin (1988) *Uruguay: Democracy at the Crossroads*, Boulder and London: Westview Press.
- WHITFORD, Margaret (1991) *Luce Irigaray. Philosophy in the Feminine*, London and New York: Routledge.
- ZWI WERBLOWSKY, R. J.; WIGODER, Geoffrey (1997) (eds.) *The Oxford Dictionary of the Jewish Religion*, New York [et al.]: Oxford University Press.



Números publicados

1. AA. VV.: *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*. 273 p., 1991.
2. SUGRANYES DE FRANCH, R.: *De Raimundo Lulio al Vaticano Segundo*. 253 p., 1991.
3. SÁNCHEZ, Y.: *Religiosidad cotidiana en la narrativa reciente hispanocaribeña*. 202 p., 1992.
4. AA. VV.: *Estudios de literatura y lingüística españolas en honor de Luis López Molina*. 636 p., 1992.
5. MICHEL-NAGY, E.: *La búsqueda de la «palabra real» en la obra de A. Roa Bastos: El testimoniar de la ficción*. 317 p., 1994.
6. KUNZ, M.: *Trópicos y tópicos. La novelística de Manuel Puig*. 215 p., 1994.
7. ANDRÉS-SUÁREZ, I.: *La novela y el cuento frente a frente*. 270 p., 1995.
8. BRANDENBERGER, T.: *Literatura de matrimonio (Península Ibérica, s. XIV-XVI)*. 400 p., 1996.
9. CANONICA, E.: *Estudios de poesía translingüe (Versos italianos de poetas españoles desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro)*. 251 p., 1997.
10. AGOSTINHO-DE LA TORRE, M.: *Vocabulario histórico en relatos geográficos del siglo XVIII (Virreinato del Perú)*. 768 p., 1999.
11. GÓNGORA, LUIS DE: *Espistolario completo*. Edición de Antonio Carreira. Concordancias de Antonio Lara. 807 p., 1999.
12. PEÑATE RIVERO, J.: *Benito Pérez Galdós y el cuento literario como sistema*. 728 p., 2001.
13. BACHMANN, S.: *Topografías del doble lugar. El exilio literario visto por nueve autoras del Cono Sur*. 244 p., 2002.



PÓRTICO LIBRERÍAS
Muñoz Seca, 6
50005 Zaragoza (España)
Tel. (+34) 976 357 007 • Fax 976 353 226
e-mail: portico@zaragoza.net

ISBN 84-7956-028-2

A standard linear barcode representing the ISBN number 84-7956-028-2. The barcode is composed of vertical black lines of varying widths on a white background.

9 788479 560287