

AVATARES DE UNA IDENTIDAD A LA DERIVA

Apostillas al horizonte ontológico del exilio en la literatura argentina del siglo XX. Dos generaciones, un encuentro posible: Sabato-Orozco y Lojo-Martini

El agua ensimismada
¿piensa o sueña?
El árbol que se inclina buscando sus raíces,
el horizonte,
ese fuego intocado,
¿se piensan o se sueñan?
El mármol fue ave alguna vez;
el oro, llama;
el cristal, aire o lágrima.
¿Lloran su perdido aliento?
¿Acaso son memoria de sí mismos
y detenidos se contemplan ya para siempre?
Si tú te miras, ¿qué queda?

El agua ensimismada

María Zambrano

ÍNDICE

PRÓLOGO

INTRODUCCIÓN: BRECHAS ABIERTAS POR ERNESTO SÁBATO Y OLGA OROZCO

La búsqueda y el tormento: Ernesto Sábato y el exilio del hombre moderno

El ascenso y la caída: Olga Orozco en pos del lenguaje primordial

NARRACIONES ONTOLÓGICAS DEL EXILIO: SAGAS DE DESTERRADOS EN LAS OBRAS DE MARÍA ROSA LOJO Y JUAN MARTINI

Ser dos, ser una: María Rosa Lojo. Los conflictos identitarios de la exiliada hija

El enigma de la realidad: Juan Martini y la verdad del *Seren* el exilio

POST-ESCRIPCIÓN

BIBLIOGRAFÍA

AGRADECIMIENTOS

PRÓLOGO

Durante años de investigación, he estudiado la temática del exilio desde diversos enfoques, encontrando siempre alguna arista nueva, inexplorada o poco transitada, pero en el fondo, el exilio siempre deja un resabio de ser a la deriva, de fractura identitaria, de duplicación y hasta triplicación de mundos posibles: dejados, encontrados, imaginados, soñados, deseados...

En este breve ejercicio, que compendia parte de los resultados de mi investigación en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de estos dos últimos años, no pretendo hacer un recorrido exhaustivo de la problemática del exilio, con su consecuente y desesperado cuestionamiento identitario, mucho menos establecer ninguna cronología o canon, sino plantear un diálogo posible entre cuatro escritores que, de una u otra forma, han ficcionalizado estos cuestionamientos estableciendo lo que entiendo una línea estético-ideológica en la literatura argentina que gira en torno a la visión del hombre exiliado desde una perspectiva ontológica, abriendo así un resquicio a la tendencia mucho más consolidada y difundida que aborda esta cuestión desde un enfoque socio-político. Dichos escritores son, por una parte, Ernesto Sábato y Olga Orozco -pensados como ejes vertebradores de la propuesta y antecedentes claros de los siguientes- y por otra, María Rosa Lojo y Juan Matini. No son los únicos¹, desde luego, pero sí algunos de los más representativos.

Ya desde los nombres mismos, se puede sospechar que la selección no responde a un período particular de la amplia historia fáctica de exilios posibles, de los cuales uno de los mayores exponentes y de los que más han sido elaborados estéticamente fuera el producido por la última dictadura militar en Argentina (1976-1982). La razón por la que los he elegido es porque cada uno de estos escritores ha vivido experiencias vinculadas a algún tipo de exilio y ha reflexionado acerca de la problemática identitaria que se abate sobre el hombre del siglo XX, entendido como el exiliado por excelencia, y estas vivencias o

¹ Alberto Girri, Héctor Murena, Sara Gallardo, entre otros, podrían haberse incluido, pero también atentado contra la extensión prevista para este trabajo.

pensamientos han dejado huellas ostensibles en sus prosas; también, en algunos casos, en sus poemas, pero me remitiré casi exclusivamente a las primeras en esta oportunidad.

Ernesto Sábato ha presentado una y otra vez en su obra la visión de un hombre exiliado de una suerte de original perdido, un hombre a la deriva, que en pos de un progreso ilusorio, cifrado en un avance tecnológico vertiginoso, ha perdido la unidad con lo sagrado. Prueba de estas reflexiones se hallan en sus ensayos *Uno y el universo* (1945), *Hombres y engranajes* (1951), *El escritor y sus fantasmas* (1963), *Apologías y rechazos* (1979), entre otros, y sobre todo, su autobiografía *Antes del fin: Memorias* (1998); asimismo, sus novelas *El túnel* (1948), *Sobre héroes y tumbas* (1961) y *Abaddón el exterminador* (1974); por citar algunos textos paradigmáticos. Por su parte, Olga Orozco escribe infatigables páginas en las que se vislumbra como columna vertebral de su producción poética y narrativa la imagen del hombre expulsado de un paraíso también perdido, como en el caso de Sábato, de una unidad quebrada por un ser humano cada vez más extraviado. La lectura de su obra poética en su conjunto, pero también de su menos extensa obra narrativa, bastan para probar la presencia de esta preocupación.

Estos dos escritores son, a mi entender, los que más influencias han proyectado en el marco de esta problemática y los antecedentes claves para leer la obra de María Rosa Lojo, quien no sólo les ha dedicado largas horas de reflexión metaficcional –su tesis doctoral analiza exhaustivamente la obra sabatiana y varios de sus ensayos críticos se ocupan de la de Orozco–, sino que su propia narrativa y sus poemarios están atravesados constantemente por la presencia de este legado. Así lo atestiguan, entre otras, las novelas que constituyen su saga del exiliado: *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste* (1987), *La pasión de los nómades* (1994), *Finisterre* (2005) y *Árbol de familia* (2010); su *Mínima autobiografía de una exiliada hija* (2006); así como un libro extraño, cercano a los cuentos de hadas (o mejor dicho, en su caso, de *fadas*), *O Livro das Seniguais e do Único Sinigual*² (2010).

Finalmente, Juan Martini elabora cuidadosamente otra saga del exilio con su tetralogía constituida por las novelas protagonizadas por el desterrado Juan Minelli: *Composición de lugar* (1984), *El fantasma imperfecto* (1986), *La construcción del*

²El libro de las Siniguales y del único Sinigual.

héroe(1989) y *El enigma de la realidad*(1991). Compleja serie que instala la sospecha sobre la confiabilidad de la memoria y la imposible reconstrucción por parte de la Historia, tal como se la ha entendido desde la cosmovisión moderna, y de la identidad no sólo de un hombre, sino también de todo un pueblo.

Lojo, hija de un exiliado republicano español, y Martini, exiliado por la última dictadura militar argentina, continuarán la brecha abierta por Sábato y Orozco –entre otros- y presentarán una fecunda obra dedicada a esta problemática.

Cuál es el origen de esta preocupación que convoca la obra de estos cuatro escritores o, al menos, cuál es uno de sus posibles –y certeros- orígenes. Sin duda alguna, la rebeldía de estos literatos a comulgar con la propuesta racionalista del hombre moderno, apoyada por la crisis que ha derribado en estos últimos siglos las certezas de su discurso, y el afán que demuestran por convertirla en materia ficcional.

Como es sabido, será el Iluminismo del siglo XVIII el que sistematizará las propuestas de modernización de la cultura, en clara oposición a las viejas representaciones del mundo regidas por lo teológico, imponiendo su visión desacralizadora en pos de lo científico-técnico. Hasta entonces, los escritos bíblicos, entendidos como Revelación, designaban lo que era el mundo. La Modernidad va desleyendo prontamente ese mundo interpretado por lo divino, culminando con lo que Nietzsche llamaría “la muerte de Dios”. Para los iluministas, esta visión implicaba una coerción hacia el hombre, que lo encerraba en una falsa conciencia y le impedía acceder a la verdad objetiva a la que le daba acceso la ciencia. Pero varias cuestiones quedarían sin respuesta por parte de este afán moderno de preeminencia del conocimiento científico, preguntas esenciales y antiguas del hombre: quiénes somos, cuál es la razón de nuestra existencia y cuál, nuestro destino. En aquel mundo regido por un plan divino, esas preguntas obtenían respuestas: el hombre accedía a un plan trazado cuidadosamente, en el que se le garantizaba un valle de lágrimas, la conciencia agobiante de la culpa y la necesidad del sacrificio. El costo era alto, pero transitorio, porque también se le prometía la posibilidad de la vida eterna (Casullo).

De ninguna manera, estos escritores comulgan tampoco con esta visión del mundo, pero lo que sí objetan es que la supuesta salvación del hombre esté en manos de la ciencia y que la desacralización del mundo sea la vía para lograrlo.

Como los dos antecedentes propuestos –Sábato y Orozco– son poseedores de una profusa producción, así como lo son las lecturas críticas que se han hecho de cada una de las mismas, he planteado su abordaje de dos maneras. La primera se encuentra en la introducción de este libro, en la que hago referencia a los conceptos básicos que intervienen en esta visión ontológica del exilio y en la que aludo a algunos de los críticos que la han estudiado especialmente. Y la segunda, en el encuentro con los otros dos escritores, a través del planteamiento de un diálogo posible entre sus obras y reflexiones, diálogo incluido en los apartados en los que analizo las sagas del exilio que han producido Lojo y Martini. Los textos que más transitaré de Ernesto Sábato son dos: *Antes del Fin: Memorias* y una serie de conversaciones compiladas por Mario Paoletti en el volumen *Sábato oral*, producto de los encuentros realizados en el marco de la semana dedicada al escritor en Madrid, del 6 al 9 de junio de 1984, organizadas por el Instituto de Cooperación Iberoamericana de España; en el caso de Orozco, sus “Anotaciones para una autobiografía”, publicadas en un volumen de la editorial Celtia bajo el título *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora* (1984), su conferencia “Tiempo y memoria” (1991), pronunciada en la Universidad Nacional de Córdoba con motivo del VI Congreso Nacional de Literatura Argentina, y algunos de los textos narrativos incluidos en el volumen *La oscuridad es otro sol* (1967); si bien, en algunas oportunidades se hará necesario aludir a otros textos de cada autor, pero sólo en forma complementaria al planteo del corpus seleccionado.

Para tratar la obra de María Rosa Lojo, he elegido dos de sus últimas creaciones³: *Árbol de familia* y el relato fabuloso publicado sólo en gallego por la editorial Galaxia, en una edición de lujo que ha contado con las ilustraciones de su hija, Leonor Beuter, bajo el título *O Libro das Seniguais e do único Senigual*; y finalmente, las novelas que componen la ya citada tetralogía de Juan Martini: *Composición de lugar*, *El fantasma imperfecto*, *La construcción del héroe* y *El enigma de la realidad*.

³ Ya he estudiado sus anteriores obras relacionadas con el tema del exilio en mi tesis doctoral, *Andar por los bordes. Entre la historia y la ficción: El exilio sin protagonistas de María Rosa Lojo*, publicada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y cuya versión abreviada está en prensa en la Colección Scriptura de la Universidad de Lleida, bajo el título: *La memoria de la llanura: Los marginales usurpan el protagonismo de la Historia*.

Por último, he dividido el apartado final, que contiene la bibliografía, en dos: las referencias bibliográficas, que incluyen exclusivamente los textos citados en este libro, y un listado de bibliografía consultada y que fuera iluminadora, pero que no he querido incorporar, a fin de evitar una profusión innecesaria de citas.

He partido de la hipótesis de que tanto María Rosa Lojo como Juan Martini pueden ser considerados continuadores, en lo que respecta a sus obras inscritas en lo que he llamado sus sagas del exilio, de una línea estético-ideológica de la literatura argentina que plantea la temática del exilio en términos de conflictos identitarios abordados desde una perspectiva eminentemente ontológica—Lacpra lo hubiera llamado exilio transhistórico— y que ha dado como resultado una serie de textos, ficcionales y metaficcionales que, expresando la crisis de la razón moderna, proponen una revitalización de lo sagrado y de la unidad primigenia perdida por un hombre finisecular fragmentado, extraviado y que, añorante de aquella, intenta su restitución a través de la escritura poética.

**INTRODUCCIÓN: BRECHAS ABIERTAS
POR ERNESTO SÁBATO Y OLGA OROZCO**

En esta breve introducción, se intentará puntualizar cuáles son los planteos ontológicos de Ernesto Sábato y Olga Orozco⁴ y de qué manera se entiende que forman parte significativa de un eje paradigmático que influirá en las producciones de María Rosa Lojo y Juan Martini a la hora de tratar la problemática del exilio en sus obras.

La búsqueda y el tormento: Ernesto Sábato y el exilio del hombre moderno

Con un inicio bastante exitoso en el mundo de la ciencia y un gran reconocimiento mundial por su obra literaria y ensayística, Ernesto Sábato transitó durante años la experiencia de hombre jalonado entre dos ámbitos que a él se le antojarían contradictorios y prácticamente irreconciliables: la ciencia y el arte. Finalmente y muy cuestionado por sus pares, en 1945 reconduce sus primeros pasos en la primera para ir entregándose a la literatura. Y hacia el final de su vida, a la pintura. Su paso por la ciencia queda entonces, en su recuerdo, como una suerte de refugio que lo amparara de los tormentos de la infancia y la adolescencia:

... sufrí mucho tiempo y desde mis comienzos precisamente por ser un chico confuso, vicioso, atribulado, atormentado por la existencia, y, sobre todo, cuando adolescente, que es la época especial en que se busca el absoluto (el absoluto es lo que no cambia, es intemporal), cómo no iba a ser subyugado por las Matemáticas. (Paoletti 1984: 58)

Pero esta experiencia dual de hombre de ciencia y artista dejaría huellas en su escritura, como lo sugiere Silvia Sauter en el prólogo al volumen publicado por la editorial Corregidor hace pocos años, *Sábato: Símbolo de un siglo. Visiones y (re)visiones de su narrativa*:

Su difícil y polémico recorrido le da a Sábato una visión singular del mundo, que se revela mediante la exposición clara, rigurosa y concisa del pensamiento lógico del científico objetivo y lúcido por un lado, y por otro, mediante la expresión poética originada en la

⁴ No se agotará el tema en esta introducción, sino que se irá retomando en el análisis de las obras de Lojo y Martini, como se ha adelantado en el Prólogo.

intuición, visión imaginal, onírica o mitopoética-simbólica. Ambas corrientes confluyen en su ficción. (9)

También en su ensayística se da este encuentro entre el pensamiento científico y la expresión poética que destaca Sauter, lo cual puede apreciarse, entre otros, en los dos textos que han sido seleccionados para el presente estudio, los cuales pueden leerse perfectamente como ensayos, a pesar de pertenecer a esos otros géneros fronterizos tan cuestionados como lo son la autobiografía y la entrevista. En su estudio sobre el ensayo hispanoamericano, en el cual también incluye a Sábato, John Skirius (1981) plantea el género en estos términos:

El ensayo es una meditación escrita en estilo literario; es la literatura de ideas y, muy a menudo, lleva la impronta personal del autor. Es prosa, pero no es ficción. El francés Michel de Montaigne, padre del ensayo moderno, dio una inflexión autobiográfica y subjetiva a sus *Essais* (9)

Esta idea no parece muy lejana a la propuesta de Sábato en *Antes del fin: Memorias*⁵, ni es ajena a su concepción de la novela, sobre la que había reflexionado en *El escritor y sus fantasmas*, cuando planteara que la misma tiene en la actualidad el rol que habían tenido antes la epopeya, el mito y la poesía; asimismo, el ensayo y las confesiones. Para retomar, entonces, esta idea de novela-ensayo y del papel que le toca jugar en la concepción sabatiana, baste citar sus propias palabras:

No hay otra actividad del espíritu [...] en que el pensamiento mágico y el pensamiento lógico hayan vuelto a estar reunidos como en las edades primeras. Por eso le doy a la novela contemporánea, no solamente la posibilidad de ser un testimonio de la crisis, de esta

⁵ Para esta visión integradora que propone Sábato en este escrito, consultar lo que la investigadora Liliana Weinberg llamaría “visión prometeica”, en la que se enlazan diferentes mundos a partir de la escritura del ensayo: “Desde ese presente que a la vez corresponde al tiempo de la enunciación y al tiempo de la interpretación, al tiempo del pensar y al tiempo del predicar, comienzan las expansiones del ensayo y se actualiza su capacidad de establecer vínculos, genealogías, tradiciones, por él nombradas y rediseñadas, y de inscribirse en diversas esferas, ya que el ensayo traduce y reactualiza las tensiones entre los distintos campos, particularmente entre el literario y el intelectual”. (Weinberg 2006: 11)

gran crisis de la humanidad, sino un intento de salvación del hombre concreto” (Paoletti 1984: 38-39)

Y no solamente la novela-ensayo será la portavoz de esa crisis, sino que también se constituirá en instrumento para que el poeta-misionero despliegue su lucha. Esto queda claramente expresado en diversas oportunidades a lo largo de la obra sabatiana. Entre ellas, se puede recordar una anécdota que relata el autor en su autobiografía: una noche cualquiera, en Retiro, conoce a un chico en un bar, al que nunca volvería a ver y concluye:

... te descubro en otros chicos, cuando al regresar de noche a casa, los veo hurgar entre las bolsas de basura, hundiendo en la inmundicia sus pequeñas manos, destinadas a los columpios y las calesitas. Y no sé por qué, entonces, pienso en Rimbaud. Quizá, porque también él pertenecía a la raza de los que cantan en el suplicio. Rimbaud, que en las calles de París se alimentaba de los mendrugos que sacaba de la basura... (151-152)

A partir del relato de un hecho vivenciado, Sábato introduce una reflexión que gira en torno a una idea que lo perseguirá en todos sus escritos: concebir para el artista una función no sólo fundamental, sino fundamentadora: la de luchar para revertir la marcha acelerada del hombre contra sí mismo, como ya lo había anunciado en una de sus intervenciones en la semana dedicada a su obra en Madrid:

... es el fin de los tiempos modernos; la tabla de valores de los tiempos modernos está siendo reemplazada ya por los precursores, por los grandes soñadores, y constituirá, si no somos destruidos por la bomba atómica, otro beneficio de la ciencia; se reconstruirá sobre la base de otra tabla de valores que tendrá en mente la reintegración del hombre. Esa reintegración del hombre, escindida por la razón pura, y el pensamiento mítico, la ha dado en nuestro tiempo el arte, a mi juicio, no es solamente la expresión de la crisis de nuestro tiempo: es un intento de salvación del hombre. [...] El arte tiene esa misión: es una misión sagrada. (Paoletti 1984: 18)

Aunque esta confluencia de géneros, especialmente de novela y ensayo, es notoria en Sábato, él mismo hace una distinción significativa: en ocasión de una mesa redonda en

la que participara durante esa semana dedicada a su obra, José Antonio Gómez Marín, en su análisis de la obra sabatiana y citando a Cassirer, alude a la realidad del hombre como una combinatoria de pensamiento lógico y pensamiento mágico. Sábato responde que está de acuerdo con esta postura, pero que él entiende que el segundo es mucho más poderoso que el primero y puntualiza que: “cuando yo hablo de mis obras hablo de mis novelas, los ensayos pertenecen al pensamiento diurno estrictamente y, por lo tanto, tienen una mitad de la verdad; la verdad total está en las novelas” (Paoletti 1984: 64). Es decir que, de alguna manera, la novela aglutina en su universo onírico ambos pensamientos e incorpora al ensayo convirtiéndolo en la cara lúcida de la ficción, aquella que emerge sólo en la vigilia. Esta postura es verdaderamente interesante si se la pone en situación de diálogo con lo que los expertos del ensayo consideran que tiene de prometeico este género:

Prometeo es el héroe mediador, a la vez que articulador, de la experiencia cultural; es el héroe que vincula mundos a la vez que hace ostensibles sus diferencias. [...] El ensayo –ese género “atrapa todo” tal como lo caracteriza Marielle Macé– puede pensarse a la vez como el cuarto género coordinado con los otros miembros de la familia literaria... (Weinberg 2006: 15)

En la cosmovisión sabatiana, parecería ser que el género mediador es la novela, la que conecta diferentes mundos y discursos, la que restituye la unidad perdida o, al menos, lo intenta:

... en *Abbadón* no es solamente el mal lo que se “exaspera”, sino todos los atributos de la ficción, ese vasto movimiento integrador a que Sábato alude en su ensayo “Sobre la predicción del porvenir”: la recuperación del pensamiento arcaico, lo emocional y nocturno del romanticismo, el yo concreto existencialista y las posibilidades del arte como forma de conocimiento. (Yudicello 2005: 80)

En este sentido y como se comentara anteriormente, hacia el final de su vida Sábato retoma una pasión que parecía haber dejado olvidada en su juventud: la pintura, si bien habría que puntualizar el hecho de que, en realidad, es un acercamiento que ya está presentificado en su obra narrativa: en todas sus novelas siempre hay algún pintor, pues la

literatura y la pintura son artes que integran al hombre a través de sus múltiples posibilidades espirituales. Entonces, Sábato vuelve a enfrentar la lógica inexorable y las obsesiones visionarias de su inconsciente (Siebernmam) no sólo en su prosa, sino también en su pintura:

Algo turbio, relacionado con la realidad que estamos viviendo [...] me recordaba lo que estoy pintando en estos últimos años: esos seres terribles que salen del fondo de mi alma [...] No sé lo que significan, quizás advertencias, acaso secuelas de lo que sufrí escribiendo ciertos pasajes de mis ficciones, como el *Informe sobre ciegos*. (Sábato 1999: 141-142)

Jalado por dos fuerzas internas, asociadas a las que han devenido en tópicos en su obra, la luz y la oscuridad, Sábato se autoexilia en las sierras de Córdoba en 1943, un par de años antes de su decisión irrevocable de abandonar la ciencia, y escribe el inicio de una larga trayectoria en pos de una tarea –entendida como misión– que consistirá en la salvación del hombre –de sí mismo– a través de la concientización de su deshumanización acelerada por los efectos de un pensamiento tecnócrata que sólo puede ser desafiado desde el arte.

Ante un mundo desesperanzado, condenado a una incesante agonía que parece tener como único fin posible la autodestrucción del hombre, Sábato apela a la restitución de una unidad que entiende como lugar de encuentro de sentidos y valores, que no son más que la herencia ancestral que ha sido borrada de la memoria por el supuesto progreso de la Humanidad, que ha arrastrado a la misma tras “los profetas de la televisión”, impulsado por aquellos que “buscan la salvación en la panacea del hiperdesarrollo” (Sábato 1999: 164). El hombre ha confundido el consumo con un sustituto del Paraíso. Y es en este concepto donde la tesis sabatiana ancla su propuesta: La humanidad ha dejado de buscar lo sagrado. Al final de su autobiografía, Sábato comenta: “Una vez le preguntaron a Pasolini por qué se interesaba en la vida de los marginados, como el protagonista de *Mama Roma*, y él respondió que lo hacía porque en ellos la vida se conserva sagrada en su miseria”. (Sábato 1999: 165)

En ese mundo donde priva la desesperanza y el escepticismo, la única salida resulta ser paradójicamente la misma que ha condenado a aquél al fracaso y la

autodestrucción: la voluntad del hombre. Pero no es la voluntad de dominio, sino de regreso a su comunión con la tierra, con las fuerzas sagradas del universo: “Cuando el mundo hiperdesarrollado se venga abajo, con todos sus siderántropos y su tecnología, en las tierras del exilio se rescatará al hombre de su unidad perdida”. (Sábato 1999: 170). Agente de la devastación más angustiante y, a la vez, esperanza de resurrección, el hombre oscila permanentemente entre el bien y el mal, ya se acerque o se aleje de su comunión con lo sagrado, de esa unidad perdida, de ese Uno con el Universo.

La noción de hombre exiliado de ese original perdido es la que atravesará cada palabra de sus textos y se constituirá en herencia para otros autores que, como María Rosa Lojo, todavía están buscando el camino de regreso. Es esta unidad la que intuyen y buscan los artistas, sobre todo aquellos cuya vida desgarrada los ha arrojado a la miseria, la locura o al suicidio. En su trágico fracaso Sábato descubre la luz del arte, que redime o, al menos, preserva el alma errante del hombre:

... la raza de artistas a la que siempre he admirado es aquella a la que pertenecen estos hombres. Quienes han unido a su actitud combatiente una grave preocupación espiritual; y en la búsqueda desesperada del sentido, han creado obras cuya desnudez y desgarramiento es lo que siempre imaginé como única expresión para la verdad”. (Sábato 1999: 83)

Esta búsqueda de lo absoluto en medio del total desamparo es lo que lo lleva a concebir lo que Yudicello llama “su utopía negra”. Según este crítico, las utopías se inscriben en el espacio de la rebelión frente a un mundo injusto y cruel, concibiendo “mundos insulares o remotos, siempre inaccesibles al lector” (71), pero en el caso de Sábato, él construye una utopía negra, mucho más intensa y directa, en la línea de las utopías negativas de Huxley y Orwell.

Asimismo, Sábato integra también una línea de revisión latinoamericana en la que se inscriben destacados ensayistas argentinos y del resto del continente –Martínez Estrada, Anderson Imbert, Héctor Murena, Alfonso Reyes, Octavio Paz, José Carlos Mariátegui,

entre otros-, buscadores de claves y principios absolutos en pos de restituir una historia primordial que sustente las esperanzas de una renovación total. En una intervención oral de Sábato, transcrita por Rodríguez Monegal, el escritor concluye:

Un intelectual lúcido y generoso no puede sino propugnar la liberación definitiva y la unificación cultural y social de América Latina. La justicia social y el elevamiento de los pueblos miserables constituyen hoy un imperativo que ningún escritor puede soslayar bajo pena de convertirse en un literato apócrifo. Pero cuidado con exigirle al escritor que incurra en esos productos que se han llamado “realismo socialista” y hasta “realismo” a secas. Estoy hablando del escritor como ciudadano de América Latina, no del artista, que debe dar un testimonio total de la realidad sin comillas y sin prejuicios una visión total y poética de la condición humana. (Rodríguez Monegal 1968: 252)

Posicionado en una actitud ineludible de lealtad hacia sus propias convicciones y a pesar de los numerosos cuestionamientos sufridos por sus “deserciones” a diferentes posturas políticas y profesionales, busca también en ello esa unidad perdida del hombre. Siguiendo una línea ya transitada por otros ensayistas –Montaigne, sin ir más lejos- intenta preservar la unidad entre el autor y su obra, entendiendo por tal, un artista comprometido con sus principios tanto en su vida personal como a través de sus escritos. La concepción de la cultura militante de Henríquez Ureña, sin duda, fue una influencia determinante en Sábato (Vázquez Bigi). Hasta tal punto ha llevado esta actitud que lo impelió a abordar la tarea que representaría el cumplimiento más desgarrador y certero de todas sus predicciones apocalípticas: la de presidir la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) en 1983, cuyo informe fue entregado al presidente Raúl Alfonsín el 20 de septiembre de 1984.

Esta búsqueda lo lleva a Sábato al cuestionamiento radical del discurso cientificista, incapaz de acceder, desde su perspectiva, a la verdad. En este sentido, Castillo Durante observó:

Se produce así una crítica de la razón en Sábato cuyos presupuestos teóricos nos conducen a una visión apocalíptica de la modernidad [...] Fue Leibniz quien por primera vez articuló el “principiumrationis” hacia finales del siglo XVII como principio fundamental de todo conocimiento y de toda ciencia. Martín Heidegger, al reformularlo a su vez, lo pone en relación con la problemática del Ser (Heidegger, 1962⁶). Me parece que es igualmente en este horizonte ontológico en que se desenvuelven muchas de las interrogaciones filosóficas del escritor argentino. La razón científica excluye lo aleatorio en la medida en que este último elemento introduce “el vacío” y “la nada” como posibilidad subyacente del ser. [...] El discurso científico, en el marco de la metafísica occidental es incapaz de pensar esta “negación radical”. (87-88)

Así, Sábato, como lo hizo Nietzsche antes, otorga al poeta la única posibilidad de acercamiento a la verdad del hombre, una verdad expresada ancestralmente a través del mito, que la ciencia moderna ha desprestigiado:

... creo que la literatura alcanza su cumbre cuando es capaz de crear un mito, así Hamlet, así el Príncipe Idiota; así Don Quijote; la literatura alcanza sus grandes cumbres por su capacidad de mitificar. En esta época desdichada en muchos sentidos, trágica, sangrienta, depredadora, arrasadora, tanto en el orden de lo físico como de lo espiritual, se ha puesto de moda la palabra desmitificar y, lo que es peor, confundiéndola con desmixtificar, como si el mito fuera una especie de mentira. Esto es típico de una civilización que toca a su término entre escombros sangrientos, la civilización de los tiempos modernos, esta civilización edificada sobre la razón pura y sobre la ciencia, sobre el fetichismo de la ciencia, sobre la tecnolatría. (Paoletti 1984: 16)

Desandando el camino de la ciencia, Sábato revierte la imagen desprestigiada del mito, sustituyéndola por la de una actividad científica casi pueril, ingenua, que cree que por medio de artificios banales podrá hacer progresar a la Humanidad. Una ciencia que ha ignorado el camino trazado por las grandes civilizaciones a las que ahora llama “primitivas”, que habían alcanzado el justo equilibrio de las perturbadoras dicotomías y las habían integrado en una visión sacralizada del hombre:

⁶ Se refiere a *El principio de la razón* de Martín Heidegger.

... como dijo Hölderlin, todos somos mendigos cuando pensamos y todos somos dioses cuando soñamos. El escritor es un dios cuando alcanza el nivel del mito. Esta civilización arrogante, superficial, que se considera con autoridad para hablar mal del pensamiento mítico porque produce ciclotrones y viajes a la Luna (que, al fin de cuentas, son juegos de niños, por grandes e importantes que sean), esta civilización que desdeñó el pensamiento mágico, que rompió la primigenia unidad entre el pensamiento mágico y el pensamiento lógico, sobre todo a partir de Sócrates, ha llevado a esta alienación penosa y trágica de la criatura humana, ha perdido las viejas sabidurías de las culturas llamadas primitivas (que nuestra arrogancia europocéntrica llamó primitivas), culturas que se basaban precisamente en esa armonía cósmica entre el cuerpo y el alma, entre el hombre y el cosmos, entre la relatividad y la eternidad. (Paoletti 1984: 17)

El ascenso y la caída: Olga Orozco en pos del lenguaje primordial

Uno de los investigadores que más ha indagado recientemente en la obra de Olga Orozco en la Argentina ha sido Gustavo Zonana, quien ha propuesto un mapa de recorridos de los textos en los que era posible rastrear la poética de la escritora (2007). Entrevistas, ensayos de crítica literaria, reseñas, darían cuenta de su proyecto poético, aunque, según otro de sus críticos Marcelo Pichón Rivière, sólo su producción poética es la mejor fuente para acceder a su concepción de la literatura. Parece que, contrariamente a lo que se ve en la obra de Ernesto Sábato, Orozco no era muy afecta a reflexionar sobre cuestiones metapoéticas.

La poesía de Olga Orozco irrumpió en el ámbito poético de la generación del '40 de una manera singular. Si bien guardaba algunos puntos de contacto con las estéticas imperantes (neorromántica, nacionalista y surrealista) en ese momento de la literatura argentina, su inscripción en la dimensión metafísica y religiosa, así como la alusión a elementos alquímicos, mágicos y astrológicos, la colocan en una posición de difícil clasificación, si es que esto fuera necesario.

En el estudio preliminar que escribiera a las *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora* y que publicara la editorial Celtia en 1984, Cristina Piña realiza uno de los más lúcidos y completos recorridos por la obra de esta poeta y por sus temáticas más

relevantes. En él, Piña sostiene que la “religiosidad crece al punto de rebelarse como la dimensión esencial y definitoria” (14) de la poesía de Orozco. La misma no consiste en una adhesión a una tradición determinada, sino en una nostalgia siempre presente en su obra de la unidad primordial perdida, lo cual la acerca a los mitos centrales del gnosticismo cristiano. Esa unidad perdida, anterior a la experiencia fenoménica, integraba al ser humano con la Totalidad, con el Absoluto. En última instancia, con el Uno. Y su pérdida, entendida como caída, está asimilada en su poesía al momento del nacimiento, lo cual impele al hombre hacia una vida fragmentaria, sujeta a la “temporalidad, la individualidad y la espacialidad” (15), las cuales se convertirían en “ejes temáticos fundamentales de su poesía y las causas concretas de la angustia que la recorre” (15). Un alma desdoblada, en la que una parte queda asociada al Absoluto, pero la otra es condenada al exilio, como castigo por la culpa originaria. Esta visión de su poesía, que ha sido tratada por numerosos críticos – Calabrese, Becció, Chirinos, Sauter, Legaz, entre muchos otros – es la que se evidencia en *Los juegos peligrosos* y *La oscuridad es otro sol* como textos centrales de esta etapa.

Luego de publicar tres poemarios –*Desde lejos*, *Las muertes* y *Los juegos peligrosos*– Olga Orozco presenta *La oscuridad es otro sol*, libro de relatos cuyo tema central gira en torno a los recuerdos de infancia y que publicara la editorial Losada en 1967. Sólo volverá a la prosa casi treinta años después con *También la luz es un abismo* (1995). Jorgelina Loubet, en la conferencia de apertura al homenaje que organizó en ocasión de los veinte años de la publicación de este primer libro de relatos de Olga Orozco y que, antes de su muerte, Loubet entregara a Manuel Ruano, plantea muy claramente la clave de lectura de este volumen de relatos:

Esta inclinación a abolir el paso del tiempo y volverlo eterno presente transforma a la pequeña Lía, personaje central de *La oscuridad es otro sol*, en contemporánea de la espléndida poeta. No sorprende entonces que ambas entrecrucen naturalmente las claves de la magia, el sueño, de la pasión y del interrogante insaciado, en ese lugar explícito de encuentro que conforman las páginas de *La oscuridad es otro sol*.

Lía, efectivamente, es la protagonista del volumen y la cara ficcional de la poeta. Las historias transcurren en el pueblo de Toay, en la provincia argentina de La Pampa, que es también el lugar donde nació Orozco. Por los relatos transitarán personajes familiares: los padres, la abuela, el tío abuelo y las hermanas, así como otras visitas ocasionales y carnalescas: un tenor italiano fracasado, una mujer abandonada, la reina Genoveva, etc. Entre lo real y lo fabuloso, rodeada prácticamente por personas mayores, Lía se abandona a todo tipo de juegos –compartidos o en solitario- y construye ceremonial y peligrosamente su doble, que adoptará, según el caso, diferentes nombres: la reina MatrikaDoléesa, la huérfana GriskaSoledama y DarmatanaSarolam, la “que une todos los nombres, todos los hilos del destino desde un carruaje cuyas ruedas son dos soles” (Orozco 1967: 161)

Nuevamente Louret guiará el abordaje de muchos críticos al pensar la lectura de este volumen en forma especular con el poemario que le había precedido, es decir, *Los juegos peligrosos*: “Como lámpara colocada entre espejos que la multiplican, así se repiten en ambos libros e iluminan recíprocamente los temas de las posibles reencarnaciones, el amor, Dios, la desdicha, la muerte” (1996: 81). Esta última, cifrada en su obra a partir de la muerte de su hermano y de su madre⁷.

La poeta instala –tanto en su poesía como en su prosa- la temática del exilio del hombre y propone a partir de su escritura una suerte de tentativa por recuperar aquella unidad perdida. Parte de la angustia y del dolor que se registran en esos dos textos ante la impotencia de la palabra poética que, aunque se acerca, nunca logra concretar la misión que se le ha encomendado: “el poder del lenguaje es restringido por todo el precario sistema de la condición humana [...] El poeta ha enfrentado lo absoluto con innumerables expresiones posibles [...] Entre ese inabordable absoluto y este reiterado posible se manifiesta la existencia del poema...” (Orozco 1984: 63), y a que es polvo, es decir, “lo que queda de una trayectoria de expulsión” (Fabry 2010: 328).

⁷ Se retomará esta cuestión más adelante.

Pero luego aparece un atisbo – escaso, insuficiente, pero real- de una pequeña esperanza, que bien puede percibirse, por ejemplo, en los versos finales de “Rehenes de otro mundo”, del poemario *Mutaciones de la realidad*:

Y después no hubo más.
Nada más que las llamas, el polvo y el estruendo,
Iguales para siempre, cada vez.
Pero esa misma mano mordida por la trampa rozó la eternidad,
Esa misma pupila trizada por la luz fue un fragmento de sol,
Esas sílabas rotas en la boca fueron por un instante la palabra. (Orozco 1984: 130)

Revertir esta marcha inexorable de la pérdida será un punto crucial, por lo que en su obra se abre un “espacio-tiempo del viraje, de con-versión de toda pérdida en ganancia, del abandono en la gracia del amor” (Rebok 2010: 394). Ese intento de viraje está intrínsecamente relacionado con la certidumbre de que hay algo que se le oculta aunque intuya su presencia, lo cual proyecta en las imágenes espaciales de Orozco la dicotomía *este lado-otro lado*, envuelta en un juego de luces sospechosas: “Aquí está todo hecho para soportar la luz por la sombra que arroja, y su presencia plena sólo se manifiesta en un relámpago, porque no es de este lado” (Orozco 1998: 236). En esta propuesta se denuncia su preocupación ontológica en diálogo con otro autor, cuya influencia estudia, entre otros, Luis María Etcheverry: la del filósofo alemán Martín Heidegger. Etcheverry sostiene que la dicotomía espacial antes mencionada “guarda su parentesco con la doble perspectiva ontológica del ser como presencia y ausencia, como mostración y ocultación, como recuerdo y olvido” (2010: 398). El hombre estaría entonces ubicado, según el filósofo –y en consonancia con él, la propuesta de Orozco- en un “entre” (una “diferencia”, según Heidegger) un lado y el otro, lo cual le impondría ante todo la omnipresencia del dolor. Asimismo, el tiempo también proyecta imágenes encontradas en la cosmovisión de la autora. Nuevamente en diálogo con otro pensador danés, Orozco sostiene:

Kierkegaard dice que el momento designa lo presente como aquello que no tiene pasado ni futuro y que en esto radica la imperfección de la vida sensible, y agrega que lo eterno designa también lo presente en una permanencia sin ningún pasado y sin ningún futuro y que esta es la perfección de lo eterno. Es decir, dos presentes, sin más, un presente continuamente renovado en el mundo de lo pasajero y un presente incesante en el mundo de la perduración, el uno precario y el otro privilegiado, como corresponde a lo que se cumple en la tierra o en el cielo.[...]

Como en los sueños, en la creación soy el escenario activo por donde el tiempo circula hacia ambas direcciones, sin limitaciones, sin fronteras. [...]

Ciorán dice que la principal aventura del hombre es la de violentar el tiempo. Y de eso se trata: de forzar el tiempo hasta su mayor resistencia, de luchar contra la muerte. Yo trato en lo posible de transgredir la sucesión lineal, el común ordenamiento... (2010: 444-445)

Otra de las influencias más probables para esta problemática en el universo poético de Olga Orozco, según Zozana, ha sido, entre otras, pero muy especialmente, la del ensayo *L'âmeromantique et le rêve*, de Albert Béguin:

Este estudio constituye una lectura que descubre a los poetas argentinos -tal como antes lo había hecho a los surrealistas franceses- las lecturas originales del romanticismo alemán de fines del siglo XVIII y principios del XIX [...]. Es, al mismo tiempo, una fuente de concepciones poéticas para escritores como Aldo Pellegrini y Alejandra Pizarnik. (2007: 400)

Para Zozana, es en este texto donde Orozco encuentra las claves de su pensamiento sobre el acto de la creación como un acto poético, así como la “valoración extrema de la unidad cósmica y del carácter orgánico de todo lo existente, por oposición a la visión mecanicista del mundo defendida por el pensamiento de la Ilustración” (2007: 401). Y es aquí donde volvemos a encontrarnos con la misma cosmovisión sabatiana de rebeldía ante el pensamiento ilustrado. Orozco introduce la imagen de la caída de ese Principio Absoluto e Integrador y la necesidad de reconstruir en nosotros los pedazos dispersos, como puede apreciarse en el poema “Desdoblamiento en máscara de todos”:

(¿No éramos el rehén de una caída,
una lluvia de piedras desprendidas del cielo,
un reguero de insectos tratando de cruzar la hoguera del
castigo?)

Cualquier hombre es la versión en sombras de un Gran Rey
herido en su costado.

Despierto en cada sueño con el sueño con que Alguien sueña el
mundo.

Es víspera de Dios.

Está uniendo en nosotros sus pedazos. (Orozco 1984: 105)

Es decir que el poeta, de alguna manera tiene la misión de restituir, ensamblar los pedazos que dan la falsa imagen de multiplicidad hasta recuperar ese lenguaje primordial perdido. La visión del poeta como un misionero es bastante solidaria con la concepción sabatiana del artista, sólo que Sábato apostaba al mundo novelesco, un mundo regido por los sueños y las alucinaciones, como único modo de aproximarse a la verdad, a esa unidad primigenia perdida por el hombre moderno, mientras Orozco piensa que el camino es la poesía: “Creo en una realidad absoluta que abarca planos visibles e invisibles, y que la poesía es una incursión en todos ellos, aún en aquellos que no podemos captar ordinariamente porque nuestros sentidos son escasos” (Alifano 1988-1989: 79), ya que la poesía muere ante la necesaria irrupción de la prosa en su obra (Orozco 1965: 27), lo cual le ha permitido detallar y ordenar la realidad. Sin embargo, ambos escritores concluyen en que ese mundo no pertenece al ámbito de la razón moderna, a la convicción de la ciencia, al imperio del pensamiento lúcido, sino que sólo es accesible a nuestro espíritu a través de lo “que podemos presentir o entrever, aunque sea como un relámpago, a través del sueño, de las búsquedas subconscientes” (Alifano 1988-1989: 79), dice Orozco en consonancia con Sábato. Ésta es la convicción que, según Piña, alcanza la poeta en *La noche a la deriva*:

Porque precisamente eso representa *La noche a la deriva*; una reconciliación con el propio destino, reconocido en toda su tragicidad; una obra en la cual, si bien se vuelven a plantear

las recurrentes experiencias metafísicas de limitación y exilio, se rescata no solo la propia actitud ante ellas –la búsqueda y la rebelión sin concesiones- sino las vivencias de milagrosa unión que tanta intrepidez dio como fruto. (50)

En otro trabajo de Zozana, que se refiere exclusivamente a su obra narrativa, comenta una conferencia que Orozco diera en la Universidad Nacional de La Pampa (Argentina), en la que subraya una distinción propuesta por Gastón Bachelard en *La intuición del instante*: “... el tiempo de la poesía es vertical, metafísico y sólo permite la indagación en la profundidad o en la altura. Por el contrario, el de la narración, es horizontal y posibilita la representación de la experiencia vivida en su transcurso” (2010: 91). En esta serie narrativa de Orozco, que le permite ordenar y explicar ciertos aspectos fundamentales de su vida (Orozco 1965:27), aparecen entonces los relatos en los que es posible identificar la tierra como hipóstasis del yo, la infancia como paraíso perdido y una forma de reconstrucción del origen del sujeto.

Sin embargo, debido a que la narrativa de Orozco es muy cercana a su poesía –por momentos, podría hablarse de poesía en prosa-, aquélla parece alcanzar ese tiempo vertical y metafísico que Bachelard le niega. Podría ser algo así lo que se intuye en fragmentos de los relatos de *La oscuridad es otro sol*, como por ejemplo, el siguiente, extraído de “Por amigos y enemigos”:

La oscuridad es prolija y tiene la memoria previsor de lo que dejó ayer y antes de ayer. Si yo le ayudo un poco podríamos hacer el inventario de los monstruos posibles e imposibles del mundo. Cada noche es un repaso aumentado por combinaciones nuevas, por medias luces que se abren como una trampa para que algo surja. Y siempre surge algo de la luz enrarecida sobre lo negro, de lo negro enrarecido sobre la luz. (Orozco: 1984, 181)

Luz y oscuridad, la polaridad sabatiana –tan estudiada por la crítica-en tanto lugar en el que se pueden ensayar respuestas a muchos de los interrogantes ontológicos del hombre, también está presente en la cosmovisión de Orozco expresada en su obra en prosa: “Si *La oscuridad es otro sol* evoca la convicción gnóstica de una luz prisionera después de

la caída en este mundo y que clama por su liberación, *También la luz es un abismo* está alimentada por la misma sed de infinito, imposible de saciar” (Rebok, 2010: 378). Esa misma polaridad que rescata Orozco en sus relatos y a la que también alude en su pequeño ensayo “Alrededor de la creación poética”:

Se está frente a una perspectiva abierta y circular, pero aún en los umbrales del exilio. Es un viaje largo y solitario el que se debe emprender en las tinieblas. El que se interna amparado por la lucidez, como por el resplandor de una lámpara, no ejercita sus ojos y no ve más allá de cuanto abarca el reducido hay luminoso que posee y transporta. El que avanza a ciegas no alcanza a definir las formas conocidas que se ocultan tras los enmascaramientos de las sombras... (1984: 62)

¿Cuán lejos está la visión de Orozco de los túneles subterráneos del famoso *Informe sobre ciegos* de Sábato?:

Los senderos son engañosos y a veces no conducen a ninguna parte, o se interrumpen bruscamente, o se abren en forma de abanico. Hay muros que simulan espejismos, imágenes prometedoras que se alejan, ejércitos de perseguidores y de monstruos, apariencias emboscadas, objetos desconocidos e indescifrables que brillan con luz propia, terrenos que se deslizan vertiginosamente sobre los pies. Se viven confusiones desconcertantes entre la pesadilla y la vigilia. (Orozco 1984: 62)

Porque en el fondo y a pesar de sus diferentes enfoques y estilos, a ambos escritores, a Orozco y a Sábato, les perturba esa unidad primigenia perdida, cuyo intento de restitución es tarea del poeta, quien:

Va a acceder al mundo del mito, va a repetir el acto creador en el ilimitado plano de la acción de su verbo, va a enfrentarse con su revelación. No importa que ese momento ejemplar –eterno en la eternidad como el molde del mito- tenga de este lado la duración exacta de un momento del mundo, ni que la palabra que ha usado como un arma de

conocimiento y un instrumento de exploración ofrezca después el aspecto de un escudo roto o se convierta en un humilde puñado de polvo. (Orozco 1984: 61)

Ernesto Sábato, con sus críticas a la desacralización del mundo y su defensa de esa unidad perdida por el hombre moderno en pos de un supuesto progreso en manos de la ciencia, y Olga Orozco, con su Paraíso perdido y su visión del hombre como exiliado de la misma unidad primigenia, se pueden considerar antecedentes necesarios para los planteamientos sobre el exilio, de carácter notoriamente ontológico, que proponen los escritores María Rosa Lojo y Juan Martini en sus sagas de exiliados.

Un aporte invaluable de ambos maestros también lo constituye el haber cifrado las esperanzas, para esta restitución de la unidad que apela a lo absoluto, en la figura del artista como misionero, y en el caso de los poetas en particular, en el poder de la escritura no sólo como herramienta de expresión, sino también como búsqueda ontológica.

**NARRACIONES ONTOLÓGICAS DEL EXILIO:
SAGAS DE DESTERRADOS EN LAS OBRAS DE
MARÍA ROSA LOJO Y JUAN MARTINI**

Ser dos, ser una: María Rosa Lojo. Los conflictos identitarios de la exiliada hija

Vengo de éstas, de éstos, como quien viene de tantos lugares que ha perdido la memoria de ellos y sólo lleva en el cuerpo la huella oculta de olores, sabores y sonidos y el eco, aún ardiente, de historias imprecisas. Esas historias quemadas a medias, en un raptó de vergüenza, como si fuesen papeles inconfesables, esas historias son como el tesoro perdido en un mar pirata y voy buscándolas sin brújula, con un mapa incompleto y ambicioso.

María Rosa Lojo, *Árbol de familia*.

Se puede sostener, sin lugar a dudas, que María Rosa Lojo pertenece a la segunda generación del exilio republicano español: la de los hijos. Junto a otros tantos escritores - Aitana Alberti, José de la Colina, Miguel de Torre, etc.-, ha vivido sin tregua la experiencia del destierro en su casa patema: anécdotas familiares recreaban una patria lejana, pero siempre omnipresente en las conversaciones, en los recuerdos, en las esperanzas de retorno. Todo ello en un país construido, en gran medida, sobre la base de la inmigración, lo cual haría más conflictiva la definición identitaria -si esto es posible- del argentino, como lo sugieren las palabras de Pedro Orgambide (1999), escritor exiliado por la última dictadura militar:

Creo que en el exilio, todos revivimos de algún modo la experiencia de nuestros abuelos inmigrantes. Aprendimos a ser extranjeros. Comprendimos al nono o al zeide que soñaban con su aldea o con el mar, sentados en la vereda. Fuimos ellos o como ellos, y desde la extranjería entendimos algo de la identidad aluvional del argentino (156).

Así fue gestándose en el espíritu y en la obra de Lojo la conciencia del tránsito: haber nacido en Argentina era simplemente un accidente, una situación provisoria que pronto se solucionaría y que, finalmente, se convertiría en una herida sólo restañable con el

retorno a España. Como en muchos otros casos, el regreso paterno nunca se concretó y el filial fue proyectando problemáticas identitarias acuciantes.

Héctor Murena, un autor al que Lojo ha leído concienzudamente y que bien podría haberse incluido en este ejercicio, como se comentara en el prólogo, ha sostenido en uno de sus ensayos -que resulta verdaderamente significativo para los cuestionamientos ontológicos que se están tratando en estos autores-, “Reflexiones sobre el pecado original de América”, publicado por la revista *Verbum* en 1948, que justamente esta sensación de provisionalidad, de ajenidad a la tierra americana que experimentan los inmigrantes y exiliados que se afincan en estas tierras, desencadena uno de los principales problemas identitarios que se evidencian en el continente. Influenciado por sus lecturas de los libros de Ezequiel Martínez Estrada, Murena sostiene:

Nadie buscó en América una patria. Unos porque no entendían lo que ello significaba; otros porque ya la tenían. Lo único que podían construir, lo único que podía salir de manos de esos hombres, eran factorías. El que integra una factoría está ante la realidad en que ésta se encuentra implantada como ante una presa de la que hay que apoderarse; en el caso en que tenga realmente afectividad, la tiene siempre proyectada hacia otra parte, y respecto al ámbito que lo circunda sólo experimenta voracidad y desprecio; desterrado, obligado a abandonar la tierra madre por el dinero, está dispuesto a la destrucción y la violencia con tal de poder dar término cuanto antes al exilio. (26)

Esta visión temprana -tenía apenas veinticinco años al publicar este ensayo- que presenta Murena, uno de los “parricidas”⁸, según Rodríguez Monegal (1956), tiene su eco en Lojo en dos sentidos: primero, en lo que respecta a considerar que la Patria está en otra parte⁹, concretamente en Europa para la mayoría de los inmigrantes o exiliados, y particularmente en España para esta autora; y segundo, porque aunque no sea un tema

⁸ Una nueva generación de intelectuales argentinos, que escriben en torno a los años '50 del pasado siglo y que se vuelven críticamente hacia sus maestros o “padres”. Estos últimos serían Ezequiel Martínez Estrada, Eduardo Mallea, Jorge Luis Borges y Roberto Arlt, según el crítico uruguayo.

⁹ Visión que recrea en algunos de sus personajes, aunque su postura personal difiera y sea mucho más compleja.

paradigmático en la totalidad de su obra, la imagen del aventurero que viene a “hacerse la América”, como se decía en esos tiempos, también aparece. Ejemplos de esto último podrían ser Oliver Armstrong, el comerciante inglés de su novela *Finisterre*, que recala en la Pampa argentina para comerciar y que, al tener una hija con una indígena, tras la muerte de su madre decide llevársela a Inglaterra y borrar todo rastro de sus orígenes; o bien, algunos personajes de su última novela, *Árbol de familia*, en la que hilvana una multitud de anécdotas de parientes inmigrantes y exiliados de las dos ramas –paterna y materna- de su propia familia y a la que ya se aludirá oportunamente.

Lo cierto es que Lojo presentará en gran parte de su producción ficcional y metaficcional una serie de reflexiones sobre la fractura identitaria de los sujetos en tránsito, hayan o no pasado por la experiencia del destierro. Esta salvedad se hace porque en la generación de los hijos, no se ha producido el éxodo; sin embargo, se registra la misma problemática identitaria al convertirse en herederos del desgarro paterno, como lo concluye Rosa, personaje de *Árbol de familia*, hija de exiliados, que “regresa” a la Patria, la tierra de sus padres: “Quién le dice al tío Benito que no podemos volver porque de aquí no partimos. Quién le dice que pagamos y pagaremos, sin embargo, la deuda de quienes nos precedieron” (138).

Pero esta conciencia va surgiendo paulatinamente, cobrando forma y presencia en el entramado, sobre todo, de sus novelas, para culminar en la certeza que deviniera en un curioso juego de palabras: “‘Exiliados hijos’. No, meramente, ‘hijos de exiliados’” (1993: 60). Porque para esta autora el exilio no es una cualidad, sino que adquiere un carácter sustantivo para la segunda generación, una experiencia que los ubica en planos espaciales y temporales ambiguos: uno real (Argentina, en el presente que les toca vivir) y otro evocado (España, en el recuerdo de sus padres), aunque paradójicamente, en los hogares del destierro, el primero de esos planos se perciba como “aparente o accidental”, frente al indiscutiblemente “esencial” del segundo. De allí que, como dice Lojo: “aunque muchos de nosotros seamos vástagos de socialistas agnósticos o de comunistas ateos, estuvimos – desde nuestro azaroso nacimiento en tierra extraña– condenados ab initio a la Metafísica” (1993: 60).

En prácticamente todas sus novelas, Lojo incluye personajes exiliados, ya sean protagonistas o secundarios, algunos de ellos mencionados fugazmente, pero que instalan con mayor o menor fuerza, los tópicos más transitados en el exilio: la nostalgia por la tierra perdida, la fragmentación identitaria, el extrañamiento, la utopía del regreso, entre otros tantos.

Desde la primera entrega de su saga del exilio¹⁰, *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste* (1987)¹¹, que podría leerse como el primer antecedente explícito de esta temática en la totalidad de su obra, y como preámbulo a sus escritos autobiográficos: *Mínima autobiografía de una exiliada hija* (2006) y *Árbol de familia* (2010), la autora presenta una suerte de radiografía del exiliado español en la ciudad porteña.

Baste revisar títulos y epígrafes para reconstruir el mapa del exilio. La *canción perdida* del título, que recuerda de algún modo la *música de la memoria* de Orozco (Lojo 1988: 2), se erige como uno de los ideogramas de mayor envergadura en la obra de Lojo. Es la que lega Juan Manuel Neira, el rojo, el exiliado republicano español, a su hija Irene y que irá reapareciendo, de diversas formas, en los textos sucesivos. Por ejemplo, en *Forma oculta del mundo* (1991), poemario de notoria profundidad psicológica y simbólica:

La canción te marea. Recuerdas que tu madre te la cantó al oído muchas veces, en las tardes azules. Ellos comen el pan árido, dividen las regiones de tu cuerpo. Las lágrimas de otro corren por tus mejillas. No estás en el lugar, no hay lugar. El emisario baja sobre tu rostro y lo besa. Te cubren con la sábana de los ausentes y ahora tu voz entona la canción recobrada mientras te dejan solo. (11)

En este poema, titulado precisamente “La canción”, Lojo describe el alma del exiliado hijo, es decir, de alguna manera, la suya propia. Un *ser* fragmentado: “dividen las

¹⁰ Publica antes de esta novela, un poemario: *Visiones* (1984) y un volumen de cuentos: *Marginales* (1996), en los que también puede identificarse algún rasgo de la temática del exilio, pero de una manera bastante más encubierta. *Canción perdida...* es la primera obra en la que la aborda abiertamente.

¹¹ Todas las citas pertenecen a esta edición.

regiones de tu cuerpo”; sin vida propia, sino recreando especularmente la de los padres, derramando “las lágrimas de otro...”; preso de la incertidumbre que le genera no encontrar su espacio: “no hay lugar”; sufriendo por quienes no están, aunque ni siquiera los conozca: “la sábana de los ausentes”; y como única herencia, una canción en soledad: “tu voz entona...te dejan solo”.

La dedicatoria del comienzo de *Canción perdida...* determina el destino de sus páginas: “A Nelly Montiel de Zullían, con reconocimiento y afecto, estos fantasmas familiares. A los míos, los muertos, los vivos, que me ayudan a vivir: Oscar, Alfonso, Leonor, papá”. Los personajes de esta novela son, efectivamente, un grupo de fantasmas que han quedado presos en un intersticio, en un borde extraño del que no saben cómo salir. Juan Manuel, en el recuerdo de una Galicia añorada y mitificada; Doña Carmen, su esposa, en el esplendor pasado de su belleza y en el dolor de un amor perdido en la Guerra Civil; y los hijos, en esa casa de los márgenes de Buenos Aires, Castelar, con forma de barco encallado, entre las zetas castellanas y las dulces muñeiras, ignorando –hasta que ya no sea posible- el mundo palpable del país en el que han nacido, para sumergirse en las brumas de otro, que nunca han conocido, pero que ocupa *todos* los espacios, *todos* los afectos y *todos* los pensamientos.

Encabezando la novela, unos versos de Shakespeare no permiten desviarse del camino: “Abandona el solar donde naciste./Ya no hay regreso”. (9). Los capítulos, que llevan por título los nombres de los personajes, repiten uno a uno esta condena, sobre todo los de los hijos. Una cita bíblica (Lucas, 9, 58; Mateo, 8, 19) en el de Miguel, el hijo mayor, reza: “Las raposas tienen guaridas, y las aves del cielo nidos, mas el Hijo del Hombre no tiene donde reposar su cabeza” (11); en el de Luis, el menor, muerto en la guerra de Malvinas: “Serán ceniza, mas tendrán sentido”, el verso de Quevedo alude aquí a aquella realidad exterior que se intentó eludir hasta que golpeó a la familia con una nueva tragedia, pero esta misma también es leída, como todo en este mundo accidental y desprovisto de sentido, desde la que motivó el éxodo. En palabras del padre:

Vaya si es una ironía. Haberme pasado siete años entre la guerra y la cárcel. Y salir vivo y venir a un mundo donde no había guerras, donde no podía haber guerras. Era estupendo, ¿verdad? Pero tenía su precio, todo tiene su precio. Tuve que entregarlo a él a cambio. Él murió de la muerte que yo no tuve... (22)

Vuelven a resonar las palabras de Rosa de *Árbol de familia*, comentadas anteriormente: "...pagamos y pagaremos, sin embargo, la deuda de quienes nos precedieron..." (138). El exilio es una herencia ineludible. Corresponde a los personajes femeninos de Lojo buscar, entonces, la forma de superar este legado que paraliza y fragmenta a los hijos. Ya desde Irene (el epígrafe de su capítulo, del "Poema de octubre" de Dylan Thomas, lo sugiere: "¡Ah! Que pueda cantarse la verdad de mi corazón todavía / en este cerro elevado, cuando dé el año otra vuelta"), las mujeres de sus novelas –Rosaura dos Carballos en *La pasión de los nómades*; Manuelita en *La princesa federal*; Eduarda Mansilla en *Una mujer de fin de siglo*; Victoria Ocampo y Carmen Grey en *Las libres del Sur*; Rosalind Kildare, Elizabeth Armstrong y las machis¹² ranqueles en *Finisterre*; y Rosa en *Árbol de familia*-, ligadas de una u otra manera a situaciones de exilio, buscan la restitución de esa unidad identitaria perdida.

La nueva excursión¹³ de *La pasión de los nómades* abre el resquicio. Rosaura, el hada gallega que acompaña a Lucio V. Mansilla –exiliado de la historia, fantasma decimonónico aparecido en las postrimerías de otro fin de siglo, el XX- a tierra ranquel, plantea una de las claves para lograr la superación del desgarramiento identitario:

En cambio yo, tan lejos de todo, encuentro demasiado parecidos estos cerros de piedras poderosas a los que rodeaban el hogar de mi niñez, y no veo distancia entre el muérdago y la encina de los druidas y el voigue o el caldén que las machis utilizaban como escala entre el mundo visible y los compartimentos secretos de los cielos. De alguna manera estoy en casa, en la Casa de Plata que gobierna las mareas y los mares, en la luz fresca y húmeda que es la cara oculta y fértil del sol furioso. (p. 190)

¹²Médica, curandera, en idioma ranquel.

¹³ La novela de Lojo recrea a finales del siglo XX, el viaje que hiciera Lucio V. Mansilla a fines del XIX y cuya crónica escribiera en *Una excursión a los indios ranqueles*.

Dicha clave consiste en entender que las dos tierras, la europea y la americana, pueden pensarse como formas especulares, pero no como las que unen las experiencias de los padres con las de los hijos –de carácter decididamente negativo-, sino como una superación de las dicotomías lacerantes: lo propio-lo ajeno; España-Argentina; pasado perdido-presente traslúcido; etc. Es decir que esta convivencia de los opuestos que permite el espejo es lo que ayudará a los exiliados a restituir su unidad primigenia, perdida u olvidada por el éxodo, como se plantea en *Finisterre*: “... Lo que has aprendido aquí es quién eres tú y de qué eres capaz. Esta tierra es el espejo donde te has visto y donde has visto la tuya” (173), y también ayudará a sus hijos a entender que pueden convivir con ambos legados porque forman en ellos no una mezcla de opuestos irreconciliables, sino una armoniosa unidad en la que anclar su identidad, como lo expresan las palabras finales de Rosalind Kildare en esta novela: “soy Rosa, la hija de María Josefa y del irlandés, y soy Pregunto Siempre¹⁴ ... soy dos. Soy las dos. Y ellos son otros, en la misma tierra” (181). Finalmente, la propia autora, que es otra mujer entre mujeres que luchan por superar el desarraigo, concluirá en su *Mínima autobiografía de una exiliada hija* en que:

No renuncié a ninguna de mis tierras, a ninguna de mis historias. Tengo una doble identidad, así como una doble ciudadanía. La escisión, la ambivalencia, iniciales, se han convertido en intrincada riqueza. Puedo mirar a España desde la Argentina y a la Argentina desde España. (95-96)

José de la Colina, hijo de exiliados republicanos en México, publicó hace unos años una serie de ensayos en la revista *Letras Libres* de ese país. En ellos, él también reflexionó largamente sobre la experiencia de la segunda generación, la suya, y sobre el lugar al que pertenece. Síntesis de su respuesta se puede hallar en un diálogo que el autor recrea entre un niño mejicano y un hijo de exiliados españoles:

¹⁴ Nombre que le pusieron los ranqueles en la Pampa argentina, en la que vivió durante largos años de exilio, capturada por los indígenas.

—Entonces, tú ¿eres español o mexicano o qué?
—"Ni soy de aquí, ni soy de allá", como dice la canción. Soy del país del Exilio.
—¿Ese país en qué parte del mundo está?
—En todas partes y en ninguna. El Exilio es un estar y un no estar, es una patria fantasma y flotante sobre la geografía, una tierra de nadie en la Historia. (Colina 2003: §1)

Estas dos nacionalidades que confluyen en una experiencia errática, ambigua, confusa y fragmentaria como es la del exilio, vienen precedidas de otra duplicidad no menos perturbadora: la de las dos Españas, la franquista versus la republicana. En la obra de Lojo, estas dos mitades enfrentadas tienen una vital correspondencia en el seno de su propia familia: la materna, franquista; y la paterna, republicana.

En *Árbol de familia*, Lojo emprende la búsqueda de su pasado, en el que de alguna manera cifra la esperanza de reconstrucción, no sólo de su historia familiar¹⁵, sino de la ansiada unidad identitaria de la exiliada hija.

En un principio, podría pensarse que Lojo entiende a sus dos legados, la rama paterna y la materna de su árbol, como dos universos separados y disímiles. Hasta la gráfica de la impresión del libro lo sugeriría: el índice está partido en dos. En una página, "Terra Pai", el anecdotario familiar paterno, anclado en la tierra; en la otra, "Lengua Madre", su correspondiente materno, reconstruido desde la lengua. Pero esta partición, si se leen ambas partes especularmente, como es recomendable en la obra de esta autora, podría superar esa fragmentación aparente. Los capítulos de cada una de ellas recrean historias de diversos miembros de la familia, desde los más antiguos de los que se tiene memoria –porque ante todo, el libro de Lojo está construido a partir de la memoria oral de los vivos- hasta los supervivientes, pero en ambos casos, hacia el final, aparece un apartado que introduce la crisis y, si en los anteriores podía registrarse hasta un cierto tono irónico, con toques de buen humor, a pesar de las épocas oscuras que viven los personajes, a partir de allí, la

¹⁵ Como se verá más adelante en el apartado de Juan Martini, ambos escritores representan dos tendencias diferentes sobre la posibilidad de acceder a la historia. En lo que respecta a la identidad, sin embargo, aunque parezcan también tomar caminos separados, en esencia, su planteo es bastante solidario.

narración adquiere un tono decididamente trágico. En “Terra Pai” ese capítulo que instala la fractura es “Don Alfonso, el de la mina” (125-132). Este personaje, que es uno de los narradores vivos a los que recurre Rosa, subrayará la aporía:

-Aquí venía a bañarse tu padre, cuando todos éramos mozos –dijo, con voz velada.

Pero el agua seguía viva. Caía, purísima, desde los picos del Barbanza, inmutable como el Tíber de Quevedo, sobreviviente a los hombres que se han hecho fantasmas, a la casa inútil y vacía como una cáscara, celebrando la eterna victoria de lo fugitivo. (132)

El agua, incansable tópico en el que se lee la vida, denuncia aquí la imposibilidad de volver a la Patria –representada simbólicamente en esa casa inútil y vacía- y la realidad fantasmal del exiliado, quien desgajado delo Absoluto, se ve condenado a la fugacidad de lo accidental.

En la otra mitad, la materna, el capítulo correspondiente es “La explosión” (267-270):

Doña Ana¹⁶, su casa y el país donde había venido a refugiarse de la posguerra española, del duelo y de las pérdidas, de los fracasos materiales y sentimentales, y de la posibilidad de terminar con las tías de Barcelona, cayeron y se pulverizaron juntos, en extraña y perturbadora coincidencia. (267)

Los años '70 están marcados con dos sucesos determinantes en esta temática del exilio: la irrupción de la última dictadura militar en Argentina y la muerte de Franco en España. La historia vuelve a dar otro giro. La familia transita una nueva etapa del ciclo: si la primera partía de la guerra civil española al exilio en Argentina, la segunda partirá de la dictadura militar al nuevo exilio que representa el regreso a España. Ambos exilios

¹⁶ Madre de Rosa en la novela, esposa de Antón el rojo.

fracasarán y ninguno podrá escapar de la utopía que parece instalarse definitivamente en sus vidas.

En “Terra Pai” queda claro, como ya se había previsto en *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*, en la que Juan Manuel Neira se duele por no poder echar raíces en esta tierra infértil y sin sentido, donde no le pasa absolutamente nada memorable (Lojo 1987: 15-22), que el exiliado republicano nunca ha podido regresar a su Patria y eso lo ha convertido en un fantasma, dejándole el legado, la utopía del retorno a su hija Rosa, quien paradójicamente no puede volver a un lugar del que no partió, condenándola así a la vida en un corredor que dará nombre al siguiente apartado de la novela, tras el ya comentado “Don Alfonso...”. En “Lengua Madre” se ratifica la utopía del regreso, en la imagen devastadora de una siempre exiliada Doña Ana:

Desde el año setenta al ochenta, Ana empezó a mirarse envejecer. El cuerpo se le desmoronaba y la belleza caía de él como una prenda en desuso que hubiese pertenecido a otra persona. Sufrió una mutiladora operación ginecológica, y otra ocular, de cataratas, que hubiera debido ser sencilla pero que no dio los resultados que se esperaban. Impaciente o mal asesorada por los dentistas, renunció a las prótesis parciales y al resto de su mala dentadura, que había empezado a deteriorarse durante los años de hambre de la guerra. Se quedó sin vista y sin sexo, sin dientes para morder los elementos terrestres. Ya no leía, y la aterrizaraban los espejos. Tuvo miedo de lo que tanto había deseado: volver a España. (269)

La mutilación hasta casi la disolución de todo lo que una vez había sido –que recuerda penosamente el caso del personaje de Antonio Di Benedetto en *Zama*– condensa en su imagen la mayor expresión –y la más desoladora– de la aporía a la que arriba Doña Ana, tal vez el personaje más exiliado de toda la novela: “... nunca había tenido tierra como para dejarme memoria de ella, ni un paisaje que amase recordar. Había vivido siempre en pisos de alquiler...” (147). Si la estrategia de la exiliada hija consistía en refugiarse en las formas especulares, a su madre ni siquiera le queda ese consuelo. El

espejo representará para ella la puesta en abismo de todo aquello que ha perdido, como puede apreciarse en la cita comentada.

Doña Ana, como su hija Rosa, no tiene a dónde volver. La única patria posible para ambas es, justamente, la lengua, el único y más significativo legado, contrariamente a Antón, quien no sólo deja su lengua, arrullada en canciones ancestrales, sino una tierra, un paisaje: el recuerdo feliz de un Paraíso que, aunque perdido, genera la esperanza de poder ser recuperado, movilizándolo así todo un aparato narrativo dispuesto a ello.

Pero curiosamente, el legado materno parece imponerse hacia el final de ambas partes. La esperanza del regreso a través de la segunda generación que había generado la *morriña*¹⁷ paterna, elaborada poéticamente en la figura del corredor, resulta trunca:

-Es como un pasillo –baluceo- para ir y venir, donde se está y no se está.

-Mala cosa, los pasillos. No hay más que corrientes de aire, y frío... Dónde vas a poner allí una buena cama para dormir cuando te canses.

-En ningún lugar –susurro-. No hay descanso. (138)

Esa esperanza trunca, entonces, culmina en el arribo a “Finisterre”, último apartado de “Terra Pai” donde: “ejércitos [...] se siguen dando cita en el Fin de la Tierra, año tras año, aunque ya no son legendarios romanos sino las ánimas en pena de la gente perdida de *Gallaecia*, que busca su lugar en el País de los Muertos” (142). Esos ejércitos de fantasmas de exiliados, que provienen de diversas partes del planeta hacia las que han emigrado, sin embargo, regresan perfumados de tabaco y de caña dulce, o bien “cantando sobre la cubierta de transatlánticos fastuosos y anacrónicos *El día que me quieras*, o *Mi noche triste*” (142), es decir, arrojando un nuevo exilio y una nueva nostalgia hacia una patria que ya no los espera.

¹⁷ Nostalgia, en gallego.

Este aspecto negativo y vencido por la aporía que parece adueñarse de la novela continúa registrándose en prácticamente toda la segunda parte, “Lengua Madre” que, si bien transita por las historias de diversos personajes de la rama materna, está signada por la omnipresencia de la figura de Doña Ana. Peligrosamente bella, la madre de Rosa ha nacido en una familia “decente y arruinada de la antigua España” (149) y:

... vivía en ella como viven en su caja mohosa unos zapatos de baile que alguien deja arrumbados en un altillo: ignorados por las bailarinas que podrían usarlos hasta que saltaran chispas; cubiertos de polvo, habitados por una o dos cucarachas subrepticias que han decidido poner casa en su gamuza hospitalaria. (149)

Esta situación condena a Doña Ana a una eterna nostalgia de aquello que nunca tuvo lugar y a un perturbador *ser en la negación*:

Doña Ana no tenía.

Doña Ana NO.

El “no” había sitiado, voluminoso, todo su ser, vacío y carente. La ocupaba por dentro, pujante y en ascenso... (149)

Este ser negado y en permanente disolución sigue desintegrándose tras su muerte. Los objetos que había traído de España van sucumbiendo tras una serie casi interminable de verbos que narran su destino: mueren, desaparecen, se rompen, se pierden, son sustraídos o desintegrados, estrellados, demolidos... (150-151). Los parientes y amigos, por su parte, fueron muriendo, envejeciendo o siendo olvidados (151).

Y aún en vida, las motivaciones y afectos de Doña Ana se cifrarán en seres que le son negados, y a desaparecidos, muertos: su padre y su novio de juventud:

Pero hay una trampa. El óvalo que enmarca el retrato del abuelo es en realidad la puerta de un palimpsesto. Otra es la cara que se trasluce –sólo para los ojos de mi madre- bajo la superficie opaca, inobjetable, sagrada, en fin, que diseñan los rasgos de Francisco. También ésa, la oculta, es la cara de un muerto. (175)

Todo lo cual convierte a Doña Ana en “un resto, un desecho de una vida real y siempre anterior” (177).

Ese novio muerto, Pepe, y el marido, Antón, ambos ya muertos en el presente narrativo de Rosa, comienzan a asimilarse en la visión de esta última. Compartían igualmente el gusto por las máquinas veloces, por el mismo tipo de ropa, por idénticos paisajes... y la pasión por la misma mujer. Y curiosamente, ese padre que pudo ser pero que nunca fue, sólo tiene a Rosa para guardar el recuerdo de su paso por este mundo: “Nada en mi sangre repite los dibujos que estaban profundamente inscritos en sus células, pero en mis ojos y gracias a ellos, Pepe, el falso padre verdadero que también yace para mí bajo la cara del otro como la figura de un antiguo palimpsesto, es, ahora, inmortal” (183).

Este ser y perdurar, este definirse a través de los retratos y los espejos, aunque posible vía de consecución de la utopía del exilio –su superación- para los personajes femeninos de Lojo, siempre termina, de una u otra forma, asociado a una aporía. La exiliada hija va transfigurándose de una a otra novela en diversos personajes: la pelirroja Irene de *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*, quien sobrelleva como puede la cotidiana sensación de no tener identidad propia, se convierte en el hada gallega de trenzas coloradas de *La pasión de los nómades*, quien restituyendo el valor del mito y la presencia del mundo feérico, abre las puertas de la magia que lucha contra la razón, dejandopasar a la medio gallega, medio irlandesa Rosalind Kildare de *Finisterre*, que lucha con su medicina europea y ranquel por unir, en la pluralidad de sus tierras, orígenes y nombres, su accidentada identidad, y cediéndole finalmente el protagonismo a Rosa, la hija de Antón el rojo y la bella Doña Ana, quien siguiendo los pasos de sus antecesoras, reintenta la restitución de esa añorada unidad a través del viaje de regreso a la Patria. A pesar de darse cuenta de que no puede superar el corredor, que no puede retornar adonde no ha estado

nunca, encuentra, tal vez, un nuevo refugio, provisto por quien menos lo espera, su madre, la exiliada entre exiliados. En las lecturas autodidactas de Doña Ana, por donde desfilaron Cervantes, Wilde, Palacio Valdés, Dostoievski, Tagore, Ocampo, entre muchos otros, Rosa va escuchando a esos muertos:

... que no sólo hablan de sí mismos, sino, sobre todo, de la lectora que recorrió las mismas páginas. Quizá (seguramente) no compartimos idénticos hallazgos, no los leímos de similar manera. Pero los libros son la única casa de citas donde acaso podremos encontrarnos. (154)

Las lecturas del personaje Rosa tal vez son las mismas de la escritora e investigadora María Rosa Lojo. Porque esta última ha ido entretrejiendo su universo ficcional y metaficcional, uno de la mano del otro. Así han ido apareciendo sus novelas *La pasión de los nómades*, en diálogo con su lectura de *Una excursión a los indios ranqueles* de Mansilla; *Una mujer de fin de siglo*, con la obra de una escritora poco reconocida por el canon literario argentino: Eduarda Mansilla; *Las libres del Sur*, con la sí celebrada Victoria Ocampo, y así otras tantas.

Asimismo, han ocupado un lugar importante en la crítica literaria argentina sus estudios sobre la obra de Ernesto Sábato y Olga Orozco, a los que se aludirá más adelante, pero también sobre otros muchos escritores y temáticas de la literatura de su país.

En todas estas lecturas y escrituras, es decir, en la lengua, va cifrando María Rosa Lojo su búsqueda identitaria. Y tal vez es éste el mayor legado que ha recibido Rosa-María Rosa de su rama materna y que revierte, paradójicamente, desde un personaje en disolución, la madre, el camino hacia aquélla de la segunda generación del exilio.

Aunque el fantasma del regreso trunco no hubiera abandonado nunca a los padres exiliados y aunque sin “saberlo, sin confesárselo del todo, Ana y Antón [vivieran] para unos ojos que no podían verlos” (277), la hija del exilio, Rosa, rescatará una luz de esperanza proyectada hacia otra forma del retorno, mucho más ancestral y primigenia, y

que consiste en la restitución de la unidad perdida con una matriz originaria que devolverá su fundamento a las vidas aparentemente sin sentido de sus padres.

Luego de buscar sus orígenes en el mundo patrio, España, y de intentar conciliarlos con sus otros orígenes pampeanos, entre personajes de la historia argentina y machis ranqueles, Lojo retoma una idea que viene acompañando sus estudios y sus ficciones desde el comienzo y en la que cifrará la esperanza de la consecución de la omnipresente utopía del exilio: el retorno mediante la recuperación de este vínculo perdido con lo absoluto, en definitiva, con lo sagrado, que ha aprendido especialmente en sus lecturas de las obras de Ernesto Sábato y Olga Orozco. No es un volver a la Patria, sino a la Unidad ontológica.

Su trabajo sobre la obra sabatiana se remonta a sus estudios de doctorado. Su tesis, presentada en la Universidad de Buenos Aires en 1987 y defendida dos años después bajo el título “La ambivalencia simbólica en la narrativa de Ernesto Sábato”, deviene, reelaborada, en un libro publicado diez años después como *Sábato: en busca del original perdido* (1997).

Si se lee en paralelo su obra ficcional con este estudio crítico, por momentos, parecería que Lojo no habla de los escritos de Sábato-aunque lo hace, desde luego-, sino de su propia experiencia de exiliada hija. El libro empieza así:

Alguien –incomparablemente solitario- contempla el mundo a través de una ventana. Contempla apenas –acto insaciable e insuficiente- los fragmentos desgarrados y desleídos, las miserables falsificaciones, las adulteradas copias de algo que parece, pero no puede ser, pero *no debe ser*, la Realidad. (11)

Este comienzo recuerda, por una parte, la soledad del exiliado hijo—Miguel o Irene— en *Canción perdida...*, contemplando el mundo exterior desde el paterno del interior de la casa. Una realidad que durante años les pareciera ajena y, de alguna manera, también falsa, copia burda de un original lejano. En su *Mínima autobiografía...*, Lojorecoge esta idea claramente:

Para el exiliado hijo el lugar de su nacimiento tiene a menudo la dudosa calidad de las copias platónicas, es un “mundo de segundo grado”, en tono menor, a punto de desvanecerse, deslucido e insuficiente. De la historia y la geografía, hasta entonces, sólo me habían hablado los libros de la escuela, incapaces de alcanzar el esplendor de la memoria viva y el peso candente del extrañamiento. La biografía familiar —yo lo ignoraba entonces— no hacía sino repetir lo que la ensayística argentina había rastreado ya en los comienzos de la conquista del Plata: una fundación que nunca se terminó de realizar, porque las extensiones vacías u hostiles fueron pobladas con el espíritu del “campamento” y no de la “permanencia” (91).

Más allá de los ecos de Martínez Estrada o Murena que resuenan en sus palabras, lo que queda claro es que se ha instalado en el espíritu de todos estos escritores —los dos ensayistas citados, Sábato y la misma Lojo—, un mundo ambiguo, duplicado, en el que cada uno de ellos se percibe —incómodamente— como observador marginal: “... que mira hacia ese otro lado, inaccesible [... y que sabe que] todo cuanto haga por ver [lo] enfrentará a las meras máscaras, al vértigo de las copias superpuestas” (Lojo 1997: 11)¹⁸. Ese enfrentamiento de mundos puede ser expresado, según cada autor, por diferentes dicotomías: Europa versus América; España versus Argentina; lo racional versus lo mítico; etc.

Lo cierto es que todos ellos se enfrentan, de una u otra manera, a un poder hegemónico que rige la interpretación del mundo, determina sus formas y realidades, y, por ende, la pertinencia y legitimidad de sus discursos.

¹⁸ Las siguientes citas pertenecen a la misma edición.

Lojo efectúa un exhaustivo relevamiento de las estrategias narrativas sabatianas en las que intervienen imágenes: espejos, fotos, pinturas. Una de las tantas escenas analizadas de *Sobre héroes y tumbas* es la del encuentro de Martín y Bruno en el bar “La Helvética” (“relicto de un pasado oligárquico” (36), dice Lojo). Insertándose en una y a extensa red de trabajos críticos sobre la función de la especularidad en la obra de Sábato, con antecedentes tales como los ensayos de Solotarevsky, Soriano, Castillo Durante, Coddou, entre otros, Lojo pone énfasis en la asociación entre dicha especularidad y la problemática de la identidad¹⁹ y rescata, en particular, una breve, pero significativa descripción del mencionado bar: “Era un local oscuro, con su alto mostrador de madera y su vieja boiserie. Espejos manchados y equívocos agrandaban y reiteraban turbiamente el misterio y la melancolía de aquel rincón sobreviviente” (Sábato 1980: 170). Que Lojo se haya detenido en esta escena resulta doblemente destacable: por una parte, porque proyecta sobre ella una preocupación presente en su propia obra, que es la del efecto devastador del tiempo. Lojo comenta sobre la citada descripción: “La breve pero significativa mención convierte al espejo [...] en figura del enigma y del ultraje del tiempo” (36-37). Desde su primera novela y transitando otras, el personaje de la madre –llámese Doña Carmen, en *Canción perdida...* o Doña Ana, en *Árbol de familia*-, vive angustiado por el reflejo de su rostro en los espejos de la casa, no sólo porque le muestran su propia metamorfosis, sino porque son la denuncia inapelable de un mundo original perdido, que la convierte en mero despojo del mismo. Por otra parte, de esta escena sabatiana, Lojo concluye que el espejo “en este primer diálogo entre dos seres que forman una díada padre-hijo, [también] alude al problema de la identidad” (37). Miguel, el hijo mayor del exiliado Juan Manuel Neira en *Canción perdida...*, se refiere puntualmente a su propia problemática identitaria empleando la misma imagen de un espejo que no reproduce ninguna imagen, como sugiere Lojo en su análisis de la obra de Sábato, en términos solidarios: “Sé muy bien que todos los espejos de la casa paterna están para mí inexorablemente rotos” (Lojo 1987: 14). Son estas fracturas

¹⁹ En el apartado siguiente, en el que se analiza la tetralogía de Juan Martini, se verá que este autor plantea una cuestión semejante, la relación entre espejo turbio-identidad, en su novela *La construcción del héroe*, en la que el protagonista reflexiona frente al espejo de obsidiana del bar de Paco, proyectando en la opacidad del mismo, su propia problemática identitaria.

identitarias en la relación padres-hijos que denuncia el espejo las que perturban a la exiliada hija.

Abordando los planteamientos sobre el doble y la metamorfosis de Fernando Vidal Olmos de *Sobre héroes...* y su extensión en *Abbadón el exterminador*, cuando Lojo entiende que Sábato personaje reflexiona acerca de “otras vidas vividas en distintos cuerpos y tiempos, o durante el sueño” (46), la autora plantea que los rostros, proyectados en una foto o el reflejo de un espejo, son abordados en la obra sabatiana como rostros-máscaras que muestran al “ser comprendido como la suma insuficiente de sus imágenes-símbolos [...], el ser como metamorfosis: cambio de forma y más allá de la forma: naturaleza proteica cuya esencia es la mutación o la mutabilidad” (45). Y relaciona esta cuestión con la idea de un rostro, una personalidad, “como un palimpsesto donde imágenes ancestrales son oscuramente visibles a través de la imagen actual” (46).

Esta compleja reflexión lleva a Lojo a pensar la relación del ser con su doble, en la que este último puede plantearse como una metamorfosis de aquél y ambos como partes de una unidad escondida, y a ficcionalizar esta relación en su propia obra narrativa: Elizabeth Armstrong, la hija de un comerciante inglés y de una mujer ranquel en *Finisterre*, conserva –como único legado y memoria, mutilada por su padre, de sus orígenes pampeanos- una pequeña foto de su madre en un relicario. Sabe, entonces, que al verse reflejada en “la puerta espejo del gran ropero [su piel] es dos o tres tonos más morena que las habituales pieles inglesas, y en la cabeza, el pubis y las axilas, un brillo obstinadamente negro, resistía, compacto, contra la luz de Londres” (Lojo 2005a: 31). Foto y espejo. Esta visión de su madre en su propia figura la impele hacia la búsqueda de ese original que siente perdido:

Apoyó las manos sobre el reflejo, casi hasta lastimarse, como si esa puerta cerrada pudiera ceder y abrirle una brecha hacia otro lado del espacio y el tiempo, como si buscara, adentro o detrás de esas aguas refractarias y frías, el paisaje que en verdad correspondía a esa piel y ese pelo, o acaso el cuerpo de su madre, anulado o neutralizado por el dictamen caprichoso de dos ojos azules. (31)

Para Lojo, en la obra de Sábato, como en la suya propia, el arte remite “al arquetipo, patrón o modelo extraviado, del que todo es boceto, fragmento o copia” (Lojo 1997: 52). Así confluye en su trabajo crítico y ficcional la imagen del ser fragmentado, extraviado de un original perdido. ¿Quién mejor puede encarnar esta naturaleza que el exiliado?

Lojo se instala, entonces, frente a sus personajes, como Sábato había anunciado en su ensayo *El escritor y sus fantasmas*:

El artista se siente frente a un personaje suyo como un espectador ineficaz frente a un ser de carne y hueso; puede ver, puede hasta prever el acto. Pero no lo puede evitar [...] Lo curioso, lo ontológicamente digno de asombro, es que esa criatura es una prolongación del artista; y todo sucede como si una parte de su ser fuese esquizofrénicamente testigo de la otra parte, de lo que la otra parte hace o se dispone a hacer; y testigo impotente. (140-141)

Así, sus personajes luchan contra la fragmentación del exilio, buscan (re)construir una identidad personal y nacional desde el margen filosófico en el que han sido condenados a vivir. Parecen encontrar una alternativa a su utopía identitaria en la armoniosa convivencia de sus ambiguos legados y elaboran un borde en el que se aquéllos puedan encontrarse; pero en *Árbol de familia*, aparece el cronotopo del corredor, que sustituye al del borde, y nuevamente se siente fracasar el intento de superación de dicha fractura, pues este nuevo intersticio es un lugar de tránsito permanente, donde “no hay descanso” (138). Lojo, escritora y exiliada hija, se declara²⁰ testigo impotente de estos avances y retrocesos. De allí la necesidad de hallar en la escritura, en la lengua, un nuevo refugio:

La escritura –*poiésis* en general- se sitúa en este camino como ejercicio fronterizo –como pasaje- entre la visión y la ceguera, que desde el cuerpo negado y escindido emprende el

²⁰ En una entrevista pública que le hice a la escritora en la Casa de la Cultura de Buenos Aires, el 30 de agosto de 2011, le pregunté sobre esta sustitución del borde por el corredor, cuando ya en su novela *Finisterre* parecía haberse superado la utopía identitaria con la comentada declaración de Rosalind Kildare: “soy dos, soy las dos” y Lojo reconoció no haber podido evitar el vaivén de sus personajes.

difícil, dramático retorno, a una “totalidad” perdida. Escribir la memoria de ese Original borrado o extraviado: tal es la empresa suprema e imposible de un oficio ambiguo que se mueve entre la sacralidad y su parodia, que aspira a dar, desde lo efímero, una “ficción verdadera” de lo eterno. (Lojo 1997: 12)

La estrategia que urde la escritora-investigadora en su libro sobre Sábato para lograr esta restitución de la unidad de ese original perdido consiste, entonces, en un especial tratamiento de un concepto teórico –el símbolo- devenido ficción en sus personajes exiliados. La ambigüedad es, sin duda, el principal obstáculo de éstos, por lo tanto, se hace necesario para la autora, abordar la cuestión del símbolo como:

...modo de significación, estrategia semántica que [...] se caracteriza por el despliegue de un sentido múltiple, o cuando menos, dúplice. Entre el sentido literal y los sentidos segundos suele establecerse una relación analógica que será más o menos deducible o formalizable intelectualmente según el símbolo aumente su poder tensivo, movilizador, inquietante, o tienda a congelarse en una equivalencia rígida (13)

Esos significados pueden ser analógicos, es decir, convergentes, aunque también contrarios, “configurando así una estructura significativa usual en los símbolos: la ambivalencia” (13). En su obra ficcional, Lojo condensa esta ambivalencia y la capitaliza con mayor eficacia en su novela *Finisterre*. Rosalind Kildare, su protagonista, es una inmigrante gallega capturada por los indios de la Pampa argentina, que termina convirtiéndose, por sus conocimientos de medicina –hija de un médico y esposa de otro-, en una machi ranquel. Dos elementos denunciarán el carácter dual, ambiguo de su condición: la llanura y la luna. La primera, cuya inmensidad le recuerda la del mar de su Galicia natal, es decir, algo familiar y añorado, también será percibida en su carácter negativo como cárcel, ya que Rosalind está “... presa en el espacio abierto. Así dispusiese del más veloz de los caballos, así nadie me estorbase la huida, giraría en redondo, sin Norte ni Sur, sin brújula, más perdida que los primeros navegantes de la Mar Océana...” (Lojo 2005a: 67). En esta imagen, entonces, convergen dos opuestos que laceran la fractura del exilio: el

recuerdo de la tierra natal, su supuesto origen, y la realidad impuesta de su permanencia en la Tierra Adentro. Mientras que la segunda, la luna, desbaratará esta dicotomía en su condición de símbolo integrador de opuestos:

La luna cazadora nos había encontrado: un ojo blanco, desnudo, sin pupila, en la mitad del cielo. Acaso nos veía como realmente éramos. [...] Tal vez había entendido, también, que me escondía de mí misma detrás de un cutis apacible, bajo la corona ordenada de una trenza roja, y que temía levantar el velo para conocer el otro lado de mí. (39).

La luna funciona en esta instancia de una manera no muy diferente de la del espejo. A través de ella, de ese ojo sin pupila ubicado en otra inmensidad, el cielo, Rosalind percibe una conexión entre esta tierra que habita en el exilio y la otra de la que partió, que se corresponde con su aparentemente ambigua identidad de gallega-irlandesa y machi ranquel. Así como Elizabeth vio en ese espejo del ropero, junto al reflejo de sus ojos azul-británico, la oscuridad profunda de su piel ranquel, Rosalind verá que, tras su regreso a Galicia, “cuando estoy de pie, sobre el acantilado, bajo el faro del fin de la tierra, con las ropas transidas por la lluvia inversa de las olas, soy Rosa, la hija de María Josefa y del irlandés, y soy *Pregunta Siempre*, la que volvió de la llanura como quien vuelve de la muerte” (181).

Así Lojo anulará el efecto perturbador de las dicotomías y hará convivir, en el corazón del símbolo, los fragmentos opuestos, integrándolos en una Unidad conciliadora, asociada a las fuerzas más ancestrales y anclada en lo sagrado.

Muchas de estas ideas también dialogan tácitamente con la obra de Olga Orozco. Desde su declarada “amistad (discipular)”, Lojoreconoce que sigue “tratando, hasta hoy, de vivir y de escribir a la altura que ella quiso luminosamente anticiparme” (Lojo 2010: 433).

Y esta guía poética se percibe en gran parte de la creación de su discípula. Tal vez uno de los textos en los que mejor se condensa esta herencia sea en el mencionado relato fabuloso que publicó Lojo recientemente.

Ambas autoras recrean un mundo mágico, feérico, en sus textos. Si se consideran, por ejemplo, “La reina Genoveva y el ojo de alcanfor”, uno de los relatos de *La oscuridad es otro sol* de Orozco y *O libro das Seniguais e do único Senigual* de Lojo, los paralelismos son múltiples. Desde luego, son historias diferentes, en entornos distintos. No hay aquí traslaciones de personajes, ni de tramas. Como se verá en las siguientes citas, lo que queda claro es que hay ideas subyacentes afines, lo cual indica una continuidad estético-ideológica entre ambas autoras. El relato de Orozco presenta unos seres mágicos, que:

Irrumpen en el tiempo como aparecidas, envueltas en el momento en que lo abandonaron. Nadie sabe quiénes son y tampoco ellas reconocen a nadie. Miran furtivamente en todas direcciones hacia lo desconocido, y huyen con las manos sobre el corazón agitado, temerosas del aire de ahora que puede disgregarlas, del rápido soplo que las convierta en polvo. (1984: 171)

Las Siniguales de Lojo, si bien tienen otras características peculiares, comparten cierto halo de misterio con estos personajes²¹:

Son seres del viento que se posan en la tierra, y que sobre ella necesitan bastón. Seres femeninos sin cara precisa y con largas cabelleras desproporcionadas de sirenas aéreas, que seguramente usan para volar, pero que aquí, en el suelo, deben pesarles como una desmesura.

No se sabe de dónde vienen, y tampoco si son brujas o hadas... (3)

²¹ Las citas corresponden a la versión original en español, todavía inédita.

Estas Siniguales denuncian los problemas identitarios que se han estado tratando en este trabajo desde su presentación misma. Además de la evidencia de su rostro impreciso donde puedan dibujarse los rasgos de su personalidad, la autora las introduce en la historia bajo un título sugerente: “Las Siniguales. Su definición improbable” (3). El hecho de que no se pueda probar quiénes son ni cuál es la naturaleza de su origen guía los pasos de la lectura: conocerlas demanda un acto de fe. Es necesario “creer” en ellas, lo cual es únicamente posible en la infancia. Por ello, tanto en los relatos de Orozco como en los de Lojo, sólo las niñas pueden verlas.

En ambos casos, estos seres mágicos poseen la misma característica perturbadora que presentan los relatos de Sábato: algo relacionado con la vista. Lía, la protagonista de *La oscuridad es otro sol*, comenta:

Entonces vi lo que era peligroso. La mirada oscura se contraía tratando de ascender desde el fondo, de llegar a la superficie, donde ya estaba a punto de aparecer. Pero siempre quedaba trabada, se enredaba en alguna cosa que estaba más allá y que se agregaba a mi persona, convirtiéndome sin duda en alguien que no era yo. (173)

Los personajes de Lojo enfocan parte de su identidad en los ojos: “No se sabe dónde tienen los ojos. Quizá todo su cuerpo casi impalpable es un solo ojo o muchos ojos, quizá tocan con ese cuerpo, con esos ojos, la superficie de todo lo viviente, y aun de lo muerto, para resucitarlo” (3). Incapaz de escapar a lo siniestro, su autora intenta revertir la imagen perturbadora de sus maestros, asociándola tal vez, al ojo sin pupila de la Luna de *Finisterre*, la novela que intenta desbaratar la utopía. Las Siniguales aparecen en el Cabo del Fin del Mundo²², donde van a parar las almas en pena de los exiliados –entre los cuales estará, sin duda, el padre: Juan Manuel Neira o Antón el rojo-, según se ha comentado anteriormente, y sólo las ve una niña –“Nadie volvió a verlas en Finisterre” (5)-, quien intenta retenerlas sin éxito: “La niña, en cuanto pudo irse, se echó a rodar tras ellas por la tierra redonda. A pie y en aviones, en autos y en otras barcas, en patines y en motocicletas, hasta que se hizo vieja, y aun así continúa buscándolas dondequiera que estén” (5). Esta circularidad repite la

²²Finisterre.

idea de acceso al reverso de la tierra -Orozco también habla en su relato de “este lado del mundo” (174)- que ya había introducido en aquella novela y que apuntara también en su abordaje de la obra de Orozco para la *Revista Cultura*: “Porque es un viaje hacia el origen y hacia el destino (que en un sentido metafísico son la misma cosa)...” (38). Es decir que la idea de un mundo circular al que se puede acceder a través del viaje resulta ser otro punto de encuentro entre ambas poetas. Lojo ya había ahondado en esta idea en el prólogo que hiciera para la edición del Centro Editor de América Latina de *Olga Orozco. Repetición del sueño y otros poemas*:

... la poesía orozquiana, sin dejar de ser la expresión lírica de un amor y un dolor y una complejidad individuales, recupera en sí a la especie, es también y sobre todo, una épica del tránsito de la humanidad por el “reino de este mundo”, buscando sobre sus huellas los atisbos del otro. (27)

El reino de este mundo en comunicación con el otro de Orozco, se corresponde en la obra de Lojo con los dos mundos de sus dos orígenes. La Luna pampeana deja a Rosalind Kildare comunicarse simbólicamente con los habitantes del otro lado del planeta, de Galicia, y al regresar a su tierra natal, la Luna gallega hace lo propio:

María Antonia me esperaba en la casa del valle, donde la luna era más intensa, como salida de madre. Ese ojo único y desorbitado guarda en su lado oscuro la sombra de los que habitan del envés de la Tierra. Allí la gente de la llanura lo acecha hasta quedar sin sueño en los ojos propios. (175)

Y esa niña que se echa a rodar por el mundo podría ser la transfiguración de Rosalind, que va de Galicia a la Pampa, y de Rosa de *Árbol de familia*, que hace el camino inverso. Ambos personajes son hijas de inmigrantes y exiliados que buscan su propia identidad en el vaivén del tránsito.

Asimismo, Lía-Olga, como Rosa-María Rosa emprenden de alguna manera, un viaje terapéutico hacia la infancia que les permite, además de su búsqueda identitaria, lo que Zonana señalaría para la obra de la primera y bien puede trasladarse a la segunda:

La apelación a la autoficción le permite a Olga Orozco, en un momento clave de su trayectoria vital y literaria, un juego múltiple: el rescate de su pasado transfigurado pudorosamente mediante la ficción y el estilo y, conforme a ello, la asunción de la muerte materna; el diseño de una imagen del yo que funcionará para los lectores como clave interpretativa de su obra.(2010:92)

Lía describe en la ficción la ciudad natal de Orozco, Toay, así como los lugares próximos a la misma. También incluye datos de su biografía: hermanos, padre, madre, abuela, abuelo y amistades; así como Rosa reconstruye las dos ramas familiares y sus dos ciudades natales²³: Buenos Aires y Finisterre.

Aquella recibe como regalo un ojo mágico que lloraría por ella y la niña de Finisterre en las Siniguales se lanzaría tras esos seres de un solo ojo. Pero ninguna hallaría la paz. Lía se pregunta: “¿Me apenaría yo cuando él llorara, o lloraría él cuando yo me apenara? Sentía una mezcla de terror y gratitud. ¡Inocente! Ignoraba que aun siendo así otros ojos azules me lo cobrarían luego...” (178), mientras la finisterranese hace vieja sin lograr encontrarlas.

Lojo transita el mismo camino de Orozco al que alude Zonana: la transfiguración pudorosa de su pasado mediante la ficción.

Pero la misma Lojo, en el citado artículo publicado en la *Revista Cultura* y que llevaría el título de “La poesía de Olga Orozco: Música de la memoria”, alude a esta reconstrucción del pasado añadiendo un aspecto fundamental que gira en torno a su proyección universal. La autora habla de la obra de Orozco, pero podría trasladarse también a su propia escritura:

La memoria está presente en la técnica misma de la construcción metafórica que, sin dejar de ser profundamente original –en cuanto personalísima, propia- es también original en cuanto originaria, porque retorna con peculiares inflexiones, a los grandes símbolos universales (el corazón, el viaje, la noche, los astros del destino, la casa, las aguas) y a la memoria colectiva de la infancia, urdida, con inquietante encanto, en el más extraño de los cuentos de hadas... (38)

²³ Son dos porque el personaje acepta sus dos orígenes y los integra en su identidad.

Retomando la idea de Zonana en cuanto a la autoficción que realiza Orozco en sus textos, ocurre otro tanto con los de Lojo. El personaje de Irene en *Canción perdida...*, Rosalind en *Finisterre*, Rosa en *Árbol de familia* son los principales “alter ego” de la autora; así como Doña Carmen en la primera novela, Doña Ana de Cáceres, artista española raptada por los ranqueles sin posibilidad de retorno, en la segunda, y Doña Ana en la tercera traducen la figura de su madre. Las tres son bellezas que se sienten destinadas a un mundo de admiración y gloria, que quedan presas en otro, de salvajes, donde se marchitarán irremediablemente. También el tema de la aludida asunción de su muerte estará presente en la obra lojiana. Irene plantea por primera vez el desgarro materno que la conducirá a la muerte:

Reina infeliz, reina ingrata, reina cautiva. Trazaste un círculo mágico en esa habitación que era tu ámbito y allí practicabas tus ritos ineficaces, tus pálidos hechizos. Allí cambiabas la seda por el raso [...] El tiempo era más poderoso que tú, bella aprendiz de bruja, y fue royendo, inocente y perverso como un tigre, los bordes vaporosos de aquel círculo donde te protegías.

Por eso una vez te miraste al espejo y no te hallaste. Él te había robado el rostro y en su lugar estaba la cara exhausta y grave de una mujer anciana [...] No quisiste aceptar el trueque, ese canje desleal con que el tiempo te había traicionado. (Lojo 1987: 92)

Esta visión desgarrada de la hija que cuestiona a la madre volverá a aparecer en “Lengua Madre” de *Árbol de familia*, pero con un tono diferente, conciliatorio:

Donde la una, todavía viva, va buscando infatigable por pasillos y salas internas y habitaciones cerradas, las huellas de la otra, para continuar el diálogo brutalmente quebrado. O tal vez es ella la que me sigue, cuarto tras cuarto, sin atreverse a detenerme y a tocarme el hombro, para rogarme que no la olvide, pero que sí perdone (155).

Y elaborará para ella una ficción aliviadora, en la que la madre podrá escapar de esa “celda invisible donde la prisionera sobremueve, emparedada, en el hueco silencioso y atroz de Ninguna Parte” (282) de la mano de Asunción, otra esposa de exiliado republicano, que le tenderá su mano para que vuelva a ver el sol:

-Ana, mujer, sal de ahí –dirá una voz dorada y esponjosa, una voz que huele a merengue o a pastel de manzanas, espolvoreado con canela fragante.

-No puedo.

-Eso te crees tú, basta con desearlo.

[...]

-¿Tú también estás aquí?

-No en el aquí donde estás tú. Estoy fuera, y hace sol.

-No podré ver el sol.

-Eso supones. Dame la mano, y mira. (282-283)

Ambas autoras declaran abiertamente que hay mucho material autobiográfico en sus textos, aunque, desde luego, se encuentre altamente ficcionalizado. Orozco, en una entrevista que le hiciera Jacobo Sefamí (1996) lo explicita:

Jacobo Sefamí: - ¿Hay algo de inventado en ellos?, ¿en qué medida se agregan o se quitan cosas?

Olga Orozco: - No podría decir en qué medida. Evidentemente hay una base, que es real. Los personajes existen [...]

... no están hechos simplemente para contar; están hechos para sugerir también, para suscitar, para hacer señales, (...) no es un relato paso a paso, económico, escueto, descarnado. Es un relato emocionado, hecho con pasión, con sentimientos, con imaginación, con experiencias singulares. (135)

Asimismo, Orozco le concede a la casa paterna un lugar privilegiado, incorporando descripciones y alusiones constantes en sus textos, así como reconociéndola en su carácter de refugio: “Siempre la sentí como una protección, como un refugio: me amparaba en mis miedos y en mis angustias, me defendía de todos los peligros, de tal modo que si pensaba alguna vez en viajes aventurados, viajaba en la casa como en un navío. (Orozco 2010: 448). Lojo, por su parte, no sólo la convierte en escenario de sus novelas (la casa de los Neira en *Canción perdida...*, el punto de encuentro de Rosaura dos Carballos y Mansilla en *La pasión de los nómades*, el hogar de Doña Ana y Antón el rojo en *Árbol de familia...*), sino que también destaca en ella una peculiaridad semejante a la que subraya Orozco al compararla con un navío: “la casa... con un tanque de agua que recuerda deliberadamente la chimenea de un barco” (15). Sin embargo, aunque sutil, hay una diferencia en esta última apreciación. Para Lojo, la casa paterna repite la misma idea de refugio –no sólo para sus

personajes, sino también para la autora, quien todavía vive en aquélla con su familia-, pero que conserva la memoria del destierro. Si para Orozco el navío es una salvación ante la metafórica tormenta marina, para Lojo es un recordatorio de la condición de nómades que nunca dejan de vivir sobre la cubierta de un barco, es decir que la casa se convierte en memoria siempre presente del tránsito.

Volviendo a las Siniguales, su autora logra condensar en este relato fabuloso, no sólo todos los tópicos del exilio que venía incorporando en su obra anterior, sino que refuerza y materializa la esperanza que parecía haber perdido en la primera mitad de *Árbol de familia* y recuperara en la segunda: la superación del exilio heredado a través de la escritura. Las Siniguales son, de alguna manera, esa esperanza cifrada en relato. Isolina, la niña de Finisterre es, sin duda, otro “alter ego” de la autora:

Isolina vive ahora en una ciudad de las afueras de Buenos Aires y piensa con frecuencia en el mar de Finisterre y en la barca de las Siniguales que se quedó encallada, durante unas horas, en las rocas bravías. No ha vuelto a verlas en su larga vida viajera por campos y ciudades de naciones diversas, y desespera de hacerlo y cree que morirá sin volver a escuchar la música encantada que hacía curvar a la barca su largo y fino cuello de dragón o serpiente. (7)

La mención de la ciudad en los márgenes-que se corresponde con el barrio en el que se encuentra la casa paterna, su casa actual en Castelar, es decir, en el borde oeste de la Ciudad de Buenos Aires-recomponen el recorrido: de *Canción perdida...* a *Árbol de familia*, con la incursión entre ambas tanto a la Tierra Adentro argentina como al “Cabo de Ninguna Parte”, Finisterre. Y devuelve a la canción –“la música encantada”- su poder simbólico.

Lojo avanza sobre esta idea y plantea un sincretismo peculiar entre la niña y la mujer adulta a partir de sus seres mágicos: “La Sinigual naufraga recuerda también a la niña que la levantó de la roca, magullada y exhausta, pero no sabe que Isolina guarda dentro de sí a esa otra que la tuvo en la palma de su mano, en los acantilados del Fin de la Tierra” (7-8). En este sincretismo reúne las dos herencias ancestrales: la paterna, en el personaje y

el paisaje gallegos, y la materna, en las Siniguales mismas, a quienes tiene, paradójicamente, “a dos pasos, hospedadas en el costurero antiguo que fue de su madre” (7).

El enigma de la realidad: Juan Martini y la verdad del Ser en el exilio

Las novelas de Minelli quieren ser, además de cualquier otra cosa, una única novela de amor, la historia sentimental de un héroe de fin de siglo. Desde allí, desde esa experiencia sentimental, estas novelas hablan de la realidad y de la historia con las convicciones y los interrogantes que la realidad y la historia incrustan en las ideas y en los sentimientos de un hombre de fin de siglo.

Juan Martini, *Sobre Juan Minelli. Un punto de vista.*

“El escritor es siempre un exiliado. El uso que un escritor hace de la lengua es un uso asocial, transgresor, disidente, que lo sitúa en la frontera” (Martini 1993: 553). Estas palabras del propio autor orientan, sin duda, la lectura de toda la saga del exilio protagonizada por el personaje Juan Minelli. Los niveles dentro de esta temática se multiplican: al exilio del personaje, le corresponde el exilio del autor, pero en el fondo, hay una tercera modalidad de esta experiencia que los incluye a ambos: un exilio ontológico del hombre en sí, más allá de profesiones, circunstancias históricas o vivencias personales, y de la oposición entre ficción y realidad, que además, es permanentemente cuestionada en las cuatro novelas.

En este sentido, cuando Juan de Diego estudia los escritores del exilio en su tesis doctoral, compara esta concepción del escritor de Martini con la de Mukarovsky:

Antes, sin embargo, JanMukarovsky había advertido acerca de la saludable paradoja que enfrenta a las normas sociales con las estéticas. En el ámbito de lo social, la norma está por encima del valor: una persona es valorada por respetar las normas; en el arte, el valor desborda la norma, de modo tal que las obras mayores de la cultura humana se caracterizan no por el respeto de las normas vigentes sino por su transgresión. (122)

Juan Martini vivió él mismo la experiencia del destierro durante la última dictadura militar. Nacido en Rosario, Santa Fe, fue periodista, librero y editor. Pasó parte de su vida en su ciudad natal, unos veinte años, y el resto entre Barcelona, destino de su exilio –desde 1975 hasta 1984–, y Buenos Aires, donde actualmente reside. Es dueño de una vasta obra, entre cuyos títulos pueden citarse: *El cerco* (1977), *La vida entera* (1981), *Composición de lugar* (1984), *Tres novelas policiales* (1985), *El agua en los pulmones* (1985), *El fantasma imperfecto* (1986), *La construcción del héroe* (1989), *Elenigma de la realidad* (1991), *La máquina de escribir* (1996), *Barrio chino* (1999), *El autor intelectual* (2000), *Puerto Apache* (2002), *Colonia* (2004), *Rosario Express* (2007) y las tres entregas de *Cine* (2009, 2010 y 2011), entre otros textos.

Su saga del exilio fue publicada luego de su regreso a la Argentina, entre los años 1984 y 1991. Lo que sorprende, entonces, y lo destaca frente a muchos otros escritores que han transitado por la misma experiencia es que su visión se desplace del lugar común de la denuncia política y apele a una perspectiva que trasciende la circunstancia histórica específica para adoptar otra de orden más ontológico. Silvina Jensen comenta esta orientación alejada de lo político en su tesis doctoral:

... el exilio sufría un proceso de descontextualización de la historia de la dictadura y sus consecuencias represivas y al divorciarse de su explicación política y como proceso colectivo, se transforma en un incidente que afectó a individuos – especialmente a artistas e intelectuales. Siendo “una cosa de artistas”, los exilios que eran audibles en el espacio público argentino lentamente se fueron transformando en “exilios literarios” o “metafóricos” (Martini 25/7/1993) que pocas veces permitían entender los lazos entre destierro-política y violencia. (929)

La primera de las novelas, *Composición de lugar*, se inicia con el destierro de Juan Minelli, quien viaja a Europa en busca de una herencia familiar, perdida en un pueblo italiano –San Sisto–, donde sólo encontrará los despojos de lo que fueran sus inciertos antepasados, los Micelli²⁴. La inexactitud del apellido será una de las tantas marcas de una identidad que no termina de definirse nunca. La ausencia de Guido Micelli, a quien realmente busca Juan, así como la pérdida de memoria de su esposa Ana, saldrán a su encuentro. Sólo quedarán un álbum de fotos, algunos objetos desleídos y un retrato. Ausencia y olvido son su herencia: “Guido non è più a San Sisto. E la tua eredità è andato persa” (Martini 2004: 75)²⁵.

La imprecisión constante hará dudar al lector de los lugares, tiempos e identidades que se le presentan. Una permanente fluctuación de tiempos y espacios, una anulación de esos tiempos y esos espacios, denunciarán como no podría hacerlo una declaración directa y descarnada, la deriva identitaria del personaje.

Minelli, historiador de profesión, sostiene curiosamente una relación conflictiva con el pasado y con la memoria. Ambos estarán en su vida atenazados por la fiebre y el delirio:

Ven aquí, la niña dijo, duerme aquí, no pienses, la fiebre mortifica tu cuerpo, lo sé, mira, en noches como ésta los enfermos nombran lo innombrable, ah, los enfermos, los fugitivos, los herejes, dime: ¿qué tablas traes?, ¿qué leyes?, ¿de dónde regresas después de tanto tiempo? [...] la fiebre me hace crujir los huesos, ya no tengo pensamientos. Lo sé, lo sé: ¿qué escena repites, Juan Minelli, qué escena buscas?²⁶ (13)

La memoria hiere al personaje, lo hace dudar de la historia: “Tú no estás enfermo, Minelli, la historia no existe, basta que cuentes chinos” (14). Debatándose entre el alcohol

²⁴ Repárese en el cambio de la “n” de Minelli a la “c” de Micelli.

²⁵ Todas las citas pertenecen a esta edición.

²⁶ Solo hacia el final, se entenderá que la escena que repite, que el gesto que emula, es el de Guido, pero las preguntas que le hacen los demás personajes y que apelan a su identidad, lo perseguirán durante todo el trayecto, el cual se convierte en un viaje en pos de su respuesta.

y el olvido, Juan Minelli emprende su búsqueda identitaria, condenada desde el comienzo al fracaso:

El juez había cerrado sus cajones y había descorchado una nueva botella de vino. “Viene usted de buscar una herencia que no existe, eso me ha dicho, y es incapaz de contarme su historia, eso también me lo ha dicho usted, amigo mío. Yo no tengo más remedio que repetir que las ideas de los jóvenes de hoy me entristecen. Si su inteligencia y su memoria no han sido suficientes para hacer de usted un buen historiador sólo debo pedirle, en estas circunstancias, que trate de apaciguar su pesimismo”. Minelli sacudió la cabeza y se llenó la copa de vino. Pájaros nocturnos marcaban con agudos chillidos el silencio que parecía cercarlos. “La memoria es incapaz de recordar una historia”, dijo Minelli. (33)

A lo largo de las cuatro novelas, Martini esboza una poética en la que pugnan por definirse varios elementos en conflictiva relación: la memoria y la historia; la escritura y la realidad; el destierro y la identidad. Por eso, su personaje es, en palabras de su autor, “un viajero, un investigador, un diletante, un desterrado, un amante desconcertado, un hombre sin destino o, mejor dicho, un hombre que rechaza la noción de destino, del mismo modo que rechaza la fatalidad o la interpretación” (2003: §5)

Varias teorías actuales –propuestas desde la Filosofía, los Estudios Culturales y la Antropología, entre otras disciplinas– podrían ponerse en situación de diálogo con estas cuestiones, pero resulta del todo interesante rastrear, en la propia materia literaria, cómo el autor mismo va entretejiendo dichos elementos en torno a hipótesis que van desbaratándose y reelaborándose una y otra vez, creando un efecto de sospecha permanente e insuperable, en la que subyace el mismo descreimiento en la razón moderna que se había visto en las obras de Sábato y Orozco, comentadas anteriormente.

A su alrededor, irán desfilando, a ambos lados del océano, otros personajes no menos fragmentarios y confusos que el protagonista. La misma Ana, dueña de la pensión donde recala en España, es una rusa de nombre falso e historia velada. Otros le seguirán: Frank, el inglés del bar Odeón; la mujer Plateada, prostituta de la zona; Tina, su hija; el Juez que vive en la isla cercana a la Ciudad de Buenos Aires... En contacto con estos

personajes, los datos más sencillos, de los que nadie podría dudar, se vuelven sospechosos a la hora de definir identidades:

Mientras revolvía el azúcar en su taza alzó la mirada y encontró los ojos de la niña, inmóvil, fijos en él. “¿Qué pasa”, le preguntó. Ella, incauta, se ruborizó. “Nada. No sé quién eres. Yo me llamo Tina y tengo seis años. ¿Y tú?” Minelli sonrió. La respuesta más simple, la más equívoca de todas, hubiera sido suficiente para ella. Pero no se sintió aliviado al decir: “Yo soy Juan. Ayer cumplí treinta años.” (42)

Asimismo, la angustia de la espera –cómo no recordar a las víctimas de la espera de Antonio Di Benedetto también en la obra de Martini, como en la de Lojo-, la sensación de abandono a una suerte de deriva inacabable, de condena a un exilio del que no puede escaparse ni aún con el regreso, y a que éste no termina de concretarse nunca:

Pensó que nunca vería llegar la lancha que debía llevarlo de regreso. Lloró, sin dolor, sin un motivo real, sólo cautivo de una pena indecible. Quiso componer un relato de los últimos años de su vida. Una historia. *Algo* para contarle al Juez. Le fue imposible. La memoria actuaba en fragmentos, se detenía, aislaba escenas. No había en ella un verdadero sentido. (63)

De hecho, las cuatro novelas pueden ser entendidas como fragmentos de esa memoria dispersa y engañosa aludidos en la cita, y todas ellas acusan la misma imposibilidad de recomponer un relato lineal y transparente. En definitiva, la pérdida por la experiencia del exilio político –velado en estas novelas, pero identificable en escasas aunque significativas alusiones²⁷ - subraya en Martini otra pérdida: la de las certezas de la

²⁷ Las ventanas cerradas de la plaza española que le recuerdan otra plaza con las mismas ventanas cerradas y sumida en el mismo silencio (figura recreada por varios escritores del exilio al referirse a la indiferencia o a la complicidad de la gente ante la represión militar, con su locación emblemática en la Plaza de Mayo; piénsese, por ejemplo, en *Conversación al Sur*, de Marta Traba), la inutilidad de un juez de paz en el año 1980, entre otras pequeñas alusiones, dichas como al pasar, pero altamente significativas.

memoria y con ella, de la fiabilidad de la Historia. La memoria de Juan Minelli es agresiva; recorta, mutila, miente:

Había deseado profundamente caer de inmediato en un sueño cerrado que le permitiese olvidar. ¿Qué?, se había preguntado entonces. Olvidar ¿qué? Aquello que la memoria recortaba pero cuyo recuerdo no revelaba la verdad. Todo. ¿Olvidar todo? ¿Qué se recuerda? ¿Se recuerda, por ejemplo, una mujer? ¿O fragmentos de una mujer? Palabras aisladas, gestos aislados, imágenes aisladas. La memoria recuerda episodios. Segmentos. (Perfumes o emociones o formas). Figuras, cuerpos, textos entrecortados. La memoria balbucea. (67)

En un trabajo bastante exhaustivo que Myrna Solotorevsky (1992) publicara hace unos años sobre la obsesión por la historia en la tetralogía de Martini, la crítica sostiene:

Corresponde distinguir ya entre las instancias señaladas, dos niveles: uno, el de las contradicciones, que obstaculizan la construcción de la trama y al impedir la enajenación del lenguaje en mundo, permiten la evidenciación de la escritura, y otro, más radical y extremado aún en su patentización escritural, que es el de la negación de la historia (5-6)

En realidad, habría que pensar si lo que propone Martini es la negación de la historia, o bien, la problemática concepción de la misma que propone la visión moderna. Además, también hay que contemplar el valor de lo onírico como factor importante para la construcción de la trama. Es decir que se evidencia en la saga una cosmovisión de la historia que trasciende la idea de relato unitario, lineal e incuestionable que planteara el pensamiento moderno. Lo que sí queda claro es que el personaje, y el lector también junto a aquél, se pregunta en todo momento: ¿cómo confiar, entonces, en una memoria tal como la que se presenta en estas novelas? ¿Cómo pensar que la Historia es capaz de componer el camino hacia alguna certeza? ¿Qué tipo de *composición de lugar* es posible concretar, si no se apela a la ficción? Como señala Vázquez Bigi al analizar la novela sabatiana:

“... en *Sobre héroes y tumbas* hay un tejido de rememoraciones del que surge la fábula [...], un tejido aún más apretado que el de Flaubert, aunque ligero, fino, que no distrae prolongadamente a la atención y la deja fijarse en los motivos que van apareciendo. Y de la memoria de Bruno y la reconsideración de Martín se arman hacia el final las piezas sueltas de la historia...” (XVIII)

También en la obra de Martini hay un ir tejiendo la fábula a partir de fragmentos de memorias, aunque como bien piensa Minelli, sea una memoria balbuceante. Asimismo, hacia el final de la saga, son el mismo Minelli y Joyce los que recompondrán las piezas sueltas de este rompecabezas propuesto en las primeras entregas: “El aburrimiento y el pesar lo habían inducido a urdir una trama turbia y obsesiva que en realidad carecía de sentido” (Martini 1994: 53)

Joyce y las demás mujeres que han pasado por la vida de Minelli se convierten en guías, pero no lo conducen a ninguna certeza, sino por el contrario, lo ayudan a entender la inutilidad de su búsqueda. Tina, la niña española, ya le había mostrado el sinsentido de la identidad cifrada en los datos: nombre, edad... La mujer plateada, Aída, madre de Tina, le enseñaría que Dios ya no representa para el hombre ningún refugio ni garantía. Lo enfrentaría con la desacralización de esta época de abandono que le ha tocado en suerte:

“... Podemos hacer lo que quieras.” “¿Y por qué?” “Porque hoy es fiesta.” Ella se mordió la piel de un dedo. “Claro, porque hoy es domingo. Sí, señor.” Levantó nuevamente los ojos metálicos, transparentes, y mofándose agregó: “Se agradece y respeta la voluntad del Señor.” [...] Salí desnuda de la cama. Se le aproximó, se inclinó ante él, “¿Quién eres tú?” (82)

Nuevamente enfrentado a una pregunta que lo perseguirá constantemente: “¿Quién eres tú?”, repetida incansablemente, en diversos momentos y formulaciones, por los

personajes femeninos de las cuatro novelas, Minelli intentará escapar de la crueldad del desgarramiento que supone, pero sólo hallará la constatación de su tragedia:

Pidieron couscous y vino tinto. Ella se llevó la copa a los labios con un ademán que revelaba una imprevista elegancia. Minelli admitió que la desconocía y que también amaría en sus recuerdos esa imagen inversa de la mujer plateada, y se preguntó cuál de las dos en la memoria hechizaría a su deseo y por qué reconocía allí un corte o un abismo para él insalvables, una desunión que lo desnaturalizaba, que lo desterraba, como un asaltante rapaz, un proscrito o un desheredado. (83)

La mujer plateada, entre la vulgaridad de la prostituta y la elegancia escondida en su reverso, no representa la posibilidad de dualidad, la riqueza de lo diferente conjugado en uno, la armoniosa convivencia de los opuestos, como querrá sostener María Rosa Lojo²⁸ en su obra. Para Minelli, es una denuncia más de la fragmentación y, definitivamente, no conduce a nada positivo en las novelas de Martini:

Le acarició una mano, se levantó de la mesa y se fue al baño. Quince minutos después un tunecino, quizás el dueño de la casa de comidas, se acercó a él y le indicó que debía seguirlo. Detrás de la puerta donde leyó "Toilette" estaba Aída. Con los ojos entreabiertos; blanca, bella y gratuita, ella murmuró: "Protege a tu sierva, Señor". Él le quitó la jeringuilla de las manos. (84)

Porque el ser humano, desterrado de la protección de lo sagrado, de aquello que aseguraba la unidad, está condenado a la fragmentación. Perdidos, extraviados, sin saber qué hacer con sus vidas y cuál será su destino, los personajes de Martini deambulan, sin

²⁸ En varias novelas, pero especialmente en *Finisterre*, María Rosa Lojo ha presentado, como se ha visto, la luna como una suerte de mujer plateada, un ojo sin pupila a través del que se accede al reverso del mundo, y por el cual las mujeres ranqueles pueden comunicarse con sus formas especulares: las mujeres gallegas. Así, ambos orígenes, el argentino y el español que desgarran su identidad, que la fragmentan, confluyen y concilian las diferencias en un todo armónico.

rumbo cierto, por la deriva del tiempo. Es realmente significativo que Minelli se enamore justo de un personaje como Joyce²⁹, la mujer que ha vivido siete años con el desaparecido Guido Micelli, y con quien compartirá innumerables madrugadas, “en el reino del tiempo perdido” (88).

A pesar de las advertencias de Joyce: “¿Dónde está? No lo sé ni me interesa” (81), “No vale la pena” (111) y de la ira del inglés: “No quiero oírte hablar esta noche del maldito Guido Micelli ni de sus muertos”, Minelli sigue buscando a Guido, es decir, las claves de su identidad. Antes de verlo, no se siente “nadie” (101). Pero al encontrarse finalmente con él, tampoco está seguro de haber llegado a su destino. Aquél lo conduce por senderos fangosos y quedan “sus pasos adheridos a una tierra baldía, un vínculo de sangre, una marca, palabras perdidas” (122-123). Entiende, entonces, que su búsqueda ha sido inútil, que allí no hay nada que le pertenezca, y su derrotero queda sellado por un objeto que le da Guido antes de separarse –una brújula-, altamente significativo y que reafirma su situación de disloque, y por sus últimas palabras: “Has perdido el habla. Eres un proscrito” (130).

Al comienzo de la novela, Minelli piensa, al sentarse en las gradas de una capilla solitaria: “¿Ocas en el claustro? ¿Y sus pasos sobre aquellas losas donde antiguas escrituras habían fijado nombres, fechas, señales de vida a las que sólo dos o tres siglos más tarde la erosión conducía ya, con impiedad, hacia el olvido...” (9). Y ya en el final, luego del arduo peregrinar de Minelli en búsqueda de su herencia, en la que habría cifrado vanamente la esperanza de encontrar su propia identidad, vuelve a evocar la misma imagen:

... las ocas cautivas en el recinto, tocaban en la memoria el oculto recuerdo de un lugar, de otro lugar y otra historia, un signo y una marca, antiguas escrituras heredadas y perdidas para que otras palabras compusiesen –pensó- una imagen verdadera del pasado y una figura que en su mester de lejanía no quedase seducida y prisionera en los enigmáticos espejos de la muerte. (134)

²⁹ Claro guiño hacia James Joyce y a Marcel Proust, dos de los escritores más influyentes de la literatura del siglo XX, con los cuales Martini comulga en esta tetralogía, tanto en el tratamiento del tiempo como del lenguaje.

En este punto, Minelli arriba a la sospecha de que lo que ha estado buscando todo este tiempo no es un origen, una herencia, un hombre –Guido-, sino las palabras perdidas con las que componer su historia. Un lenguaje original, como planteaba Orozco: “La falta de flexibilidad de las palabras, su incapacidad para reunir lo que fue uno y ahora se muestra separado, la ineficacia del vocablo para ampliar las significaciones y la estrechez de las sonoridades, hacen que el poeta cuestione el lenguaje mismo. Desconfía de él, lo acosa, lo niega, lo pone en jaque” (Orozco 1992: 8). Minelli es un exiliado, sí, pero no sólo de un lugar y de un tiempo, sino de la palabra primordial. Esta certeza lo impele a actuar –volver- para desbaratar el conjuro: “¿Un lugar? ¿Una herencia? ¿Una historia? Pensó: Ocas en un claustro” (156).

La segunda entrega de la saga, *El fantasma imperfecto*, transcurre íntegramente en un aeropuerto. Con una narración demorada en infinitos detalles, el autor logra recrear la angustiante espera del regreso que vive el exiliado. Minelli decide volver a Buenos Aires, luego de años de ausencia. En la anterior novela, Martini no había elegido títulos para los capítulos, pero en ésta no sólo lo hace, sino que los mismos son un mapa del alma en el destierro. Así se suceden “Ejercicios espirituales”, que describe la sensación de opresión, escrutinio y persecución a la que se ve sometido el exiliado a la hora de verse impelido a la fuga; “Descripción de Perseo”, que describe el desgarramiento identitario; y “La última escena”, que anuncia el vértigo y el dolor del regreso, se entienda ya como posible o como irresoluble utopía.

En el primer apartado, la mirada se constituye en metáfora de la persecución en el exilio. Los controles del aeropuerto son, a su vez, el recordatorio imborrable de las épocas de represión. Minelli siente miedo constantemente. No sólo porque era “la primera vez que *salía*³⁰ de ese aeropuerto y bruscamente una minuciosa consciencia de sí mismo derrumbó

³⁰ La cursiva está en el original.

su confianza, su compostura, y se sintió indefenso y expuesto” (Martini 1994: 15)³¹, sino porque percibe un permanente control ejecutado por una otredad -“seres hostiles, diversos y desiguales pero vinculados frente a él como una etnia fundada exclusivamente en la comunidad de la mirada” (15)- amenazante: su nombre indagado; el escaso valor de lo único que trae consigo, sus efectos personales y poco más; la momentánea, pero perturbadora retención de su pasaporte; y la sensación de peligro: “Se trataba sólo de un trámite y no tenía nada más que decir. Pero los ojos en brumas del otro continuaban escrutándolo” (14). Asimismo, cada personaje que lo mira resulta doblemente perturbador porque es identificado inmediatamente por Minelli a través de un elemento negativo: el empleado del *check in* parece un alcohólico (14), la mujer del bar donde se sienta a tomar algo, una enferma (19), y el cuidador del baño, un ladrón (17). El espejo de ese mismo bar también es visto desde una perspectiva siniestra: “uno de los espejos del infierno” (20). Casi cinematográficamente, Martini va elevando la tensión a través de las imágenes, el aeropuerto condensa todas las amenazas posibles, cifradas en las miradas y el color negro: todos los personajes parecen observarlo y muchos de ellos, se dice explícitamente, son negros o están vestidos de negro, hasta yuxtaponer ambos elementos en la figura de un “hombre negro y alto, vestido de negro” (22) que “lo miraba” (23). Y como corolario ante tanta amenaza, la presencia policiaca: “Minelli se encontró avanzando hacia ellos, los vio al mismo tiempo avanzar hacia él, y resolvió guiarse por un único pensamiento: debería pasar cerca de los agentes de policía sin que su aspecto les pareciese sospechoso. Continuó la respiración y siguió caminando” (28), recuerdo también de otra época en que la policía no representaba la seguridad, sino por el contrario, una de las principales amenazas³².

A partir de entonces, la sensación de desarraigo y deriva se hace más acuciante y la percepción de la condición de exiliado, más patente: “Se encontraba lejos, muy lejos, de todo aquello que le hubiese permitido hallar una huella familiar, un vínculo con él mismo: y allí, aislado y anónimo, era otro náufrago insignificante. Un hombre sin sentido. Un héroe de fin de siglo” (38). La vida en un paréntesis, en una suspensión del tiempo y del sentido.

³¹ Todas las citas pertenecen a esta edición de la novela.

³² Claramente, esta visión de la policía como amenaza corresponde a la época de la dictadura militar.

El lugar, el aeropuerto, no resulta tampoco un sitio familiar, como lo pensara Beatriz Sarlo con respecto al fenómeno shopping en su famoso ensayo, un espacio sin identidad propia, pero reconocible, familiar:

El shopping es un artefacto perfectamente adecuado a la hipótesis del nomadismo contemporáneo: cualquiera que haya usado alguna vez un shopping puede usar otro, en una ciudad diferente y extraña de la que ni siquiera conozca la lengua o las costumbres. Las masas temporariamente nómades que se mueven según los flujos del turismo, encuentran en el shopping la dulzura del hogar donde se borran los contratiempos de la diferencia y del malentendido. Después de una travesía por ciudades desconocidas, el shopping es un oasis donde todo marcha exactamente como en casa... (Sarlo 2011: 17)

Para Minelli, el aeropuerto -si bien tiene mucho en común con el shopping, es más, incluye una suerte del mismo en su interior: bares, restaurantes, tiendas, áreas de servicios sanitarios, etc.-es, por el contrario, la puesta en abismo de la extranjería, es donde la identidad se pone sobre el tapete, se observa y se cuestiona, es una “verdadera tierra de nadie marcada por símbolos y por leyendas destinados a señalar el excluyente carácter del tránsito” (40). Y justamente las zonas del aeropuerto sobre las que se podrían plantear las mismas cuestiones que ve Sarlo en el shopping son las formas más solapadas de escrutinio de la identidad: los bares, los sanitarios, las tiendas. Los controles de pasajes, aunque lo perturben, puede ubicarlos “racionalmente” en el espacio del trámite, pero las demás zonas, en las que supuestamente debería ser más anónimo, son las que más expuesto lo hacen sentir. Porque el nomadismo de Minelli no es turístico, por lo tanto, para el exiliado, los artefactos que expresan la racionalidad posmoderna, no tienen el mismo sentido. Frente al nomadismo turístico se encuentra el exilio ontológico, tal vez los dos extremos más lejanos entre los que puede fluctuar el sujeto en tránsito.

Quizá sería oportuno recordar en este punto la postura del pensador Marc Augé con respecto a este tema, quien plantea esta cuestión a través de la consideración de lo que ha dado en llamar “no lugares”:

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de "lugares de memoria", ocupan allí un lugar circunscripto y específico. Un mundo donde se nace en la clínica y donde se muere en el hospital, donde se multiplican, en modalidades lujosas o inhumanas, los puntos de tránsito... (83)

El aeropuerto sería, entonces, uno de esos no lugares, lo cual seguiría en la misma línea de Sarlo, pero lo que se pretende precisar aquí es que en el exilio, estas cuestiones se resemantizan. También los cronotopos se leerán en sentidos diferentes: si en el shopping de Sarlo no hay señales del paso del tiempo, porque el tiempo y el espacio son elementos poco significativos -el shopping provee de todo lo necesario para pasar el día entero dentro y no se requiere recordar dónde está cada lugar porque "no está hecho para encontrar un punto", es "un espacio sin jerarquías" (Sarlo 2011: 14)-, en el shopping-aeropuerto por el que se mueve Minelli-quien también pasa sospechosamente una cantidad desmedida de horas, y a que ha llegado demasiado temprano, poniendo como excusa que no quería pagar una noche más de hotel³³-, es fundamental saber dónde se está porque hay que evitar pasar por ciertos lugares a fin de esquivar el acecho de las miradas. Para Minelli, el aeropuerto es un espacio de exposición. También el tiempo es un elemento altamente significativo: "Había decidido no corregir en su reloj la diferencia porque eso le permitía recordar sin esfuerzo ni cálculos la hora del lugar desde donde había partido y la modificación -la irrealidad- que el viaje había introducido en él" (40).

Frente a la mirada posmoderna del tiempo, del espacio y de la identidad, estudiada por Sarlo o por Augé, Martini ancla -con todo el sentido inamovible de la imagen- la preocupación ontológica del ser humano, agravada por la situación de exilio que vive el personaje. Vuelven a resonar las palabras ya citadas: "Se encontraba lejos, muy lejos, de

³³ La idea de que es una excusa es explicitada por el mismo personaje.

todo aquello que le hubiese permitido hallar una huella familiar, un vínculo con él mismo: y allí, aislado y anónimo, era otro náufrago insignificante. Un hombre sin sentido” (38). Ese ambiente familiar fuera de casa que constituyen estos espacios internacionalmente copiados como lo son el shopping y el aeropuerto, constituye la mayor denuncia del desarraigo para Minelli.

Sin embargo, hay una cuestión en la que convergen las posturas de Sarlo y Martini. En estos espacios de tránsito que son el shopping y el aeropuerto, son en los que los autores plantean con mayor vigor los cuestionamientos a la historia y, por lo tanto, a la memoria. La memoria de ese transcurrir del tiempo, de ese traslado de espacios, así como de la narración histórica de esos cambios y los efectos que producen en la identidad han superado la eficacia de la historia moderna y sumen al personaje –también al autor- en una espesa niebla que les impide ver la verdad. Y de allí emerge la magnífica metáfora de la escritura como “fantasma perfecto”. Minelli le escribe desde el aeropuerto una postal a Joyce, que nunca enviará. Sólo una frase: *La verdad está cautiva en un fantasma perfecto*³⁴ (30). Poco después, entra en una tienda y compra, sin saber por qué, una navaja sevillana. Al meditar sobre este impulso, Minelli piensa que es “un interrogante inútil, porque la verdad que enmascaran los impulsos, los caprichos y las pasiones compulsivas pertenecen al reverso del conocimiento o a la oscura perversión y al ennegrecedor saber de los fantasmas perfectos” (42) Si hay una posibilidad remota de acceder a la verdad, no es a través de la razón, sino del mundo impulsivo, a veces perverso, de aquello que la razón no controla y que aflora en la escritura (“la verdad total está en las novelas”, decía Sábato). La vigilia de la razón sólo conduce a historiador Minelli hacia un vivir en “las penumbras del pasado y de los desiertos crecientes de la memoria en cuyos espejismos él permanecía encadenado” (55). Es más, el pasado es considerado una suerte de castigo divino, una trampa que conduce al dolor y a la incomunicación: “Lo peor de todo esto es que ni siquiera vale la pena saberlo. Es una de las cosas más inútiles que conozco. Pero es curioso que sea también una de las más dolorosas. Nadie se entiende mejor con los demás hablando del pasado” (78). La escritura ficcional, entonces, sería una suerte de aproximación a la verdad que,

³⁴ La cursiva está en el original.

aunque imperfecta –de allí, un posible sentido para el título de la novela y para la segunda postal que le escribe a Joyce: “Ma, è vero un fantasma perfetto?” (97)-, es la única opción válida luego de la deslegitimación del relato histórico, que sucumbe ante el desgarro ontológico.

En clara consonancia con Sábato y Orozco, Martini elabora en esta segunda entrega de la saga, una compleja imagen onírica, que proyecta sentidos hacia la primera novela, pero sobre todo, hacia las dos posteriores. Minelli comenzará a buscar las respuestas a sus interrogantes identitarios, a la verdad de su vida, no en la realidad que vive, tampoco en los recuerdos de la vigilia, sino en las profundidades ese sueño: “una casa de muros grises en un recodo de un camino de tierra que cruzaba indefinidamente la llanura” (33), un cielo encapotado, una brillante llovizna de hilos de plata, las pesadas puertas de la casa y “frente a ellas con la imagen de una mujer de indescriptible pelo azul, con un perro que ladraba ante un extraño. Ese extraño es él mismo -¿Había soñado Minelli con ese otro Minelli?” (34)-. La mujer, de la que brota sangre desde su cuello, parece esperarlo. Hay miedo, sin embargo, en su mirada, pero parece “estar dispuesta a aceptar que la imperfección de la realidad es la condición del destino” (34).

Los recuerdos del sueño de Minelli están atravesados por constantes interrogantes, pero el personaje intuye que es allí donde encontrará la clave de lo que ha vivido y tal vez, lo que está por vivir.

La otra coordenada –además de la onírica- que guía al personaje y con él, al lector, hacia las profundidades del desarraigo es la reflexión sobre la lengua. Marc Angenot (1985) señalaba que más allá de la diversidad de los lenguajes que se ponen en funcionamiento en una sociedad dada, se deben identificar las dominantes interdiscursivas: maneras de conocer y de significar lo conocido propias de cada sociedad, que regulan y trascienden la división de los discursos establecidos. En este sentido, se habla de hegemonía para referirse al conjunto de recurrencias que se mantienen y se desarrollan durante un tiempo. Entre los elementos que la componen es interesante destacar las bases

tópicas, es decir, los enunciados del verosímil social, pues la hegemonía sirve tanto para legitimar ciertos enunciados como para expulsar “otros”.

Martini enfatiza repetidas veces, tanto en su obra ficcional como ensayística, como lo harán también muchos otros escritores desterrados, el valor perturbador y excluyente de la lengua en el exilio: “La lengua es el mejor espejo de un deseo insaciable” (54). Se condensan en esta frase dos cuestiones importantes en la narrativa de Martini: la lengua como denuncia de una extranjería y el aspecto amenazante del espejo, ya comentado anteriormente cuando se aludió al espejo del bar del aeropuerto y que se retomará en la tercera novela de la saga, en el bar de Paco.

En consonancia con esto, en su ensayo titulado “La naturaleza del exilio” advierte:

La lengua es el corazón delator. ¿Qué culpa, qué crimen, en este caso, oculta la lengua? El crimen que la constituye: es decir, su razón de ser, y su diferencia. Por más huérfano o libre que uno se considere de una patria geográfica, se podría convenir que exiliarse en la llamada Madre Patria es algo verdaderamente escabroso.

[...]

Nacer, o haber nacido, en una Hija Patria es algo doblemente escabroso. El delito original, una vez más, es el incesto. En el exilio, el escritor recrea un pecado a su imagen y semejanza. (553)

En esta segunda parte de la saga, Minelli se detiene ante una palabra aparentemente insignificante, pero que se vuelve una clara denuncia del desarraigo, por una parte, pero también de la condena a un existir innominado:

... usaban gafas. *Anteojos*. Minelli repitió esta palabra en voz baja. Luego la cortó: Ante/ojos. Después le agregó un artículo y dijo: “Ante los ojos”. Si *gafas*, en un principio, eran solo las patillas de los anteojos, la palabra *anteojos*³⁵ no era nada, o era apenas la descripción del sitio donde se ponía un objeto sin nombre. (54)

Esa palabra -utilizada en Argentina, frente a la otra, empleada en España-, que no es nada y que describe un sitio en el que se pone un objeto sin nombre parece aludir tanto al

³⁵ Todas las cursivas de esta cita están en el original.

ser argentino como a su tierra. Entonces, el primero ya estaría condenado a ese existir innominado desde el comienzo, previamente al exilio. De allí el carácter escabroso de exiliarse en España para un argentino, según Martini.

En el segundo apartado de la novela, “Descripción de Perseo”, Minelli vuelve a poner en sospecha a la memoria: “De modo que había algo esencialmente falso en su recuerdo, o en la interpretación que su recuerdo había establecido, o en la captura ilusoria y parcial de las imágenes originales” (73). Una ardua reflexión que une las dos coordenadas mencionadas anteriormente –la imagen onírica y la lengua- ocupan esta parte de *El fantasma imperfecto*: en el sueño, se “encontraba en un lugar innombrable y familiar que sin embargo no le pertenecía” (74). Ese lugar, que sería la llanura pampeana, en teoría su tierra, es puesto también en sospecha. En el aeropuerto, Minelli ve a dos hermanas españolas que miran la televisión. Una de ellas le convida un vaso de vino y le cuenta que su hermana está enferma y que ella piensa que lo “mejor será que muera en casa” (89). Esta conversación sucede luego de un breve episodio en el que Minelli, viendo unas escenas de la película *Casablanca*, piensa de sí mismo que “sería una solución morir de pronto, sentado en esa butaca, empuñando la navaja” (87). Es decir que frente a la decisión de la española de volver a su tierra para morir, el personaje de Martini prefiere morir en el lugar más emblemático del tránsito, el aeropuerto. Se instala la duda, entonces, de que esa tierra a la que Minelli desea volver tal vez no sane el desgarramiento identitario que padece. Y allí se formula la pregunta de la mayor utopía del exiliado: ¿es posible el regreso? La respuesta que propone Martini resulta bastante perturbadora, porque en la tercera entrega de la saga, *La construcción del héroe*, Minelli, que debía llegar a Buenos Aires, en realidad, aparece en una ciudad extraña, con algunos rasgos familiares, pero en la que no es posible estar seguro de dónde se encuentra el personaje.

Como se ha adelantado, el tercer apartado, “La última escena” trata sobre el vértigo del regreso. En una conversación con uno de los personajes que comparten la espera del aeropuerto, Judith Lem, ella le cuenta el argumento de una película:

Después de un largo viaje, cuando llega de vuelta a casa, hay dos posibilidades: o se siente que se recupera un lugar o se siente que se lo ha perdido. En cualquier caso el dolor es inevitable... Bueno, esta era la idea de la película de Jack: un viaje, un raro encuentro, un raro amor, y el regreso... Contada así puede sonar trivial, pero no lo era. (134)

Lo que Judith relata, en resumidas cuentas, es la historia del propio Minelli: años de exilio, su raro encuentro con Guido Micelli, su raro amor por Joyce y el regreso a Buenos Aires. Y lo deja desnudo frente a su deriva identitaria:

*¿Quién era él, allí, armado y errante?
¿Qué peligro lo amenazaba?
en la bruma de oro que ocultaba la llanura y
la verdad la mujer a quien había soñado a través de
los laberintos del mar y del desierto lo hechizaba.*(140)

... frente a su condición de fantasma imperfecto que intenta infructuosamente desentrañar la naturaleza de los acontecimientos, su verdad, si es que la tienen. En un existir onírico y alucinatorio, Minelli contempla su propia desnudez y le resulta insoportable: “Todo en él –pensó Minelli resentido- era ficticio” (157). La última escena, que se precipita vertiginosamente en un sinfín de pensamientos caóticos, pero secretamente conexos, descubre que “la memoria evocaba espontáneamente figuras, objetos, escenas, fragmentos, imágenes, voces, hechos y sueños en un balbuceo involuntario, incesante y caótico que lo atormentaba con la veracidad blindada de la locura” (162). El personaje está preparado, entonces, para abandonarse al mundo de la alucinación: “*Dime algo, dime la verdad, dime que te estás volviendo loco*” (177). Tira las tarjetas postales que le iba a enviar a Joyce y las reemplaza por unas fotos que se sacó en la máquina automática del aeropuerto, una identidad fiable –porque es la mirada aséptica de una máquina- frente al miedo de su propia imagen en los espejos. Y con una navaja en los bolsillos va al encuentro de la mujer degollada de su sueño.

La llamada encubierta de la extensa llanura en la tierra del Plata parece preanunciar la tercera entrega de la saga, *La construcción del héroe*. Dividida en tres partes, pero sin título ninguna de ellas, la narración de Martini vuelve a tornarse “turbia y obsesiva”(Martini 1986: 53)³⁶, como en *Composición de lugar*. No es casual, ya que en ambas novelas el autor plantea la artificiosidad de la construcción ficcional que es, paradójicamente, la única fuente posible para la reconstrucción de la identidad.

Si en *Composición de lugar* presentó a un Minelli exiliado, a la deriva, preso de la alucinación, con una profesión tan inútil como irónica y perversa -un historiador incapaz de restituir la memoria perdida-, buscando sus raíces en un pueblo donde sólo encontrará un apellido que no concuerda y la presencia fugaz y también alucinatoria de un padre, cuyo único legado será una brújula; y en *El fantasma imperfecto*, suspendió la deriva de su personaje en el eterno tránsito de un aeropuerto, el no lugar de Augé; en *La construcción del héroe*, lo hará llegar a una extraña Babel. La novela comienza con Minelli bebiendo en un bar donde se congregan chinos, españoles, irlandeses... todos los marginados posibles junto al más marginal de todos.

Supuestamente, Minelli debía llegar a Buenos Aires, pero nuevamente la percepción y la memoria se presentan fragmentarias:

... por más que lo intentase lo único que verdaderamente recordaba -lo único, quizás, que podía recordar- eran frases aisladas, escenas sueltas, recortes del dolor que por último lo había envuelto como un enigma invencible en aquella ciudad enemiga pero dulce, y casi nada más. (Martini 1989: 15)

Anticipando ya la última entrega de la saga -*El enigma de la realidad*-, el pensamiento de Minelli reinstala los tópicos de las anteriores novelas.

³⁶ Todas las citas pertenecen a esta edición.

Ante la pregunta de Raquel O'Brien, una argentina, descendientes de irlandeses, que por momentos habla como española³⁷ y con quien coincide en el bar: "¿qué estaba haciendo en ese lugar" (21), Minelli responde: "... la verdad es que no sé muy bien qué estoy haciendo aquí" (22). Esta conversación signará el resto de la novela, el cuestionamiento acerca de la posibilidad del regreso, el sentido del mismo, la inaccesibilidad de la verdad y la dislocadura del exiliado frente a lo que podría considerarse un nuevo exilio: el retorno a una tierra que, entendida como la propia, se vuelve ajena –aunque se identifiquen tíbiamente algunos rasgos familiares-, luego de tantos años de ausencia.

Dos elementos adquieren un relieve significativo en esta tercera entrega: la memoria y la llanura. A ambas puede vislumbrárselas, pero la mirada no las alcanza diáfananamente, sino sólo en pequeños recortes o intuiciones. Y las dos esconden alguna amenaza...

La memoria, puesta en entredicho desde el comienzo de la saga, vuelve a presentarse como algo errático y sospechoso, pero que en un entorno como el que se le presenta a Minelli a su regreso del exilio –una ciudad amurallada, con aspecto medieval, regida por un caudillo que debe luchar contra amenazas constantes a su autoridad- pareciera volverse cómplice del peligro. Asociándola a la cuestión identitaria, el correlato de Ana, la dueña de la pensión española de *Composición de lugar*, que ahora se llama Encarnación Novoa, se destaca entre los demás personajes, como lo había hecho aquélla, por presentar uno de los principales cuestionamientos. Si Ana había introducido la evidencia de la falsedad en cualquier pretensión de definición identitaria, Encarnación no sólo retomará la visión de su antecesora, sino que instalará la sensación de peligro ante cualquier irrupción de la memoria del pasado de sus huéspedes:

... Encarnación Novoa, la dueña del hotel, quedaba exenta de toda clase de responsabilidad acerca de la identidad declarada por sus huéspedes, acerca de sus eventuales identidades verdaderas si era que contaban con más de una, y acerca de cualquier cuenta pendiente [...] Por esta razón, decididamente, la dueña del hotel se negaba a anotar a nadie en los

³⁷ Raquel es uno de los personajes, junto a Minelli, que mejor denuncia la fractura identitaria del argentino, más allá de la experiencia del exilio.

registros, ni con sus nombres ciertos ni con sus apodos, y se negaba también –con una entereza saludable- a conocer detalles y pormenores, presentes o pasados, de sus vidas. (25)

Sin embargo, en esta Babel peligrosa, en la que se evita todo rasgo identitario, es donde Minelli decide intentar la reconstrucción de su identidad. Partiendo de lo obvio e innegable, es decir, de su condición errática, empieza por enfrentar su visión –antes aterradora- en el espejo: “... con ese traje negro y la camisa blanca con el cuello abotonado, sin corbata, los puños de la camisa sobresalientes y los zapatos sin lustrar, no pudo menos que reconocer en su aspecto la marca involuntaria de una migración” (30). Desde la deriva del exilio, el primer gesto de esta reconstrucción es lograr, en esta visión especular, “parecerse a sí mismo, llamarse como se llamaba, Juan Minelli” (30).

La ciudad laberíntica, extraña y en constante guerra lo catapulta a un nuevo exilio, por lo que todas las expectativas de paz y familiaridad están puestas en la llanura, la cual Minelli ve apenas desde la ventana de su cuarto de hotel. Ya no ve el mar, que lo había llevado al exilio, pero sí la llanura, sólo que velada por la lluvia y las murallas de la caótica urbe.

Esta llanura, anticipada en el sueño que tuvo Minelli en el aeropuerto, comentado anteriormente, parece ser el único elemento integrador –en el sentido de no excluyente- que se le presenta al personaje. Al contrario de los demás habitantes de la ciudad, que se protegen de ella con una muralla, Minelli la busca en cada esperado resquicio del infranqueable muro:

Más allá de la Calle Mayor, entre campanarios y balcones, podía verse la muralla, un fragmento del lado norte de la muralla, y más allá, se dijo él, más allá de la muralla, se abría, invisible y eterna, la llanura: una escena clausurada. Una forma, hubiese dicho quizás el Juez³⁸, de construir un mito, pero también una forma, hubiese dicho con toda seguridad Raquel O’Brien, de hacerlo polvo. (135)

³⁸ El Juez es el mismo de *Composición de lugar*, aunque en esta novela no tenga memoria de Minelli. Dato que, si se piensa que este personaje representa la Justicia, es

Esta breve reflexión resulta, sin duda, altamente iluminadora porque denuncia la clausura del mito que restituiría la unidad perdida del hombre fragmentado, que ha erigido un muro para separarse de lo eterno, lo absoluto. Esta muralla -construida tal vez por “fugitivos de otras tragedias”, quienes “amurallando la nada, habían fundado un imperio: un imperio babélico, un imperio invisible, un imperio de ciegos, un imperio de ratas” (111)-, que oculta las formas siniestras del laberinto que es la urbe, no resulta muy lejana de la visión subterránea que dibujara Sábato en su *Informe sobre ciegos*: infinitos pasillos, tenebrosos y acechados por las ratas -donde los mismos hombres se convierten en ratas³⁹-, en la que una sociedad ciega se pierde en una interminable fragmentación, dándole la espalda a la eterna unidad de lo absoluto, representado claramente en la llanura. En palabras de Orozco:

La pampa, ese paisaje al que alguien llamó “distancia detenida, tiempo sin aventura, vasta prisión sin rejas”, cuando en realidad “pampa” quiere decir “espacio”. Y tal vez sea ese espacio el que yo llevo en mi interior y en el que se producen mis proyecciones; este espacio donde todo corre libremente, sin que nada se oponga, sin barreras ni murallas para el tiempo ni las filtraciones de otras zonas de la realidad que aparecen de pronto y fundan espejismos en el suelo y en las nubes. La pampa es un espacio donde nada se pierde, donde todo se destaca. En la llamada soledad, cada pequeño hueso, cada mata, cada piedra, pueden adquirir de pronto un relieve inusitado, insensato; se ponen a existir con una intensidad tal que hasta llaman, como esas plantas que adelantan su aroma antes de que se las riegue para que no se las olvide. (Orozco 2010: 447)

Toda la propuesta de Martini parece condensada en estas palabras de Olga Orozco: la búsqueda de un espacio sin murallas, donde no se filtre la realidad y se la convierta en espejismo, donde la memoria no sea presa del olvido. Este espacio de restitución de la unidad perdida parece ser la única esperanza ante un hombre dislocado, incapaz de escapar

verdaderamente significativo: “... conviene saber desde muy temprano que la justicia no existe, dijo el Juez” (Martini 1989: 117).

³⁹ Recordar la famosa escena de *Abbadón el exterminador*, en la que Sábato personaje se convierte él mismo en una rata.

a lo inenarrable de su historia. Minelli se mira en el espejo de obsidiana del bar de Paco, el del comienzo de la novela y se le ocurre que:

... había algo en él, una opacidad, que lo hacía irreconocible, irreconocible para él mismo, como si estuviese mirando, al mirarse en el espejo de obsidiana del bar de Paco, y viendo, a un hombre que sin saberlo y sin razón ha cambiado: ha dejado de ser quien era, o, mejor dicho, quien creía que era, para ser, o parecer, otro hombre... para que una historia inenarrable hiciera uso de él. (125-126)

Esta idea de pérdida de la verdadera identidad, de falsedad en lo que ve, en lo que siente y en lo que recuerda lo acompañará en todo momento y será uno de los principales *leitmotiv* de la saga. Pero lo que resulta más interesante aún es la imagen de una historia que no puede narrarse, pero que sin embargo existe y hace uso de él, una historia que escapa a su entendimiento, eterna, absoluta, incomprensible desde la fragmentación y accidentalidad de la narración y hasta de la vida humanas.

En la cuarta y última novela, *El enigma de la realidad*, Juan Minelli regresa a Europa. Es curioso que el narrador no utilice este verbo –regresar– en la novela anterior, en la que se suponía que el personaje realmente “regresaba” a su tierra, pero sí la emplea en ésta. Lo que de ningún modo ha cambiado es su constante ignorancia acerca de los motivos que lo llevan a estar en uno u otro lado: “¿Por qué había regresado? La mirada de Minelli se detuvo en la mano de Úrsula. No lo sabía” (Martini 1991: 15). Minelli ha estado tres años en esa ciudad confusa de la novela anterior y vuelve a Italia, donde se reencontrará con la mujer de la que estaba enamorado, Joyce.

Retomando la estrategia de la segunda novela, *El fantasma imperfecto*, Martini vuelve a elegir títulos para los capítulos: “Ciclos narrativos”, en el que expone la imposibilidad de narrar la verdadera historia del pintor Carpaccio, debido a innumerables imprecisiones e irregularidades en los datos de los que se dispone; “Palabras cruzadas”, que plantea un tema vertebral: la apropiación de los recuerdos y el reemplazo de la realidad que éstos suponen, es decir, la memoria vista otra vez con su cara negativa; “La ficción”,

propuesta como único medio –en sus variantes literaria y pictórica- para al menos rozar la unidad de la historia y la realidad humanas; “La música del Emperador”, que continúa esta idea en la música y refuerza la misma en la literatura; y finalmente, en quinto lugar, como último acto de una tragedia, “El enigma de la realidad” que, repitiendo el título de la novela, representa la verdadera utopía del hombre descentrado y fragmentado.

Durante toda la historia, se entabla tácitamente un paralelismo entre la vida del pintor veneciano Carpaccio y la de Minelli. La misma imprecisión del nombre que se había presentado para el personaje en la primera entrega de la saga (¿Minelli o Micelli?), aparece en ésta: “VittoreScarpazza, llamado Carpaccio...” (11), pero que “firmó algunos cuadros con el nombre de Carpathius” (14). Rigiendo los pasos de Minelli, ocupando gran parte de la trama, Carpaccio cobra una sospechosa envergadura. ¿Por qué le fascina tanto este pintor de historia e identidad inciertas?: “VittoreScarpazza, llamado Carpaccio, *habría* nacido en Venecia hacia el 1465 y *habría* muerto, tal vez a la edad de 60 años, en Capodistria hacia 1525” (14). El uso del condicional es una interrogación abierta no sólo ante la vida del artista sino también-como se verá a lo largo de toda la novela por las numerosas reflexiones de especialistas que cita Minelli sobre la obra del veneciano: “Por su parte, Perocco recuerda en una pulcra Documentazione que Carpaccio firmó con diversas formas de su nombre. Carpaccio se llama, podría llamarse, o resuelve llamarse a sí mismo, no solo Vittorio Carpaccio, tal como lo hizo alguna vez, sino también VictorisCarpacio, VitorScarpazo...” (74)- a la Historia misma y sus alcances y precisiones.

Lo cierto es que Minelli vuelve a Joyce, pero desde el comienzo, el verdadero reencuentro se ve frustrado. Él ha dejado atrás la llanura infinita, oculta tras las murallas del imperio, y ahora se encuentra “extraviado a orillas de una llanura mortal” (20). Tal vez, de las cuatro entregas, ésta es la más desgarradora, porque es en la que Minelli adquiere la convicción de la derrota, no sólo en el amor, sino también en su condición insalvable de desterrado:

De modo que se permitieron surcar la noche a la deriva, sin otras explicaciones, despojados de las ataduras y de los discursos con que se acostumbra a ordenarse en torno a lo real o en medio de su curso, y encarnaron en algún pasaje el raro sueño humano que es carecer de un destino. Hasta que ese candor también fue desenmascarado, porque toda ilusión debe conformarse a sí misma como insostenible y poseer la aptitud de diluirse en orillas imaginarias o concretas para evitar el pánico de comprobar que tal vez no se está condenado, como se cree, y que la ilusión o los sueños son la vida verdadera. (28-29)

Esos discursos ordenadores, como la memoria usurpadora y transgresora de la realidad, son los productos de la vigilia del imperio, los que hacen creer en una verdad falsa, desleída, y hacen perder los originales. El hombre que hace los crucigramas en el bar donde Minelli espera a Joyce relata un episodio de su pasado relacionado con su padre, que resulta del todo iluminador: un día, su madre le contó que había dejado de amar a su padre y a partir de entonces, “yo, en realidad, no volví a ver a mi padre. Mi padre, desde entonces, fue un recuerdo” (56). Es decir que desde el momento en que se rompe esa unión primigenia que representa para él el amor de sus padres, el hombre de los crucigramas sólo recuerda cosas, fragmentos sueltos de cosas, pero no a su padre, porque éste ha dejado de ser una realidad para ser un recuerdo:

Me acuerdo, por ejemplo, de la tapa del retrete, que mi madre llamaba tabla, y me acuerdo que la tapa del retrete de la casa de mi padre estaba rajada. La tabla de madera del inodoro estaba rajada y casi siempre, cuando yo me sentaba, esa rajadura me pellizcaba la piel, me lastimaba. Qué palabra rara es lastimar. (57-58)

El hombre de los crucigramas, que se pasa todo el día indagando sobre palabras, buscándolas, atrapándolas, intenta también ensamblar las partes, los fragmentos dispersos, los hiatos entre una palabra y otra, para restituir simbólicamente esa unidad perdida.

Como ya lo había planteado Sábato, la esperanza está puesta en la recuperación del mito: “la evocación del amor, o de un mito, tolera los deslices porque nada, ni siquiera la atribución de lo que no es cierto, sea abominable o prodigioso, le hará mella, puesto que un

amor o un mito, mientras lo son, son también incorregibles” (51). Pero Minelli perderá el amor de Joyce y no sabrá cómo detener la muerte del mito.

Detener al menos la corrupción de la realidad a la que se ha visto sometida por la racionalidad falsificadora del hombre moderno, intentar captarla a través de la palabra o de la pintura, como lo hace Carpaccio, es lo único que le queda a este personaje⁴⁰. En una larga reflexión a partir de la contemplación del hombre que hace crucigramas en el bar y de la mesera que lo atiende, en la que los verbos elegidos y resaltados intencionalmente en cursiva: “... *poniendo*, sin remedio, a la vista de Minelli, su cuerpo...” (62) o “... se había encaminado hacia la mesa que él *ocupaba*...” (62) recuerdan la idea de *composición* de lugar, de *construcción*, Minelli se ve en la necesidad –“por no decir en la obligación”- de escribir las frases finales de un texto “como si se tratase de una investigación y que se llamaría, o terminaría llamándose, *El enigma de la realidad*” (63).

Escapando de la visión práctica del pacto comunitario que destruye el mito, anticipado por Rachel O’Brien en *La construcción del héroe*: “No hay nada mejor si se quiere hacer polvo un mito... Nada mejor que darle, dijo ella, un sentido práctico” (111), Minelli se obsesiona con el artista veneciano, quien “lo único que desea es representarla [a la realidad], reproducirla, fijarla para siempre en la memoria, preservándola de la acción destructiva del tiempo [...] Así el ojo adquiere una función casi metafísica: es el instrumento que registra, que captura, que inmoviliza en un espacio ideal las formas aparentes de la realidad” (71-72). Este mismo intento es el que hará Minelli a través de la palabra, aspirando rozar lo metafísico, lo absoluto, una palabra infiel, sospechosa, porque la lengua, para el personaje, como para su autor, es un “retrato de una infidelidad” (60). El mismo Martini lo explica en el citado ensayo “La naturaleza del exilio”:

El uso que un escritor hace de la lengua es un uso asocial, transgresor, disidente, que lo sitúa en una frontera. Escribir es la primera forma del exilio: su origen, su definición y su naturaleza. Quien escribe renuncia al orden establecido, infringe leyes, rompe pactos,

⁴⁰ Recordar la misión del artista que proponía Sábato.

quedafuera de la comunidad y en las fronteras de la lengua común. El escritor es, lisa y llanamente, un traidor. (553)

La palabra del escritor, así como el ojo del pintor, traicionan la visión racionalista del mundo moderno al hacer emerger desde el sueño, desde el mito, el original perdido, el absoluto negado.

Por esto mismo, por la función que tiene el arte frente a la deriva del hombre moderno, Martini elige el apartado “La música del Emperador”, que se abre con una discusión acerca de la diferencia entre el virtuosismo y la genialidad en la interpretación pianística de una obra de Schubert por parte de Brendel (virtuoso, pero no genio), para introducir la historia sobre el pasado de Joyce. Es lícito destacar que esa diferencia señalada para la música apela a otra: la que existe entre la realidad y el simulacro: “las sonatas de Schubert interpretadas por Brendel representaban el extremo de una simulación” (84).

La de Joyce es la historia de otro exilio: nacida circunstancialmente en Buenos Aires, había vivido allí hasta los quince años. “Entonces regresó (es una manera de decirlo) a la casa de su familia, en Viena, y luego se radicó en París, más tarde en Roma, y actualmente vive en la ciudad de Venecia” (90). En permanente tránsito, Joyce vive presa de lo que su amigo Fabrizio llama “tropiezos sentimentales que desencadenaba en Joyce la tierra donde había nacido” (91). Es decir que nacida argentina, “regresa” (como si este movimiento fuera posible para ella⁴¹) a la patria (la tierra de sus padres), llevando consigo la nostalgia de su tierra accidental, lo cual la convierte, según el mismo Fabrizio, en una europea ejemplar. María Rosa Lojo, al hablar de la identidad argentina, dice algo semejante, pero que podría considerarse la otra cara, tal vez la oculta, de lo que dice el italiano:

⁴¹ Este tema se ha visto planteado claramente en la situación de María Rosa Lojo, la hija del exilio, que también intenta “regresar” a la tierra paterna, llevando la de nacimiento a cuestas.

Ahora no sabría qué decir: este país austral: la Argentina, no es mi patria (la tierra de los *padres*) aunque sea el lugar de mi nacimiento físico asentado en un documento de identidad.[...]

Es la tierra, también, donde han nacido mis hijos, que tienen tanto de sangre alemana como de sangre española: perfectos europeos, se diría, que sin embargo definen, por obra de nuestra paradoja nacional, a un argentino típico. (60)

Joyce, en su carácter de también exiliada, será la que lea las notas del cuaderno gris de Minelli, en las que se pregunta qué es la novela:

¿Una novela es un recorte en un texto imaginario y sin fin, un fragmento construido con ideas flotantes, con palabras sueltas, con residuos y jirones, con artificios expresivos y con vacilaciones conceptuales, una apariencia que interroga el sentido de las apariencias, que investiga las resacas y los remansos de lo real, las encrucijadas que la lengua organiza como historias [...] y donde cristaliza la siempre improbable revelación de un enigma...? (103-104)

Esta visión del arte poético como un acto consciente de la apariencia en la que vive sumido el hombre recuerda, sin lugar a dudas, la teoría que plantea Nietzsche en *Sobre verdad y mentira*, en la que justamente puntualiza la inaccesibilidad a la verdad por parte de la razón humana y de la existencia de una mentira consensuada en la que vive la sociedad moderna, de la que sólo son conscientes los poetas.

Y nuevamente cae Martini en la imagen del hombre descentrado, con otro curioso paralelismo con la vida de Copérnico. Estudiando su supuesta relación con la obra shakespeariana, Gilberto, amigo de Joyce sostiene: “Copérnico estaba en lo cierto cuando afirmaba que este mundo era un mundo también excéntrico” (106). Con esta imagen, el autor da paso al último apartado de la novela y de la saga en su conjunto: “El enigma de la realidad”, eje vertebrador de aquéllas.

Joyce dice que podría vivir “no en otra ciudad ni en otro país sino en un lugar imaginario, a salvo de lo que ella llama el enigma de la realidad, y resistente –sobre todo:

eso, resistente- a las bárbaras intrusiones del espíritu de época” (113). Es decir, a salvo de la “estridencia de la modernidad” (117), del “simulacro de una melodía” (119). Minelli entiende, entonces, que la ficción, lo imaginario, el mito, así como el amor, son los únicos recursos para estar a salvo “de la barbarie con que el espíritu de la época hace de la realidad un enigma” (121). Y él, preso de esa ciudad imaginaria, de esa mujer “sola, extraviada sin remedio” (121), testigo de las huellas de su vida, sin que lo sepa nunca, está “enamorado, de ella, para siempre” (121).

Concluyendo y citando nuevamente a Solotorevsky:

Los títulos de la primera y la tercera novela constituyen un verdadero *coupling*:

Composición de lugar

La construcción del héroe

Composición, construcción, son términos incluíbles en un mismo paradigma de orden, organización, opuesto al caos, a la diseminación que los textos proyectan. Cada una de las dos novelas focalizaría, según el título, un distinto estrato constitutivo del mundo representado: CDL, el estrato espacio; CDH, el estrato personaje. (5)

También sería posible pensar que la primera entrega, *Composición de lugar*, y la tercera, *La construcción del héroe*, denuncian ese enigma al que se estaba aludiendo; y *El fantasma imperfecto* y *El enigma de la realidad*, a través del juego significativo de sus subtítulos –son las únicas novelas que los tienen– reconstruyen el recorrido del hombre exiliado. Es decir que en cruz, las cuatro novelas dibujan el eje vertebrador de la saga: el intento desesperado del hombre moderno, exiliado, víctima de un destierro que alcanza un carácter ontológico, de reconstruir la unidad perdida de la realidad, de la historia y de su vida. Martini ha concluido entonces en que ha “caído en la trampa de construir un mapa narrativo que hable de los males y de los bienes de este tiempo, de este crepúsculo de las ideas, de la cultura y de los sentimientos que, para colmo, es un crepúsculo finisecular” (2003: §3).

Así, en clara consonancia con lo que se ha visto en la obra de Sábato, Martini ha denunciado en este mapa la visión de los hombres de su tiempo:

Desgajados del conocimiento, débiles y solos ante la potencia salvaje de lo real, ignorantes y objetos de un sistema que ha hecho de la comunicación masiva un discurso hegemónico acerca de todas las cosas, los héroes contemporáneos han quedado lejos del heroísmo: son hombres cruzados por la desilusión, protagonistas de una vida sin espesura, ciegosvagabundos que dan infinitas vueltas en torno de la pequeñez de sus emociones (2003: §8)

Sumándose de este modo a esta línea abierta en la literatura argentina que plantea el exilio del hombre moderno desde una perspectiva ontológica.

POST-S CRIPTUM

En los últimos años, ambos autores, María Rosa Lojo y Juan Martini han continuado reflexionando sobre la cuestión identitaria, tanto en la sociedad argentina como en su literatura. Prueba de ello es su intervención en el Congreso de Escritores realizado por la Comisión de Cultura y Comunicación Social de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en octubre de 2004. Junto a otros tantos escritores e investigadores, tales como Mario Goloboff, Eduardo Romano, Susana Cella, Carlos Dámaso Martínez, Liliana Heker, Antonio Requeni, etc., han debatido acerca de esta problemática.

El congreso fue dedicado a Julio Cortázar, por una razón muy particular. En palabras del Presidente de la Comisión de Cultura, Norberto La Porta, debido a “que, poco antes de morir en París en 1984, vino a despedirse de la tierra natal de sus padres a la que él adoptó y amó entrañablemente hasta su último suspiro” (12). Es significativo que esta razón haya convocado el encuentro por dos motivos al menos: porque Cortázar fue, efectivamente, un exiliado y porque, nacido en Bélgica, es otro hijo atraído por la fuerza de la Patria, la tierra de los padres. En este sentido, tiene mucho en común con los dos últimos escritores de los que trata este libro.

El eje vertebrador de este encuentro fue, según su Presidente, “uno de los temas más acuciantes de nuestro tiempo: la relación de la literatura con la crisis de nuestra identidad y el fenómeno de la globalización” (12)

Más allá de señalar el vitalismo de los cuestionamientos planteados por los escritores que componen esta línea estético-ideológica que se vino estudiando desde el comienzo, resulta iluminador el relevamiento de algunos aspectos tratados por Lojo y Martini en ese evento.

Las intervenciones de ambos puntualizaron dos de los temas paradigmáticos de las propuestas de la línea en la que se los ha incluido en este trabajo: la fragmentación del hombre, producto de un pensamiento dicotómico que impide restituir la unidad perdida, y

los efectos devastadores de la “hipermodernidad”, como la ha dado en llamar Martini en esta oportunidad, y que alude al supuesto progreso del hombre moderno.

Desde su posición de escritora e investigadora, María Rosa Lojo ha sintetizado, desde ambos enfoques, cuál podría considerarse uno de los principales obstáculos para el delineamiento de la identidad personal y nacional en Argentina. Remontándose a la historia de la constitución del país como nación, Lojo sostiene que:

Las falsas opciones, las pretensiones de “pureza” ocasionaron, ab initio, distorsiones, fragmentaciones y mutilaciones varias en el cuerpo de una Argentina total, que muy rara vez nos hemos mostrado capaces de aceptar en su integridad.

Lamentablemente, cuando la Argentina eligió independizarse como república y comenzó el largo y conflictivo camino de constituirse como nación, predominaron las antítesis irreconciliables. Las operaciones de exclusión terminarían rigiendo la escena política. (63)

La autora recoge aquí una de sus más transitadas preocupaciones, que es a la vez, una búsqueda incansable a lo largo de su obra, tanto ficcional como metaficcional: la disolución de las dicotomías lacerantes. Las mismas, como se ha visto, inquietan tanto desde su vertiente familiar como nacional: “Europa a América, el Puerto a las provincias. En la segunda mitad del siglo XIX, con optimismo triunfalista, se impone el ‘proyecto civilizador’ que adquiere perfiles claramente racistas, enmarcados en el positivismo” (64). Pero prontamente, relaciona esta problemática política y social con la literatura y rescata las figuras de dos escritores que entiende intentaron disentir abiertamente, ya en el siglo XIX, con esta tendencia y alcanzar la ansiada síntesis que superara la ya clásica antítesis entre civilización y barbarie. Ellos son los hermanos Lucio Victorio (1831-1913) y Eduarda (1834-1892) Mansilla:

Ellos representan acaso, en el mapa de nuestro siglo XIX, no sólo una mirada diferente sino el modelo posible de una Argentina ‘que no fue’: unanación capaz de integrar sin aplastar,

superando conflictos, lo arcaico y lo moderno, lo criollo y lo europeo, lo indígena y lo hispánico. (64-65)

Para Lojo, en la obra de estos dos escritores se encuentran las claves de dicha superación: los ranqueles de Lucio V. Mansilla en *Una excursión a los indios ranqueles* y los timbúes de la *Lucía Miranda* de Eduarda no sólo desbaratan la idea de barbarie asociada a los indígenas, sino también, con la segunda, la hegemonía de la épica masculina.

Estas supuestas oposiciones han sido en gran medida, para Lojo, las responsables de los conflictos identitarios argentinos. Anclando nuevamente la problemática en la fragmentación, la escritora no sólo sostiene esta postura, sino que denuncia la hipocresía encubierta que subyace en los diversos planteamientos que han tenido lugar desde entonces:

El pensamiento dicotómico, que es acaso nuestra trampa fundacional, nos ha llevado, en lo político y en lo cultural, a efectos destructivos. Hemos negado las raíces aborígenes y afroamericanas, en la voluntad excluyente de construir el imaginario “blanco” de una nación europea transplantada. Pero también, según las etapas y las corrientes dominantes, hemos echado las culpas a los inmigrantes de la “corrupción” de una presunta Argentina bucólica como si se tratara de un paraíso perdido, en el que los antes denostados gauchos pasaban emblemas ejemplares de una prístina argentinidad. (66)

Unos años antes, en una entrevista que le hiciera para mi tesis doctoral (2008), hablando sobre el efecto que había ocasionado la inmigración y el exilio en la identidad argentina, Lojo reconocía en la literatura una presencia incuestionable de esta problemática que denunciaría la temida fragmentación:

... tanto en la narrativa como en el ensayo. Diría que es un eje, de la cuestión identitaria argentina y de la literatura... este sentimiento recurre en todo, es una asignatura pendiente, para con la tierra originaria que se dejó atrás, y un resentimiento y un remordimiento para con la tierra en la que se vive, y que no se acepta como enteramente propia. Integrar el aquí y el allá en un centro nuevo capaz de producir vida y cultura autónomas, valiosas por sí mismas, sin culpas ni añoranzas que impidan o lastren el desarrollo creativo: eso es lo que

todavía parece faltar en la conciencia comunitaria argentina, no sólo en la de los pensadores y literatos. (235)

Por su parte, Juan Martini, también enfatiza esta imposibilidad de integrar los fragmentos dispersos y muchas veces dicotómicos que constituyen la sociedad argentina, considerando que todavía es pronto para pedirle a esta joven nación que supere la multiplicidad caótica de sus habitantes, ya que desde su inicio, se han visto en la perturbadora situación de convivir:

... en un territorio poblado por mapuches, guaraníes, quechuas, kollas, tobas, criollos, diversos mestizajes, y los descendientes de la inmigración que, entre 1850 y 1940 depositó en la Argentina a unos siete millones de almas, italianos y españoles – predominantemente –, pero también franceses, alemanes, británicos, polacos, rusos y sirios, entre otros, y entre otras nacionalidades incluidas las hispanoamericanas. (21)

Trasladando esta heterogeneidad al ámbito literario, Martini descreo de una suerte de identidad común también en él:

Tal vez haya que descartar que exista una identidad literaria común a todos los argentinos. En un país en el que la inmensa mayoría de sus 38 millones de habitantes no conocen, no han leído, a los escritores llamados argentinos... De un país en el que apenas una muy delgada minoría alguna vez leyó un libro de Olga Orozco (La Pampa), de Juan Filloy (Córdoba), de Héctor Tizón (Jujuy), de Eduardo Belgrano Rawson (San Luis), de Héctor Libertella (Bahía Blanca), de Ezequiel Martínez Estrada (Santa Fe), de Elvira Orphée (Tucumán), de Juan L. Ortiz (Entre Ríos), de Antonio Di Benedetto (Mendoza), o de Jorge Luis Borges (Buenos Aires), para citar apenas un breve mapa federal de autores y obras, no creo que pueda decirse, en ningún sentido, que tenga una identidad literaria. (22-23)

Además, este aluvión de fragmentos dispersos que desconocen la unidad debe enfrentarse con lo que parece ser un obstáculo insalvable: el poder de los emporios

económicos y militares, para los cuales la cultura no es más que una suerte de *souvenir* o una presencia molesta a la que hay que acallar o moldear para otros fines:

... la hipermodernidad parece haber establecido la noción de protectorados económicos y militares para el mundo entero, la trivialidad en las ideas, y la comunicación masiva o mediática como la esencia misma de una razón de ser fugaz, inerte, intrascendente: la cultura no debe ser una forma de imaginar el mundo y sus utopías sino un entretenimiento publicitario y funcional al consumo y a la pasividad. (20)

No ha de buscarse originalidad en la temática, porque es una preocupación que transita las páginas de muchos pensadores y artistas argentinos desde antaño. Lo que se ha pretendido en este trabajo es analizar de qué manera estos escritores han ficcionalizado la cuestión identitaria y cómo han dibujado, en ese proceso, una línea estético-ideológica de la literatura argentina.

¿Cómo lograr restituir la unidad perdida si sólo se percibe una dualidad inconciliable? ¿Cómo posicionarse en este mundo frente a ese otro, evocado, añorado, e impuesto como el verdadero, original e irradiador de sentidos? Héctor A. Murena elaboró en *El pecado original de América* una imagen muy iluminadora del abismo que se intuye en ello: la de un intelectual americano que comienza su tarea de estudio e investigación en medio de una biblioteca cargada de libros que recogen toda la sabiduría europea que se supone debe considerar la base de su tarea. Este inicio imposible coloca a aquél “en ese recinto como un criminal que ignora su delito ante un tribunal que lo ha condenado a muerte de antemano” (92).

El desgarramiento identitario que se proyecta ante esta sensación de exilio-tanto de ese original perdido que está explícita o implícitamente presente en las poéticas de los escritores abordados en este ejercicio, como de cualquier situación de destierro fáctico-

parece transitar gran parte de la producción literaria argentina de todo el siglo XX. En palabras de Martini: “¿Cuál sería una de las historias típicas de nuestra época? El destierro” (Araujo 2003: 38).

Cada escritor ha elaborado su estrategia ficcional para abordar e intentar superar esta fisura, esta grieta que divide al poeta en tanto exiliado político –protagonista o heredero- y también, en tanto hombre moderno que ha perdido su unidad en pos de un progreso cifrado en lo económico y científico.

La imposibilidad de restituir la memoria de esa unidad, la denuncia de sus balbuceos, la ineficacia del pensamiento moderno que ha intentado-a partir de la desacralización del mundo y, de alguna manera, de la condena del mito en pos de la ciencia- alcanzar una visión integradora, unívoca, hegemónica, en definitiva, científica de la realidad, son algunas de las posturas frente a las que reaccionan estos escritores. Martini, al responder sobre la imposibilidad histórica de recomponer la memoria dice:

Una de las respuestas implícitas sería la imposibilidad de contar una historia. Yo sin embargo creo que en las novelas de Minelli sí se cuenta una historia, con los balbuceos, o con las decisiones que, por momentos, y según las novelas, adopta el discurso narrativo. Se cuenta más de una historia. Pero fundamentalmente se cuenta una historia de desarraigo, de destierro, y una historia de amor. (Araujo 2003: 38).

El intento por conciliar las diferencias, por unir los fragmentos dispersos, por conciliar tiempos, espacios, visiones, relatos fracturados y multiplicados ha devenido en elucubración ensayística, en poemas y narraciones que apuestan a la escritura, entendida también como un acto de exilio en la palabra y a través de ella, como único medio para restituir ese lenguaje original y primordial que devuelva legitimidad e ilumine el camino de regreso a la unidad perdida.

De modo que no puede pensarse mejor manera de cerrar este debate simbólico entre escritores con un último diálogo posible entre Martini y Lojo, en el que el primero

sostiene, desde su experiencia escritural en las cuatro novelas de su tetralogía del exilio, su visión fragmentada del argentino y el papel determinante de la escritura como testigo y denuncia de esa brecha:

... la Argentina que conocemos es un país construido por las inmigraciones masivas de la primera mitad del siglo pasado. El regreso a los países de origen, a los países de nuestros abuelos, y el reencuentro con lenguas, formas y culturas a veces olvidadas se constituyó para mí en uno de los temas principales de estas cuatro novelas. Más allá de este eje, las novelas de Minelli cuentan una historia de amor, las peripecias de un destierro y un desarraigo, y unos cuantos viajes. Y la escritura, por supuesto, es permeable a todas estas experiencias. (2004b: § 9)

Mientras Lojo recoge –en el espacio simbólico de este diálogo posible- las últimas palabras de su contemporáneo y revitaliza la misión del artista, del poeta, propuesta por sus maestros Ernesto Sábato y Olga Orozco, como único camino frente a la utopía de su búsqueda incansable:

El escritor extrañado, con su exceso de “visión nocturna”, quedará –insomne testigo- en el cuerpo informe, inclasificable, de la novela que leemos, junto al cuerpo insepulto del otro desaparecido, que migrará aún más lejos, en el flujo de la Historia, a la espera de su reintegración en el espacio material y simbólico de la tierra-madre, y en el espacio virtual de la memoria común (2005c: 142)

BIBLIOGRAFÍA

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIFANO, Roberto. "Olga Orozco. Reflexiones para un Ars Poética. Entrevista". *Proa* 3ª época 2 (1988-1989), pp. 77-81.
- ANGENOT, Marc, "La inscripción del discurso social". *Sociocriticism*, N° I Juillet, Ontario, 1985.
- ARAUJO, LEANDRO. "Entrevista a Juan Martini". *Hispanamérica: revista de literatura* 94 (2003), pp. 33-48.
- AUGÉ, Marc. *Los «no lugares» espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- CASTILLO DURANTE, Daniel. "Sábado y el problema del Mal en *Abaddón el exterminador*". *Sábado: Símbolo de un siglo. Visiones y (re)visiones de su narrativa*. Buenos Aires: Corregidor, 2005, pp. 85-102.
- COLINA, José de la. "Historias de pasaporte". *Letras Libres*, agosto 2003. <http://www.letraslibres.com/index.php?art=8962>.
- CRESPO BUITURÓN, MARCELA. *Andar por los bordes. Entre la historia y la ficción: El exilio sin protagonistas de María Rosa Lojo*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. www.cervantesvirtual.com
- DIEGO, Juan de. *Campo intelectual y literario en la Argentina (1970-1986)*. Tesis doctoral presentada en la Universidad Nacional de La Plata. <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.150/te.150.pdf>.
- ECHEVERRY, Luis María. "Olga Orozco y la prosa, un deslumbramiento demorado. Una simbólica de la infancia y de la máscara". Inmaculada Lergo Martín (Coord.). *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, pp. 397-416.
- JENSEN, Silvina. *Suspendidos de la historia/Exiliados de la memoria*. Tesis doctoral disponible en: www.archivochile.com/tesis/12_al/12al0004.pdf
- LOJO, María Rosa. *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1987.
- . "Prólogo". *Olga Orozco. Repetición del sueño y otros poemas*. Buenos Aires: CEAL, 1988, pp. 26-31.
- . "La poesía de Olga Orozco: Música de la memoria". *Revista Cultura*, Año V, N° 28/29, p. 38.
- . *Forma oculta del mundo*. Buenos Aires: Último Reino, 1991.
- . "España (Argentina) en el corazón: Los hijos de la Posguerra". *Revista del Hogar Gallego para Ancianos: 50° Aniversario. Buenos Aires: 1943-1993*. Buenos Aires: Imprenta del Hogar Gallego para Ancianos, 1993, pp. 60-61.
- . *La pasión de los nómades*. Buenos Aires: Atlántida, 1994.
- . *Finisterre*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005 a.
- . "La trampa fundadora". Leticia Maronese (Ed.). *Literatura argentina, identidad y globalización*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2005b, pp. 63-67.

- . “Modernidad, Posmodernidad y transgresión en la estética sabatiana: diseminación poética, derrota de la utopía, cuerpos que retornan”. Silvia Sauter (Ed.). *Sábato: Símbolo de un siglo. Visiones y (re)visiones de su narrativa*. Buenos Aires: Corregidor, 2005c, pp. 123-145.
- . “Mínima autobiografía de una exiliada hija”. Manuel Fuentes Vázquez y Francisco Tovar Blanco (Eds.). *L'exililiterarirepublicà*. Tarragona: UR V, 2006, pp. 87-96.
- . “A cada uno su espejo de palabras”. Inmaculada Ler go Martín (coord.). *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, pp. 433-434.
- . *Árbol de familia*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010a.
- . *Libro de las Siniguales y del único Sinigual*. Inédito. [publicado en gallego: *O libro das Seniguais e do único Sinigual*. Vigo: Galaxia, 2010b]
- LOUBET, Josefina. *Coordenadas literarias I. Estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: El Francotirador, 1996.
- . “Relectura de *La oscuridad es otro sol*, de Olga Orozco”. Inmaculada Ler go Martín (coord.). *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, pp. 347-351.
- MARTINI, Juan. *El fantasma imperfecto*. Buenos Aires: Alfaguara, 1986.
- . *La construcción del héroe*. Buenos Aires: Legasa, 1989.
- . *El enigma de la realidad*. Buenos Aires: Alfaguara, 1991.
- “Naturaleza del exilio”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, N° 517-519, julio-septiembre 1993, pp. 552-555.
- . “Sobre Juan Minelli. Un Punto de Vista”. *La construcción del personaje en narrativa*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2003. Citado de su página: <http://www.juanmartini.com.ar/articulos>
- . *Composición de lugar*. Córdoba: Alción, 2004a.
- . “El Regreso de Juan Minelli”. *La Capital*, 17 de octubre de 2004b. <http://www.juanmartini.com.ar/entrevistas>
- . “Apuntes para la construcción de una respuesta”. Leticia Maronese (Ed.). *Literatura argentina, identidad y globalización*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2005, pp. 19-23.
- MURENA, Héctor A. “Reflexiones sobre el pecado original de América”. *Verbum*, N° 90, 1948.
- . *El pecado original de América*. Buenos Aires: FCE, 2006.
- NIETZSCHE, F. y VAIHINGER, Hans. *Sobre verdad y mentira*. Madrid: Tecnos, 2007.
- ORGAMBIDE, Pedro. “Aprendimos a ser extranjeros”. Jorge Boccanera (Comp.). *Tierra que anda. Los escritores en el exilio*, Buenos Aires: Ameghino, 1999.
- OROZCO, Olga “8 preguntas a Olga Orozco”. *El Mundo*, Buenos Aires, domingo 28 de febrero, 1965, p. 27.
- . “Alrededor de la creación poética”. *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*. Buenos Aires: Celtia, 1984, pp. 59-63.
- . “Conferencia dictada en la Universidad de La Pampa”. Inédito, 1992.
- . “Desdoblamiento en máscara de todos”. *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*. Buenos Aires: Celtia, 1984, pp. 104-105.

- "Juegos a cara o cruz". *La oscuridad es otro sol*. Buenos Aires: Losada, 1967.
- "La reina Genoveva y el ojo de alcanfor". *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*. Buenos Aires: Celtia, 1984, pp. 171-179.
- "Por amigos y enemigos". *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*. Buenos Aires: Celtia, 1984, pp. 180-187.
- *También la luz es un abismo*. Buenos Aires: Emecé, 1998.
- "Tiempo y memoria". Inmaculada Ler go Martín (Coord.). *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, pp. 443-451.
- PAOLETTI, Mario (Coord.). *Sábado oral*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1984.
- PICHÓN RIVIÈRE, Marcelo. "Olga Orozco. Los juegos peligrosos de la poesía". *Clarín* [Buenos Aires] jul. 1998: "Cultura y Nación" 4-5.
- PIÑA, Cristina. "Estudio preliminar". *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*. Buenos Aires: Celtia, 1984, pp. 13-55.
- REBOK, María Gabriela. "La repetición o el umbral en la creatividad. Un conjuro de la experiencia trágica". Inmaculada Ler go Martín (Coord.). *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, pp. 377-396.
- RODRÍGUEZ MONEGAL. Emir. *El arte de narrar*. Caracas: Monte Ávila, 1968.
- Emir. *El juicio de los parricidas*. Buenos Aires: Deucalión, 1956.
- SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Emecé, 1979.
- *Sobre héroes y tumbas*. Barcelona: Seix Barral, 1980.
- *Antes del fin: Memorias*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.
- SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011.
- SAUTER, Silvia "Prólogo". *Sábado: Símbolo de un siglo. Visiones y (re)visiones de su narrativa*. Buenos Aires: Corregidor, 2005, pp. 7-32.
- SEFAMÍ, Jacobo. "Olga Orozco". *De la imaginación poética: Conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Kozer*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1996, pp. 95-167.
- SIBENMANN, Gustavo. "Ernesto Sábato y su postulado de una novela metafísica". *Revista Iberoamericana* 158 (enero-marzo 1992), pp. 133-151.
- SKIRIUS, John. *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- SOLOTOREVSKY, Myrna. "La tetralogía de Martini o la obsesión por la historia". *Hispanérica: revista de literatura*, año XXI, n. 62, agosto 1992, pp. 3-19.
- VAZQUEZ BIGI, A. M. "Prólogo" a *Sobre Héroes y tumbas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2010, pp. IX-LXXVIII.
- WEINBERG, Liliana. *Pensar el ensayo*. México: Siglo XXI, 2006.
- YUDICELLO, Lucio. "La utopía negra de Ernesto Sábato". Silvia Sauter (Ed.). *Sábado: Símbolo de un siglo. Visiones y (re)visiones de su narrativa*. Buenos Aires: Corregidor, 2005, pp. 65-84.

ZONANA, Gustavo. "La poética de Olga Orozco en sus textos". Víctor Gustavo Zonana y Hebe Beatriz Molina (Eds.). *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires: Corregidor, 2007, pp. 387-444.

-----, "Entre el relato autobiográfico y la autoficción. Notas sobre *La oscuridad es otro sol* (1967) de Olga Orozco". Alicia Sarmiento (Ed.). *Balances del fin de siglo. Autobiografías, memorias y diarios de autores hispanoamericanos*. Córdoba: Ediciones del Copista, 2010, pp. 91-129.

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

AA.VV. *Ernesto Sábato en la crisis de la modernidad*. Buenos Aires: García Cambreiro, 1985.

CALABRESE, Elisa. "Magia, memoria y poesía en Olga Orozco". *Prisma* 3 (2005), pp. 5-20.

CEBRELLI, Alejandra. "La ficción de los límites: A propósito de la narrativa de María Rosa Lojo". *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 14.2 (1999 Spring), pp. 34-44.

CERSÓSIMO, Emilse. *Sobre héroes y tumbas: de los caracteres a la metafísica*. Buenos Aires: Sudamericana, 1972.

CINTI, Roberto. "Nueva excursión a los indios ranqueles. La vuelta de Mansilla", *Revista Nueva*, Año IV, n° 177, 4 de diciembre de 1994, pp. 22-24.

CODDOU, Marcelo. (Dir.). *Homenaje a Ernesto Sábato; variaciones interpretativas en torno a su obra*. New York: Las Américas-Anaya, 1973.

CRESPO BUITURÓN, Marcela. "En busca de los orígenes: Árbol de familia de María Rosa Lojo. La utopía de la identidad personal y nacional". *INTI, Revista de Literatura Hispánica*, Número 73-74, primavera-otoño 2011, pp.173-189.

-----, "María Rosa Lojo: en las fronteras de lo autobiográfico". *Reunión de lejanías*, Buenos Aires, Instituto Literario y Cultural Hispánico, 2007, pp.33-51.

-----, "(On) exile: a matter of inheritance. apostillestothereflections of anexileddaughter, Maria Rosa Lojo". *Studies in Twentieth&Twenty-first Century Literature*, Vol. 35, N° 2, Summer 2011, pp. 207-225.

-----, "Poéticas del desgarró en argentina: La narrativa de la dictadura y del exilio en Juan Martini". *Hélix* (2012), pp. 91-103.

-----, "Poéticas de exilio: María Rosa Lojo, un resquicio ontológico en la dimensión política". *A Contracorriente*, Vol. 8, No. 3, Spring 2011, 116-139. www.ncsu.edu/project/acontracorriente.

FARIÑA DE BUCETA, Silvina. "La voz de Irene: eje escritural en *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*". *Alba de América*, Vol. 15, Nros. 28 y 29, Julio 1997, pp. 148-153.

FLAWIÁ DE FERNÁNDEZ, Nilda. "Mujeres, hombres; pasado y presente en dos novelas de María Rosa Lojo" [*La pasión de los nómades y Una mujer de fin de siglo*]. *Itinerarios literarios. Construcciones y reconstrucciones identitarias*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 83-94.

- GENOVESE, Alicia. "Olga Orozco: distancia y cercanía del yo". *Hablar de poesía* III, 6 (2001), pp. 46-51.
- GIMBERNAT GONZÁLEZ, Esther. "Canción perdida en Buenos Aires al Oeste, o el orden inconcluso de la memoria". *Aventuras del desacuerdo: Novelistas argentinas de los '80*, Buenos Aires: Danilo Albero Editor, 1992, pp. 247-251.
- GUILLÉN, CLAUDIO: *El sol de los desterrados: Literatura y exilio*, Barcelona: Quaderns Crema, 1995.
- LEGAZ, María Elena. *La escritura poética de Olga Orozco: una lección de luz*. Buenos Aires: Corregidor, 2010.
- LISCANO, Juan. "Olga Orozco y su trascendente juego poético". *Veintinueve poemas*. Caracas: Monte Ávila, 1975.
- LOJO, María Rosa. (Ed. crítica). *Sobre héroes y tumbas*. Córdoba: Alción, 2008.
- MARTINI, JUAN. "Especificidad, alusiones y saber de una escritura". Saúl Sosnowski (ed.): *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires: Eudeba 1988, pp. 125-132.
- MATURO, Graciela. "Sábado: la búsqueda de la salvación". *Cuadernos hispanoamericanos* 191-193 (Enero-Marzo 1983), pp. 602-620.
- NAVASCUÉS, Javier, "La novela argentina en busca de una tradición: el caso Mansilla". *RILCE*, 15, 1 (1999), pp. 227-238.
- REYES, Sixto M. *Ernesto Sabato y su compromiso con el hombre*. Santa Fe: Colmena, 1982.
- ROGGIANO, Alfredo A. (Dir.). *Homenaje a Ernesto Sabato de sus colegas y amigos*. *Revista Iberoamericana*, Vol. LVIII, N° 158 (Enero-Marzo 1992).
- RUANO, Manuel. (Ed.). *Cantos australes. Poesía argentina (1940-1980)*. Caracas: Monte Ávila-Latinoamericana, 1993.
- SAUTER, Silvia. "Tres escritoras proféticas: Ana María Fagundo, Olga Orozco y María Rosa Lojo". *Letras femeninas* XXXI, 2 (2005), pp. 75-98.
- TORRES DE PERALTA, Elba. *La poética de Olga Orozco: Desdoblamiento de Dios en máscara de todos*. Madrid: Nova-Scholar, 1987.
- VÁZQUEZ BIGI, A.M. (Comp.). *Épica dadora de eternidad. Sabato en la crítica americana y europea*. Buenos Aires: Sudamericana, 1985.
- YURKIEVICH, Saúl. "Girri/Orozco: la persuasión y el rapto". *La movediza modernidad*. Madrid: Taurus, 1996, pp. 231-243.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo, como he mencionado al comienzo, forma parte de una investigación posdoctoral que he realizado en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina, por lo cual mi primer agradecimiento está dirigido a los evaluadores que consideraron oportuno otorgarme la beca para financiarlo.

En un plano más personal –aunque no abandono lo académico por ello-, quiero agradecer a la Dra. Ana María Zubieta por su dirección y a la Dra. María Rosa Lojo, por su generosidad de siempre. A ambas, su apoyo y confianza en mi trabajo.

Por último, a los amigos y parientes que han acompañado este tránsito académico y vital con su aliento y, una vez más, con algún libro iluminador.