

2011

Comunidades fracasadas en imaginarios no referenciales: una lectura de las imágenes sociales en *Salón de belleza* de Mario Bellatín

Dánisa Bonacic

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Bonacic, Dánisa (Primavera-Otono 2011) "Comunidades fracasadas en imaginarios no referenciales: una lectura de las imágenes sociales en *Salón de belleza* de Mario Bellatín," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 73, Article 14.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss73/14>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

COMUNIDADES FRACASADAS EN IMAGINARIOS NO REFERENCIALES: UNA LECTURA DE LAS IMÁGENES SOCIALES EN *SALÓN DE BELLEZA* DE MARIO BELLATIN

Dánisa Bonacic
Simmons College

Salón de belleza relata los esfuerzos de un peluquero por crear un refugio para un grupo de víctimas de una peste que ataca a un gran número de personas. La novela detalla la transformación de una peluquería en un *moridero*, lugar en el que un grupo específico de enfermos agoniza. Aun cuando el salón sirve de espacio de escape ante la discriminación y rechazo social que sufren las personas afectadas por el mal, las regulaciones impuestas por el peluquero no permiten la creación de lazos personales ni la existencia de una vida comunitaria al interior del *moridero*. Debido a esto, los personajes quedan atrapados entre una sociedad excluyente y un asilo alienante. En el presente ensayo, analizaremos las diversas tensiones sociales expuestas por este relato, examinaremos el proyecto de comunidad alternativa creado por el protagonista y comentaremos el entramado simbólico de esta novela.

En efecto, *Salón de belleza* nos ofrece una serie de cuestionamientos sobre la búsqueda de una comunidad y la alienación presente en una sociedad sin marcas nacionales específicas pero cuyas críticas resultan relevantes para muchos países hispanoamericanos. Esta falta de asociaciones geográficas directas está profundamente ligada a la manera en que el autor concibe su escritura y también su propia nacionalidad. Mario Bellatin creció en Perú y vive en México por esto él siente una identificación frente a ambos lugares: una sola nacionalidad, opina el autor, restringe la manera de comprender su identidad y limita las posibilidades expresivas de su obra.¹ El autor pretende crear obras que no estén vinculadas directamente a una realidad específica sino que generen cuestionamientos más amplios.

Mediante algunas claves de lectura, podemos constatar que *Salón de belleza* también contiene algunos aspectos sociales que reflejan referencias

culturales peruanas y mexicanas. Por ejemplo, algunas pandillas se asemejan a grupos que deambulan por las calles de Lima o el protagonista compra peces de origen mexicano. No obstante, estas referencias se pierden en la atmósfera vaga expuesta en la novela. De hecho, el relato sitúa al lector en una geografía imprecisa en la que su protagonista se rebela en contra de instituciones genéricas en espacios sin descripciones concretas o referencias definidas. Dentro de esta perspectiva, postulamos que esta novela ofrece la posibilidad de estudiar las relaciones entre sujeto y comunidad a partir de un escepticismo creativo con el cual Mario Bellatin busca categorías alternativas para crear ficciones que se alejan de un discurso realista y que buscan ser textos autónomos. Este modo de contar historias revela el rechazo de una estética puramente referencial ya que constituye un modo de representar lo social a partir de un sustrato figurativo con el cual el texto critica, cuestiona o rechaza modos de convivencia social actuales sin servir un propósito documental.

De este modo, la nación imaginaria creada por Mario Bellatin en la novela se resiste a una asociación inmediata o cercana a un contexto específico y crea, por tanto, una *cartografía desreferencial* con la cual se intenta borrar la esfera de lo nacional para concentrarse en la posición del sujeto en un escenario desconcertante y excluyente.² Como consecuencia, la sociedad retratada en *Salón de belleza* pierde espesor cultural específico y proyecta rasgos generales de un grupo no identificable que aliena a un sector de sus habitantes. Esta característica, que llamaremos aquí *efecto generalizador de lectura*, nos permite conectar las vivencias del peluquero con una crisis general, expandida y experimentada por personas de variadas zonas geográficas, en un tiempo que interpretamos como cercano a la actualidad. De esta manera, el mensaje de la novela expande las posibilidades de asociación y análisis transformándose en un relato posible en diversos escenarios sociales en crisis.

Con respecto a esto en “Territorios del presente. En la isla urbana”, Josefina Ludmer identifica las maneras en que se representan las ciudades en la literatura hispanoamericana publicada en las últimas décadas y alerta al lector acerca de nuevos modos de agrupar, asociar, dividir y usar estas imágenes sociales. La autora explica que:

[...] las ciudades latinoamericanas de la literatura son territorios de extrañeza, miedo y vértigo con cartografías y trayectos que marcan zonas y límites, entre fragmentos y ruinas. El nombre de la ciudad puede llegar a vaciarse (como pueden vaciarse la narración o los sujetos de las ficciones) y desaparecer, y entonces el trayecto, el cruce de las fronteras, y el vértigo, son los cualquier de ciudad o los de “una ciudad”. (104)

Resulta evidente que la narrativa de Bellatin se sitúa dentro del cuadro expuesto por Ludmer puesto que revela una reticencia a un discurso basado en la realidad inmediata y expone una estética principalmente autorreflexiva. El nombre de la ciudad efectivamente no aparece en *Salón de belleza*, ¿es

Lima o es Ciudad de México? Ciertamente, la urbe retratada en la obra se enfoca en subrayar el sentimiento de extrañeza y miedo experimentado por el protagonista.

Asimismo, la guarida creada por el peluquero cumple dos funciones: por un lado, crea una barrera frente a la persecución externa y, por otro, restringe el tipo de personas que puede habitarla y además limita la manera de convivir en ésta. En efecto, el protagonista convierte su salón de belleza en un asilo al que sólo pueden ingresar hombres y con la condición de que éstos pierdan sus relaciones personales con el exterior.³ De esta manera, esta ciudad anónima rechaza a los enfermos y los obliga a recluirse en un espacio aislado de las relaciones personales que los rodean: una isla dentro de la selva urbana que pretende controlar y destruir a grupos que intenten oponerse a su estructura. En este sentido, Ludmer explica que la narrativa actual desarrolla espacios separados del resto de la sociedad que funcionan de acuerdo a sus propias reglas. La autora ve en estos nuevos escenarios la fragmentación y desconexión de las diferentes estructuras que antes otorgaban una cierta lógica social a las novelas. Así, la autora plantea:

Las ciudades brutalmente divididas de las escrituras y las imágenes del presente (las ciudades del presente) tienen en su interior áreas, edificios, habitaciones y otros espacios que funcionan como islas, con límites precisos”.(105)⁴

Ludmer explica que algunos de estos mundos giran sobre sí mismos hasta llegar a un fin en el cual se trata de borrar lo que se ha expresado. La autora escribe: “ La isla se construye para ser destruida y el fin del territorio es el fin, también, del sentido. Un sentido territorial y provisorio”. (107) Este rasgo sería una clave de lectura esencial para entender las nuevas subjetividades representadas en la literatura actual y en esta historia en particular.⁵ En efecto, el concepto de isla urbana nos permite comprender mejor la alineación y marginalidad presente en la obra, características que sirven de eje estructural de toda la historia. Así también, la isla presente en el relato no tiene futuro ya que está condenada a existir sólo hasta la muerte de su propio fundador, personaje que también sufre de la peste. Es una isla sin futuro, una isla que ha perdido el sentido de permanencia con el fin de cumplir un fin transitorio y limitado.

Entonces, el relato oscila entre una crítica a problemas sociales imperantes y una reflexión sobre la posibilidad de construcción de una comunidad incurable, es decir la lógica de un mundo regido por la muerte. Este gesto autorreflexivo puede ser interpretado —además como parte del discurso posmoderno. En el artículo “Apuntes para una lectura de Mario Bellatin” Diana Palaversich describe el estilo de escritura del autor de la siguiente manera: “[...] está mucho menos interesada en relatar acontecimientos que en explorar la naturaleza de lo ficticio y el proceso de su producción” (27)⁶. Para la autora, la narrativa de Bellatin se sitúa dentro de la línea de textos posmodernos en los que sus

historias exponen muchas citas y referencias que tienden a parodiar la realidad más que a certificarla. Con respecto a los personajes creados por el novelista, Palaversich expone:

“La identidad fluida, superficial y desarticulada de los personajes bellatinescos refleja la desarticulación narrativa y teleológica del texto posmoderno”.(33)

Este rasgo posmoderno subraya la creación de relatos que reproducen en su composición interna, la desarticulación propia de la perspectiva desde la cual se narra y, además, muestran el deseo por explorar la realidad a partir de sus dislocaciones y fragmentos. El contexto posmoderno subrayado por Palaversich da cuenta del abandono de una inteligibilidad estructural que permita asignar un orden teleológico a sus historias. En este sentido, la definición elaborada por Nelly Richard en su ensayo “Latinoamérica y la Posmodernidad”⁷, nos otorga un modelo de los puntos caracterizadores de este fenómeno:

Quizás lográramos concordar en un señalamiento-tipo de la categoría de la posmodernidad reuniendo sus rasgos predominantes en una síntesis abarcadora: la fractura de los ideales (sujeto-historia-progreso como absolutos de la razón) que regularon monológicamente el proceso civilizatorio de la modernidad occidental-dominante; la heterogeneización de los signos y multivocidad del sentido en respuesta a la desacralización de la verdad-origen y del texto como original; el pasaje de la fase macrosocial de los poderes integradores a la fase microsociales de las fuerzas desintegrativas; el abandono de las certidumbres y la resignación a lo parcial y lo relativo como horizontes trizados de un nuevo paisaje-cultural ubicado bajo el signo vacilante de la duda; la descorporeización de lo real- social convertido en un artificio massmediático a través de imágenes cuya espacialidad y temporalidad han perdido textura y densidad históricas. (211)

Estos parámetros permiten constatar aquellos rasgos que giran alrededor de las *fuerzas que desintegran* la realidad social— como sugiere Richard—, representadas en la novela tanto en la eliminación de sectores de la población como en la desconexión social imperante. En este contexto, el quiebre de certezas presente en *Salón de belleza* provoca que el sujeto no pueda proyectar ni un futuro para la comunidad ni soluciones efectivas o factibles para los infortunios experimentados por los personajes. Podemos interpretar la vaguedad del retrato de la obra como una pérdida de densidad y textura histórica. Esta posición intercambia la reflexión puramente nacional reemplazándola con diversos modos de representación de un desarraigo existencial sin marcas nacionales específicas.

De este modo, *Salón de belleza* divide la interacción social en dos ámbitos opuestos: una sociedad invasora y una comunidad que se resiste a ser ocupada por fuerzas externas. A pesar de sus diferencias, ambos polos comparten un

deseo por regular el comportamiento y las dinámicas de los enfermos que viven en el *moridero*. Aun cuando la historia presenta dos grupos en conflicto, la novela agrega otra faceta más a esta dialéctica puesto que retrata a un individuo que, desde la periferia y agonizante, pretende crear un nuevo orden y una nueva alienación de los marginados. El hecho de que los enfermos elijan voluntariamente enfrentarse a las prohibiciones internas del *moridero*, desarticula una posible lógica de liberación al interior de este espacio y lo desplaza de cualquier concepción de un terreno ideal. El mundo retratado por Bellatin rechaza una posible solución utópica del rechazo social al quebrar una división de la realidad polarizada y limitante. En otras palabras, este mundo no se divide entre lo externo, concebido como lo malo, y lo interno, relacionado con lo bueno. Por el contrario, diluye esos límites con el fin de retratar el marco desesperanzador que recorre cada ámbito de la comunidad: tanto salón como ciudad están invadidas por la peste y la soledad.

Según ha afirmado Bellatin en algunas entrevistas, la historia relatada en *Salón de belleza* surge de dos elementos o inspiraciones principales: los peces y los *morideros* medievales. Repasemos sucintamente la trama con el fin de entender mejor estas referencias. El protagonista se dedica a coleccionar acuarios ya que esta afición le permite, primero, decorar su salón y, luego, distraerlo de sus problemas personales. Sin embargo, los acuarios son invadidos por enfermedades que obligan al peluquero a eliminarlos. Al respecto, planteamos que tanto las peceras como el *moridero* contienen dinámicas ligadas a fuerzas salvajes o primitivas que dictan la manera en que los grupos deben comportarse y relacionarse en el interior de un espacio reducido. Al igual que un espectador de un acuario, el lector se transforma en testigo de los arreglos y normas impuestas por el peluquero dentro de las diferentes fases de transformación del salón y en relación al cuidado de los enfermos. En el artículo “Writing the Present, Rewriting the Plague, José Saramago’s *Ensaio sobre a Cegueira* and Mario Bellatin’s *Salón de belleza*”⁸ Estela Vieira explica:

The fish world parallels supposedly the reality on the other side of the glass. Survival of the fittest seems to be the philosophy that reigns here, but the strongest effect of this allegoric representation is the underlying criticism of the displacement of values and emotions, and perhaps even critical interpretation. Without including an obvious ethical subtext the text criticizes this absence.

Aun cuando, al comienzo del relato, el protagonista acoge a un amigo por compasión y cariño, al final de la obra, éste ha perdido el interés por conocer o formar relaciones personales con los moribundos que cuida. La persecución exterior se conecta entonces con la indiferencia interior y, por esto, ambos males sumergen a los enfermos en un estado de depresión, debilitamiento e inercia. El protagonista describe este estado de la siguiente manera:

Una vez recluidos, yo me encargo de ponerlos a todos en un mismo estado de

ánimo. Después de unas cuantas jornadas de convivencia logro establecer la atmósfera idónea. Se trata de una situación que no sabría como describir con propiedad. Logran el aletargamiento total, donde no le cabe a ninguno la posibilidad de preguntarse por sí mismo. (43)

Si la novela surge a partir de un deseo de exploración de peceras y *morideros*, el desarrollo de su trama muestra que el destino de estos dos mundos sólo puede ser su propia destrucción y que el esfuerzo del protagonista se convierte en un proyecto fracasado.

Así y aun cuando *Salón de belleza* parece relatar el esfuerzo de un sujeto por salvar a un grupo de individuos de las presiones sociales que los oprimen, el texto contiene también un mensaje desolador: tanto el mundo exterior como el interior carecen de esperanza y futuro. Esta decepción frente a la realidad expone una crítica de todos los impulsos autoritarios existentes tanto en el salón como en la sociedad ya que crea un mensaje que – desde la falta de progreso, la desilusión frente a la realidad y la imposibilidad de ofrecer una solución frente al problema – logra exponer un reflejo fracturado de la actualidad en el que cada fragmento abre nuevas posibilidades de crítica. En otras palabras, el libro presenta la imagen de un espejo trizado que interroga al lector a partir de sus fragmentos.

En este contexto, *Salón de belleza* se adentra en un espacio nuevo de representación y creación, fuera de los espacios cartografiados, y expone la doble marginalidad de sujetos atrapados entre prejuicios sociales y experimentos sociales.⁹ Asimismo, parece claro que la trama de la novela nos presenta un contexto social que no describe las interacciones típicas entre una peluquería y el resto de la comunidad. Por el contrario, la especificidad del relato acerca nuestro análisis a una perspectiva topológica en la cual cada elemento interno cumple una función determinada en la cadena de metáforas que forman esta alegoría de la desesperanza actual. Por esto, proponemos que *Salón de belleza* contiene también un *efecto restrictivo de lectura*, es decir nos impulsa a leer sus signos a través de sus alcances simbólicos particulares y la composición simbólica de su entramado. Puesto que subraya lo inusual de la meta propuesta por el peluquero, lo artificial de su proyecto y el sinsentido de su final, el texto nos lleva a la representación de un mundo en el que se sigue únicamente la lógica de su narrador y los sucesos sólo resultan coherentes a través del recuento otorgado por éste. Así, mientras que el efecto generalizador de la trama nos ofrece una entrada a los problemas sociales compartidos por más de una nación –y delata además aquellos procesos que marginan a ciertos grupos sociales–, el efecto restrictivo de lectura permite adentrarnos en la estructura figurativa de su composición interna, para así concentrarnos en las diversas metáforas que conectan la significación de un cuerpo individual, enfermo y alienado, con un cuerpo social inhospitalario, cruel y alienante.

En efecto el cuerpo sirve simultáneamente de instrumento de rechazo y control, por esto, se transforma en la metáfora que estructura los nudos de

tensión del relato.

Es así que *Salón de belleza* retrata el fracaso de las relaciones interpersonales y la inevitable soledad presente en los últimos momentos antes de la muerte de su protagonista. Este último punto une el aspecto físico de la crisis (cuerpo enfermo) con el desequilibrio general de la sociedad (cuerpo social) representada en la novela. Asimismo, en el artículo “Tres incendios y dos mujeres extraviadas: El imaginario novelístico frente al nuevo contrato social”, Mary Louise Pratt interpreta la plaga presente en el libro como una manera de pensar y actuar que opera reprimiendo a los ciudadanos de la ciudad. La autora explica:

Como sugiere esta lectura, la epidemia en *Salón de belleza* no es sólo el SIDA, sino una mentalidad racionalista, indiferente, antilúdica, fascista, como un virus capaz de activarse en cualquier momento convirtiendo el deseo de represión, libertinaje, castidad, libertad en egocentrismo, igualitarismo en fascismo, ludismo en sadomasoquismo, movilidad en autoencarcelamiento. (100)

La enfermedad contiene entonces el punto de unión simbólica entre sujeto y sociedad. Una sociedad enferma que maltrata a cuerpos enfermos que buscan un refugio pero que no pueden salvarse de la peste que consume y marca sus cuerpos. Es más, el autoexilio del protagonista ocurre debido a que la enfermedad ha comenzado a marcar su rostro y, por tanto, no le permite circular en ésta. El relato se enfoca en una población en constante debilitamiento y disminución, un grupo de personas vulnerables que han perdido su capacidad para luchar y defenderse de la persecución y discriminación que sufren.

La novela expone también el rechazo a los homosexuales y los abusos que deben padecer cuando recorren la ciudad. En el libro *Sueños de exterminio* Gabriel Giorgi plantea que los cuerpos homosexuales han sido representados como cuerpos terminales, contexto que otorga un sentido del fin, puesto que remiten a la decadencia, infertilidad y muerte o sirven como marcas de una enfermedad social que corroe el cuerpo social. El estudio de Giorgi resulta aquí particularmente útil puesto que nos ofrece una historia de las caracterizaciones simbólicas elaboradas durante un tiempo agónico, terminal, que en este caso podría estar relacionado también con la proximidad del fin de siglo. Este período sirve de contexto general de la problemática homosexual, y además, permite contextualizar los conflictos generados por una aparente normalización o inclusión de la conducta homosexual dentro del imaginario cultural actual. Esta nueva apertura ha involucrado también otras maneras de exponer el sujeto gay a la violencia y rechazo aún presentes en nuestras sociedades.

En este sentido, el cuerpo se constituye como el centro mismo de la metáfora de un exterminio que repercute íntimamente en la desaparición del cuerpo social.¹⁰ Del mismo modo, el incremento de personas que buscan refugio en el *moridero* y las constantes súplicas de enfermos que quieren internarse en este espacio producen una atmósfera general de angustia frente a la muerte y el fin

de una ciudad que aparece al borde la ruina. Dentro de este contexto, el cuerpo del protagonista no sólo encarna la tensión social frente a un sujeto que rehúye las regulaciones impuestas por la soledad, sino que también mide y limita tanto el tiempo de la narración como el tiempo del *moridero*. En otras palabras, la resistencia efectuada por el protagonista se ve reducida por la lógica del mal que consume su cuerpo. Esto nos lleva a la imagen de una “guerra interna” entablada entre la sociedad y sus componentes anómalos, tema recurrente en la literatura sobre homosexuales, según explica Giorgi en su estudio.¹¹ El cuerpo homosexual debe ser controlado o exterminado puesto que impone un peligro al resto de la sociedad al contener una infinidad de posibles “fuerzas contaminantes”. Al respecto, el protagonista de *Salón de belleza* explica:

La campaña que se desató en el vecindario fue bastante desproporcionada. Cuando la gente quiso quemar el salón tuvo que intervenir la misma policía. Los vecinos afirmaban que aquel lugar era un foco infeccioso, que la peste había ido a instalarse en sus dominios. (35)

El cuerpo homosexual responde a las tensiones sociales de la época en la que se inscribe. Con esto, Giorgi busca estudiar este cuerpo como una “caja de resonancia” de discursos, retóricas e ideas que apuntan hacia el deseo de exterminio. Evidentemente, como explica el autor, la introducción de temáticas homosexuales en la literatura no trata sólo de una búsqueda de aceptación, sino que involucra además pensar en el derecho mismo de existir en la sociedad. En efecto, lo homosexual ha estado caracterizado bajo los parámetros de lo infértil, lo improductivo y lo agonizante. Un mundo que no logra crear un origen, sino que es utilizado para acusar fobias de exterminio.¹²

La sociedad que rodea y amenaza la peluquería termina apoderándose tanto del espacio como del micro-proyecto de resistencia elaborado por el protagonista. Las implicaciones del mensaje alegórico propuesto por esta historia revelan el peligro de todo tipo de autoritarismo y exponen la imposibilidad de supervivencia sin un tejido social que pueda servir de apoyo al individuo. La novela rescata el nacimiento de un gesto solidario pero delata la falta de humanidad con la cual culmina el proyecto. Vemos lo anterior en la siguiente:

Puede parecer difícil que me crean, pero ya casi no identifico a los huéspedes. He llegado a un estado tal que todos son iguales para mí. Al principio los reconocía e incluso llegué a encariñarme con alguno. Pero ahora todos no son más que cuerpos en trance de desaparición. (25)

Aquí el peluquero recuenta el proceso de separación emocional ocurrido durante el desarrollo del *moridero*, tiempo que establece también un paralelo con su propia agonía y posterior muerte. Desde esta perspectiva y como ha observado Mary Louise Pratt, la comunidad presente en el texto es “un espacio

fundacional fracasado” (100). La falta de relaciones personales no permite que se creen lazos que logren otorgar una significación especial a su proyecto. Con esto, el relato parece sugerir que sin lazos o conexiones emocionales no es posible construir una comunidad; sin esperanza no hay un posible futuro para este grupo.

Vemos esto en el final del relato, momento que culmina con la imagen de su protagonista lamentándose frente a la soledad de sus últimos días:

“Sigo solitario como siempre. Sin ninguna retribución afectiva. Sin nadie que venga a llorar mi enfermedad”. (64)

Debido a la ansiedad que sufre frente a su propia muerte y las recriminaciones con las que intenta explicar su extrema soledad, el protagonista termina expresando sentimientos que nunca fueron compartidos y que ahora se perderán dentro de la futilidad de su proyecto. Estas últimas escenas recapitulan algunos de los sucesos narrados anteriormente y muestran el desdén y rechazo de la sociedad después de su muerte:

No advertirán nada de mi trabajo, del tiempo desperdiciado. Nadie conocerá de la preocupación que sentía por que todas mis clientas salieran satisfechas del salón. Ninguno conocerá el grado de ternura que me inspiró el muchacho que se dedicó al tráfico de drogas. Nadie sabrá de la angustia cuando escuchaba la llegada de los amantes ajenos. Al caer enfermo todos mis esfuerzos se habrán vuelto inútiles. (73)

Esta alegoría de la desesperanza expresa un plan que no puede existir y una lucha que no puede ser vencida. No es posible marginarse completamente de la sociedad y no es posible vivir en un mismo espacio sin crear algún tipo de convivencia. Vista desde sus elementos más primarios, la trama desarrolla la mayor parte de los rasgos que marginan, discriminan o alienan al protagonista de un determinado grupo o de una posibilidad de integración a la sociedad en la cual (sobre)vive: es homosexual, está enfermo, no tienen familia, no tienen amigos, no tiene una pareja, vive en la periferia de la ciudad en un barrio que lo desprecia, sólo se relaciona con otros enfermos. Así, la historia desarrolla una transmutación al centro de un aislamiento total, esto es, una transformación que deriva en el interior de un confinamiento en el cual no sólo culmina el salón/moridero, sino también el relato de los acontecimientos. El salón de belleza se destruye y pasa a ser un espacio de ruina en una ciudad donde prima el exterminio.

Uno de los principios estructurantes de esta historia está dado en el contraste dramático entre la superficialidad que caracterizaba el pasado del salón y la circunspección presente como consecuencia directa de la enfermedad y aislamiento de sus nuevos habitantes. Ciertamente, podemos argüir que el texto pasa del gesto de simulación, innovación y flirteo sugerido

en la imagen de un salón de estética a la mueca trágica de los moribundo en el *moridero*. De esta manera *Salón de belleza* presenta – por medio de un retrato apocalíptico, impreciso y significativo – una reflexión sobre el lugar de las relaciones sociales y la vida comunitaria en un mundo lleno de alienación e incertidumbre.

NOTAS

1 En relación a lo anterior y a la falta de rasgos nacionales en su literatura, en una entrevista, Bellatin explica: “Si me preguntas por la nacionalidad a un nivel personal, te podría decir muchas cosas, pero esas cosas no tienen ninguna importancia para mi trabajo, porque lo que yo intento es que los libros hablen por sí mismos, que los textos se vuelvan autónomos, que se vuelvan textos sin autor”. La pregunta del entrevistador es: “Se te considera un escritor peruano y al mismo tiempo un escritor mexicano, ¿qué es lo que te parece más significativo de esa doble nacionalidad?”. Luego, el autor se refiere a la manera en que se intenta conceptualizar la centralidad de la nación dentro del estudio y análisis de sus obras. Así, el autor continúa explicando que: “Entonces esta posibilidad de tener dos nacionalidades, porque es cierto que tengo dos, pero al mismo tiempo ninguna, permite que la escritura aparezca como de la nada, como no sustentada en una nacionalidad que ha sido, en mi opinión, un lastre para nuestras tradiciones literarias”. En esta entrevista, Bellatin se refiere a las nociones de literatura nacional como un concepto limitante para la expresión personal de un autor. Lo que intentamos subrayar aquí es la identificación nacional doble del autor y no la crítica de una tradición literaria nacional. En: “Mario Bellatin: la escritura no tiene nacionalidad en: *Diario El Comercio*. <http://www.elcomerciope.com.pe/EdicionImpresa/Html/2007-01-28/ImEcLuces0659820.html>

2 Julio Ortega propone el concepto de *cartografía desreferencial* en su libro *El principio radical de lo nuevo*.

3 Las restricciones impuestas por el protagonista consisten en no usar medicinas ni tratamientos, no aceptar visitas; no admitir a mujeres; no permitir que los enfermos tengan crucifijos u otros objetos religiosos, y tampoco aceptar enfermos que no estén en la última fase de la enfermedad.

4 Ludmer, Josefina “Territorios del presente. En la isla urbana”. *Pensamiento de los confines* 15 (2004) pp 103-110.

5 Ludmer lo explica del siguiente modo: “Si la isla urbana en América Latina es la ficción de un territorio que se puede desterritorializar, abandonar, y destruir, la literatura ya no es manifestación de identidad nacional y territorial. Se trata de una forma de territorialización que es el sitio y el escenario de otras subjetividades o identidades y de otras políticas”. (107)

6 Palaversich, Diana “Apuntes para una lectura de Mario Bellatin” *Chasqui* 2003 32May 25–38.

7 Artículo incluido en *Posmodernidad en la periferia*. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural. Ed. Herman Herlinghaus y Mónica Walker. Berlín: Langer Verlag, 1994.

8 Este ensayo se encuentra en el siguiente enlace: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/vieira.html>

9 En *El principio radical de lo nuevo* Julio Ortega delinea los principales rasgos que sobresalen en una lectura tanto de la identidad como de las configuraciones sociales y nacionales con las que muchos artistas actuales trabajan. Así, Ortega explica que “Después de las teorías restrictivas de la integración social vía el estado dominante; de las propuestas de modernización compulsiva vía el Mercado homogenizador; del faccionalismo de una política disgregadora de las sumas culturales; de la tesis del mestizaje, que nivelan ilusamente la diferencia en un pluralismo pacificado; y después de cierto indigenismo esencialista, que soñó con un horizonte étnico autárquico; nos encontramos en un período más inclusivo y comprensivo de la experiencia nacional, en la cual las derivaciones autoritarias y antidemocráticas (como las pestes del machismo y el racismo) no cesan de operar pero donde las respuestas populares y las reelaboraciones culturales parecen desplazarse fuera de los espacios cartografiados, hacia un horizonte de concurrencias y autorrevelaciones. (31)

10 Al respecto, Giorgi explica: “Constituidos en esa “ficción normativa” donde lo que se “es” es lo que condena a “no ser”, los cuerpos de la homosexualidad han ofrecido un mecanismo retórico capaz de absorber sentidos políticos, históricos, culturales alrededor de la imaginación y los lenguajes del “fin”. (10)

11 El autor entiende esta lucha interna de la siguiente manera: “Retóricas y construcciones de la salud individual y colectiva; políticas de reproducción y de mezclas raciales; eliminación o control de cuerpos enfermos o “contaminantes” y de sus eventuales contagios; la imaginación “ecológica” en torno a las poblaciones y la vida de las naciones y su correlato negativo en lo monstruoso y contra natura, lo corrupto y lo artificial: los lenguajes de la higiene social y de la guerra interna iluminan, entonces, una zona entre el lenguaje y la vida, entre la cultura y el cuerpo”. (10)

12 Al respecto, Giorgi expone: “Desde al menos mediados del siglo XIX, y a lo largo del siglo XX, la homosexualidad ha ofrecido a la imaginación cultural una galería de cuerpos terminales: cuerpos donde se cierran relatos e historias colectivas, donde se cancelan generaciones, genealogías, linajes, donde una temporalidad dada se anula en un cuerpo ‘improductivo’”. (9)

OBRAS CITADAS

Bellatín, Mario. *Salón de belleza*. Barcelona: Tusquets, 2000

Frisancho, Jorge. “Notas sobre la historia de Lima” *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo [des] orden mundial*. Editores Patricio Navia y Marc Zimmerman. México: Siglo XXI, 2004.

Giorgi, Gabriel. *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Argentina: Beatriz Viterbo editora, 2004.

Huamán, Miguel Angel. “¿Narrar la crisis o crisis del narrar? Una lectura de la narrativa peruana última. *Lienzo* 17 (1996): 409- 428.

Lima, Paolo. “Peces enclaustrados, cuerpos putrefactos y espacios simbólicos marginales en una novela latinoamericana de fin de siglo” en: *Ciberayllú1* de enero del 2005. <http://www.andes.missouri.edu/andes/especiales/PdL_Bellatin.html>

Ludmer, Josefina . “Territorios del presente. En la isla urbana” en: *Pensamiento de los confines* 15 (2004)pp. 103-104

Melgar, Francisco. “Mario Bellatín: La literatura no tiene nacionalidad” *El comercio*. <<http://www.elcomercio Peru.com.pe/ EdicionImpresa/Html/2007-01-28/ ImEcLuces0659820.html>>

Ortega, Julio. *El principio radical de lo nuevo. Posmodernidad, identidad y novela en América Latina*. Perú: Fondo de Cultura Económica, 1998.

--. “Literatura y futuridad” *Analítica* en: 1 de enero del 2005. <http://www.andes.missouri.edu/andes/especiales/PdL_Bellatin.html>

Palaversich, Diana. “Apuntes para una lectura de Mario Bellatín”. *Chasqui* 32 (2003) 25-38.

Pratt, Marie Louise. “Tres incendios y dos mujeres extraviadas: El imaginario novelístico frente al nuevo contrato social”, *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Pittsburg: Instituto internacional de literatura iberoamericana, 2002.

Vieira, Estela. “Writing the Present, Rewriting the Plague, José Saramago’s *Ensaio sobre a Cegueira* and Mario Bellatín’s *Salón de belleza*.” *Ciberletras*: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/vieira.html>>

**EN BUSCA DE LOS ORÍGENES: *ÁRBOL DE FAMILIA* DE
MARÍA ROSA LOJO. LA UTOPIÍA DE LA IDENTIDAD
PERSONAL Y NACIONAL**

Marcela Crespo Buiturón
Universidad de Buenos Aires
Universidad del Salvador
CONICET

*E*n todas las obras en las que se aborda la cuestión del exilio y la inmigración, la problemática identitaria surge de inmediato proyectando una serie de planteos inevitables, que tienen que ver con el desarraigo, el conflicto étnico y cultural, entre otros tantos.

El exiliado/inmigrante percibe un cambio fundamental en el carácter sensible y relacional de su espacio vital y de su lengua. Su ciudad o pueblo, así como las palabras, pierden su condición de teatralidad social cotidiana y catapultan al desterrado a un estado de aislamiento en el que se le niega el proceso de inscripción en la memoria colectiva y en la comunión de valores y formas culturales de su comunidad. El pasado y la historia en común que lo ligaban a su sociedad de origen no hallan correspondencia en la nueva que lo acoge, lo cual constituye uno de los principales síntomas que denuncian el desarraigo tanto para los exiliados/inmigrantes padres como para sus hijos, ya que la alteridad nunca es considerada una diferencia positiva, antes bien, resulta una posición desventurada ante una cultura diferente y hegemónica que los margina.

Identidades fragmentadas: María Rosa Lojo, la exiliada hija.

*No nos une el amor sino el espanto
será por eso que la quiero tanto*

Jorge Luis Borges

Entre esos dos polos, el amor y el espanto, instala María Rosa Lojo el eje temático de su última novela *Árbol de familia*. De claro corte autobiográfico, reconstruye la historia de sus antepasados maternos y paternos, enfrentados por la Guerra Civil Española. Dividida en dos partes, en dos mitades al igual que España, la novela de Lojo hace dialogar sus orígenes: el gallego, en el primer título “Terra pai” (tierra del padre) y el castellano, en el segundo, “Lengua madre”. Y en una sucesión vertiginosa de historias fragmentarias, la autora va entretejiendo los secretos ocultos que delinear su propia identidad. La historia, aunque convoca múltiples voces, abuelos inmigrantes y padres exiliados, y otras más lejanas en el tiempo, vuelve una y otra vez a la figura de la segunda generación del exilio: la de los hijos, aunque no del “hijo del exilio”, sino del “exiliado hijo”, como lo anticipara la autora en un ensayo publicado poco antes en el periódico argentino Página 12, en ocasión de la conmemoración del 70º aniversario del exilio republicano español por sus hijos americanos. En este significativo juego de palabras, como lo es todo juego lingüístico en el exilio, se inscribe el planteamiento vertebrador de la obra de María Rosa Lojo:

“Exiliados hijos”. No, meramente, “hijos de exiliados”. El exilio en primer lugar, como articulación sustantiva de la vida, como ubicación fundadora de la existencia. Una ubicación paradójica, por cierto: para estos hijos hay dos dimensiones del espacio: la real-aparente, que pisan con sus pies, y la real-esencial, que ni rozan los pies, ni ven los ojos vivos: mítico reino del Origen, fuente primordial, donde se ha hecho la materia de la sangre, donde se oculta la raíz de la memoria. Así pues, 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.

El exilio prácticamente no es tratado por Lojo en su dimensión política, sino ontológica, pues lo que atraviesa toda la obra es una constante reflexión acerca de su Ser. Y concluye en su fuerte vinculación con la lengua, la cual, en el exilio, se constituye en uno de los principales factores de identificación social y cultural, como puede percibirse en la anécdota que narra la autora en ese mismo ensayo:

Muchos habrán hablado, como yo lo hice, una variante del castellano puertas adentro y otra, puertas afuera. Algunos habrán comprobado desde muy niños las escandalosas consecuencias de pronunciar en las calles de Buenos Aires la palabra “coger”, o la palabra “tirar” en la zona del Caribe, o habrán intentado ocultar a

toda costa a sus compañeros de colegio que su madre o su abuela, señoras sin duda muy respetables, sin embargo se llamaban, obscenamente, “Concha” (o, añadiendo la comicidad diminutiva a la obscenidad, “Conchita”). En el caso de la Argentina, el “vos” en la calle y el “tú” en la casa aumentaban la disociación.

Esta disociación, fomentada en gran medida por los padres que se habían exiliado por la guerra, representó para ellos una garantía de la preservación de su identidad hispánica, pero provocó en sus hijos un conflicto severo. Muchos de estos últimos, como le sucedió a Lojo, se volvieron cómplices de esta fragmentación, por evitarles un dolor añadido a la condición de exiliados de sus padres, como sigue comentando Lojo:

No pocos españoles se argentinizaron en esto voluntariamente, o se acriollaron asumiendo las modalidades idiomáticas locales de otros países, quizá para allanarles el camino de la adaptación a los hijos. No sucedió así en general con los padres del exilio, aterrados ante la idea de que los seres puramente ibéricos que habían engendrado olvidasen su inequívoco lugar de pertenencia. En lo que a mí respecta, hubiera sido imposible dirigirme a mis padres voseándolos, sin añadirles una más a su ya larga lista de pérdidas.

¿Dónde nace el hijo de exiliados? ¿Cuál es la tierra donde su familia debe echar raíces, aquella que temple el carácter y traduce los rasgos de sus rostros? ¿Cómo nominarse? O lo que resulta más lacerante: verse condenado a ser innominado. Todas estas cuestiones, que en el fondo plantean la problemática identitaria en el exilio, son las que definen esas dos partes en que Lojo divide su obra: la tierra y la lengua.

Asimismo, memoria y olvido son las dos polaridades equivalentes al amor y el espanto borgianos en la obra de Lojo. Su constante búsqueda de definición de la identidad como exiliada hija la ha llevado a reconstruir en sus obras la historia de la inmigración y el exilio españoles a la Argentina. Así, se ha convertido en una figura paradigmática para este tema.

Su experiencia vivencial como hija de exiliados está signada por una profunda escisión de nacionalidades (la española y la argentina), de espacios (la patria frente a la tierra de acogida) y de culturas. Un vivir entre dos aguas, en tierra prestada, en una cotidianeidad atravesada por la nostalgia de un país original y perdido, van ganando cada vez mayor presencia en su obra ficcional. Iniciándose con su primera novela, *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste* (1987), y alcanzando una proyección literaria más elaborada en *La pasión de los nómades* (1994), la experiencia del exilio heredado se inserta en un espacio intersticial –un borde- regido por una conflictiva diagramación de identidades fragmentadas, donde los conceptos de lo propio y lo ajeno deben ser repensados. El peregrinaje de la exiliada hija parecía haber hallado su punto culminante en *Finisterre* (2005), la novela que cumple la utopía del exiliado: el regreso, pero cinco años después, la autora presenta *Árbol de familia*.

Finisterre, el Gran Corredor del Exilio

Los personajes de la primera novela retratan al exiliado como un ser atormentado por el desarraigo, la dislocación y la pérdida, y ensayan lo que luego la autora presentará con un afán más claramente autobiográfico: la historia de una familia constituida por un exiliado republicano, Juan Manuel Neira, de origen gallego (clara anticipación de Antón, el rojo en *Árbol...*); Carmen Albarracín, la madre de familia franquista; Irene, la hija que lucha por echar raíces en la nueva tierra (María Rosa, en *Árbol...*); y un hermano desdoblado en dos personajes: Miguel, el mayor, a quien el gobierno de facto argentino ha secuestrado a su mujer; y Luis, el adolescente enviado a pelear en otra guerra, la de Malvinas.

El clímax de *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste* recrea el mundo español y lo idealiza en el recuerdo de los padres, heredado tempranamente a sus hijos. El problema identitario surgirá dramáticamente en el pensamiento de estos últimos: “Sé muy bien que todos los espejos de la casa paterna están para mí inexorablemente rotos” (14), sentencia Miguel, el hijo mayor. Asimismo, la teórica transitoriedad de la vida en el país de acogida los convertirá metafóricamente en “hijos de los barcos”: “La casa... con un tanque de agua que recuerda deliberadamente la chimenea de un barco” (15). El mundo argentino, en contrapartida al español, se verá precario y accidental. Estos hijos constituirán una generación suspendida entre dos tiempos (el pasado evocado y un presente borroso) y dos espacios (España y Argentina), en constante espera de un regreso siempre anunciado, pero nunca concretado. *Canción perdida...* inicia así el camino del peregrino, es decir, de la exiliada hija que intentará “volver” a ese rincón de Galicia que debería esperarla con las respuestas y “reencontrarla” con el Original Perdido.

La pasión de los nómades, la segunda novela de esta tetralogía, representa un notorio avance en la problemática del exilio. La familia Neira, ya muertos los padres, seguirá conservando la casa con la chimenea en forma de barco y será el comienzo de una excursión, que tiene mucho más de incursión hacia la inmensidad de la Tierra Adentro. Estableciendo un paralelo directo entre los exiliados republicanos gallegos y los exiliados ranqueles, los personajes de esta novela darán el paso inicial para la consecución de la utopía del exiliado, no acabando de concretarla, pero abriendo una brecha muy peculiar por donde comenzar el camino de regreso: “¿Para qué soñar con volver? ¿No sabe que la *mapú* no tiene ni tendrá dueños humanos, que somos sólo habitantes, que nosotros le pertenecemos a ella, y no ella a nosotros?” (183). Esa pertenencia del hombre a la Tierra, su subordinación a un orden superior, sugiere una forma de liberarlo de la idea del desarraigo: ¿Cómo perder una tierra que nunca ha sido suya? La novela recrea el viaje que Lucio V. Mansilla, militar, diplomático, escritor argentino, realizara en 1870 hacia tierras ranqueles para mediar entre las fuerzas de poder de Buenos Aires y los indígenas pampeanos. Entre lo

histórico, lo fantástico y lo mágico, el antiguo coronel de frontera aparece en forma fantasmagórica a finales del siglo XX y efectúa un recorrido por su antigua ciudad, Buenos Aires, convertida ya en una gran urbe posmoderna. Para su sorpresa, trabará relación con un hada gallega, Rosaura dos Carballos, y con su tío Merlín, el conocido personaje de la saga artúrica. Conocerá a aquélla mientras descansa en la copa de un árbol frente a la casa de la familia Neira, donde tío y sobrina se hospedan, luego del viaje transoceánico que los convierte en nuevos y anacrónicos exponentes de la inmigración europea. Gracias a los artilugios mágicos del hada, Mansilla recupera su corporeidad humana y emprende, junto con Rosaura, Merlín y un *valet* también gallego, una nueva excursión a tierras ranqueles, en torno a un viaje que significará tanto una rememoración de tiempos pasados, como un aprendizaje de la verdadera esencia y sentido de la historia y de la identidad propia y colectiva. Todos los personajes de esta novela ven eclipsados sus proyectos en pos de la consecución de la nunca conseguida utopía del exiliado: el regreso, y ensayan formas diferentes, alternativas del mismo.

El caso de los ranqueles es peculiar. Ocupan una suerte de estadio intermedio entre el posicionamiento frente a las fuerzas de la Naturaleza que tienen los magos celtas y el dislocamiento profundo de Mansilla: Les han arrebatado vida y presencia física en la Tierra Adentro, pero sus espíritus continúan allí. Tienen incorporada, de manera ancestral, su comunión con la tierra: Nadie puede quitarles eso. Y es precisamente esa unión la que les permite “sobrevivir” al genocidio. El Coronel de Fronteras, el exiliado de la historia, que ha surgido fantasmalmente del siglo XIX para instalarse inciertamente en el XX, tarda en comprender su error: “Ya no pienso constantemente en el porvenir (...) y me conformo con el insólito, fulgurante privilegio del retorno” (45), pero emprende ese viaje iniciático hacia el Interior no sólo de su país, sino de sí mismo, un tránsito desde la mentalidad progresista de la generación del '80, claramente europeizante, hacia la espiritualidad de la Tierra Adentro. En realidad, Mansilla es entregado por las fuerzas de la naturaleza europeas (representadas por Rosaura y Merlín) a las correspondientes americanas (bajo la mediación de los ranqueles) que, en última instancia, son dos facetas de lo mismo, como lo expresa el hada gallega:

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)

Finisterre, la tercera novela de este ciclo que podría denominarse “del retorno”, se plantea desde el título mismo como el final del recorrido. Finisterre, el final de la Tierra, la orilla española que mira al océano, opuesta y a la vez enlazada a la otra orilla, la argentina. Rosalind Kildare, una de las dos protagonistas indiscutibles del exilio en esta historia, habiendo abandonado su patria gallega, cruzado ese océano, y siendo raptada por los indios ranqueles de la Pampa Argentina, luego de muchos años vuelve a abandonar su ya segunda patria, en la que ha vuelto a nacer como *Pregunta siempre*, camino de regreso a Galicia. El terror a lo innominado se anula en este personaje a través de una doble nominación: la Rosalind gallega es también la *Pregunta siempre* ranquel, abriendo así un juego especular de identidades a ambas orillas.

Finisterre, o como se ha titulado en su versión gallega: *A fin da terra*, también trata la historia de una joven, Elizabeth Armstrong, hija de un comerciante inglés que viaja al Río de la Plata por negocios. Allí la concibe con una mujer indígena. Aunque la niña nace en tierras australes, su padre la lleva a Londres para que reciba educación europea y le niega toda información sobre sus orígenes. Lo único que Elizabeth conserva de su madre es un pequeño retrato que, por la apariencia aborígen del rostro, algo le deja entrever. En el invierno de 1874, recibe la primera de una serie de cartas, escritas por una tal Rosalind a la que no conoce, desde el Cabo de Finisterre. En ellas, poco a poco, irá instruyéndose acerca de los pormenores de ese viaje que hubiera emprendido su padre y que sería el inicio de su historia.

Rosalind vuelve a Finisterre con las palabras de un *machi* ranquel aún latiendo en su conciencia: “¿No sale el sol y cae la lluvia para todos, aun para los malvados?... Ancha es esta tierra, nuestra madre y madre tuya. Para ti son sus dones. Cuando todos se mudan, ella queda, y su paciencia tampoco tiene fin”. (182) Esta enseñanza de los habitantes de la Tierra Adentro la harán comprender que “... 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).

Esta doble nominación, que se corresponde con un doble cruce del Océano y con una doble identidad, es la estrategia que construye Rosalind, medio *bruxa galega*, medio *machi* ranquel, para anular el efecto de olvido que tanto temen los exiliados:

Aquí llegó Decio Junio Bruto después de haber obligado a sus hombres a cruzar el río Limia, al que creyeron el Río del Olvido. Si lo cruzaban, le dijeron, perderían la memoria de su nombre, de su patria, de quiénes eran y quiénes habían sido, de lo que deseaban y lo que temían. Serían como parias vagabundos o niños viejos, sin oportunidad de renacer (180)

Como en una suerte de mitología, María Rosa Lojo emprenderá su propio viaje iniciático. Transitará del desarraigo más absoluto de *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*, pasando por ardorosas elucubraciones sobre la relación

entre la historia, la memoria y la identidad en *La pasión de los nómades*, para concluir ensayando el camino de regreso del exilio en *Finisterre*.

La sala de espera hacia *Árbol de familia*, será su *Mínima autobiografía de una exiliada hija*, pequeño ensayo autobiográfico que preanuncia la aparición de la novela, en el que realiza una especie de declaración de principios y derechos de la exiliada hija:

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)

En este universo ficcional creado por Lojo aparece *Árbol de familia*. El epígrafe que abre la novela anticipa un núcleo significativo importante:

“... por la familia que hicimos en América”. El plural inclusivo del verbo posiciona a la autora en un espacio bastante diferente del que venía ocupando con sus otras novelas. En *Canción perdida...* se inscribía transfigurada en la imagen de Irene, la hija del exiliado republicano. En ella, la hija busca echar raíces en suelo argentino, para lo que se casa y forma una familia que se radicará Tierra Adentro. En principio, una propuesta solidaria con la del epígrafe citado, pero con una notable diferencia: A Irene la mueve un afán de superación del exilio heredado por sus padres. Su casamiento argentino y su viaje al interior tienen resabios de huída. En *La pasión...* todos los personajes se vuelcan en pos de una incursión a la Pampa, como forma metafórica de viaje iniciático hacia la propia interioridad, buscando las claves que los liberen de la permanente lucha entre el pasado añorado y el presente incierto en la comunión de los mismos, es decir, la anulación de esa dicotomía. Finalmente, en *Finisterre*, la apuesta consiste en recuperar la memoria de los orígenes y conciliar los mismos con el destino en el destierro, aceptando la mezcla, el sincretismo de dos razas, dos tierras, dos tiempos en uno armónico que permita descansar al exiliado.

Pero como se verá desde el epígrafe mismo, la posición de Lojo en esta cuarta instancia es la de protagonista, no la de heredera. Si bien reconoce su dislocación inicial y su larga lucha para superarla, ahora es ella, como miembro activo de una familia de inmigrantes y exiliados, la que se inscribe en la historia como forjadora de una nueva estirpe, sin dejar de reconocer los lazos que la unen a la antigua, proponiéndola como una suerte de continuación de la misma.

Este notorio protagonismo, que parece esconderse al comienzo de las dos partes, pero que resurge hacia el final de cada una, se ve sin duda reafirmado en un nuevo juego lingüístico, otro en la eterna cadencia del discurso del exilio. El segundo epígrafe que Lojo elige para su novela pertenece a una copla popular colombiana:

Soy gajo de árbol caído
 Que no sé dónde cayó
 ¿Dónde estarán mis raíces?
 ¿De qué árbol soy rama yo?

Las respuestas a estas preguntas surgen casi de inmediato en el comienzo de cada uno de los párrafos con los que se abre la novela, en una rotunda reafirmación de la identidad y el origen perdidos que parece denunciar la copla:

Soy la bisnieta de la hechizada...
 Soy la nieta de Ramón...
 Soy la nieta de Rosa...
 Soy la sobrina de Rafaeliño...
 Soy la hija remota de aquellos...
 Soy la hija inmediata de Antón...
 ... soy la bisnieta de doña Adela...
 Soy la nieta de su hijo el pintor...
 Soy la sobrina de Adolfo...
 Soy la hija de Ana... (11-12)

Lo significativo de la propuesta es la articulación de las preguntas y las respuestas a través de ese “soy” anafórico, el cual remite indiscutiblemente al enfoque ontológico del exilio y la consecuente problemática identitaria, que pretende sostener en todo momento la autora. Casi como una letanía, o como una oración, María Rosa, la exiliada hija, restituye el árbol de familia y espanta el conjuro del Olvido y de la Pérdida:

Vengo de ésas, 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. (13)

El cuerpo, continente de la memoria ancestral borrada, garante mismo de su restitución, es el punto inicial para emprender el peregrinaje que permita completar el mapa de recorridos del exilio.

Para no atentar contra la brevedad de este ensayo, sólo se abordarán algunos aspectos de la primera parte de la novela, “Terra Pai”, ya que condensa en sus páginas toda la problemática planteada sobre el exilio, la cuestión identitaria y reafirma la propuesta ontológica de raíces particulares con proyecciones universales.

El poema de Rosalía de Castro que abre el árbol genealógico paterno, perteneciente a su poemario *Cantares galegos*, propicia la relación que intenta desarrollar Lojo:

Adiós, adiós, que me vou,
herbiñas do camposanto,
donde meu pai se enterrou,
herbiñas que biquei tanto,
terriña que vos criou.

El padre, quien configura el anclaje de sus raíces particulares, descansa eternamente en la tierra (“donde meu pai se enterrou”), es decir, en la que se crían las raíces universales (“terriña que nos criou”) de todos los seres humanos, más allá de su raza o procedencia.

Complementando esta imagen aparece inmediatamente en el relato de la historia de su bisabuela Doña Maruxa, el mar como vía de unión –no de distanciamiento- entre las dos orillas de sus dos tierras, la gallega y la argentina:

Doña Maruxa se iba con él algunas tardes, a ver el mar... mientras la nai tejía visillos de crochet, el hijo que siempre era niño lanzaba piedras que ganaban carreras a las viejas dornas.

Alguna de esas piedras se transformó en cormorán, aligerada por su largo vuelo, y migró hacia el futuro con su historia en el pico, hasta dar con el espejo inverso de las rocas marinas, en los acantilados de este sur del mundo. (31-32)

Dos tierras, dos mares, ¿dos historias? Sin duda, a lo que apuesta Lojo es a la restitución de una unidad que aparentemente se ha perdido: No son dos tierras, ya que la Tierra es una y alberga todas las raíces universales, ni son dos mares, sino uno que se extiende entre ambas orillas. Y, por consiguiente, no son dos historias, sino la misma, ya que la alteridad aquí no tiene ningún soporte cualitativo. Los fundadores gallegos de la estirpe se entendían erróneamente como una identidad cerrada, subrayando su diferencia inicial respecto de su segundo posicionamiento, el de la familia en Argentina. Pero en ese origen se hallaba ya la potencia de repetición, la legibilidad de sí mismo a distancia de sí.

Con varios antecedentes de inmigración a la Argentina en su familia, Antón, el rojo, el padre de María Rosa, los conduce en la época de la desesperanza de la Guerra Civil, a una ciudad periférica –otro borde- al oeste de Buenos Aires: Castelar, donde el árbol de la familia, el castaño, trasplantado, no termina nunca prosperar, como su dueño, porque ambos llevan grabado en el alma el protocolo del exiliado (una estancia breve, accidental, en esa tierra, que no es la suya), una ambición (el regreso) y no se conforman con lo que el azar les depara. Por ello su padre no puede regresar, porque va a contracorriente: mientras todos los españoles quieren olvidar, él sólo vive del recuerdo.

Pero las dos experiencias, tanto la de la inmigración como la del exilio, comparten un sentimiento: el de pérdida, no sólo de un lado de la mar oceano, sino también desde el otro. Así, Doña Maruxa, su bisabuela, llora a mares:

Era el primer hijo que se le casaba, con ser el menor, y se casaba fuera, y así –temió- ocurriría con todos los otros. Sus nietos irían creciendo lejos, chatos y descoloridos, en el papel sepia de las fotografías. (42)

No ver a los descendientes de la inmigración halla su forma especular en no volver a ver a los ancestros en el exilio. Perder el sentido de continuidad, de permanencia, es uno de los legados más desgarradores de ambas experiencias:

La boda se hizo y los padres sólo vieron de ella un retrato donde Ramón y Rosa posan, de pie, para toda la familia que había quedado varada en el islote gallego, siempre a punto de desprenderse de la ingrata España, del otro lado de la Mar Océana. (43)

Sin embargo, la paradoja se instala sin cesar en la historia. Muchos inmigrantes, así como los exiliados, sólo piensan en volver a esa tierra ingrata que los ha expulsado con su miseria o con su intolerancia. Allí se instala, entonces, la problemática del regreso –efímera para algunos, determinante para otros- que, como no podía ser de otra manera, se expresa mediante una nueva dicotomía que los desgarran: las dos orillas en disputa, el atraso frente al progreso; las raíces versus las posesiones. El monólogo interior de Rosa, abuela de la escritora, lo denuncia:

La gran ciudad, con alumbrado, cañerías, grifos mágicos por donde fluía el agua, cafés, grandes tiendas y hasta cinematógrafo, le parecía a veces un mundo de fabulosa felicidad recorrido en sueños y ahora ahogado por la lluvia fina y constante que en los inviernos de Barbanza roía la médula de todas las cosas hasta disolverlas. Sin embargo, cuando aún vivían en Buenos Aires, el solo recuerdo de esa misma lluvia le arrancaba lágrimas y tenía que encerrarse, mordiendo un pañuelo para tapar los sollozos, si pensaba que acaso nunca más volvería a sorprenderla el mar, casi doméstico, en un recodo cualquiera del camino. (46-47)

Es un eterno vaivén entre el asecho permanente de la memoria y el temor al olvido, como lo expresa claramente Luis Ventoso, el padre de la misma Rosa que ha quedado varado en la orilla española:

-¿Y por qué no te marchas? Eres hombre hábil, encontrarías un buen trabajo.
 - El pasaje es caro y el sacrificio mucho. ¿Y de qué seguirían viviendo mis hijos y mi mujer si yo me voy? Mal que mal, aquí me arreglo y todos me conocen.
 -Más te conocerían si llegases a América.
 -¿Qué dices? Si con el pasaporte te compras el olvido. (51)

El justo medio en este vaivén se concreta en la naturaleza ambigua de Rosa, en quien confluyen sentidos que parecen oponerse, pero que conviven en el seno de la mujer-flor:

Rosa Ventoso Mariño, nacida en el Son, se creía hecha, como cualquier rosa, para permanecer en la tierra donde había nacido, y a eso volvió. Sin embargo, como todos los Mariños, que de ellas descienden, tenía tatuada en el esternón una Sirena que le arrancaba suspiros cuando las dornas se desgajaban de la ría, o más aún, cuando imaginaba los barcos de gran alzada saliendo de Vigo, rumbo a los cuatro puntos cardinales. (63)

Volver a la tierra natal o partir hacia otros destinos. Como toda mujer, y más como toda rosa, ella es un ser dual. En ella se plantea como mayor fuerza el mencionado poder sugestivo de la nominación en el destierro. Su nombre de flor proyecta sentidos con múltiples repercusiones:

Rosa parece un nombre simple, natural como una flor. Y sin embargo, pocos seres existen más complicados que las flores, secretas y llenas de vueltas como escaleras de caracol. Cuando se les van quitando los pétalos, uno por uno, en el centro impalpable sólo queda el vacío. Porque el ser de las rosas no radica en el núcleo escondido, sino en la alianza de las delicadas envolturas. (63)

Esta flor sin centro es una metáfora viva de esta mujer descentrada, desgarrada por opuestas fuerzas que la jalonan hacia destinos en principio contradictorios. Esos pétalos concéntricos, que tienden a fundirse en un núcleo, tal vez sugieren esa forma múltiple y facetada del mundo, esa convergencia de cualidades en apariencia disímiles que componen la naturaleza misma del hijo del exilio que debe buscar su Ser, no en ese núcleo escondido o perdido, sino en la alianza de sus cualidades varias, en la armoniosa envoltura de sus múltiples legados.

Sin embargo, el problema todavía no resuelto para concretar esta ambiciosa empresa de hacer converger lo múltiple en lo uno, lo diverso en una unidad armónica de opuestos, es el afecto, que resiste todos los subterfugios de la mente:

Después de todo, también era pobre en Buenos Aires, comparada con otros y era, además, una desconocida, sin ningún espejo entrañable que reflejase su cara. Aunque en el mundo había tantos seres múltiples y diversos, el cariño, como una barca terca, anclaba sólo en algunos. (64)

El personaje de Rosa es importante en la obra, como forma complementaria de la propia exiliada hija, María Rosa, que lleva significativamente el mismo nombre de flor. Y es importante porque anticipa una naturaleza y una vivencia escindida en dos generaciones: la de los padres y la de los hijos, que estará presente en toda la obra ficcional de Lojo.

Ya en un artículo publicado por autora en ocasión del 50º aniversario del Hogar Gallego para Ancianos, la escritora confesaba:

Durante muchos años yo también me creí parte extraviada del país al que evocaban estas imágenes [se refiere a los recuerdos de sus padres]: un fragmento más en el rompecabezas a reconstruir. Le dediqué libros propios y largas horas de memorias fantásticas. 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)

Este estar “atrapada en el trasmano de dos generaciones” (64) que plantea la Rosa de *Árbol de familia* es, de alguna manera, el nuevo conflicto añadido de los hijos de exiliados que nacen y forman una nueva familia en la tierra de acogida. Desean el regreso a la patria por sus padres, pero se encuentran anclados en la nueva tierra por sus hijos. La forma líquida del afecto, la sangre, tira hacia lados opuestos: Es necesario inventarse una estrategia para sobrevivir a este martirio.

Esto es, en gran medida, lo que ha estado buscando Lojo a lo largo de cada página escrita, de cada historia inventada, de cada personaje que repite hasta el infinito el espacio del Deseo. Porque son sus personajes, tal vez, el único espejo no roto en el que puede mirarse.

Es entonces el momento de volver a la memoria y el olvido, la dicotomía más temida en el exilio. Algunas veces, Rosa, la de los dos apellidos marinos, acercaba a su oído una caracola escondida bajo su almohada “para escuchar el viento, que era su lengua padre” (65) y:

Arrullada por ese canto se dormía despacio, pensando que era una hoja de castaño, verde y lanceolada, y que el viento se la estaba llevando lejos, a lugares ignotos, donde se perdía la memoria. Era triste, patético, quedarse sin memoria incluso de sí mismos, como les ocurría a menudo a los ancianos. Sin embargo, acaso era también una forma oscura de la piedad de Dios, que los descargaba con ello del peso ya intolerable de sus vidas, para que jugaran a escribirlas de nuevo, sobre un papel vacío. (65)

Detrás de estas palabras de Rosa se esconde quizás el cansancio de María Rosa por su constante peregrinaje en busca de respuestas a su conflictiva identidad. El regreso de esta temática a su obra, habiendo ya concluido en *Finisterre*, que se perfilaba como la consecución de la utopía del regreso -volver para los hijos era aceptar su naturaleza dual, sus dos tierras, sus dos historias, en un viaje en reverso del de sus padres, que anulaba la dicotomía y que se entendía como un asumir Ser dos en uno- lo sugiere.

Ese mismo viento que arrulla a Rosa, que adormece los recuerdos y da descanso al corazón fatigado, reaparece en su historia. Luego de la muerte de Ramón, su marido, quien la hubiera enamorado con la música de su acordeón y su gaita, Rosa:

... dejó de llorar todos los días, vendió el acordeón [porque de ellos] no brotaron la leche y la miel, sólo el viento que no daba nada, sino desazón y pasiones, que golpeaba todas las puertas y desataba todos los nudos.

¿Pero había otra cosa en la vida que desazón y pasiones? ¿Era la vida otra cosa que un querer irse, y lamentarse luego de no haberse quedado, y volver a partir y añorar nuevamente lo que se dejaba atrás? ¿No era el tiempo un viento errátil y a veces furioso que arrastraba a su paso aun a aquellos que habían decidido estarse empecinadamente quietos? (69-70)

El planteo es complejo, como las Rosas que lo suscriben, pues proyecta una dimensión ontológica que trasciende la experiencia del exilio económico o político. Aquí, de lo que se habla, es del ser humano en general, pero del español en particular, y de su esencia ventosa.

El viento de los marinos es una ilusión de viaje y de riqueza, una promesa que no siempre termina cumpliéndose. Es un viento engañoso, que no da nada por sí mismo. Galicia, el país de los marinos y de los vientos, con todo su esplendor, tampoco da nada a sus habitantes.

Rosa construye entonces, para María Rosa, un intersticio, un borde:

... donde no hubiera tiempo ni viento, antes de que todo lo irremediable se hubiese consumado... entre el mar y la tierra, en una franja de oro donde cabía la ilusión de permanecer para siempre en el territorio del viaje y de la espera, en la inminencia de la partida y del encuentro con el destino, antes de que esa eternidad resplandeciente se empeñase en la sucesión... (70)

Un espacio imaginario desde donde resistir la eterna batalla de sentimientos opuestos, legada por los padres que no hacen más que trasladar la profunda escisión de un pueblo condenado a interminables enfrentamientos: feligreses versus anticlericales, republicanos versus franquistas..., siendo la primera de esas luchas, la que la memoria emprende contra el olvido.

Pero ¿es posible resistir los embates de la Tierra Natal, desde ese borde? ¿Puede un simple intersticio, una brecha insignificante, enfrentar el poder rector de la Patria? Un atisbo de ese poder se perfila en el apartado “El tesoro del tío cura de Cespón”:

No eran joyas, ni ropas ni muebles ni cheques ni casas en ciudades distantes. Eran tierras. La tierra sagrada, la inmediata al lugar donde se ha nacido y donde se piensa morir, que no puede compararse a ninguna otra tierra en el vasto mundo. Para aquellos que se quedaban obstinadamente, contra toda sensatez, diez acres junto a la casa natal valían más que cien o mil hectáreas en las pampas argentinas o en los llanos de Venezuela. (92)

Este es el comienzo. Partir de un sentimiento tal convierte en una odisea identitaria cualquier situación de extrañamiento. Y es en este caldo de cultivo donde harán su aparición la guerra y el exilio.

La guerra civil española provocó, entre otras cosas, un cambio de identidad en la gente: “Antón, mi padre, no había sido siempre, claro, Antón, el rojo...” (97). Y esto tiene una incidencia directa en la memoria. Los recuerdos se vuelven anárquicos y construyen una nueva lógica donde las imágenes de pobreza son bloqueadas en la mente del exiliado. El espacio negativo de la memoria lo ocupan, desde el mismo momento en que son desterrados, los recuerdos de la guerra, provocando la consecuente idealización del pasado:

Antón, empero, no recordaba haber sido desdichado. Por el contrario, eran esos días los que ocupaban en su memoria el espacio de una felicidad inimitable...

... Antón se obstinaba en situar en ese pasado remoto y pobre el centro de su existencia y el irrecuperable lugar de la perfección. Aquellas cosas añoradas estaban embellecidas por una distancia imposible de acortar: la del exilio. Se habían vuelto intocables, a la vez ofrecidas y selladas tras el cristal más puro del deseo. Tardé en entenderlo: mi padre había traído con él su Paraíso Perdido. (99)

De allí que la escisión con los compatriotas que quedaran en España fuera aún mayor: el pasado, la herencia social y cultural de un grupo, había dejado de ser el mismo para cada uno.

Así, volver para el exiliado, es recuperar ese Original perdido:

... una aldea de infancia sumida entre montañas, iba a convertirse, años más tarde, en el Centro del Universo, manantial, siempre renovado, de una vida tan antigua que se extraviaba en la noche de los tiempos... Ningún elemento del legado materno... pudo competir –al menos para mí– con la belleza secreta de ese mundo arcaico y por lo tanto inmortal y seguramente mágico, porque en él había quedado presa el alma de mi padre. (100)

Esta fuerza irrefrenable de la herencia paterna es la que catapulta al hijo a su propio exilio, inútil e injustificado, que no persigue ningún fin –al menos, el paterno, pretendía cambiar un estado de cosas– ni lo legítima ningún documento. El exiliado hijo queda entonces suspendido en un mundo de copias que añoran un original perdido, “con el espíritu del ‘campamento’ y no de la permanencia” (102). Así se sentirá María Rosa:

Para quien nace en el exilio, 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 argentina, hasta entonces, sólo me habían hablado los libros de escuela, incapaces de alcanzar el esplendor de la memoria viva y el peso candente del extrañamiento. (102)

El alma vegetal de su padre, la que por su misma naturaleza impone las raíces de la identidad de su hija, se cifra en la figura de ese castaño gallego que intenta plantar en Buenos Aires y que no prospera. La anécdota aparece

en su primera novela y luego es recogida en varios de los artículos que Lojo escribiera sobre su exilio heredado. En *Árbol de familia* cierra la historia de Antón, el rojo, como no podía ser de otra manera y recuerda las claves de esa conflictiva herencia:

Cuando mi padre había muerto pude, por fin, volver a la tierra que yo aún no conocía, y donde él no llegó a retornar nunca. A mi regreso, el castaño empezó a morir, irremediable y violento. En un mes se había secado de la copa a las raíces. Comprendí que simplemente daba por cumplida su misión terrena, que siempre había estado allí sólo para encarnar la fuerza del deseo, la poderosa pulsión de la nostalgia, el primer mandamiento que se le impone al hijo del exilio. (103)

En la conciencia de ese hijo, el retorno paterno se concreta en el suyo propio. Como se le heredara el sentimiento de desarraigo, también debería heredársele la utopía del regreso, confiando que esta última resolvería el primero en ambos casos, el de los padres y el de los hijos. Justicia poética. Pero su padre:

Había muerto en Buenos Aires y a pie. No hubo buque mercante ni dorna vikinga que llevase sus cenizas a Finisterre, el único lugar por donde las ánimas de los gallegos pueden entrar al Paraíso o al Infierno. (112)

La reaparición de la problemática del exilio heredado en *Árbol de familia*, sin embargo, hace sospechar que esa justicia sea suficiente. “El corredor” anteúltimo apartado de la “Terra Pai” sugiere lo contrario. En este corredor, una especie de jardín de los senderos que se bifurcan, se da paso al otro río inmóvil, el de Barbanza, el pueblo natal de su padre:

Allí volvía a ser el que fue y que ya no era. Recuperaba su verdadero ser, intocado por el desengaño, la guerra, el trabajo, la enfermedad y la muerte... Allí era inmortal, y tenía diez años o ninguno o tenía la edad de la montaña... (133)

El corredor que conduce al verdadero Ser, al Original de esas copias deslucidas, al Paraíso Perdido de la conciencia exiliada de su padre, se le hace patente a su hija, aunque siempre estuviera latente en cada recuerdo heredado, en cada imagen rescatada del fondo de la memoria paterna:

Tiempo después de su muerte, encontré el corredor. Ignoro si lo heredé o se abrió solo, único camino de retorno para mí, donde no había transitado nadie, ni siquiera él... Únicamente lo he visto desde la costa, o desde el aire, en los movimientos complementarios de llegar y de partir, desde el Cabo-De-Ninguna-Parte, flotando en la boya de las alturas, donde, como en la pampa, todas las direcciones son iguales, y en cualquier momento el viajero puede despeñarse hacia la deriva... (133)

Ese Cabo-De-Ninguna-Parte, nombre oculto del Cabo del Fin del Mundo (Finisterre), es el corredor, ese espacio imaginario que Rosa ha creado para ella, ese borde de resistencia que sólo puede vislumbrarse desde esos movimientos antagónicos del llegar y del partir, movimientos en definitiva, paliativos de la deriva, que dependen de la violencia del mismo viento al que aluden ambas mujeres con nombre de flor:

... la voz del viento los usa como si fuesen flautas para que canten la mejor canción antes del olvido.

Desde que volví al lugar en donde nunca había estado, obediente al reclamo de un castaño mal plantado sobre la pampa, el viento ha seguido soplando y destruyendo... (135)

Por ello, es de sospechar que ese borde donde resiste el hijo del exilio, a pesar del afán que ha animado a la autora por darle un aspecto positivo, debela aquí su otra –tal vez verdadera- naturaleza:

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.

-Nunca podré volver del todo –susurro- pero tengo el corredor.

-¿Qué corredor, qué dices? –insiste, acercando el oído, creyendo que se engaña.

-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)

Definitivamente, se compendian aquí todos los tópicos: el sinsentido del regreso de los hijos del exilio; el estar y no estar en ninguna parte; la violenta fuerza de un viento que lo castiga sin remedio; el frío por la carencia del hogar propio; el eterno deambular de los fantasmas que nunca hallan refugio para descansar. No es, desde luego, una visión muy positiva la que plantea aquí Lojo. Menos, si se agregan a las citadas, las últimas palabras del apartado:

Volveré yéndome. Me partiré volviéndome. Como Jano, el dios de dos caras, el de las puertas y las llaves, el de los comienzos y los finales, el que tiembla entre el presente y el porvenir. (139)

Así, María Rosa Lojo imprime un nuevo giro en su obra ficcional que plantea problemáticas de identidad personal y nacional, pues inscribe un desgarrado cuestionamiento a la eficacia de ese refugio que era el borde de resistencia del hijo del exilio, concluyendo en esta última novela que sólo a las almas de los padres muertos se les abren las puertas cerradas del Paraíso, de ese Original Perdido, mientras que sus hijos quedan condenados a un corredor, una suerte de Purgatorio, el lugar en el que imperan el viaje y la espera, el

constante vaivén entre partidas y arribos inciertos, el único espacio posible para el exiliado hijo.

NOTAS

- 1 He estudiado exhaustivamente esta problemática en mi tesis doctoral, la cual puede consultarse en el Portal “Biblioteca del Exilio” de la Biblioteca Virtual Cervantes.
- 2 Población indígena de la Pampa argentina.
- 3 Tierra, en lengua ranquel.
- 4 Médico, en lengua ranquel.
- 5 Bruja gallega, en la lengua gallega.
- 6 El primero conocido por ella es el Río de la Plata, cuyas aguas parecen inmóviles, lo cual le ha agenciado el epíteto.

OBRAS CITADAS

- Lojo, María Rosa. *Árbol de familia*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.
- . *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1987.
- . “España (Argentina) en el corazón: Los hijos de la Posguerra”. Revista del Hogar Gallego para Ancianos, 50° Aniversario 1943-1993. Buenos Aires: Centro Gallego, 1993.
- . *Finisterre*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.
- . *La pasión de los nómades*. Buenos Aires: Atlántida, 1994.
- . “Los hijos del amor y del espanto”. Página/ 12. 24 de enero de 2010. Web. 11 de marzo de 2011. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5876-2010-01-24.html>
- . “Mínima autobiografía de una exiliada hija”. *L'exili literari republicà*. Tarragona: URV, 2006: 87-96.