Zeitschrift: Hispanica Helvetica

Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos

Band: 13 (2002)

Artikel: Topografías del doble lugar : el exilio literario visto por nueve autoras del Cono Sur

Autor: Bachmann, Susanna

Kapitel: El exilio y la historia familiar : el árbol de la gitana de Alicia Dujovne Ortiz

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840952

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 13.07.2025

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

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

La reinvención de la historia familiar forma uno de los dos ejes narrativos que encontramos en la novela *El árbol de la gitana*[1] de la escritora argentina Alicia Dujovne Ortiz[2]. Las (re)presentaciones de diferentes antepasados del linaje materno y paterno se insertan en la trama principal del texto, que trata de las experiencias que la narradora refugiada vive durante su exilio en Francia. La protagonista de estos pasajes contados en primera persona lleva el mismo nombre que la autora y es de suponer que ésta no sea la única coincidencia entre la figura principal y su creadora. Al relatar fragmentos de la historia familiar y personal se inspira parcialmente en la tradición de la literatura testimonial[3]. No obstante, se combinan también elementos puramente ficticios con los acontecimientos más o menos (auto)biográficos. Efectivamente, esta relación estrecha con la autobiografía es una característica formal bastante típica de un vasto número de obras publicadas por mujeres a partir de los años setenta[4]. Puesto que resulta sumamente difícil determinar límites

---

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

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

3 Lockhart (1997: 130).

4 Weigel (1989: 137).

nítidos entre invención poética y narración de hechos verdaderos[5], prescindo por completo de indicar posibles paralelismos autobiográficos entre protagonista (u otros personajes) y escritora. A raíz de su alto grado de elaboración artística y por las específicas estrategias narrativas que en ellas se desarrollan, consideraré todos los textos examinados en el presente trabajo como ficciones.

LA CRÓNICA FAMILIAR

En lo que concierne *El árbol de la gitana,* el uso de los nombres propios y los apellidos es seguramente el "indicio" autobiográfico más evidente. Subraya el hecho de que la reconstrucción de la crónica[6] familiar se basa mayormente en personajes históricos "reales"; tan sólo de un antepasado paterno —Akiba Dujovne, un

---

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

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

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

Como todas las líneas del árbol genealógico convergen en la autora[7] o, mejor dicho, en una instancia narrativa que coincide con la figura principal, nombre y apellido no sirven solamente como señas de identidad o de descendencia familiar, sino que parecen legitimar a Alicia Dujovne Ortiz de disponer de las biografías de sus antepasados. Esa legitimación indirecta (que se deduce tan sólo de los apellidos) llega a ser explícita hacia el final de la novela, en el preciso momento en el que la hija le asegura al padre agonizante que él ya terminó la redacción de "sus memorias" (p. 276). De esta manera ella le promete anotar no sólo su vida, sino también la de sus progenitores:

---

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

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

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

UN ENREDO DE NARRADORAS AUTÉNTICAS: HIJA -GITANA -MADRE

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

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

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

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

UNA CONFLUENCIA DE IDENTIDADES

Mencionada más arriba, la metamorfosis de la protagonista en una Zíngara demuestra que el personaje central está más concebido como una entidad múltiple que como un ser único e individual. No sólo es capaz de desdoblarse en una pareja Alicia-Gitana, sino que destaca varias veces el hecho de que se compone de una multitud de personajes. Fuera de la trotatierras aparece La Vocecita, una especie de voz interior o voz de conciencia (p. 156). Todos los antepasados, además, están de alguna manera presentes en la narradora: "tengo una muchedumbre en el alma" (p. 231). Aun cuando la protagonista representa a un personaje múltiple, se tiene la impresión de que se trata de un sujeto idéntico consigo mismo, que se encuentra en el centro de su historia personal[8] y que dispone con bastante autonomía[9] tanto de sus propios recuerdos —"la única patria" (p. 219)— como del curriculum vitae imaginado de sus antepasados. La transfiguración de sus parientes en su propia persona, además del

---

8 Weigel (1989: 144).

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

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

> ¿Cómo es posible descender de gente tan distinta? —balbuceé boquiabierta—. Es por eso que ando bizqueando por dentro y con el paso cruzado.
>
> Tras una pausa, agregué:
>
> ¿Y yo qué soy en medio de esto? ¿Fragmentos o confluencia, igual que la provincia nadadora [Entre Ríos]? (pp. 278-279).

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

Aunque la descendiente de viajeros expone con mucho esmero y exactitud que durante la larga (e)migración de la estirpe se ha acumulado un gran número de experiencias prolongadas o repetidas[10]

---

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

de pérdida (casas, nombres, familias, países, etc.) y de provecho, extraña el hecho de que la identidad personal aparentemente no se vea afectada por un trastorno mayor. La narradora constata que en el destierro se trabuca la relación entre el tiempo y el espacio (p. 219) y no niega que el suicido y la locura —que se parece mucho al exilio (p. 91)— constituyan una amenaza latente. Aun así parece que el sentido de identidad no se afecta seriamente con el traslado; hay que dejar la identidad atrás, pero se recibe otra casi sin intervención propia, muy al estilo de un cambio de ropa: "el exilio nos quita una identidad y nos da otra" (p. 193). A raíz de esas nociones que los conceptos de "identidad" y "exilio" evocan, no sorprende que la huida de la protagonista de Buenos Aires a París no signifique una ruptura, o el final de una fase personal y el comienzo de otra, sino que se la perciba más bien como una prolongación de un destino familiar, una especie de viaje a la semilla[11]. Habrá que añadir que la tradición de emigrar al otro lado del Atlántico no llega a su término con Alicia puesto que la Nena —quien se va por falta de arraigo en busca de raíces al Amazonas— continúa el vaivén de su parentela sobre el océano. Pese a que el nacimiento de la Nenita, hija de la Nena, parece garantizar la existencia futura de la estirpe, la narradora prescinde de darle a su prole nombre y apellido. Esto podría sugerir, a primera vista, una ruptura con la tradición patrilinear y el comienzo de una genealogía femenina que no se basa en el nombre como seña de procedencia y pertenencia familiar. Hay que notar, sin embargo, que la relación entre los diferentes parientes se establece casi exclusivamente a través de los apellidos y que la cronista deduce su propio origen en primer lugar de la denominación familiar.

---

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

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

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

Además de comentar la redacción de la historia de su linaje y de plantear algunos aspectos problemáticos de tal empresa audaz, la escritora exiliada pone de relieve sus múltiples intentos frustrados en su búsqueda de un domicilio fijo en Francia. La imposibilidad de instalarse definitivamente en un apartamento que satisfaga sus necesidades mínimas, se convierte en el tema principal y omnipresente de las secciones que constituyen el argumento principal. (En cierta medida se puede incluso decir que el conjunto de estos capítulos narrados en primera persona representa el octavo y, cronológicamente, el último fragmento en la serie de retratos familiares.) La protagonista tematiza la ronda de castillos y departamentos en el país adoptivo, que dura unos diez años (de 1977 a 1987), lo que corresponde aproximadamente al período narrado. Por otro lado, ella evoca casas recordadas, soñadas y habitadas en la patria abandonada. En efecto, el esfuerzo de Alicia por encontrar un lugar donde poder instalarse no sólo corresponde a la necesidad de tener vivienda, sino que plantea también la antigua cuestión por el arraigo y la pertenencia de los seres humanos[12].

UNA RONDA DE MORADAS

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

[12] Schumm (1990: 99).

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

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

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

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

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

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

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

UNA HERENCIA DE CASAS AUSENTES

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

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

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

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

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

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

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