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 el retorno : la rompiente y El cielo dividido de Reina Roffé

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: 16.07.2025

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

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

A pesar de que cada novela enfoca momentos bien distintos, el viaje o traslado es el tema central tanto en *La rompiente* (1987) como en *El cielo dividido* (1996), de la escritora argentina Reina Roffé[1]. Mientras la primera se refiere principalmente al tiempo antes de la partida y a los primeros días en el nuevo lugar, la segunda se dedica a la vuelta y la difícil reintegración después de una larga trayectoria de ausencia. No obstante el paralelismo temático, se trata de dos obras independientes; por esta razón examinaré los textos por orden de aparición y prescindiré de hacer una comparación minuciosa.

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

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

---

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

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

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

Casi más llamativa que la historia en sí durante estas primeras páginas es la situación narrativa que, por lo menos en una primera lectura, resulta sumamente extraña y compleja. Las peripecias iniciales que la mujer experimenta se narran bajo forma de un (falso) diálogo, ya que no es ella misma o un narrador omnisciente quien cuenta, sino otra persona, un(a) interlocutor(a)[3] que parece devolverle su propia historia aparentemente referida en momentos previos al comienzo de la novela[4]. Los roles de la voz que narra y la de una oyente taciturna, cuyas intromisiones entran solamente a través de la otra voz en el texto, se invierten en la parte intermedia. Esta nos presenta una sinopsis —en parte resumida, en parte citada— que da la protagonista de una novela (a continuación me refiero con letra mayúscula a esa Novela dentro de la novela) que ya estaba borroneando antes de su partida y en la que todavía sigue trabajando. La Novela relata a un nivel muy superficial una historia amorosa de una protagonista sin nombre con el líder de un grupo de jugadores de póker. La verdadera identidad de los jugadores queda tan imprecisa como su función e importancia en el relato. La ambigüedad así creada se intensifica considerablemente con la desaparición y supuesta muerte de uno de los jugadores, hecho que da comienzo a la lenta desintegración del grupo. Finalmente la mujer se libra de su relación íntima y con ello la Novela llega a un fin inconcluso e incierto. La lectura o el sumario se interrumpe a menudo con comentarios o críticas de la mujer acerca de su propia ficción, pero en vez de aclararse aumenta la confusión y la perplejidad del interlocutor y de los lectores. No obstante, mediante estas

---

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

4 Gramuglio (1987: 128).

observaciones se introduce casi furtivamente otra o "la verdadera historia" (p. 38) en el texto que es el objeto de la tercera parte: una lectura en voz alta del diario de la protagonista sin nombre[5]. Llevadas otra vez a la práctica por el primer narrador, las llamadas "líneas de fuerza" (p. 27) reproducen los últimos años antes de la partida, en todo caso una época sumamente agobiante para la exiliada. A causa del duelo por su abuela muerta, la progresiva represión y la crisis general, ella empieza a retraerse de su entorno. Apenas sale y los encuentros con amigas se frustran o no le resultan satisfactorios. Cuando la mujer se da cuenta que la acecha un parapolicía, vagamente conocido por ella como estudiante, le urge la necesidad de marcharse del país. Al contrario de la primera parte, las observaciones del interlocutor anónimo son mínimas y desaparecen casi por completo hacia el final de esta tercera sección. El diario, y por consiguiente también la novela, termina con la decisión de la mujer de abandonar su patria y lleva de esta manera al lector al inicio del relato, dejando aparte el viaje de un lugar a otro.

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

"ACASO EL VIAJE FUE UN SIMPLE TRASLADO"

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

---

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

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

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

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

Lo que es muy llamativo es el hecho de que persiste la impresión de que la fuga[6] no solucionó realmente los problemas existenciales ni eliminó las causas que empujaron a la protagonista al destierro. Hay varios indicios en el texto que confirman esa suposición. Primero, ella sigue sufriendo, aunque con menos frecuencia, de "anhedonia"[7] —una especie de depresión que se manifiesta en una incapacidad de experimentar placer. Segundo, tiene la impresión de pasar por "ciertos estados de repetición" (p. 29): las inclemencias del tiempo, por ejemplo, la desaniman tanto

---

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

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

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

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

---

8 Gramuglio (1987: 129).

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

La clara oposición entre aquí y allá se revela entonces una trampa, porque los términos no se pueden relacionar con lugares geográficos determinados. El aquí y el allá se dejan intercambiar casi por completo, es decir que se prescinde en alto grado de poner énfasis en las diferencias entre un lugar y el otro. Sólo se menciona una característica común: la imposibilidad de comunicarse[9]. Además le falta tanto a "la superficie" como a "la hondura" un complemento de referencia, por lo cual resulta bastante difícil atribuirles un significado más o menos unívoco. Y para completar la ambigüedad se añaden los movimientos antagónicos, casi contradictorios, de "tocar fondo" y "resurgir" de la frase anterior. El párrafo citado prueba la dificultad de atribuirle a la mujer una posición fija tanto en el marco geográfico que traza vagamente como en el "coro" de voces que constituye el texto. Esté donde esté, se encuentra en un estado de suspensión, y los lugares que habita más o menos transitoriamente no parecen proporcionarle una base estable que le permita vencer su extranjería.

A pesar de que el destierro[10] ni se nombra ni adopta rasgos muy claros, no se lo puede definir como un no-lugar, sino que se presenta más bien como una prolongación de un(os) lugar(es) anterior(es). Revela ser, de alguna manera, siempre un mismo lugar con cambios bastante insignificantes, hecho muy deprimente para la mujer: "Siempre hay una ventana por donde la lluvia es un paisaje constante" (p. 29). Tomando en cuenta además el tono triste y

---

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

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

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

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

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

LECTURA Y ESCRITURA

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

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

> the elusive history of repression and censorship can begin to be represented and the internally and externally imposed silences can finally be broken[11].

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

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

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

---

[11] Tierney (1993: 35).

[12] Ibíd., p. 51.

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

Mientras los diferentes textos leídos y escritos de la mujer le sirvieron para aguantar y testimoniar "el delirio de la realidad" (p. 121) que vivía allá, su voz surge en el aquí y le corresponde una función parecida a la de la protagonista en *En breve cárcel*, que debe "entonar" los fragmentos[13] sueltos de su vida. Sin embargo, en el caso de *La rompiente*, el sujeto femenino no se constituye a través de la conexión de pedazos dispersos, sino que nace como una entidad múltiple entre la relectura de sus propios textos y su interpretación[14]. En este sentido no hay una voz única que sea reconocible como tal, sino todo un coro que le permite a la protagonista en un juego de máscaras ser ella y otra a la vez. Parece que el viaje al extranjero tiene una función catalizadora para la mujer: le permite hablar y reevaluar sus textos desde una distancia más crítica, sin que su incomunicación se desvanezca por completo. El aspecto más importante y tal vez el único positivo del exilio es el desplazamiento en sí y, con él, la llegada a un "estado mental" (p. 17) diferente y no a lugares concretos, más o menos parecidos y poblados por sociedades que condenan al silencio largos sectores (oponentes al sistema, inmigrantes, mujeres) de una u otra forma.

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

---

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

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

significativa del destierro es precisamente la ruptura[15] del silencio, el paso de la (auto)censura al surgimiento de una voz o unas voces que condenan los efectos de la represión y esbozan una posible invención de un "yo" femenino múltiple.

LA VUELTA AL CUERPO

La subjetividad femenina está entrelazada estrechamente con diferentes formas textuales que se ensayan a lo largo del texto. A otro nivel, la mujer también intenta vivir esa subjetividad en una relación heterosexual, que fracasa finalmente. Dentro de la Novela se nos refiere la historia de amor entre la protagonista y Boomer, el líder del grupo de jugadores. Casi desde el inicio de la relación se hace patente que la mujer no quiere asumir el papel de la amante pasiva y dependiente que Boomer espera de ella. La precaria vida económica y el temor a represiones a causa del amigo desaparecido aumentan aún más las tensiones en la pareja. La supuesta historia de amor "culmina" en una escena en la cual la mujer se dedica a la contemplación (auto)erótica y narcisista de su cuerpo desnudo en un gran espejo, mientras que el hombre amenaza con suicidarse en el baño. Al fundirse con su imagen (p. 70) al tocar el cristal con sus labios, se borran la visión horrorosa del hombre muerto y los recuerdos atroces de un sueño que había tenido. Con el toque del timbre tanto la mujer como el hombre vuelven a la "realidad". Esa identificación absoluta consigo misma es sumamente peligrosa, porque la mujer no incorpora su imagen como parte de ella, sino que renuncia a su estado de sujeto para quedar reducida a un mero objeto[16]. Fuera de ello, el beso narcisista sugiere más bien una imagen de destrucción y muerte que un momento de conciencia de sí misma —hecho que subrayan también las fantasías repugnantes que acompañan el acto de la mujer.

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

---

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

[16] Kantaris (1995: 170).

satisfacer a la protagonista. El fracaso de la relación entre Boomer y la mujer inspira la sospecha de que la historia de amor es a lo mejor otra huella del mal excluido referente "real". En tal caso el descontento de la mujer con la tradicional definición y distribución de los papeles genérico-sexuales podrá servir como una explicación más de la "anhedonia" que tanto la abate en los años antes de su partida. De hecho, las cartas que recibe de ese amigo que más tarde no la esperará en el aeropuerto, estimulan en primer lugar sus fantasías eróticas. Sin embargo, en sus ensoñaciones se invierten los roles genérico-sexuales. Es la mujer quien desempeña un papel activo, mientras que el hombre figura como objeto del deseo ajeno[17]:

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

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

En efecto, sólo en el diario la protagonista logra hasta cierto punto coincidir consigo misma, apropiándose (nuevamente) de su cuerpo. Su aislamiento de la sociedad después de la muerte de su abuela judía[18] y de la separación de su marido la conduce de vuelta a

---

[17] Tierney (1993: 40).

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

su cuerpo: "sentirse poseída de sí misma y desposeída del mundo" (p. 123). Con el aislamiento se libra de casi todos sus vínculos con el mundo de allá y puede atreverse a dar el paso al extranjero, de nuevo segura de sí misma. La sangre menstrual del final entonces no simboliza sólo una regeneración y liberación de sus ataduras, sino, respectivamente, el fin (de la permanencia en su patria) o el comienzo (el traslado próximo) de un (nuevo) ciclo[19]. La última escena crea además un puente con el inicio y subraya de esta manera la estructura cíclica de la novela. Como conclusión hay que añadir que la imagen del ciclo nos brinda también una explicación apropiada de por qué el exilio no significa un cambio profundo en la situación de la mujer: es sólo un elemento nuevo dentro de la repetición de lo mismo.

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

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

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

19 Szurmuk (1990: 131, nota n° 20).

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

no[21]. Más importante es que *El cielo dividido* enfoque otro aspecto de la temática por examinar: el regreso a la patria.

No parece haber razones internas o externas que justifiquen la vuelta de Eleonora a "la ciudad de su desdicha" (p. 22). La falta de motivación y la incertidumbre en cuanto a la duración de su estancia dificultan la reintegración de la protagonista en el círculo de viejos y nuevos conocidos e intensifican su sensación inicial de estar a la intemperie[22]. Un sentimiento de ahogo (p. 14) se añade a la sensación de un tiempo hostil, y al igual que la protagonista anónima de *En breve cárcel*[23], Eleonora tiene a su regreso la impresión de que las cosas que la rodean son "de chocante pequeñez". (pág 25). Mientras estos sentimientos desaparecen después de algún tiempo, la sensación de extravío permanece obstinadamente. Cuanto más se prolonga la reintegración de la mujer emigrada a su viejo mundo, tanto más se evidencia que la vuelta a la patria no es un regreso sino otra forma de exilio. Incapaz de adaptarse a un ambiente cambiado[24], el interés de Eleonora se concentra cada vez más en su vida emocional e interior. Pronto se revela que el traslado "provisional" desencadenó en la protagonista una fuerte crisis de identidad, que la pone en un persistente "estado de emergencia" (p. 60). No sorprende que todas estas circunstancias ocasionen una búsqueda intensiva de identidad, que se convierte en el tema principal de la novela. A continuación voy a tratar de interpretar esa perturbación del sentido de identidad sobre todo en conexión con el estudio *Psychoanalytic Perspectives on Migration and Exile* de León y Rebeca Grinberg (véase también el apartado *Escuchar el destierro* acerca de *En breve cárcel* de Sylvia Molloy), quienes afirman que el regreso a la patria se experimenta muy a menudo como otra migración[25].

---

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

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

23 Molloy (1981: 92).

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

25 Grinberg (1989: 186).

AJENA EN TODAS PARTES: TRES ASPECTOS DE ALIENACIÓN

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

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

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

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

---

[26] Ibíd., pp. 129-135.

LA INTEGRACIÓN SOCIAL

La frustrada integración social que se manifiesta en el sentimiento de no-pertenencia es tal vez el problema más obvio de la recién repatriada. Entre las cosas que vuelve a encontrar en casa de su madre no hay ningún objeto que sea de valor para ella o al que tenga un apego especial. Parece que Eleonora quemó las naves antes de irse y no dispone ahora de puntos de referencia que le ayuden a recuperar un pasado demasiado distante. Sin embargo, ella reanuda pronto los contactos con algunos viejos amigos[27] y se precipita en unos episodios amorosos de sucesión rápida, sin ser capaz de establecer vínculos afectivos duraderos que la sostengan verdaderamente. Después de la ilusión inicial de que las personas que la rodean puedan funcionar como un "saliente" (p. 147), se da cuenta de que su "extraño peregrinaje de un lado a otro y de una persona a otra, como si todavía continuara viajando sin poder afincarse" (p. 108), oculta sin duda, en primer lugar la falta de una explicación por su retorno y la consiguiente crisis de identidad. En lugar de facilitarle la integración, los diversos comentarios de sus conocidos acerca de su carácter agravan su consternación, al mismo tiempo que tales insolencias (p. 9) la aburren. Al final de la novela, después de haber echado a su amante Mijal de casa y de haberse despedido de su amiga Alia, que se marcha definitivamente, Eleonora se queda sola en su departamento chiquito y cree por primera vez que logrará dibujar "una línea propia, suya," (p. 171). A mi modo de ver, se parte en *El cielo dividido* de la suposición de que la protagonista sólo se readaptaría a la sociedad cuando hubiera superado su sensación de desarraigo temporal y espacial. De esta manera se sugiere que, una vez regresada, la mujer debe primero reintegrarse en el espacio y en el tiempo antes de poder experimentar sentimientos de pertenencia a

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

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

LA INTEGRACIÓN ESPACIAL

Menos frecuentes que las alusiones a la integración social de la figura principal son las que remiten a su integración espacial. Se pueden dividir en dos categorías diferentes. A la primera[28] —la integración en los espacios de índole topográfica— se pueden subsumir las ya mencionadas sensaciones de ahogo, de pequeñez y de vivir a cielo descubierto, que corresponden al hecho de que su lugar de procedencia no llega a brindarle a la mujer el sentimiento de protección que ella anhela. No obstante, después de haberse trasladado del apartamento de su madre a su propia "caja de zapatos" (pág 81), ella advierte cierta reconciliación (p. 84) con la ciudad. La falta de un espacio-refugio (p. 41) que pueda contenerla es tema de un sueño (pp. 75-76), en el cual se condena por edicto a ella y a toda la población a vivir a la intemperie en una ciudad en llamas. El hecho de que Eleonora carezca de cobijo en el suelo nativo se enfatiza a través de la frecuente comparación con su hogar en Princeton: los recuerdos de allá, en efecto, son en su mayoría positivos y provocan nostalgia y melancolía en ella. A semejanza de la contraposición evocada en *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela, el extranjero se asocia más bien a experiencias e impresiones positivas, mientras que las reminiscencias del país de origen evocan sentimientos negativos o se suprimen por completo. Aun cuando los recuerdos de los Estados Unidos invaden la estadía de Eleonora en

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

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

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

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

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

---

[29] Molloy (1981: 107).

LA INTEGRACIÓN TEMPORAL

En cuanto a su integración temporal, la protagonista sólo difícilmente logra (re)integrarse en el presente. Uno de los dos epígrafes que encabezan el texto, un pasaje de *El bosque de la noche* de Djuna Barnes, ya anticipa el dilema que Eleonora sufre casi desde el primer día de su vuelta: "Era una de las mujeres más trivialmente perversas, porque no podía dejar en paz a su tiempo, y tampoco podía formar parte de él." En términos históricos, Eleonora da el paso del exilio durante la dictadura en Argentina (1976-83), mientras que su retorno a la patria tiene probablemente lugar varios años después del restablecimiento de la democracia (1983). No obstante, las referencias al tiempo actual de la novela se limitan a las manifestaciones de las madres en la Plaza de Mayo y a la crisis económica que provoca "un estado general de recelo" (p. 107). Lo que más llama la atención es la omnipresencia de un ambiente cargado de desilusión y resignación[30], que se extiende de la esfera política a la personal. La recién repatriada no sólo lamenta la muerte o la desaparición de los amigos, sino que también recuerda con cierta nostalgia la época "cuando la cólera que los hechos y las cosas suscitaban había funcionado como una especie de virtuoso motor" (p. 102). Como muchos otros, ella había optado por no acordarse de nadie y de nada de lo que ocurrió al comienzo de los años del proceso, y después de haberse marchado, su único vínculo con los sucesos políticos e históricos fueron unas pocas cartas que ella quema hacia el final de la novela, porque no le ayudaban a recuperar los años de ausencia. La escasez de recuerdos que evocan el tiempo antes de su partida aumentan en el lector la sospecha de que la mujer no logra restablecer una relación entre un pasado considerado como lejano, desdibujado y poco familiar, y su vida actual. Un indicio posible de que su sentido de ecuanimidad está bastante perturbado por el repetido traslado se manifiesta, por un lado, en un continuo proceso de desidentificación entre su persona y su reproducción

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

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

UNA LINEARIDAD QUE DA VUELTAS

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

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

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

"EXISTIR POR AUSENCIA"

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

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

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

El deseo existe precisamente porque el objeto anhelado, la persona o las circunstancias específicas están ausentes, pero a la vez se presupone alguna manera de recuerdo, a menudo inconsciente, de esas cosas. Giselle cumple esa función de imagen del deseo por excelencia: los restos o recuerdos de ella y de su historia están omnipresentes, sin embargo ella no puede aparecer como figura porque, al convertirse en realidad, el deseo como tal quedaría en nada[31]. La amiga deseada funciona de alguna manera como motor, la protagonista incluso llega a creer que regresó a causa de Giselle (p. 151). No obstante, el continuo desencuentro revela que detrás de la ausencia no existe una presencia por reconquistar, sino sólo residuos —sueños políticos fracasados, amigos desilusionados, "estériles" y resignados y un pasado personal fragmentado— que a lo mejor fomentan nuevos deseos para encubrir el vacío existente del

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

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

EL GALUT

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

> Galuth ("exile"; in Yiddish, Goless), a Hebrew word used among Jews to express the situation of the Jews, without a land of their own and scattered among the nations of the world, subject to persecution and oppression and treated like aliens. In contrast to the term Diaspora ("dispersion"), which merely indicates the spread of the Jews throughout the world in a more or less voluntary movement of migration, Galuth implies the compulsory banishment of the Jews from their own original homeland. It reflects the sorrow and the shock caused by the destruction of the Temple[32], ...

Bajo la influencia de ciertas tendencias del pensamiento cabalístico y la filosofía existencial, el *galut* o exilio se convirtió en una metáfora de la enajenación y se lo relacionó con cualquier imperfección de la condición humana[33]. Me parece que justamente

---

[32] Landmann (1948: 520).

[33] Zwi Werblowsky (1997: 243, t. IV).

estos últimos aspectos son de importancia en la cuarta novela de Roffé. A pesar de que el término *"galut"* se aplica en un contexto muy específico, no se encuentran otros elementos judíos[34] en el texto, por lo que supongo que se quiere hacer hincapié en los aspectos universales del exilio y menos en su estrecha relación con la historia del pueblo judío. Si el galut se entiende como una condición universal del ser humano, entonces no importa si Eleonora regresa del destierro o va al exilio. En cualquier lugar es una extranjera, enajenada de su entorno y de sí misma. No obstante, su extravío y abandono, como el de todos nosotros, no es pasajero, sino permanente.

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