

**LAS RAMAS EN LA TIERRA Y LAS RAÍCES EN EL CIELO:
LOS PLIEGUES EN *EL ÁRBOL DE LA GITANA* DE ALICIA DUJOVNE ORTIZ**

Laura Bak

**Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Ciencias Sociales
Pregrado en Estudios Literarios
Bogotá, D.C.**

Julio de 2010

**LAS RAMAS EN LA TIERRA Y LAS RAÍCES EN EL CIELO:
LOS PLIEGUES EN *EL ÁRBOL DE LA GITANA* DE ALICIA DUJOVNE ORTIZ**

Laura Bak

**Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar por el título
Profesional en Estudios Literarios**

**Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Ciencias Sociales
Pregrado en Estudios Literarios
Bogotá, D.C.**

Julio de 2010



**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

Rector de la Universidad

Joaquín Sánchez García S. J.

Decano Facultad de Ciencias Sociales

Luis Alfonso Castellanos Ramírez S. J.

Director del Departamento de Literatura

Cristo Rafael Figueroa

Director de la Carrera de Estudios Literarios

Liliana Ramírez Gómez

Directora del Trabajo de Grado

Liliana Ramírez Gómez

Artículo 23 de la Resolución No. 23 de Julio de 1946

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al Dogma y la Moral Católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia.”

*A mis amigos, lo tan extrañamente familiar y
siempre mi casa.*

*A mi mamá y mi hermana Paula, mis
compañeras en el camino.*

AGRADECIMIENTOS

A todos los que han estado presentes, he aquí mi más honesto agradecimiento. En primer lugar a Liliana Ramírez por un apoyo y acompañamiento fundamental en cada paso de este trabajo, por el cariño con el que hizo posible esta empresa. A Rafa por su presencia, por su paciente lectura y por sus cálidos consejos. A mis amigos del alma, sobre todo a Juli, a pesar de los silencios muchas veces obligados y a Daniel por la compañía. A mi familia. A mi mamá y a mi hermana, por la paciencia y el amor. A María Isabel Casas, por su apoyo y su cariño. A mis maestros. A la facultad de Filosofía, por el acompañamiento y el apoyo. Al Rabino Claudio Jodorkovsky, por sus aportes bibliográficos y, finalmente, a todos lo que acompañaron el proceso: están ustedes presentes en todas las palabras.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	7
Literatura judía latinoamericana	7
Problemática de una definición	9
Estudios sobre lo judío en la literatura latinoamericana	11
Representaciones en la literatura judía latinoamericana	12
Características de la literatura judía latinoamericana	17
Lenguas y lenguaje	19
Memoria	21
Diáspora y exilio	22
Utopías o la tierra prometida	23
La escritura femenina	24
Alicia Dujovne Ortiz	24
Obra	26
Reseña: <i>El árbol de la gitana</i>	30
Presentación del problema	32
CAPÍTULO I: LA CREACIÓN DE ALICIA, UNA MIRADA DESDE LOS PROBLEMAS TEÓRICOS DE LA AUTOBIOGRAFÍA	34
De la lectura clásica de la autobiografía a la etapa del <i>autos</i>	34
Los documentos de Alicia. Giro en la concepción autobiográfica	40
Entre la desfiguración y las máscaras de Alicia: mediaciones del lenguaje	48
La estructura lingüística y los actos de habla: Alicia y la Gitana	51
La pluma de Alicia, una escritura polifónica	58

CAPÍTULO II: ENTRE LOS PLIEGUES Y LOS REFLEJOS DEL ÁRBOL	75
Breve mirada al contexto judío	76
De los pliegues y las orillas	78
El sujeto concebido desde la noción de <i>rutas (routes)</i> : los primeros pasos	82
Otra noción de raíz: el rizoma	83
Escritura y <i>collage</i>	87
El discurso en y sobre el exilio	89
Miradas de la teoría y la crítica literaria	92
Escritura como tierra portátil y lugar de encuentro	94
¿Cómo pensar al exiliado?	101
Literatura de inmigración y de exilio	104
Los nuevos territorios	114
Territorios otros	119
3. EPÍLOGO: LOS CAMINOS EN EL CAMINO	125
4. BIBLIOGRAFÍA	133

*Si no hemos sido extranjeros en otro
lugar, tenemos que descubrir nuestro
Egipto. Nuestra “extranjeridad”
simbólica.*

PAUL RICOEUR

*Los lestrigones y los cíclopes
y el feroz Poseidón no podrán encontrarte
si tú no los llevas ya dentro, en tu alma,
si tu alma no los conjura ante ti.*

KONSTANTÍNOS KAVAFIS

*Esta historia termina de tarde, cuando
un grupo de personas se asomó a un
agujero para verse pasar. Y se vieron, y
después desprendieron las palmas de
sus manos sudadas para volverse cada
cual a su casa.*

ALICIA DUJOVNE ORTIZ
El agujero en la tierra

INTRODUCCIÓN

LITERATURA JUDÍA LATINOAMERICANA

No es tarea fácil la definición de una literatura judía latinoamericana. Para cumplir con ella a cabalidad es necesario hacer una breve recapitulación de la historia de este pueblo que, por su condición de inmigrante, abarca gran parte de la historia de Occidente. Recuérdese que desde la primera expulsión de Babilonia han estado errando por el mundo en busca de la Tierra Prometida. Infortunadamente no ha sido sólo la búsqueda de la tierra la que los ha llevado a habitar espacios recónditos del mundo, sino las guerras y las persecuciones que no han cesado en la historia. Después del éxodo de Oriente Medio los judíos poblaron Europa en dos grandes tribus: los Asquenazíes y los Sefardíes. Los primeros, habitaron la parte Nororiental y Central del Antiguo Continente, mientras que los segundos, habitaron la Península Ibérica o *Sefarad*, según se conoce en hebreo. De ahí sefardíes.

En 1492 los judíos fueron expulsados de España y Portugal por orden de la Reina Isabel de Castilla y Fernando de Aragón. Ésta no fue la única expulsión que sufrieron los judíos. Comenzó en Francia, Inglaterra, Austria; siguió en Sicilia, Lituania, Túnez y otros más. A partir de la expulsión de Castilla y los Estados de Aragón, varios de los semitas zarparon a América en las carabelas de Colón. Otra gran parte del grupo se quedó en España como conversos o utilizando la fe católica como fachada y protección. Este momento se conoce también como la etapa de los marranos judaizantes¹. Los Asquenazíes, por su parte, fueron

¹ Judíos conversos, cripto-judíos o *Anusim*, según los sefardíes prefieren llamarlos. Es una etapa como ya se ha mencionado en la que la práctica de la religión judía se tornó clandestina y el cristianismo era la cubierta.

perseguidos por los *pogroms* a finales del siglo XIX. Estos realizaban ataques violentos contra las pequeñas poblaciones judías o *Shtetl* que estaban en el Imperio Ruso y sus alrededores. En palabras de Silvio Band²: la inmigración causada por los *pogroms*, fue el mayor desplazamiento cultural jamás visto por el hombre. Muchos de los semitas perseguidos por estos grupos partieron rumbo a América del Sur. Algunos de ellos llegaron a este lado del continente, porque era más fácil y económico subir a Norte América desde el Sur. Así, los semitas fueron llegando a América en diversos momentos de la historia, pero siempre en busca de una tierra prometida: “al salir de Sefarad, *paraíso perdido*, América devino, para el pueblo desterrado, mito fundacional de una tierra de promisión que, tenazmente, por siglos, una y otra vez, convertían en su paraíso recobrado” (Corrales Capestany, 2005: 171). Cuando se habla de los judíos que se asentaron en la Argentina provenientes de Rusia, es muy común encontrar el nombre del Barón Hirsh quien donó su fortuna para comprar tierras en la Pampa para quienes escapaban de la opresión del Zarismo.

En 1930 y 1940 la política Nazi tuvo como resultado a millones de judíos exterminados. El Holocausto, uno de los peores crímenes de la humanidad, fue causa de otro gran éxodo de los semitas hacia América. En este caso, ya no era el deseo de la utopía sino la desesperada búsqueda de la dignidad y un lugar seguro. Este hecho, según afirman varios teóricos y escritores como Primo Levi es, ahora, inseparable de la memoria humana. Y, por lo tanto, marcará una etapa en la escritura de las diversas literaturas judías.

Isaraël Salvator Révah lo definió como “un católico sin fe y un judío sin saber, aunque judío por voluntad.” Baruch Spinoza es ejemplo de esta condición. Algunos de los escritores que nos ocupan, al descubrir a personajes como el susodicho filósofo, comienzan a reconocerse a sí mismos como judíos y emprenden su búsqueda a partir de los textos.

² Silvio Band, ensayista brasileño especialista en lengua y cultura Idish. Participó en el Tercer encuentro de escritores judíos latinoamericanos. San Pablo – Agosto 1990

Retomando lo que se ha planteado, el pueblo hebreo no sólo ha errado por el mundo, sino que ha buscado, encontrado y perdido su utopía varias veces a lo largo de la historia. Su éxodo a América significó la esperanza de haber encontrado la última Tierra Prometida. Con este anhelo nacen una serie de obras fundamentales en el *corpus* de la literatura que nos ocupa. Sin embargo, esta literatura y cultura se verán terriblemente afectadas por las dictaduras que producirán un nuevo éxodo. Algunos partirán a Norte América, destino de sus antepasados o, regresan a Europa. Este regreso nos ocupará más adelante, dado que tiene fuertes implicaciones en la escritura judía latinoamericana.

Problemática de una definición³

En el presente trabajo me estaré refiriendo a la cultura judía, o bien, al pueblo judío. Sin embargo, considero pertinente reconocer que, en primer lugar, definir el judaísmo no es lo mismo que definir a los judíos. En segundo lugar, se debe entender que el judaísmo es mucho más que una religión. Según Mordejai Kaplan «el único concepto con el que cabe definir el judaísmo es con el de civilización» como una civilización religiosa. Pero no es suficiente dado que es algo que está en permanente cambio o evolución. Esta problemática también se hace evidente en la mirada que tienen los otros del judío: “ser judío [...] no es sólo el resultado de nacer y crecer dentro de cierta cultura, sino también –como lo han demostrado amplia y trágicamente todos los procesos discriminatorios– ser visto como tal por los otros” (Sosnowski, 2000: 265).

Antes de comenzar a trazar definiciones sobre la *literatura judía latinoamericana*, es pertinente recordar que en este momento no nos es posible pensarla desde esencialismos. Es

³ Para esta definición es fundamental resaltar que sin esencializar me dedicaré a buscar algunas constantes que sirvan para caracterizar esta rama de la literatura latinoamericana.

decir, no se habla de una Latinoamérica, no se habla de una cultura latinoamericana, sino de una multiplicidad de literaturas y de expresiones. La complejidad de definir la *literatura judía latinoamericana* radica en primer lugar, en la imposibilidad de definirla como *una* literatura. Es una amplia multiplicidad, dado que sus fuentes son innumerables. El mundo semita es una cultura de extremada riqueza por la amplitud geográfica en que ha residido. Es así como ellos tienen diversas fuentes lingüísticas que, dependiendo de su procedencia – como comunidad hebrea, hablan Idish o Sefardí–, llegan, además, a América hablando la lengua del país de origen: es decir, ruso, español, alemán, francés, hebreo, portugués. La lengua, en este sentido, también va cargada de una literatura, de diversos estilos y de una memoria. La carga mnemónica a la que responden estos escritores es intensamente amplia. En algunos casos parece ser la nostalgia de su tierra europea, en otros la nostalgia del judío por la tierra prometida. Esto también lo veremos a continuación, es la mirada al futuro, a esa tierra como promesa, lo que produjo diversas tareas para el escritor.

Varios teóricos afirman que los judíos son un pueblo de *memoria colectiva*; que aunque se les ha arrebatado su tierra y sus memorias más cercanas, tienen una inmensa conciencia de la historia de su pueblo: es una memoria milenaria, lo cual les da una profunda unidad como cultura. Recordemos que son también conocidos como la cultura del Libro.

“I am a link in the history of the people that is forever writing a Book” (DiAntonio, Glickman, 1993: 17) dice Manuela Fingueret. Este fragmento ejemplifica la conciencia que tiene el judío de su pueblo. La *Torah* es el pacto del pueblo con Dios, y el mundo de los hebreos se construye a partir del culto que se le rinde al Libro. Ellos son parte del Libro y esto debe ser celebrado en tanto que hagan parte de la tradición. En este orden de ideas, la cultura judía se ha reconocido, según se ha comentado, como la cultura del Libro o *Am ha-Sefer*, esto es, la práctica alrededor de la *Torah*. Pero también, su tradición oral es

definitiva en el momento de pensar sus experiencias y transmisiones mnemónicas⁴. La bella definición de Manuela Fingueret, escritora judía nacida en la Argentina, sobre su relación con esta tradición ayuda a comprender cuán sagrado es el rito del paso de la memoria y cuán ligado está a su tradición.

Estudios sobre lo judío en la literatura latinoamericana

No son muchos los estudios sobre la literatura en cuestión. Sin lugar a duda, los autores son estudiados por la crítica, pero no por ser exponentes de la literatura judía latinoamericana sino por su obra o como exponentes de la literatura latinoamericana o nacional. Para comprender con mayor facilidad cómo se ha estudiado el tema de lo *judío* en la literatura de América Latina es pertinente comparar lo que sucedió en los estudios feministas. Es decir, se revisó tanto cómo se representó a la mujer en la literatura, como la escritura de la mujer. En los estudios de la literatura que pretendemos definir en el presente capítulo, sucede algo muy similar. Existe crítica sobre cómo escribe y sobre qué escribe el judío en el continente, al igual que estudios como los de Doris Sommer donde examina cómo ha sido representado el judío en la literatura.

Es pertinente contextualizar brevemente al lector sobre la crítica que en los últimos años se ha encargado de estudiar las expresiones de este pequeño y diverso grupo de latinoamericanos. En algunos países como Chile, Argentina y Brasil se produce crítica e historia. Sin embargo, esto es muy poco asequible para los anglosajones. Aunque esta literatura ha comenzado a ser estudiada desde hace unos treinta años, sigue siendo muy inexplorada. Robert DiAntonio, profesor del departamento de lenguas extranjeras de Southern Illinois University y Nora Glickman, profesora de Queens College (CUNY) se

⁴ Hay una serie de textos en la tradición hebrea como el *Mishná* provenientes de la tradición oral.

propusieron la tarea de recopilar una serie de ensayos para difundir este tema en lengua inglesa.

En América Latina existen una serie de organizaciones, mayormente organizaciones judías cuyo propósito es promover la memoria de su cultura. Se han creado eventos como *El encuentro de escritores judíos latinoamericanos*, organizado por la Asociación Internacional de Escritores Judíos de Lengua Hispana y Portuguesa. La Revista Iberoamericana de la Universidad de Pittsburg publicó un ejemplar dedicado a la Literatura Judía en América Latina, dirigida por Alejandro Meter de la misma institución. Es evidente que es un tema que cada vez se tiene más en cuenta en el mundo académico.

Es bueno resaltar, en este mismo orden de ideas, que no es sólo la literatura escrita por judíos latinoamericanos o judíos. Es la manera en que se ha tratado la figura del judío en nuestro continente. No se puede pasar, pues, por alto la novela del siglo XIX, escritores como Jorge Isaacs de Colombia donde el tema del judío se trata abiertamente. La manera en que se ha dibujado, en que se ha creado el imaginario alrededor de esta comunidad, es un tema que levanta mucho interés en la crítica.

Representaciones en la literatura judía latinoamericana

La relación que cada uno de los escritores ha tenido con su continente, su país, su cultura, con la práctica de su religión determina los ecos del judaísmo en sus obras. No debemos olvidar que muchos de los escritores judíos lo son culturalmente mas no son necesariamente religiosos o practicantes, dado que muchos de ellos vienen de España y Portugal, son conversos o marranos, hijos o descendientes de ellos. Las obras, en su gran mayoría, son resonancias de los choques de los diversos tipos de vidas que se encuentran en el continente y tratan de convivir. No por esto las obras son autobiográficas, aunque es un

género que predomina en estas literaturas. Hay, por ende, una gran relación entre la escritura, la vivencia y lo que se concibe de lo que es ser judío en el continente y en los diversos momentos históricos:

The concept of marginality entails a balance that a person must sustain between the culture and religion of one's ancestors and the desire to assimilate into a new, non-Jewish, way of life. [...] This literature is born «of the encounter between ancient Jewish culture and the New World.» [...] it must be kept in mind that Jewish assimilation in Latin America was not always easily accomplished *and the resulting tension was often the cause of dynamic surge of literary activity*” (La cursiva es mía) (1993: 4).

La figura del escritor judío latinoamericano es atractiva porque se convierte en la de un sujeto que, o bien se reconoce a sí mismo como dislocado, o le es imposible definirse bajo esencialismos. Ilán Stavans, escritor y profesor mexicano, es un claro ejemplo de lo anterior. Este académico se reconoce a sí mismo como partícipe de tres culturas muy distintas: la judía, la mexicana y la estadounidense. Expresa que el interés de sus estudios que giran entorno a su identidad no buscan ser comprendidos desde «soluciones simplificadoras» como lo son la conversión o la expulsión, sino desde “una polifonía cuyas disonancias no tengan que resolverse en acordes, la identidad doble, o triple resulta ser no sólo posible, sino también inevitable y hasta posiblemente liberadora” (2000:414). Es decir, Stavans es un personaje debe ser comprendido desde la idea del *pliegue*. Entiéndase pliegue como estar en una creación paralela de realidad donde la solución no es estar de uno u otro lado. No se privilegia nada, es una focalización doble o triple. Es estar siempre en las orillas. Se puede decir, entonces, que el pliegue siempre da como resultado algo más que la suma de las partes.

Ilán Stavans nació en México, hijo de familia judía proveniente del Nororiente de Europa y vive en Estados Unidos. Dice, refiriéndose a su condición, que ya no es sólo el caso del judío que reconoce a los integrantes de su pueblo como ciudadanos de otros

pueblos, sino que hoy en día, en gran parte de los pueblos latinoamericanos se ha presentado la necesidad de reconocer que sus miembros lo son también de otros pueblos. Aquí se evidencia una sinécdoque entre el pueblo judío y el latinoamericano. Estas tres identidades, que están siempre en tensión, no sólo consigo mismas sino con todo lo que las rodea, permiten afirmar un estado cultural de la identidad. En un ensayo autobiográfico, titulado “Lost in translation” el autor judío-mexicano explica sus identidades como «espejuelos que sirven para ver el mundo desde otra perspectiva» (Cfr. Sommer, 414) Esta condición es llamada por Linda Richardson de The York Times como *an outsider’s insider view*.

En un artículo de la Revista Iberoamericana, “El José entre sus hermanos” Doris Sommer –también judía– expone la figura de Stavans. Tomémonos unos minutos para repararlo. Sommer afirma que el mexicano se basa en la idea del crítico cultural planteada por Walter Benjamin como: “una criatura multinacional y políglota [...] [que] ejerc[e] sus funciones desde una plataforma que por creativa es desestabilizadora” (Sommer, 2000: 413). Esta posición del crítico comprende los «vasos comunicantes» como puentes que articulen espacios que parecen estar disociados, esta afirmación presiona contra los horizontes existentes. La idea, entonces, es la de ir siempre a los límites, es decir, ir a las orillas.

La condición del profesor Stavans es polifónica y cultural según el artículo de Sommer. Esto se lo reconoce por su educación judía en un país latinoamericano de tradiciones tan marcadas y diferentes a las del mundo hebreo. En él las conciencias dobles, tan característica de los judíos, salen a relucir. Estas conciencias dobles son, también, ejemplificadas en la condición de exilio con la que viven los semitas. Repasemos entonces,

la educación lingüística del escritor mexicano: sus primeras lenguas fueron el idish y el español, después aprendió hebreo e inglés.

La obra de Ilán Stavans⁵ es ejemplo de cómo la literatura se convierte en un espacio en el que se celebra la diferencia –diferencia en lo que se refiere a disonancia. Es decir, esta literatura latinoamericana, que además es judía, es un espacio donde confluyen una gran cantidad de discursos:

Pero gracias al momento posmoderno en el que vivimos, mientras nos acostumbramos todos a una polifonía cuyas disonancias no tengan que resolverse en acordes, la identidad doble, o triple resulta ser no sólo posible, sino también inevitable y hasta posiblemente liberadora (2000: 414).

Sommer habla de una disonancia en el discurso que se torna liberadora, esto es lo que para mí es la literatura judía latinoamericana. Recordemos que Stavans, cuando habla de sí mismo como un personaje que no se puede definir, como una disonancia de identidades, evidencia que su identidad está en tensión y que en su obra hay constantes y diversos momentos de identificación.

En otro orden de ideas, varios de los teóricos literarios como Nelson Vieyra, Susana Rotker, Edna Eizenberg y Saul Sosnowski, abordan sus estudios sobre esta literatura reconociendo la importancia del judaísmo en la estética de la obras de muchos de los autores judíos latinoamericanos. Estética en dos sentidos fundamentales: el primero, en lo que se refiere a la construcción del discurso, es decir, los temas, la simbología –como es el caso de Clarice Lispector y Moacyr Scliar–; y en segundo lugar, a los intertextos con los escritos sagrados.

⁵ Para dar un ejemplo más amplio considero pertinente remitirnos a una de las novelas más conocidas del profesor Stavans y a sus juegos con la co-autoría de dicha novela. *Talia y cielo*, su primera novela fue publicada en 1989. En ella explora una posible «escisión entre un yo judío y un yo mexicano», es ahí donde el juego con la co-autoría es, también muy relevante dado que Zuri Balkoff es una invención de Stavans que es también un personaje de la novela o, posiblemente, uno de sus yoes. La co-autoría como toda la novela es un juego entre los polos, por ejemplo el de realidad – ficción.

En esta literatura los más grandes exponentes son Argentina y Brasil, en ellos se evidencia un fuerte choque. Éste se vive en la literatura desde el intento de la construcción de un «puente» entre las generaciones pasadas y futuras. Cuando se piensa en la novela de Gerchunoff *Los Gauchos judíos* se tiene un claro ejemplo de lo que es el optimismo de una generación. Es decir, la mirada al futuro, comprender este continente como la tierra prometida. Gran parte de esta literatura, representó la figura de la tierra prometida con su vivencia americana.

Hay estudios que exploran cómo los escritores han tratado ciertos temas o signos dentro de la literatura, ejemplo de ello es Graciela Scheines, quien propone tres mitos o imaginarios de los judíos sobre América Latina. El primero es el de «América como el espacio vacío donde puede construirse la Utopía», esto se acerca a las utopías del Renacimiento. Es aquí donde el Barón Mauricio Hirsh y todo el ideario que lo rodea está situado. Esto dista completamente de las ideas del Sionismo y del regreso a *Eretz Israel*, porque si bien el sionismo propone una obra colectiva, la empresa del Barón Hirsh fue individual, una utopía construida por un solo hombre. Puede decirse, entonces, que es una utopía paternalista. En segundo lugar, encontramos «América como el paraíso en la tierra», esto inicia con la llegada de Colón y los judíos que escapaban de España. Una obra que representa esta utopía es la novela de Gerchunoff *Los gauchos judíos*:

Y este intento de encontrar el paraíso en América se apoya en motivos místicos y en motivos ecológicos. Los judíos que hacen agricultura adquieren, ellos también, raíces y dejan de ser errantes. Hebreo significa «extranjero de la otra orilla», y los extranjeros pasan de largo, sin detenerse a cultivar. Un edicto de los Zares prohibía a los judíos labrar la tierra, era su forma de decir: ustedes están de paso siguen siendo extranjeros (Brailovsky, 1990: 31).

Finalmente, el tercer punto presenta una «América como la barbarie donde no puede realizarse nada», esta es la visión negativa del habitar América que se evidencia en las actitudes de Sarmiento, en la manera en que es definida América en la voz de San Martín

donde afirma que lo que se debe hacer en este continente es emigrar. Esto es posterior a la gran empresa de Hirsh, cuando ya su administración había cambiado de manos y se perdía el ideal bajo el que se había fundado (Cfr. Brailovsky, 1990).

Características de la literatura judía latinoamericana

La literatura se convierte en un espacio en el cual los escritores pueden ahondar, donde pueden explorar tanto sus raíces como la condición en la que ahora se encuentran. Es decir, el reconocerse como exiliados, como una cultura en diáspora, como extranjeros, pero también como judíos latinoamericanos. Esta literatura es un espacio que oscila, según lo dice Manuela Fingueret, como un péndulo. Esta literatura es un espacio intermedio y oscilante. En este sentido, Glickman afirma: “they have created a space between different worlds, the Latin American and the Jewish, the Indian and the Biblical, the secular and the religious, the rational and the mystical. That space is the realm of the writer and his or her imagination” (1993: 10). Esto es entonces, una de las más grandes expresiones de la literatura judía. Es ese oscilamiento entre el mundo hebreo y el infinito del mundo latinoamericano. Ellos, habitan ese espacio intermedio y de ahí nace su literatura como una expresión distinta, celebratoria. Celebratoria, en algunos casos, no necesariamente del pasado sino del presente y del futuro. De América como la Tierra Prometida.

Muchos de los autores que entran en el corpus que estamos estudiando no son judíos de primera generación. Una gran mayoría de ellos nació en América y aunque tuvieron un conocimiento de las lenguas de sus padres al escucharlos en conversaciones, conocieron mucho del mundo judío no por estudios en la Sinagoga sino por la literatura misma. Hablamos de una literatura europea como Kafka, Aleichmen, Scholem, Babel, entre otros. Es una experiencia que cuando se está inmerso en el mundo hebreo reconoce esos ecos en

la escritura y para este lector particular es un espacio que le habla de sí mismo, de su pasado, de su memoria. Para las generaciones contemporáneas estos descubrimientos también se han realizado a partir de la literatura norteamericana. Esto significa que es a partir de una visión del mundo determinada a partir de la cual reconocen el mundo en el que viven y su condición de judíos. Ilán Stavans en *Tropical Synagogues: Short Stories by Jewish American Writers* intenta hacer una genealogía literaria de estos escritores así como la suya propia. En uno de sus ensayos expone que “hay una manera de mostrar que es posible leer a Kafka o a Bruno Schulz desde Buenos Aires o Caracas y que de hecho, esta lectura permite una renovación de la cultura judaica” (Sommer, 2000: 416). Por lo tanto, la literatura se convierte en el medio por el cual exploran sus raíces. El viaje, por ejemplo, es uno de los motivos que más se repiten en la búsqueda de las raíces. Y el viaje pensado no como dejar lo otro, sino arrastrarlo para ir en busca de los orígenes.

Gran parte de las inmigraciones llegaron a Brasil y Argentina, otro gran número llegó a Chile, Uruguay, México y Cuba. Los primeros tres países son exponentes de la mayor parte de las expresiones de literatura judía latinoamericana. Ha sido el choque entre la tradición hebrea, la tradición y la cultura con la que venían de Europa, con la nueva tradición de los países a los que llegaron, lo que ha dado el resultado de unas literaturas exponentes de esta memoria colectiva y la supervivencia de distintos mundos en un gran territorio.

De la literatura judía latinoamericana se pueden nombrar varias características, que no son únicamente suyas pero que sí predominan en esta escritura. Ejemplo de ello es: el viaje, la nostalgia, un fuerte interés por la genealogía tanto de la desconocida familia como de la cultura judía; el juego con las lenguas que habitan los discursos; la memoria; los intertextos con las escrituras sagradas y rituales, así como los rituales y la tradición hebrea;

la predominancia del género autobiográfico y la figura de la mujer escritora. Que para ser herederos de la tradición hebrea la mujer está asumiendo un nuevo *rol* de suma importancia. En el presente trabajo se ahondará en sólo unas de las características.

Lenguas y el lenguaje

El tema de la lengua en esta literatura es sumamente interesante, en primer lugar, por el despliegue de belleza que implica el producir una literatura con ecos de lenguas que no siempre se entienden, es decir, escuchar lenguas que son, de alguna manera, familiares sea por el testimonio de lo ritual o por la vida diaria donde comenzaban a chocar las lenguas y las expresiones. Pero también, son representación de cómo hay una adquisición inconsciente por parte de los escritores en su infancia. Esto produce que la remembranza de la lengua, una lengua que no se aprendió pero que se escuchó, produzca grandes efectos dentro de las literaturas, ejemplo de esto es el ruso, el francés, el hebreo, el idish, el alemán, es decir, las lenguas maternas de sus progenitores. El mundo se reconstruye por esos sonidos. Es decir, se asocia la palabra y su fonología a las situaciones en que fueron escuchadas. Esta literatura, que generalmente se escribe en la lengua de la nueva nación, es decir, el español o el portugués, es una literatura que se llena de los sonidos y de las construcciones sintácticas de las lenguas que acabamos de mencionar.

Margo Glantz, escritora mexicana de origen ucraniano describe brevemente su relación con la lengua materna de sus padres, no la de ella dado que esa es el español. Cuando habla de sus padres y de la manera en que ellos se habitaron el uno al otro para protegerse, usaron el ruso como la lengua del exilio y del amor, mientras que se comunicaban con su América por medio del español. Este tipo de interacción con la lengua es constante en los testimonios de muchos escritores cuando recuerdan a sus familias. El español o portugués

eran una lengua de afuera, para comunicarse con el mundo, pero las lenguas de sus naciones europeas se tornaban en un espacio propio: un espacio que para los niños, espectadores de sus padres y sus abuelos, parece tornarse en un espacio fantástico, de secreto y de memoria. Entonces, se evidencia cómo se sustenta el imaginario «mítico» de las lenguas. Ejemplo de esto es Ricardo Halac, argentino de padres árabe franceses: “The first [the Arab] was the intimate language of my parents; the second [French] was used when they did not want those who were present to know what they were saying” (1993: 24).

Pensemos entonces en el ritual religioso. En el judaísmo toda celebración religiosa se realiza en hebreo. Para quien lo practica es una lengua que está llena de ecos, que está cargada de un significado ritual, que está ligada al pacto con Dios, es una lengua que es la *Torah*. Por otro lado, los judíos, vistos desde afuera siempre van a estar asociados con hablar otra lengua, con el hebreo. Esto produce una sensación de enajenamiento en sus conciudadanos, es una religión que se sigue manteniendo al margen, que habla en su propia lengua. Está envuelta por unos sonidos que de cierta manera se inscriben en una idea de secreto o de misterio. Por último, en el caso de los Asquenazíes, cuando llegaron a Sur América, a la Pampa argentina, se comunicaban con los judíos que habían llegado años antes en idish.

Para las generaciones nacidas en América Latina hay una cierta romantización de la lengua de sus padres, pero su lengua –española o portuguesa– se convierte en una nueva patria, en un espacio de exploración. Y se vuelve también una *tierra portátil*⁶. La literatura de América Latina es parte de este espacio. Es un lugar donde se reconocen como otros, pero con la posibilidad de hacer parte de ese *corpus*, es decir, del de Latinoamérica. Y los

⁶ Richardo Feierstein, se refiere a los recuerdos idiomáticos de su infancia como su *portable land*.

temas que se tratan en nuestra literatura no son, en lo más mínimo, distantes o ignoran las vivencias del judío. Recordemos que éste es un continente de inmigrantes, de choques, de encuentros, de múltiples culturas que buscan un lugar sobre la tierra.

Finalmente las generaciones de los setentas, que sufrieron las dictaduras de América Latina, tuvieron la necesidad de volver a emigrar. Volvieron a su condición de diáspora activa. Una condición que llevaban previendo los judíos. Muchos de ellos, como ya se ha comentado, dirigieron su rumbo de nuevo a Europa, para redescubrir su pasado. Muchos subieron a Norte América. En esta nueva diáspora, algunos de los autores, muy pocos, comienzan a escribir en una lengua distinta a la suya. Es decir, en francés y en inglés. Para muchos la comodidad de estos ensayos radica en la libertad de escribir en una lengua que no es la suya, para otros, como en el caso de Dujovne Ortiz, marca ciertos límites que se ignoran cuando se escribe en la lengua propia. Pero la opinión general plantea que el habitar esa otra lengua es ejemplo de la condición de exilio.

Memoria

Cuando se habla de lengua nos encontramos también en el tema de la memoria que, como se ha repetido en el presente trabajo, es fundamental en la conciencia del judío y de la literatura que estudiamos. El tema de la lengua y la memoria se compenetran. La lengua representa memoria en tanto que es el rito por el cual se invocan los recuerdos. Es fundamental, porque la celebración religiosa está fundamentada en la lengua, que es también el pacto con Dios: la lengua ha sido siempre lo que han cargado los hebreos en su espalda. Ha sido lo que los ha acompañado desde el primer éxodo. Es parte de la tradición que se pasa de boca en boca. Es el gozo de saber que se transmite algo sagrado de generación en generación. Al ser esto parte de la tradición oral, la lengua se va cargando de

los recuerdos de los antepasados. Hablar idish, hablar hebreo; aprenderlos y muchas veces aprehenderlos implica recibir y poner en práctica una tradición y una memoria milenaria.

El pueblo judío, como se ha comentado al comienzo de este texto, es un pueblo de memoria colectiva. La pérdida de sus tierras, de sus objetos personales, el dejar atrás a muchos familiares, implica una cierta pérdida de la memoria individual. Pero como cultura se han encargado de preservar sus recuerdos. Esto se evidencia en sus tradiciones.

Para la literatura esta memoria es determinante, dado que los escritores posteriores a 1950, sobre todo los de 1980 en adelante, en su escritura comienzan a explorar la memoria de sus familias, sus árboles genealógicos. Predomina la escritura autobiográfica. Sin embargo, la autobiografía de los judíos latinoamericanos es una autobiografía donde impera la recuperación de la historia de la familia del narrador. Ejemplo de este momento son Ana Brofman Vásquez, Alicia Dujovne Ortiz, Pedro Orgambide, Esther Seligson, entre muchos otros. Dice Leonardo Senkman que: “for these writers, calling forth memory has become a way to mark the disenchantment that has uprooted them as citizens, but which simultaneously permitted them, as writers to also be Jews. This is, in fact, autobiographical literature –a rediscovery of family histories” (1993: 34). Estos escritores comparten, pues, el esfuerzo por luchar contra el olvido, contra la crisis del olvido.

Diáspora y exilio

Uno de los temas más relevantes en la literatura judía latinoamericana es el de la diáspora y exilio. Esto es fundamental tanto como tema de la literatura, como por la condición del judío: su conciencia de ser siempre exiliado de la tierra, de siempre estar en diápora: “the feeling of exile, which is typical of the Jew, has followed [...] just the same– whether it is

an exile from God, from the Promised Land or from oneself– as was the case of Walter Benjamin” (1993: 19).

La cuestión de la diáspora y el exilio va de la mano de una sensación de dislocamiento, de no pertenecer, de ser sempiternos extranjeros. Esto es manifiesto en la escritura dado que, como se ha dicho en repetidas ocasiones, esta es una literatura que oscila entre dos mundos, uno aquí presente y otro heredado de la memoria y de la nostalgia. Ese espacio intermedio es el que no encaja, el que permite el surgimiento de esta literatura, pero es el mismo espacio que los etiqueta como una comunidad que sigue manteniéndose al margen del resto.

Parte de lo que distingue la escritura de esta cultura latinoamericana es que se sabe siempre en diáspora; que, aunque son latinoamericanos hay algo de ellos que no lo es, que está siempre mirando para otra parte. Este estar mirando a otra parte evidencia, una vez más, la presencia del pliegue, donde no hay solución armónica. Es ser de las orillas, es decir, poder ver la orilla, pero también el centro, pero sin poder ser de una de las dos partes. Traigo a colación las literaturas de 1980 y posteriores, a las que exploraron la memoria de la familia para poder responder a preguntas de su origen.

Utopías o la tierra prometida: una visión judía de América

Esta comunidad, aunque se ha mantenido en un estado de constantes inmigrantes, también ha encontrado, a lo largo de la historia múltiples espacios que ha querido creer como su Tierra Prometida. Ya lo hemos dicho, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, era una de las ofertas que representaba América. Recordemos al Barón Hirsh y las tierras que compró en la Pampa, la creación de una utopía paternalista. América por ser el Nuevo Mundo parecía ser libre de prejuicios, de violencias, parecía ser la verdadera Tierra

Prometida. Por eso literaturas como la de los inicios del siglo XX como *Los gauchos judíos*, eran literaturas que no miraban el pasado con nostalgia, hacían caso omiso al presente y miraban al futuro con el optimismo de haber encontrado su lugar sobre la tierra.

La escritura femenina

La escritura femenina es fundamental en la literatura judía latinoamericana. En primer lugar, porque son ellas un gran grupo y hacen parte de los más destacados. En segundo lugar, porque la mujer en la comunidad judía siempre ha estado relegada. Su función se reduce a ser madre y ama de casa. Mientras que en esta literatura se ha hecho presente y se ha lanzado a muy grandes cruzadas tanto literarias como de exploración de la memoria. Ha logrado, también, replantear su nivel.

Estas escritoras como Margo Glanz, Sabina Berman, Angelina Muñiz, Esther Seligson, Manuela Fingueret, Clarice Lispector, Alicia Dujovne Ortiz, son ejemplo de cómo la figura de la mujer se ha ido incorporando y ha ido rechazando las imágenes que se le habían impuesto por generaciones. Ellas, según comenta DiAntonio, cuestionan el tradicionalismo y si ese *rol* se debe seguir cumpliendo en estas sociedades contemporáneas. Debe resaltarse que la mujer judía latinoamericana se encuentra marginalizada doblemente. Esta escritura femenina, entonces, se abre a la participación activa en la celebración y creación del imaginario judío y la memoria colectiva, de la que tanto hemos hablado.

Alicia Dujovne Ortiz

Nació en la Argentina de 1940, en una familia de intelectuales. Su padre, Carlos Dujovne, fue el fundador de Problemas, editorial comunista; su madre, Alicia Ortiz, era escritora y profesora de castellano; su tío paterno fue el renombrado filósofo León Dujovne y su tío

materno un exitoso escritor bonaerense: Raúl Escalabrini Ortiz. Su familia, según nos cuenta la novelista, la ha apoyado siempre y ha tenido fe en todas sus empresas. Así ha sido como Alicia Dujovne Ortiz siempre ha logrado vivir de la literatura. Estudió en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es reconocida novelista y periodista. Ganadora de la beca para escritores de la fundación Simon Guggenheim en 1986, y en cuatro ocasiones se le ha otorgado la beca de creación del *Centre National du Livre de Paris*. Ha trabajado en los periódicos: La nación (Argentina), La opinión (Argentina), Excelsior (México), La vanguardia (España) y Le monde (Francia). En el 2004 recibió en premio Konex. Fue también, durante los años 1978-1995, consejera literaria para lengua española e italiana de la editorial Gallimard. En la actualidad, coordina talleres literarios en el *Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme*. Paralelamente acopia los testimonios de sobrevivientes de la *Shoah*⁷. El proyecto tiene como fin la publicación de un libro colectivo.

La dictadura militar en la Argentina entre 1977 y 1982 obligó a la autora a partir rumbo a Francia como exiliada. Esto es, indiscutiblemente, uno de los hechos más definitivos en la carrera literaria de Dujovne como en su vida personal, según cuenta ella en entrevistas y en su autobiografía. Alicia Dujovne Ortiz no fue exiliada política, sin embargo cuenta que trabajaba en el diario La opinión al inicio de la dictadura cuyo director, Jacobo Timmerman, fue torturado y varios de sus amigos desaparecían. En esos años, la hija de Dujovne tenía unos trece años y para ella era imposible permitir que viviera su país en esas circunstancias, así que decidió partir rumbo a Francia. Y ha residido allá desde entonces, excepto por el corto tiempo que vivió en Estados Unidos por motivo de su beca.

⁷ *Shoah*: Su traducción literal es catástrofe. Este término hace referencia al Holocausto, a toda la aniquilación judía en Europa.

Su vida según parece está profundamente ligada con su obra literaria. Ejemplo de esto es la experiencia de ser inmigrante. El estar en la orilla, sentir que su nacionalidad es la del inmigrante. Esto se expresa claramente en su obra, en su autobiografía *El árbol de la gitana*, pero también, según cuenta la autora, en su escritura, en su novela anterior ya se anunciaba la sensación del exilio, de la partida.

Obra

La obra de Alicia Dujovne Ortiz es conocida en Europa, sobre todo en Francia y en España y en América Latina, sobre todo en su país natal. Ha sido reconocida desde sus primeros pasos en la poesía, sus novelas y su carrera periodística, sin embargo, han sido las que le han merecido el mayor reconocimiento. La crítica, de todas maneras, no se ha concentrado en estudiar su obra. Son muy pocos los estudios que se pueden encontrar de ella. Nora Glickman, a quien ya hemos mencionado en el presente trabajo, dedicó un artículo muy iluminador sobre Dujovne, donde su planteamiento principal radica en la relación entre la escritura y el camino en su obra. También le realizó una entrevista al igual que Jason Weiss en la revista *Hispanamérica*.

Alicia Dujovne Ortiz ha publicado un buen número de obras: en 1967 *Orejas invisibles para el rumor de nuestros pasos*, en 1969 *Mapa del olvidado tesoro*, 1973 *Recetas, florecillas y otros contentos*; estos tres son sus únicas publicaciones de poesía. A partir de 1977 comienza la publicación de sus novelas, la primera, *El buzón de la esquina*, da a conocer la primera biografía de *María Elena Walsh*; en 1980 publica *El agujero en la tierra*; en 1991 el ensayo *Bogotá*; en 1993 publica una de sus novelas-biográficas más conocidas *Maradona soy yo*, en 1995 publica una de sus obras más importantes y reconocidas, de la que profundizaremos más adelante: *Eva Perón, la biografía*; en 1997

sale *El árbol de la gitana* una novela autobiográfica; en 1998 *Mirella*, novela basada en un fragmento de Julio Cortázar; en el 2003 sale su ensayo *Al que se va*; en el mismo año la novela *Anita cubierta de arena*; en el 2005 se imprime *Las perlas rojas*; en el 2007 publica otra biografía: *El camarada Carlos*, basada en la vida de su padre y en el 2009 publica su última novela *La muñeca rusa*. Quedan sin mencionar algunos ensayos y artículos.

Como es evidente, la obra de la argentina es vasta y variada, pero es la misma diversidad la exponente de la relación que hay en la escritura de Dujovne con la realidad y la ficción. Es un juego constante con la Historia y con la ficcionalización. Con el re-correr los caminos de la historia e intentar, a partir de la escritura, hilar, re-crear lo que ha pasado, tratando de re-cobrar una memoria de las cosas cotidianas, esas que a la pluma de la Historia se le pasan. Hay una complejidad en hablar de Alicia Dujovne Ortiz como unidad, sobre todo en lo que se refiere a su escritura. Para el proyecto que nos interesa tendremos en mente sólo aquello que arbitrariamente considero más importante. Así pues no mencionaremos su obra poética y nos centraremos, a continuación, en sólo algunas de sus novelas y biografías.

En la obra novelística de Dujovne se evidencia principalmente la conciencia de su pasado, al respecto Glickman afirma: “y hay aún aquellas que habiendo perdido seres y objetos queridos también vuelven la vista al pasado, pero en vez de sucumbir en la amargura acogen su suerte y la transforman en una búsqueda fructífera de sí mismas” (Glickman, 2000: 381). Su escritura representa un choque del mundo católico con el judío. En las obras posteriores al setenta y ocho se hace presente la noción, la conciencia y la certeza de ser una exiliada. El hecho de estar en diáspora define radicalmente su escritura. Esto, según afirma Dujovne, y lo resalta la crítica, se evidencia desde el *Agujero en la tierra*, novela que anuncia que ya está sintiendo la diáspora que está por venir.

Nora Glickman en “Andando se hacen los caminos de Alicia Dujovne Ortiz” resalta la pasión de la novelista por «su tribu», es decir, su hija y sus dos nietas. La mística de Sor Juana Inés de la Cruz es uno de los temas por los que se inclina la escritora –más adelante, cuando mencionemos, la relación en su escritura con la de Clarice Lispector, volveremos a aludir a la mística. Las imágenes vitalistas están también presentes en sus obras. Es por esto que se transmite un estado de éxtasis sobre lo vivenciado. Ahora, su literatura está impregnada también de un magnífico sentido del humor, pero siempre como celebratorio: “se ríe con desprendimiento y con pudor, porque tiene la capacidad –característicamente judía– de contemplarse desde afuera, y de hablar de sí misma como si fuera de otra persona” (Glickman, 2000: 382).

La escritura de Dujovne Ortiz expresa la elección de un ritmo y un vocabulario específicamente femeninos (Cfr. 2000: 382) pero no por esto puede asumirse que la escritora es feminista, de hecho ha criticado fuertemente la posición de dicho pensamiento. Esta escritura femenina es una de las cosas que la novelista considera «lo más indefinible», no obstante, afirma que ha sentido una mirada femenina, que en el caso de *Eva Perón, la biografía* la sintió muy presente. Igualmente al referirse a Clarice Lispector reconoce esa manera femenina de escribir⁸:

En Clarice Lispector, en *La pasión según G.H.*, la mujer que hace una especie de itinerario como si fueran las moradas de Santa Teresa dentro de su casa hasta llegar a la cucaracha que es la novia arcaica de sus velos negros, *es una relación mística*, con una especie de diosa, de antepasada femenina, la cucaracha. *Es totalmente el universo que yo reivindicó* (La cursiva es mía) (Weiss, 56: 1999).

La mística, la relación de la mujer, la percepción que tiene ella del mundo es algunos de los temas fundamentales y determinantes de su escritura. Se sabe y se siente en el momento de leerla que es una mujer quien lleva la pluma. Deja, pues, impresa una marca femenina en

⁸ Creo que es pertinente aclarar que esta manera femenina de escribir no es una escritura femenina como la planteada por Hélele Cixous.

sus textos. La biografía de Evita es uno de los textos donde más se evidencia que es una mujer quien escribe. Dice la crítica, que frente a todas las demás biografías que se han hecho de ella, la de Dujovne tiene una característica de una mirada femenina. Mencionada la biografía de Eva Perón, vale la pena recordar que fue escrita en francés y traducido por la misma autora al español. Alicia Dujovne Ortiz afirma que el francés le permitió una escritura donde no podía tomarse tantas licencias como en el español. Se vio limitada por una lengua que no es la suya, pero que asimismo le permitió a la obra ser mucho más rica.

Dujovne también se ha caracterizado por juegos con diversos intertextos. Sus obras juegan con la noción de realidad y ficción, rompiendo esos límites y dando campo a una escritura que posibilita las más asombrosas historias. Tomemos, por ejemplo, *Mireya*, basada en un fragmento de Cortázar, quien parece hacer un hallazgo histórico. Aparentemente, según cuenta el escritor argentino, la mujer que está sentada, en primer plano en el cuadro “Le Salon de la Rue des Moulins” de Toulouse Lautrec se llama Mireille. Ella sería una de las favoritas del pintor parisino y, según la historia que continúa Dujovne, viajaría a Buenos Aires para ser una de las musas de Gardel. Esta novela, entonces, evidencia la manera en que Dujovne Ortiz juega con la realidad y la lleva hasta los límites de la ficción.

En la entrevista con Jason Weiss, Dujovne Ortiz afirma que su novela autobiográfica *El árbol de la gitana* marca una segunda etapa en su escritura. Es la etapa del exilio. Este paso se anunciaba, como ya he comentado, con su anterior novela *El agujero en la tierra* que termina con la imagen de un árbol que se arranca, sale volando y de él, lo único que queda es el hoyo en la tierra.

El árbol de la gitana
Reseña

El árbol de la gitana, autobiografía de Alicia Dujovne Ortiz, es un texto escrito desde su exilio en Francia. Su vida, en la presente ocasión, no es más que una excusa para iniciar un viaje histórico en el que la narradora busca hilar, encontrar la historia y las raíces más recónditas de su familia. La novela comienza *in media res* con una descripción de la idea de *casa* que se ha construido a lo largo de la vida de la narradora. Contrapone esta imagen a la ausencia, a su imposibilidad de poseer esta casa. El exilio se convierte para la narradora en su nacionalidad. Lo interesante es que el recorrer la historia, encontrarse con las raíces de su familia, verse siempre en diáspora van a lograr que su mirada sea positiva frente al exilio. La narradora logrará identificarse con sus antepasados al reconocerse en la Gitana, al ver en los recuentos de la historia de sus bisabuelos que escapaban siempre una condición de inmigrantes.

La narración está hecha a tres voces: la de Alicia, la narradora; la de Sheherezade y la de la Gitana. Las dos últimas se revelan al final del texto como la voz de su madre, quien es la figura que da cohesión e inspira el relato. Las múltiples voces y la fragmentación de la historia, es decir, el modo en que se hila la vida de Alicia, la narradora con las vidas de su familia evidencia cómo “en toda historia hay un bambolear marinero que va de mí a vos y de vos a mí. Nunca lo detengas porque se te hunde el barco” (Dujovne, 1997: 141).

La novela, por ende, viaja hasta lo recóndito de la historia de las familias Dujovne y la Ortiz. Logra llegar hasta donde la historia permita ser destejida para volverla a hilar con el fin de que Alicia pueda encontrarse en ella. Es narrada con un excelente sentido del humor, con la calidez de un relato maternal y femenino. Es una narración que está en medio de más de dos culturas, con ecos de más de dos lenguas, es un andar por los caminos de la memoria

y del futuro. Es la evidencia de que los pueblos opuestos se unen sin planes sino por accidentes en ese recorrido. Este texto explora y vive lo anterior siempre en un gozo infinito, en un cierto estado de éxtasis. Se saborea y se disfruta, al igual que se habita la diferencia.

La novela está dividida en quince capítulos en los que se intercalan el presente de la narradora Alicia, es decir, desde el comienzo de historia del exilio, su partida de la Argentina en el setenta y siete y su llegada a París. La siguen las historias de los Dujovne que se escapaban en un barco, el mismo de Cristóbal Colón una vez dictada la sentencia de la expulsión de los judíos. Así la novela se construye con un apartado sobre Alicia, sobre su vida, su presente en Francia. El capítulo que le sigue comienza casi siempre con la llegada de la Gitana quien le cuenta un fragmento de la historia de las familias. Sin que la historia tenga un orden determinado, lo ordena el hilar de Alicia, las relaciones con su vida, para que en el último capítulo, cuando cuenta sobre su viaje a Israel, comprenda que la historia se construye de a pocos. Lentamente y, sobre todo, por fragmentos.

La novela muestra entonces, los caminos de la familia y de la narradora, que oscilan entre Argentina, Francia y Colombia. La imagen del migrante es fundamental en su contraposición con la del escritor, con la manera en que se viaja y la manera en que se escribe. Con lo que se lleva y con lo que se pierde, como lo evidencia en el momento de hablar de los que parten de Rusia, que según la narradora pierden el nombre y se vuelven anónimos. Entonces, como lo dice la gitana: «lo que se hereda es una serie de pérdidas». La novela explora hasta lo más profundo los orígenes de Alicia, se cuestiona cada una de sus raíces, pero es a partir de esto que puede encontrarse en su historia.

Presentación del problema

¿Cómo pensar al sujeto en su condición de dislocamiento en el discurso? ¿Cómo pensarlo desde las orillas? ¿Cuáles son los pliegues en *El árbol de la gitana*? ¿Cómo podemos pensar la construcción del sujeto en un diálogo entre rutas y raíces? ¿Cómo el exiliado o el inmigrante se piensan en relación con las preguntas anteriores? Estas preguntas permiten trazar el objeto de estudio. El presente trabajo, por tanto, pretende inquirir en la novela-autobiográfica de Alicia Dujovne Ortiz desde los pliegues y las fronteras donde está ubicado el sujeto. El análisis girará en torno al dislocamiento del personaje de Alicia que según veremos responde a los pliegues que en su discurso son necesarios. Estos interrogantes responden al afán de acercarnos a un conocimiento de los sujetos que se salen de las márgenes del discurso y se reconstruyen desde el fragmento.

El presente trabajo, luego de haber inquirido, revisado y de haber intentado plantear una definición de lo que es la literatura judía latinoamericana, pretende retomar la obra de Dujovne Ortiz desde tres ejes fundamentales. En primer lugar, los problemas teóricos de la autobiografía, haciendo una revisión sobre tres teóricos del siglo XX: Georges Gusdorf, Paul de Man y Sidonie Smith. El segundo eje, parte de los planteamientos del antropólogo James Clifford quien dice que el sujeto debe pensarse no desde raíces sino desde rutas, y los llevo un poco más allá reconociendo la necesidad de mantener al sujeto en un diálogo entre rutas y raíces, esto es, para el sujeto migrante que emprende una nueva diáspora sus rutas estarán en un continuo oscilar entre su destino y sus raíces. El tercer eje hace un sondeo sobre las escrituras de exilio y de inmigración. Se conectan estos tres puntos por el concepto fundamental: el pliegue. Los temas serán retomados, entrelazados y yuxtapuestos, lo cual sucede como parte de la condición misma del objeto de estudio.

La condición de dislocamiento, de exilio y de diáspora se manifiestan en la escritura y en la identidad de la narradora. El juego con la figura de la mujer como tejedora, como hiladora de la historia, y el texto como un tejido, es fundamental para comprender la identidad de Alicia. Luego de responder cuál es la noción de literatura que maneja la novela (pliegue entre novela y autobiografía-realidad y ficción), es pertinente revisar la figura de las tres mujeres narradoras, que finalmente son la misma. La estructura de la obra como tejido se asocia con la mujer que teje la historia, y la literatura como aquello que hila esa historia no oficial, una invitación para comprender el texto como un lugar de encuentro.

CAPÍTULO I

LA CREACIÓN DE ALICIA, UNA MIRADA DESDE LOS PROBLEMAS TEÓRICOS DE LA AUTOBIOGRAFÍA

La autobiografía ha sido estudiada desde numerosos puntos de vista dada su problemática condición teórica. En el presente capítulo me detendré sólo en tres planteamientos para dar un contexto general y abordar el texto de Dujovne Ortiz. Así pues, ahondaré en el texto de Georges Gusdorf “Condiciones y límites de la autobiografía” (1956); también en el de Sidonie Smith “Hacia una poética de la autobiografía de mujeres” (1987) y el de Paul de Man: “La autobiografía como desfiguración” (1979). Como he dicho anteriormente, pretendo hacer la revisión teórica en conversación con el análisis del texto.

De la lectura clásica de la autobiografía a la etapa del *autos*

Georges Gusdorf, teórico francés, comienza su ensayo haciendo una breve recapitulación de cómo se ha comprendido el género autobiográfico y su historia. Luego de esto, lleva a cabo una crítica al pensamiento positivista y a la lectura que éste hace de la autobiografía. Otro punto importante es el salto para plantear la lectura de este género desde lo que se considera como la etapa del *bios* a la etapa del *autos*.

El género autobiográfico está limitado en el tiempo y en el espacio. Es, en este sentido, una preocupación del hombre occidental que emplea métodos de Occidente. La revisión de una vida no es una exigencia universal, esta mirada al pasado corresponde a un «hombre que se cree digno de un interés privilegiado» y es también producto de una toma de conciencia personal que sucede como el producto tardío de una civilización, es decir,

parafraseando al teórico francés «el aislamiento es imposible en un régimen de cohesión total». Por ende, para Gusdorf, la autobiografía sólo se puede dar en un medio cultural en el que la conciencia de sí exista.

Entonces, para que la autobiografía se pueda generar dentro del discurso impera la necesidad de que el hombre entre en el reino de la historia: “la autobiografía sólo resulta posible a condición de ciertas presuposiciones metafísicas. Resulta necesario en primer lugar, que la humanidad haya salido al precio de una revolución cultural, del cuadro mítico de las sabidurías tradicionales, para entrar en el reino de la historia” (Gusdorf, 1991: 10). El ser humano debe concebirse como individuo en el momento en que se sienta a narrar su historia. La existencia es comprendida por el autobiógrafo como independiente, se concibe como testigo de sí mismo dando, en relación con la historia, un relieve a su imagen.

La autobiografía rompe también con el orden y la normatividad que se heredaba del pensamiento mítico y religioso, es decir, la prohibición del encuentro del hombre con su imagen. La autobiografía «invierte el movimiento natural de la atención» en el momento en que el sujeto se toma a sí mismo como objeto: “la aparición de la autobiografía supone una nueva revolución espiritual: el artista y el modelo coinciden, el historiador se toma a sí mismo como objeto [...] Hace su aparición aquí un nuevo orden social, el cual invierte los rangos y reclasifica los valores” (1991: 11).

El tema de la imagen de sí mismo en Gusdorf es relevante para los estudios posteriores dado que éstos comprenden la imagen de sí como un «otro-yo-mismo» revestido de un carácter sagrado. Es a partir del tema de la imagen y del reflejo desde donde parte Gusdorf para hacer una lectura desde el psicoanálisis, sobre todo desde Lacan. Esto será característico de su planteamiento, puesto que será el intento por reagrupar la identidad del

narrador; es una tarea fundamental dado que éste se ha visto como otro entre los otros. Es, pues, una búsqueda por su propio ser.

La autobiografía está situada en dos momentos culturales importantes: el de la historia y el antropológico, es decir, centrado en la verdad del hombre dado que: «cada hombre tiene una historia y es posible contarla» se creen en este momento que: “nadie mejor que yo mismo [para] saber lo que he creído o lo que he querido, únicamente yo poseo el privilegio de encontrarme: en lo que me concierne, del otro lado del espejo, sin que pueda interponérseme la muralla de la vida privada” (1991: 12). El teórico francés difiere de este punto. El autor de la autobiografía, por lo tanto, tiene como tarea contar su propia historia, esto es, reunir diversos elementos dispersos y reagruparlos en un esquema de conjunto. (Cfr. 1991: 12) El problema con esto sería que el autobiógrafo sólo logra fijar un momento de su apariencia exterior, esto es, un momento de la vida que narra:

El autor de una autobiografía trata de lograr una expresión coherente y total de todo su destino [...] El cuadro representa el presente mientras que la autobiografía pretende re-traazar una duración, un desarrollo en el tiempo, no yuxtaponiendo imágenes instantáneas sino componiendo una especie de film siguiendo un guión pre-establecido. El autor de un diario íntimo, anotando día a día sus impresiones y sus estados de ánimo, fija el cuadro de su realidad cotidiana sin preocupación alguna por la cotidianidad. *La autobiografía, al contrario, exige que el hombre se sitúe a cierta distancia de sí mismo a fin de reconstruirse en su unidad y su identidad a través del tiempo* (La cursiva es mía) (1991: 12).

Tenemos entonces, que la autobiografía es un tomar distancia de sí mismo, pues como se verá a continuación, el yo narrado está a una gran distancia del yo que narra. La pregunta que se debe plantear consiste en cómo se da la relación a partir de la distancia entre el yo narrado y el yo que narra. La memoria es pues, uno de los principales factores en lo que concierne a dicho distanciamiento. Se re-traza la duración, es decir, que cuando se escribe, se re-piensa, y por ende se re-crea. En este sentido, no se habla de la experiencia misma sino que ésta se re-compone mediada ya por el pensamiento. Según Gusdorf, es imposible

pensar la autobiografía como la narración literal de los hechos, ya que ésta es la historia pasada, mediada por el pensamiento y por el discurso. Es a partir de ahí que se posibilita la narración. Pero esto implica también un esfuerzo enorme en la medida en que el hombre debe reconstruirse a partir de fragmentos de la memoria: “la autobiografía es una segunda lectura de la experiencia, y más verdadera que la primera, puesto que es toma de conciencia [...] La memoria me concede perspectiva y me permite tomar en consideración las complejidades de una situación, en el tiempo y el espacio” (1991:13).

Georges Gusdorf al hacer el recorrido sobre la manera en que se ha concebido la autobiografía, explica que la mayoría de las autobiografías se basan en unos presupuestos elementales, y sobre todo que es con un arquetipo masculino a partir del cual se comienza a escribir la autobiografía; este es el hombre de Estado, el político, el jefe militar: todos ellos escriben para celebrar su obra, para defender e ilustrar sus experiencias. Este tipo de autobiografías no manifiestan ningún problema teórico y se limita al sector público de la existencia. Son los hechos oficiales los que más importan, es decir, es un texto hecho por una especie de historiador, puesto que se juzga de acuerdo con los resultados de la vida de cada hombre.

Cuando la autobiografía ya no se ve como un *curriculum vitae*, como en el caso citado anteriormente, el lado privado de la existencia tiene mayor importancia. En el momento antropológico, el hombre se convierte en lo más importante frente al significado de la obra. A diferencia del momento histórico donde la historia era lo más importante en la autobiografía, ésta era concebida como un texto histórico. Ahora, se adopta «lo privado», lo cual quiere decir que comienza el privilegio antropológico en el género. Este privilegio es un medio de conocimiento de uno mismo dado que: “la recapitulación de la existencia, de

los paisajes y de los encuentros [...] me obliga a situar lo que yo soy en la perspectiva de lo que he sido” (1991: 13).

Cuando el autobiógrafo le da una mirada a su propio pasado, cree hacerlo como si él fuera una unidad, creyendo poder identificar lo que fue con lo que ha llegado a ser, e incluso así: «sólo el hombre actual tiene la palabra». Es decir, se narra con una perspectiva donde el discurso está mediado por lo que se es hoy en día, el que cuenta no es el mismo que vivió, lo que da como resultado una narración subjetiva. En *El árbol de la gitana* podemos ver cómo se hace esta narración del pasado mediada por una intencionalidad de la narradora, por el presente desde el que narra. En el siguiente apartado el lector advertirá cómo Alicia¹ narra ciertas escenas de su niñez partiendo de la base de que esos hechos ya marcaban su destino. Es decir, la lectura que ella hace de su pasado, la hace desde la necesidad que tiene en su escritura y desde el personaje que ella es hoy en día.

Hacia los siete, ocho años de edad, ahí metida en el hueco del patiecito mínimo, disfrazada de odalisca con dos cortinas, una verde brillante y con escamas que asimismo era útil para hacer de sirena, y un velo blanco la otra para dejar al aire el ojo zahorí, tapando de paso esta nariz abatada que aún conservo, yo me inventé recursos para ganar la luz que los geranios, francamente, jamás se imaginaron [...] Permanecen objetos que no se encuentran propiamente allí, en la casa sino en la duda [...] Lo anterior no por cierto deja de ser mentira. Confieso que el recurso que me inventé en la maceta para llegar más allá del mero geranio fue relatarme cuentos de antepasados viajeros. Aunque también confieso que viajé. La cortina verde y el velo transparente se convirtieron en un disfraz de Sheherezade, la que narra para detener no el serrucho sino la cimitarra del alba. Amén de ese disfraz, tuve también un traje de gitana con volados floridos. Y una gitana lo último que está buscando en el mundo es una casa (Dujovne Ortiz, 1997: 19-21).

Alicia crea dos *alter ego* que son sus compañeras a lo largo de la historia. Este recuerdo de su infancia lo lee ella y lo cuenta como si fueran sucesos que ya marcaban su destino de gitana. Lo que puede ser un inocente juego infantil en la narración queda cargado de

¹ A lo largo del presente trabajo se problematizará la relación entre autor-narrador. Dado que *El árbol de la gitana* es una novela autobiográfica hago la siguiente distinción: Cuando hable de Alicia, me refiero a la narradora y al personaje dentro del texto, cuando mencione a Alicia Dujovne Ortiz o Dujovne Ortiz me refiero a la autora.

significados que dirigen al lector a ver a Alicia como ella se ve, como la Gitana, como Sheherezade. Nótese que más adelante Alicia dice: “en lo que a mí respecta, tuve a la Gitana. Mi personaje era una gitana gorda de papada blandita, vivo retrato de la demente anciana que seré” (1997: 22).

Hay, también, una tensión que está marcada por el tiempo vivido, una narración *a posteriori* por alguien que conoce el fin de la historia. En palabras de Paul Valéry: “hay una imposibilidad para devolverle el azar a cada instante” (1991: 15). Uno de los errores comunes que se presentan en la concepción de la autobiografía radica en que la narración es conciencia, y la conciencia del narrador es la que dirige la narración. Es por eso que parece indiscutible que es esa conciencia la que ha dirigido su vida. Pero, nuevamente, es el reordenamiento de los sucesos lo que da significado a la vida y este significado depende del momento del que se narra.

Con lo anterior se da inicio a la crítica que se hace al positivismo puesto que se “[renuncia] al prejuicio de la objetividad, a un tipo de cientificismo que juzgaría la obra según la precisión y el detalle” (1991: 15). Con esto se pretende que la autobiografía no sea leída desde la mirada histórica. Recordemos también la referencia que hace Gusdorf sobre Renan: “uno escribe sobre tales cosas para transmitir a otros la teoría del universo que uno lleva dentro de sí” (1991: 15). De ahí que el escribir autobiografía ya no sea estar sujeto a narrar la Historia, sino que se adopta el discurso artístico y por medio de éste se puede asumir que el re-trazar la vida es un proceso de re-creación de la persona. Asimismo, “la verdad de los hechos se subordina a la verdad del hombre” (1991: 15), (esto es un vuelco en la concepción historicista y positivista). En este discurso “es sobre todo el hombre el que está en cuestión. La narración nos aporta el testimonio de un hombre sobre sí mismo, el

debate de una existencia que dialoga con ella misma, a la búsqueda de la fidelidad más íntima” (1991: 15).

Los documentos de Alicia. Giro en la concepción autobiográfica

La autobiografía entonces es un momento en la vida que se está narrando y por lo tanto es sólo un sentido de esa vida. “La imagen en el espejo no se limita a doblar la escena sino que añade una dimensión nueva, *una perspectiva en fuga*. De manera similar la autobiografía no es la simple recapitulación del pasado, es la tarea y el drama, de un ser que, en un cierto momento de su historia, se esfuerza en parecerse a su parecido” (la cursiva es mía) (1991: 15). Es por esto que la autobiografía hay que buscarla más allá de la verdad y la falsedad².

La autobiografía es, sin duda alguna, un documento sobre la vida, y el historiador tiene perfecto derecho a comprobar ese testimonio, de verificar su exactitud. *Pero se trata también de una obra de arte*, y el aficionado a la literatura, por su parte, *es sensible a la armonía del estilo*, a la belleza de las imágenes [...] Ficción o impostura *el valor artístico es real*; más allá de los trucos de itinerario o de cronología, *se da testimonio de una verdad: verdad del hombre, imágenes de sí y del mundo* (la cursiva es mía) (1991: 15-16).

Aquí tenemos el valor artístico del que habíamos hablado. El estilo se convierte en una expresión fundamental dado que éste también habla de quien escribe; la manera en que se reconstruye el sujeto y la manera en que reconstruye el mundo habla de la verdad del hombre, en la que ya no son las verdades externas y públicas las que importan en la narración, sino que más bien es la verdad intrínseca del hombre pero también la manera en que se narra, lo que importa y lo que determina la narración.

Ahora bien, tras el problema de la autobiografía nos encontramos con un tema que le da sentido a la narración, tema que ha estado en el trasfondo de este escrito: el acontecimiento. El acontecimiento en el momento en que ocurrió pudo haber tenido muchos otros sentidos o

² Me parece pertinente comenzar a resaltar este estado intermedio orillero de la autobiografía (entre la verdad y la falsedad).

ninguno. Es por esto que el momento de la narración es decisivo, pues entre otros actos, determina los hechos que se resaltan o que se dejan de lado; todo esto se da a partir de una «inteligibilidad preconcebida.» Es decir, la autobiografía se realiza, como hemos dicho, *a posteriori* y por tanto en el momento en que se narra toda la historia ya ha sucedido y la elección de las escenas, el privilegio de unos acontecimientos sobre otros ejemplifica cómo hay una intencionalidad. Es decir, para repasar lo que hemos dicho, ya no hay una tendencia historicista en la narración sino que el sujeto que escribe determina la verdad que quiere narrar. De esta manera, es una experiencia de la subjetividad, es un personaje el que quiere construir con la narración y así no serán sólo las escenas sino el tono y el lenguaje lo que contribuyen en la construcción del personaje. Todo “proviene de una opción del escritor, que recuerda y quiere hacer prevalecer determinada versión revisada y corregida de su pasado, de su realidad personal” (1991: 15).

El árbol de la gitana, novela-autobiográfica de Alicia Dujovne Ortiz, es ejemplo de esta subjetivización de la historia. Este es uno de los pliegues más importantes para el presente análisis. Este matiz es la problematización de la ficción y la realidad en el discurso autobiográfico, la narración oscila entre una narración que responde su vida y un recuento del pasado de su familia. Recordemos esta frase de Alicia: “lo anterior no por cierto deja de ser mentira” (1997: 20); la historia de Alicia Dujovne Ortiz está mediada por el discurso. La narración inicia *in media res* con una Alicia adulta trabajando en un periódico en Buenos Aires en los inicios de la dictadura. Con esto se evidencia cómo ella elige un determinado período de su vida para narrar, las escenas y los tonos todos son determinantes y se relacionan íntimamente con lo que ella quiere mostrar de su vida. Ella, como todo autobiógrafo, sabe cuál es el camino de su historia, lo que nos interesará a lo largo del análisis es la selección de episodios que realiza así como la manera de abarcarlos.

Todo comienza una mañana de 1977 en que, al llegar al diario, veo tanques del Ejército. Me aproximo a la puerta, hombres armados me dejan entrar, y ocupo mi escritorio rodeado de escritorios vacíos. Los demás periodistas se han ido yendo, unos a otros países, otros al más allá. Los que aún permanecen tienen aire fantasmal. Me informan que el director del diario ha sido secuestrado y el diario, intervenido [...]

—Esto se acabó.

A continuación me pregunto:

—¿Y ahora adónde vamos la Nena y yo?

La Gitana me contesta sin asomarse siquiera, tan evidente le parece:

—A París (Dujovne, 1997: 16).

Es a partir de este episodio que Alicia comienza a narrar su historia. Hay varios puntos importantes, así que repasémoslos con calma. En primer lugar, esta autobiografía es un tejido de retazos de la historia. Segundo, no es una narración lineal; en lo que corresponde al «presente» se intercalan escenas de la niñez de Alicia. El resto de la historia corresponde al pasado de Alicia, a la historia de su familia, es decir, se concibe a sí misma como parte de una comunidad, y por ende la memoria colectiva que debe esforzarse por recordar, también la determina. Más adelante veremos que la selección de todos los episodios se hace con vistas a la construcción de un sujeto inmigrante, o bien, dislocado. Pero retornemos el tema que nos ocupa en el presente apartado, el año 1977 en el que Alicia se ve forzada a partir de Buenos Aires rumbo a París. El diálogo que sigue la descripción de esa mañana del setenta y siete anuncia a los personajes decisivos en la diáspora de Alicia —La Gitana, su *alter ego* y la Nena, su hija—. Simultáneamente advierte que la narradora es una exiliada y que su condición es la de permanecer en una migración constante.

Georges Gusdorf afirma que estamos frente a una suerte de crítica bergsoniana de la autobiografía. Ahora bien, ¿en qué consiste esta crítica? El pensamiento de Henry Bergson toma como punto de partida una filosofía de la duración de la conciencia, una filosofía en la que la vida se piensa a partir no de estados, sino de un flujo en el que *mi propio yo dura*. Es decir, que en este sentido, el filósofo francés está pensando el problema del tiempo en relación con la vida. Pero bien, ¿cómo este problema que se plantea Bergson le sirve a

Gusdorf en su revisión sobre la concepción clásica de la autobiografía? Le es de gran utilidad porque, frente a la concepción clásica de la autobiografía, el pensamiento de la vida como duración de la conciencia, le permite hablar de un ámbito en el que la vida es duración:

Nuestra duración no es un instante que reemplaza otro instante: entonces no habrá otra cosa más que presente, no habrá prolongamiento del pasado en lo actual, ni evolución ni duración concreta. La duración es el proceso continuo del pasado que carcome el porvenir y que se hincha al avanzar [...] el pasado se conserva a sí mismo, automáticamente. Sin duda él nos sigue enteramente a todo instante: lo que hemos sentido, pensado, querido desde nuestra primera infancia está allí, inclinado sobre el presente que va a unírsele, golpeando contra la puerta de la conciencia que quisiera dejarlo afuera (Bergson, 2007: 24-25).

En este mismo orden de ideas, podemos notar cómo el pensar bergsoniano nos arroja luces sobre el problema de la autobiografía tal como la entiende Gusdorf. Así, lo queremos decir con lo anterior es que “la libertad concreta se mueve por su propio ímpetu y que, normalmente no hay elección alguna. De manera similar la autobiografía se ve condenada a sustituir sin cesar lo hecho por lo que se está haciendo. El presente vivido, con su carga de inseguridad, se ve arrastrado por el movimiento necesario que une, al hilo de la narración, el pasado con el futuro” (1991: 15).

Ahora bien, tomemos distancia de lo anterior para exponer uno de los puntos más importantes que Gusdorf plantea en su artículo: el de dar mayor importancia a la función literaria que a la histórica. Pero el teórico francés afirma, también, que si de verdad se quiere comprender la esencia de la autobiografía, la función literaria es secundaria frente a la significación antropológica. “Toda obra del arte es proyección del dominio interior sobre el espacio exterior, donde al encarnarse, toma conciencia de sí.” (1991: 15) Este es el salto a la etapa del *autos*.

La verdadera autocreación se da en la confesión del pasado que sólo puede llevarse a cabo en el presente, es la manera en que el autobiógrafo se puede presentar como fue. Así,

está ejerciendo, según palabras de Gusdorf, el derecho a repetir su propia existencia. Con esto en mente es con lo que cita la fórmula de Lequier: «Hacer, y al hacer, hacerse».

Frente al pensamiento histórico Gusdorf explica que: “el espacio objetivo de la historia es siempre la proyección del espacio mental del historiador” (1991: 16). Es decir, que la historia obedece también a principios generales de creación. En la autobiografía, por tanto, se evidencia una cierta urgencia del hombre por reagrupar su historia por medio del autoconocimiento que se da en el proceso de escritura. El pensador francés, citando a Nietzsche en un pasaje de *La gaya ciencia* dice: “[hay una necesidad de sentir] «como historia propia toda historia de la humanidad»” (§337). Se evidencia el deseo de identificarse con la historia, o bien, que la historia se identifique con su narración.

Hemos visto hasta este punto que la autobiografía no debe ya considerarse a manera de una biografía objetiva que se rige únicamente por las exigencias del género histórico, sino al contrario, la autobiografía es una obra de arte y es, simultáneamente, una *obra de edificación*. El personaje es presentado desde dentro, desde su intimidad; “no tal como fue, o tal como es, *sino como cree y quiere haber sido*” (1991: 16). Es una recomposición del destino personal, y el autor es, en este caso, el héroe de la historia. Siendo así crea una *estructura secreta*, que es, en palabras de Gusdorf, “el presupuesto implícito de todo conocimiento posible, en el orden que sea. Y de ahí el lugar central de la autobiografía, y en particular en el dominio literario” (1991: 16).

Detengámonos otra vez y revisemos la manera en que Alicia está creando a su personaje. Está claro que la intención fundamental radica en que ella, a partir del momento en que inicia su narración, se está creando como un personaje exiliado –metáfora de la historia de su pueblo y de su familia. La elección de las escenas no es azarosa, dado que, como veremos más adelante, todas las entradas de su historia en Francia son desde un lugar

diferente, ella siempre está en busca de algo, siempre se está mudando. Nunca encuentra lo que ella llama una casa, pero es esto lo que también da inicio a la narración. Los recuerdos y los sueños de la casa que hereda de sus padres.

Fata Morgana. Este fue el nombre de la casa que mi padre siempre quiso tener, casa de dibujo infantil con el alero a dos aguas, la chimenea cuadrículada para imitar los ladrillitos, el zigzag del sendero que llega hasta la puerta y el tirabuzón de humo que asciende celeste hasta chocarse con la nube. Pero como sabía que del inmobiliario afán, lo único real sería el humo, ya nomás de antemano a su vivienda la llamaba espejismo.

Era hijo de inmigrantes y perchaba hacia la casa del sueño. Mi madre, en cambio, más argentina, tiraba para atrás, hacia la del recuerdo [...]

Mi herencia consistió en esas dos casas ausentes y se enriqueció luego con un departamento perdido. ¿Podía pesar tanto tener bienes raíces en el recuerdo o el futuro? Los acontecimientos se encargarían de demostrar que sí: hasta a un clavel del aire le molesta el trasplante (Dujovne, 1997: 15-16).

En primer lugar, anteriormente decíamos que la autobiografía es una narración *a posteriori*, que el hilo de la narración se hace desde el presente o el futuro hacia el pasado. Dice Gusdorf, “la autobiografía es vivida, representada, antes de ser escrita; impone una especie de marca retrospectiva al acontecimiento” (1991: 17). Este fragmento ejemplifica cómo Alicia ya está dando una dirección a su historia con acontecimientos que muestran que pesa tener bienes raíces en el recuerdo. Se está dilucidando que ella, como su familia, está cargada de recuerdos y de ausencias que se resumen en pérdidas³. Pero continuemos con la elección de imágenes y de los recuerdos, porque, como se ha dicho en repetidas ocasiones, el autobiógrafo hace prevalecer ciertos recuerdos sobre otros. Estos recuerdos, las imágenes, las escenas que privilegia Alicia marcan su destino errante. Esto es ejemplo de cómo el autobiógrafo se narra no como fue, ni como es, sino como cree y quiere haber sido. Estos acontecimientos tomados desde otra perspectiva tendrían otro significado. Así pues, la vida tiene tantos significados como desde los que se le quiera leer. *El árbol de la gitana*

³ Considero pertinente resaltar que el sujeto migrante que estamos revisando en el presente capítulo representado por Alicia, es un claro ejemplo de los arquetipos que la literatura judía latinoamericana tiene. Es decir, la idea de la pérdida, de una memoria que, de todas maneras, prevalece se hace presente en *El árbol de la gitana*.

como toda autobiografía es una versión de la vida, narrada desde un momento de esa vida que se narra.

Hablamos de un proceso de búsqueda de un hogar, un sempiterno deambular por Francia y por los caminos de la memoria (no hemos hablado de ellos, pero se hará más adelante en el análisis), de una mirada hacia atrás, de los intentos de encontrar una casa. Todos estos intentos parecen fallidos, pues siempre retoma el camino. En lo que se refiere a la creación artística y a las metáforas, la figura de la Gitana es tal vez la más relevante del texto. Los gitanos, como bien debe saberse, se caracterizan por el nomadismo, esto es, por no tener un hogar, por ser *hijos del camino*. Que ella sea el *alter ego* de Alicia, muestra, en primer lugar, una creación literaria dado que es una figura del discurso. En segundo lugar, es la utilización de una metáfora, *ser gitano* es una manera de decir que ella también sigue habitando los caminos.

En este sentido, al hablar de metáforas también es relevante mencionar la idea del hogar, que es eso que Alicia estará persiguiendo a lo largo de la narración. Las dos ideas distintas de hogar que abren la historia son la del padre, que nunca tuvo y que lleva como nombre *Fata Morgana*⁴, y la de la madre, una memoria lejana que no puede sino existir en el recuerdo; concluye la historia sólo en el momento en que asume su nacionalidad de exiliada, cuando comprende que su hogar es el camino, como el de la Gitana. Entonces, es por medio de la creación que hace Alicia del mundo en que habita, por medio de un cifrar claves para que su personaje, su narradora las encuentre y así identifique en su destino el ser inmigrante. Es decir, el mundo que se re-crea en la autobiografía está hecho para que

⁴ *Fata Morgana* (del italiano) este nombre significa *Hada Morgana*. Este personaje se remonta a la historia del Rey Arturo, ella era su hermanastra (Morgan Le Fay) conocida por ser un hada cambiante. Este nombre fue adoptado para describir un efecto que se da como espejismo o ilusión en objetos que se encuentran en el horizonte. Lo interesante es la elección del concepto para el nombre de la casa. Que ésta sea algo que se encuentra en el horizonte, pero como ilusión. Ver algo al final del camino que no es más que un espejismo, eso es lo que es la idea de hogar para Alicia.

signifique de una determinada manera. Este significado se lo da la pluma. Es decir, el mundo se vuelve a hacer y en esa medida cuando se narra Alicia encuentra en el mundo una serie de claves que le hablan, que ella puede descifrar y así parece que estuviera destinada a ser una exiliada. Es decir, “para narrarse, el hombre añade algo de sí mismo, de modo que la creación de un mundo literario comienza con la confesión del autor: la narración que hace de su vida ya es una primera obra de arte” (1991: 16). La experiencia, entonces, es la materia prima de toda creación según nos afirma Gusdorf.

Siguiendo con la investigación literaria, es decir, la relación que tiene el estilo con la creación, o bien, re-creación de la vida, podemos fijarnos en que la verdad de la obra no difiere de la verdad de la vida:

El gran artista, el gran escritor, vive de alguna manera, para su autobiografía. [...] La vida, la obra, la autobiografía se nos aparece así como tres aspectos de una misma afirmación, unidos por una constante imbricación. La misma fidelidad justifica las aventuras de la acción y las de la escritura, de suerte que será posible descubrir entre ellas una correspondencia simbólica, y sacar a la luz centros de gravitación, los puntos de inflexión de un destino (1991: 17).

Los planteamientos de Gusdorf, por lo tanto, dan una nueva noción sobre la autobiografía. Por un lado, porque la desprende de esa tendencia historicista, porque da entrada a la importancia literaria, es decir, al acto de creación y de re-significación por medio del genio artístico. Por otro lado, porque pone al hombre en el centro del significado, y cuando hablamos del hombre nos referimos a cada hombre en particular, es decir, a la posibilidad de que cada autobiógrafo signifique su vida desde la experiencia personal, del presente desde el que narra. Hay, finalmente, una lucha entre el narrador y la sombra que intenta captar.

Entre la desfiguración y las máscaras de Alicia: mediaciones del lenguaje

Nos ocuparemos, ahora, de los planteamientos de Paul de Man en “La autobiografía como desfiguración” (1979). El pensador belga en su artículo explora la autobiografía desde el problema del lenguaje y desde una mirada posestructuralista con el estructuralismo detrás. Es de fundamental importancia porque da el salto a la etapa del *graphé*, donde se concibe el significado de la autobiografía en el lenguaje. Se replantea la idea de que el referente de la autobiografía es externo para pensarlo asumiendo que éste es interno, es decir, para pensar el lenguaje como autorreferencial.

Según De Man la autobiografía pone en juego no sólo la distancia entre el autor y la experiencia, sino también, la convergencia de estética e historia. La problematización de este género literario De Man la hará evidente a partir de una serie de preguntas sin respuesta: ¿puede haber autobiografías antes del siglo XVIII, o son éstas un fenómeno exclusivamente romántico y prerromántico? ¿Puede escribirse una autobiografía en verso? La autobiografía, según vemos en los interrogantes anteriores es de difícil definición teórica y, además se ha manifestado desde antes del período prerromántico, como es el caso de las *Confesiones* de San Agustín. Estos interrogantes son el inicio del trabajo del pensador belga en la relación del lenguaje con la autobiografía. La estructura que se manifiesta a partir del lenguaje será el significado fundamental del texto autobiográfico.

La referencialidad es, en el caso de la autobiografía, la pregunta fundamental. Este género “parece pertenecer a un modo de referencialidad, de representación y de diégesis más simple que el de la ficción. Puede contener numerosos sueños y fantasmas, pero estas desviaciones de la realidad están enclavadas en un sujeto cuya identidad viene definida por la incontestable legibilidad de su propio nombre” (De Man, 1991: 113). Así pues, la realidad y los sueños se cifran y se validan en el nombre de quien narra, pero De Man se

pregunta frente a la simplificación con la que parece solucionarse el problema de la significación lo siguiente “¿estamos tan seguros de que la autobiografía depende de un referente, como una fotografía de su tema o un cuadro (realista) depende de su modelo?” (1991: 113). Con esta pregunta parece dirigirnos a que el significado de la autobiografía no está en el afuera del texto, no está en el autor y la vida que llevó, es decir que hay un paso de la etapa del *autos* a la etapa del *graphé*. Más adelante pregunta: “¿no podemos sugerir con igual justicia, que tal vez el proyecto autobiográfico determina la vida, y que lo que el escritor hace, está, de hecho, gobernado por los requisitos técnicos del autorretrato, está, por lo tanto, determinado en todos los aspectos por los recursos de su medio?” (1991: 113). Por tanto, uno de los modos de *significación operante* que se utiliza es el de la mimesis.

Como se pregunta De Man: ¿es el referente el que determina la figura o es al revés? Nos resulta necesario preguntarnos si la ilusión referencial proviene de la estructura de la figura, es decir, afirmar que no hay un referente en absoluto. Al contrario afirmar que se presenta algo similar a una ficción que, a su vez, adquiere un grado de *productividad referencial*. Veamos esto con más calma. Si bien, la autobiografía se concebía como un texto cuyo referente era el de una vida pasada, la narración era, entonces, concebida como copia de la vida. Ahora, si nos vamos de la mano de los planteamientos de Paul De Man, se enriquece y se problematiza la lectura, dado que hay un grado de ficcionalización en tanto que el narrador reescribe la vida, y la reescritura la comprendemos como re-creación. Además, debe pensarse que la obra misma, en la medida en que crea es el referente de la vida que narra.

Estamos entonces frente a un problema de lo que De Man denomina como: *alteración simultánea*. El pensador en cuestión inquiera en el riesgo de encontrarse dentro de una situación indecible. Llega a ella al enfrentarse a la definición de *concomitancia* planteada

por Gerard Genette. Ésta puede entenderse como «cronometración perfecta», es la imposibilidad de determinar si se trata de un «hecho» o de una «ficción».

«basta [...] situarse fuera del texto [ante él] para poder decir también que la concomitancia ha sido preparada para producir la *metáfora*. Solo en el caso de una situación que se supone le viene impuesta al autor por la historia o la tradición, y que es por lo tanto no ficticia [...] se le impone al mismo tiempo al lector la hipótesis de una causalidad *genética* en la que la metonimia es la causa y la metáfora el efecto, y *no* una causalidad teleológica en la que la metáfora es el fin y la metonimia de los medios (y así según esta otra causalidad, la metáfora sería la causa y la metonimia el efecto), estructura que es siempre posible en el caso de la ficción hipotéticamente pura» (Genette citado por De Man) (1991: 113-114).

La autobiografía no se puede entender entonces, ni como un género ni como un modo: *es una figura de lectura y entendimiento*. Así pues, “el momento autobiográfico tiene lugar como una doble alineación entre dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determinan mutuamente por una sustitución reflexiva mutua [...] La estructura de la autobiografía es interiorizada en todo el texto en el que el autor se declara sujeto de su propio entendimiento (1991: 114). Lo que aquí está afirmando Paul de Man es que así como todo texto de ficción tiene algo de autobiográfico, toda autobiografía está marcada por una especie de inestabilidad que impide que se le pueda tomar con el valor autobiográfico, con el de la mimesis. La autobiografía, por lo tanto: “es la manifestación de referente, de una estructura lingüística” (1991: 114). Es esto a lo que De Man quiere llegar: a decir que la autobiografía es un sistema textual, es decir, una estructura. Y en tanto sistema textual está conformada por sustituciones tropológicas. Lo que nos lleva a concluir que el referente de la autobiografía está en el lenguaje que la crea.

Remitámonos una vez más al *Árbol de la gitana*. La historia está mediada por el lenguaje literario, esto es, por las sinécdoques, las metonimias y las metáforas, por tanto lo que refleja la novela-autobiográfica es la intención narrativa. Alicia, por ejemplo es narrada desde 1977, desde su vida adulta, como madre, como hija, pero sobre todo, como gitana. Al

tener un *alter ego* se está creando como la Gitana. Sabrá el lector que este personaje verdaderamente no existe, pero es la creación lo que importa. Nótese decimos creación, por ende, es el lenguaje el referente. La autobiografía entonces no habla de la vida como tal, sino es el testimonio de cómo un autor se re-crea por medio de la escritura.

La estructura lingüística y actos de habla: Alicia y la Gitana

Todo testimonio responsable compromete una experiencia poética de la lengua.

JACQUES DERRIDA
Memorias para Paul de Man

No hay testimonio que no implique estructuralmente en sí mismo la posibilidad de la ficción, del simulacro, de la disimulación, de la mentira, del perjurio –es decir, también de la inocente y perversa literatura que juega inocentemente a pervertir todas las definiciones.

JACQUES DERRIDA
Demeure

Philippe Lejeune es otro de los teóricos de la autobiografía a los que De Man acude. Con él llegamos al concepto de abstracción que se produce en la autobiografía. Éste consiste en una insistencia temática en el sujeto, en el nombre propio, en la memoria. Con esto se expone la idea de una construcción *cognitiva y tropológica*; con esto también se evidencia el fuerte deseo de salirse de las contenciones que el sistema impone al discurso. Es decir, “la autoridad de la autobiografía no es sólo representacional y cognitiva, sino contractual, basada, no en tropos, sino *en actos de habla*. El nombre en la página del título no es el nombre propio de un sujeto capaz de autoconocimiento y entendimiento, sino la firma que da al contrato autoridad legal, aunque no le da en absoluto autoridad epistemológica” (1991: 114). Uno de los principales problemas de la autobiografía para Lejeune radica en el modo intercambiable en que se utiliza el «nombre propio» con la «firma».

La figura del lector, como ya se había anunciado, cobra un papel fundamental en la etapa del *graphé* en la autobiografía, convirtiéndose éste en juez. Consecuentemente, trata de verificar la autenticidad de la firma y revisar el comportamiento del signatario. Aquí la pareja «autor del texto-autor en el texto» es reemplazada por un único sujeto que se repliega sobre sí mismo en un entendimiento especular (Cfr. 1991: 114). El lector, entonces, como juez no es sólo de ese «sujeto contractual» (que ha dejado de ser un sujeto en absoluto), se convierte también en un juez del autobiografiado, tomando así un nuevo carácter de autoridad trascendental. Así pues, el «autor del texto-autor en el texto» ha sido desplazado, pero no del todo superado y así, seguimos inmiscuidos en un sistema de tropos. Por consiguiente, el estudio de la autobiografía está aprisionado en un doble desplazamiento. En primer lugar, en la necesidad de escapar de la tropología del sujeto, y en segundo lugar, la reinscripción de esta necesidad en un modelo especular de conocimiento. Ahora bien, si la autobiografía es una figura de lectura justificada, de otra manera, el proponer que la novela de Dujovne es una autobiografía.

La prosopopeya para Paul de Man es, por excelencia, el tropo de la autobiografía. Con ella se le puede dar a los muertos, a los ausentes o a quienes carecen de voz, el poder de la palabra, dándoles la posibilidad de replicar⁵. Entiéndase entonces, que la prosopopeya es el rostro de la autobiografía, es el otorgar de nuevo el nombre.

“Nuestro tema se ocupa de conferir y despojar de máscaras, del otorgar y deformar de rostros, de figuras, de figuración y de desfiguración” (1991: 116). El texto “La autobiografía como desfiguración” fue escrito en inglés y por lo tanto, el juego con el

⁵ Paul de Man se remite a la etimología de la prosopopeya, que para una más clara comprensión es bastante útil: “la etimología del nombre del tropo *prosopon/ poiein*: es conferir una máscara o un rostro”.

significado de las palabras no es el mismo en español. Es por esto que me permito citar esta nota del traductor dado que aporta gran claridad.

Face es rostro, pero también, como verbo, es «enfrentarse a»; *deface* puede significar «ensuciar» (una fachada por ejemplo) o «deformar un rostro»; *figure* es figura retórica, pero también figura forma, y, como verbo, «figurarse»; figuración apunta al conjunto de figuras retóricas, pero en el contexto de este ensayo adquiere también el sentido de «pensar, figurarse» (N.T. 116).

La autobiografía, según los planteamientos del teórico belga, es una desfiguración por medio del uso del lenguaje. Cada vez que se narra la historia propia de la vida, el lenguaje como mediador re-significa y da rostro, da voz a la memoria de lo que fue. Podemos deducir que para De Man, hay una inmensa distancia entre el narrado y el narrador. Así, en relación con el discurso autobiográfico, se habla también del discurso epítáfico, donde la prosopopeya es «la ficción de la voz-más-allá- de-la-tumba».

Es a partir de Wordsworth desde donde De Man trata la relación de los epitafios con la autobiografía. En el poeta inglés se evidencia que la exclusión de la voz ficticia y la correspondiente sustitución con la voz real de los vivos reintroduce la prosopopeya a través de la ficción. “Wordsworth afirma que «representar [a los muertos] por medio de su lápida» es una «tierna ficción», una interpolación de sombras que une armoniosamente el mundo de los vivos y de los muertos [...] en otras palabras, *lo mismo que la temática y el estilo del tema autobiográfico tienen como objetivo.*” (la cursiva es mía) (De Man, 1991: 117)

Refirámonos ahora al *Árbol de la gitana*. La postura de máscaras, las figuraciones y las deformaciones son evidentes en la narradora. La distancia entre quien es narrada y la narradora es casi infinita. Recordemos que Alicia tiene dos *alter ego*, antes de revisarlos, me permito examinar el significado etimológico de *alter ego*: (procedente del latín), significa, literalmente, el otro yo. Persona real o ficticia en quien se reconoce un personaje. Entonces, si estamos hablando de una deformación y de la postura de máscaras de un

sujeto, la presencia de los *alter ego* en esta autobiografía es sumamente enriquecedora. Alicia, realiza una suerte de *deformación coherente*⁶ de sí misma, permitiéndose un reconocimiento de sí misma en la Gitana y en Sheherezade. *Es deformación coherente* en tanto que se desfigura para poder re-significarse, para poder ser parte del discurso que está creando.

El significado de la Gitana a lo largo de toda la autobiografía es radical, pues si se han leído con detenimiento los puntos que desarrolla De Man, se considera que hay una suerte de pacto con el nombre que aparece en el título y la historia que se cuenta. Pero la autobiografía de Alicia Dujovne Ortiz no se titula de esta manera. De hecho, en el título no aparece el nombre de la autobiografiada, pero sí se hace una referencia directa a la Gitana. Se está haciendo la figuración de Alicia como ese sujeto migrante, sin casa como la figura de los gitanos. El lenguaje, en este sentido, es ya mediador entre la vida del autor y del personaje que narra. Es decir, la Alicia narrada es no sólo la re-escritura de Alicia Dujovne Ortiz sino la ficcionalización de su personaje, es un re-nombrarla, un re-significarla. En este sentido se evidencia la autorreferencialidad del lenguaje, en tanto que es él el mismo referente, ya no es la vida que antecede a la obra la que significa, sino es el uso del lenguaje, es decir, de las metáforas, de la prosopopeya las que posibilitan al lector el leer a Alicia.

Volvamos a la figura de la Gitana: ella no sólo simboliza a los gitanos, es decir, a la «gente del camino», también es aquello que impulsa a la búsqueda de la narradora de sí misma. La Gitana, de quien Alicia no sabe “quién era la copia de quién” es un juego

⁶ La deformación coherente es un término utilizado por el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty en su texto “El lenguaje indirecto”. Es un deformar para volver coherente, el filósofo lo usa relacionado con el lenguaje indirecto que atribuye a la literatura, es decir, a un lenguaje alusivo. Esta figura puede verse como una suerte de oxímoron. Vale aclarar que la deformación coherente está ligada a lo verosímil.

narrativo, una manera de utilizar (jugar) con el lenguaje para producir un significado. Alicia habla de un presente en Francia, la Gitana irrumpe las historias para hablar del pasado, para «hilar» historias pero simultáneamente Alicia se está comparando con ella. El lector debe notar, que aunque la Gitana irrumpe la historia de Alicia, las dos son el mismo personaje, el texto es el intento de Alicia de encontrarse con la Gitana. Alicia, en cierto sentido, debe formarse, debe recorrer todos los caminos de su historia y de la historia de su familia para saber que ella es la Gitana.

¿Cuándo apareció la Gitana? Calculo que habrá sido por la época de las arañas y la hermosa respiración del patiecito con sus babosas de plateada huella. La cortina del alma se levantó de pronto para dejar pasar a un personaje más real que yo misma: el resto de la vida me la pasaría preguntándome quién era copia de quién. (Dujovne, 1997: 21)

La Gitana es oscilante en el discurso, la escuchamos llegar al final de cada capítulo que le corresponde a Alicia. La Gitana se comienza a anunciar cada vez que va a contarse una historia de la familia. Llega la Gitana por los caminitos de la memoria, llega contando cuentos y este contar los cuentos inicia siempre de manera anecdótica:

—No es la lluvia, m'hijita, son ellos, con sus leves pisadas. Y la atracción repentina de una gota por otra, cuando pegan un envión para juntarse en una sola, ¿ves m'hijita? esos son los encuentros de los antepasados. Mirá, acá tenés al viejo genovés, Micer Nicolò Oderigo, el amigo de Colón, que se encontró en Jazaria con Samuel Dujovne y en la Toma de Granada con Don Pedro de Vera. Los genoveses en tus venas siempre han navegado para unir lo imposible.

Ella me regaló el árbol de cuentos.

Ella me empujó también de mudanza en mudanza.

Mi afán inmobiliario le es ajeno. No halla el hilo del sentido bajo techo. Sabe que mi alero a dos aguas es el libro. Pero se ríe de la casa para siempre.

—Terca —me dice, viéndome rastrear por el mundo cuatro paredes de verdad—. Terca. Tenés la tozudez en la sangre. Por tu memoria zigzaguean caminitos de mulas.

Caminitos de mulas. ¿Caminitos de mulas? (Dujovne, 1997: 24).

La Gitana entonces irrumpe en la narración de Alicia. En este caso en la historia de su inmigración a Francia. La Gitana, entra en el discurso y toma la voz, aun así Alicia hace ciertas aclaraciones, pues así concluye su historia y la Gitana recita la primera frase de su historia. “Caminitos de mulas zigzagueaban a la espalda de Génova” (1997: 25).

La historia de Alicia es, entonces, la del exilio. Su narración está ligada a estar siempre en diáspora y su discurso está marcado por eso. Si se me permite, pretendo afirmar que la Gitana, Sheherezade y Alicia como un mismo personaje, son ejemplo de un sujeto «roto» o «dislocado». Alicia no puede ser una sola voz: ella está fragmentada al igual que su historia. Y para poder encontrarse tiene que tratar de reconstruir la memoria. Memoria que está regada por el mundo, en los viajes, en los caminitos que sus antepasados recorrieron. Pero tiene que encontrar el punto en el que todas las historias confluyan, tiene que poder encontrar un lugar propio para ella. Es ahí donde la figura de Sheherezade es tan importante, pues si recordamos *Las mil y una noches* ella es la mujer que todas las noches cuenta una historia hasta el alba. Es, entonces, la metáfora perfecta. Al mencionar a Sheherezade, otras mujeres en la literatura se hacen presentes como las tejedoras, que esperan con calma y tejen y destejen. Este parece ser un poco el papel de Alicia: tejer una historia y luego deshilarla para volver a intentarlo más tarde.

En relación con lo planteado por Paul de Man hasta el momento, *El árbol de la gitana* da voz a la historia por medio de las metáforas, de la desfiguración y figuración de su narradora. La historia se hace entonces en un tejido de minúsculos discursos, dar voz a Alicia a partir de los tropos, en permitir que el discurso sea el que cuente la historia. La autobiografía de Alicia no retrata ni recrea literalmente la realidad, su historia se hace en la libertad con las que se acerca al lenguaje, con el que lo utiliza y lo re-significa desde sí mismo, desde la posibilidad artística de creación.

Para tratar con más detenimiento el tema del lenguaje De Man trae a colación a Pope quien, con severidad, afirma que cuando las palabras no son tomadas como una encarnación del pensamiento, sino como su ropaje son «un mal don», es decir se convierten en un «contraespíritu». El lenguaje que aquí denuncian es el de la metáfora, el de la

prosopopeya y el tropos. Según el poeta inglés este lenguaje hace lo desconocido accesible a la mente y a los sentidos. Este sería el lenguaje especular de la autobiografía. Resulta sorprendente que el teórico belga traiga a colación una afirmación tan drástica sobre el lenguaje, pero cuando se repasan los planteamientos que hemos estado estudiando se concluye que: “en la medida en que el lenguaje es figura (o metáfora o prosopopeya), es realmente no la cosa misma, sino su representación, la imagen de la cosa, y como tal, es silencioso, mudo como las imágenes lo son. El lenguaje como el tropo, produce siempre privación, es siempre despojador” (De Man, 1991:117).

Worthsworth está presente a lo largo de todo el artículo del crítico belga. El planteamiento del poeta inglés es fundamental para la empresa de De Man dado que es él quien hace la analogía con los epitafios y, por ende, con la idea de darle un rostro al muerto. En relación con lo que acabamos de estudiar sobre el lenguaje como privador, debemos notar también que dependemos de él, por lo menos en lo que respecta a la escritura. Cuando pensamos en la función poética de la prosopopeya no debemos pensarlos, en relación con ella como privados de la vida, sino de “la forma y el sentido de un mundo que solo nos es asequible a través de la vía despojadora del entendimiento” (De Man, 1991:117). Lo que estamos diciendo entonces, es que la prosopopeya, en efecto, desposee y desfigura, pero lo hace en la medida en que es, también, restauradora: “*la autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada*” (De Man, 1991:117).

En este sentido, en *El árbol de la gitana* es la desfiguración de Alicia como sujeto roto lo que posibilita su restauración. Es decir, para que Alicia pueda contar su historia debe hacerlo desde un sujeto y un discurso fragmentado. Este es uno de los puntos más llamativos del análisis dado que para narrar su vida debe partir de su fractura y ésta es la

única manera de recomponerla, siempre tomando los fragmentos. Tomar la vida de Alicia como una totalidad impide que el texto tenga el mismo resultado. Alicia debe *deformarse* en el lenguaje para significar desde allí. Ella se restaura en la medida en que el texto la represente a ella como el sujeto roto. Y es a partir de todas las piezas sueltas como el texto la re-compone.

La pluma de Alicia, una escritura polifónica

Este apartado procura inquirir en el artículo “Hacia una poética de la autobiografía de mujeres” (1987) de Sidonie Smith que plantea, en una suerte de respuesta al artículo de Gusdorf, que la mujer puede escribir autobiografía, pero esto lo debe hacer con otro discurso. Es decir, que debe salirse del discurso falocéntrico para crear un discurso femenino. Para esto la norteamericana realiza una revisión de las formas masculinas de discurso. El primer subcapítulo en inglés es “Engendered text”, traducido como “Autobiografía: el texto generado”.

El Renacimiento y la Reforma, según comenta Smith, promovieron el discurso de un hombre nuevo, lo que promovió el surgimiento de la autobiografía. Este discurso evidencia cómo el hombre puede seguir siendo comprendido por las mismas estructuras y cómo la mujer es definida siendo lo que el hombre no es. Los intentos autobiográficos de la mujer, por lo tanto, se vieron reducidos a ser un espejo de la vida del hombre. En este discurso cultural, la autobiografía formal, a partir de definiciones patriarcales delimita a la mujer como el otro. Y así teniendo a la mujer como su contraposición, el hombre descubre y perfecciona su propia imagen.

En el primer subcapítulo correspondiente a la autobiografía, se estudió a Gusdorf y el tema correspondiente a la autobiografía clásica como un discurso que promueve la

individualidad, la separación, en palabras de Smith, como un discurso que devalúa la interdependencia personal y comunitaria. “El yo de tal concepción se basa en identificación masculina, y en el sistema patriarcal de Occidente” (1991: 93). Recuérdese que el lenguaje con el que se construye la autobiografía es un lenguaje simbólico que funciona con estructuras binarias, es decir: masculino-femenino, cuerpo-alma, activo-pasivo. Todo esto ejemplifica las diferencias sexuales a partir de jerarquías. Podemos decir, entonces, que la autoridad del *logos* radica en el discurso falocéntrico.

La figura de la mujer sigue estando presente en el discurso falocéntrico, se presenta como una supresión de la línea materna, la mujer aparece como una suerte del inconsciente del hombre, aparece también como lo irracional, como lo que está fuera del orden del *logos*, como un no-*logos*.(Cfr. 1991: 95). Entonces, esta etapa de la autobiografía no desconoce a la mujer, la mantiene en una presencia silenciada, reprimida por el *logos* masculino. Lo que más me interesa de este punto que plantea Smith es ese discurso femenino que es, en cierto sentido reprimido, pero que siempre está amenazando con irrumpir en el orden narrativo desestabilizándolo.

A partir de esto la mujer hará el intento de hacer un cambio en este orden del discurso, declarándose como activa, como productora de signos. La alteración femenina que se da en el texto autobiográfico masculino es simultánea a la alteración en la tradición literaria masculina por la femenina. “La mujer ha hablado, «robado» el género e intentando, de este modo, representarse a sí misma y no seguir siendo una mera representación del hombre [...] Las mujeres han hecho esto porque [...] también [son] proveedoras de signos y, como tales, suministradoras y absorbedoras de todos los discursos dominantes” (1991, 94).

El discurso falocéntrico, esto es, la ideología patriarcal, no puede sistematizarse completamente puesto que, se fractura en direcciones heterogéneas, como sucedió en la

Edad Media y el Renacimiento (siglos XIV y XV). En este período se dio la querrela de mujeres; la figura femenina circulaba fuertemente en todos los discursos porque en ese momento la concepción del hombre estaba cambiando y, por tanto, la mujer hacía de espejo; en ella el hombre parecía encontrar su imagen y sometió a la mujer a escrutinio. El discurso habitable para las mujeres en este período tenía dos opciones, ora los hombres de ley ora el hombre ilegítimo.

En el Renacimiento la mujer sigue habitando el discurso, pero haciendo una defensa de su humanidad porque aquí se vio influenciada por las corrientes teleológicas, filosóficas, científicas, socioeconómicas, políticas y literarias. La cultura comienza a permitir la identidad apropiada por las mujeres, pero condena definitivamente la autonarración de la vida de la mujer, ya que ésta debe permanecer condenada en el silencio. La mujer, entonces, se verá forzada a resolver el conflicto para escribir sus autobiografías. Adoptaron otro tipo de discursos como las cartas de *amateur*, diarios, anotaciones. Así, de manera indirecta, escribieron sus propias historias, mientras seguía su discurso exilado en el dominio doméstico. Otro modo de contar sus historias era escribiendo las biografías de sus maridos, pero indirectamente hablaban de sí mismas. Sin embargo, debe resaltarse que a lo largo de la historia, algunas mujeres, muy pocas, hicieron el esfuerzo y lograron presentar directamente sus vidas al público, uno de los ejemplos más esclarecedores es el de Safo. Hemos dicho que el discurso masculino es el que prevalece en la autobiografía, sin embargo, las mujeres han escrito sus autobiografías. Santa Teresa de Ávila y madame Guyon son ejemplo de ello.

La mujer, entonces, ha buscado generar su representación y no seguir siendo objeto de una representación preestablecida. Así ha hecho el intento de salir de entre bastidores para

pararse en el centro de la escena, por lo menos por unos instantes. Es así como la mujer hace sus primeras apariciones, revisemos las palabras de Smith:

viene de un espacio que está más allá de los bastidores del orden patriarcal y sus textualizaciones. Es la suya una entrada absolutamente precaria; su actuación es potencialmente precaria, porque actúa frente a una audiencia de la que ella espera que la lea como mujer. Su misma opción de interpretar su vida y revelar su experiencia en público es señal de que ha transgredido las expectativas culturales. En sus enunciados su propia voz está hechizada y hechiza, pues el lenguaje del que se ha apropiado ha sido el instrumento de su represión. Al ocupar ese espacio escénico, se sitúa en el punto de colisión entre dos universos del discurso que han servido para engendrarla: el discurso del hombre/ser humano⁷, y el de la mujer. Lo «específico de la visión retrospectiva femenina» [...] *reside en la forma de congeniar los dos universos que informan el acto de leer en la mujer: reside en la lucha de la mujer para generar la verdad de su propio significado desde dentro de ella misma y contra una sentencia que la ha condenado a cierto tipo de ficcionalidad (la cursiva es mía) (1991: 95).*

Este choque de los dos discursos crea una impresión en la estructura afectando, consecuentemente, al discurso androcéntrico. Con esta autoexposición pública, la mujer cuestiona las ideas y las normativas impuestas por el orden fálico, evidencia entonces, un deseo femenino transgresivo: “al robar palabras del lenguaje, la mujer se conoce y se nombra” (1991, 95). Así la narración de la mujer se convierte en una «narración herética».

Sidonie Smith en el artículo que nos ocupa está planteando una revisión del género autobiográfico: cómo en el momento en el que se le da la entrada a la mujer se está erosionando la noción de creatividad artística e intelectual, entendido esto como el espacio en el que la mujer no habla. (Sirve para esto recordar los criterios de Gusdorf, donde sigue siendo la pluma del hombre la única que puede producir un guión autobiográfico, sería sólo desde las categorías masculinas desde las que se podría hacer autobiografía). El estudio de Smith invita, entonces, a mirar la relación del hombre con este género prestando atención a la ideología del individualismo y la consecuente represión de la mujer. Al criticar la base sobre la que se alza la autoridad autobiográfica masculina se cuestionan las ficciones de

⁷ Nótese que aquí lo masculino es lo que se asocia con lo humano. La mujer está concebida no dentro del discurso que puede dar cuenta de la humanidad, por lo menos no si lo hace con un discurso propio.

poder y las fuentes de autoconocimiento que se han privilegiado en la autobiografía: “tal vez las mujeres deben ser borradas de la gran tradición de la autobiografía, porque es precisamente esta tachadura la que define dicha tradición” (1991, 95).

La mujer, como se mencionó anteriormente, adoptó otros lenguajes de auto-escritura para tratar de contar sus historias a partir del discurso que las enmudecía. Las mujeres que cruzaron la frontera de la expresión privada y lograron habitar la expresión pública comprobaron su ambición de ejercer el poder de la autointerpretación autobiográfica. Estas mujeres logran acercarse al territorio de la autobiografía como *hablantes en los márgenes del discurso*. Por esta condición se ven obligadas a conservar una complicada posición frente a los supuestos del discurso autobiográfico.

Smith pretende, a partir de lo anterior, mostrar las interrelaciones que se dan entre lo textual y el género. Esto se evidencia en el juego con los términos como «*engendered*». Es, entonces, una relación de fenómenos que se sitúan simultáneamente en el ámbito de lo cultural y de lo textual. Los fenómenos que expone Smith son tres:

El primero de aquellos son los modos en que la posición de la autobiógrafa como mujer afecta el proyecto autobiográfico, y las cuatro marcas de ficcionalidad que lo caracterizan son las ficciones de: la memoria; del yo; del lector imaginario; y de la historia. En segundo lugar tenemos las formas en que la autobiógrafa establece la autoridad discursiva para interpretarse públicamente dentro de la cultura patriarcal y de un género androcéntrico, los cuales han escrito historias de mujer por ella, y por tanto, la han ficcionalizado y silenciado eficazmente. Y como tercer fenómeno, la relación entre dicha autoridad literaria con su sexualidad, y su presencia o ausencia como sujeto de la historia (Cfr. 1991: 96).

El yo de la autobiografía es considerado por Smith no como una esencia dada *a priori*, espontánea y verdadera sino como una «*ficción*» cultural y lingüística que se constituye por

medio de procesos narrativos y por las narrativas históricas de la identidad. Con esto último se reconoce la influencia «contextual» de dichos fenómenos, es decir, se presta atención a los modelos comunales de la identidad, esto es, los intertextos que conforman la auto-interpretación del autobiografiado (Cfr. 1991: 96).

Smith tiene un inmenso parecido con los planteamientos de De Man, dado que ella afirma que la memoria es, finalmente, una historia que podría verse como una «huella» en la que se basa el autobiógrafo. Dice al respecto que se da una interpretación de la experiencia que produjo dicha memoria, pero esta interpretación no puede separarse de la experiencia posterior, donde se está interpretando. Ahora, la figura del lenguaje también es reconocida por Sidonie Smith dado que afirma que esta experiencia posterior tampoco se puede articular si no se hace por medio de estructuras lingüísticas y narrativas. En este orden de ideas, la autobiografía se entiende como: “el producto de asignar significado a una serie de experiencias, después de ocurridas, por medio del énfasis, la yuxtaposición, el comentario y la omisión” (1991: 96). Es por esto que se cuenta «una» historia mas no «la» historia. Y aquí damos inicio a la figura del lector, porque es él el que permite a la autobiógrafa crear su propia ficción.

La autobiógrafa tiene como tarea una creación intencional: la vida, la cual, según expone Smith, está inmersa y recoge una amplia variedad de discursos e historias entremezclados entre ellos. Esto es, claramente, un problema en el momento de la escritura de la autobiografía dado que se complica la posibilidad de capturar y dar forma al discurso de la vida. Pero visto de esta manera el escribir la historia personal se convierte en una aventura, la autobiógrafa se convierte tanto en «creadora como en creación», en «escritora como en objeto de escritura».

Smith, evidentemente, sigue la línea de pensamiento de Paul de Man. Para ella el lenguaje que la autobiógrafa utiliza para nombrarse es simultáneamente el que le da poder y la corrompe. De ahí que la imposibilidad de las palabras de capturar el sentido pleno de la existencia causa que la narración estalle en infinitas direcciones. Y “puesto que la autobiografía nunca puede capturar la plenitud de su subjetividad ni entender el alcance de su experiencia, el *yo* narrativo se convierte en un ser de ficción” (1991: 97). La autobiografía convirtiéndose en una suerte de «mascarada», creando una representación simbólica de la identidad que representa, puede construir múltiples versiones de sí misma.

El acceso al *yo*, a las versiones del *yo*, es decir, a los *yoes* recordados, inicia siempre con la discontinuidad de la identidad o de la existencia. Esto permite que los *yoes* anteriores se vieran como realidades separadas. Es lo que Renza denomina el «divorcio entre quien escribe y su textualización». Así pues, las diferentes fragmentaciones que hemos evidenciado en este género, –como lo son las diversas posturas enunciativas y el desdoblamiento del *yo* en un narrador y en un *yo* narrado– marcan el proceso de la autobiografía como «artefacto retórico» y la firma autorial como «mitografía».

Retomemos nuestro estudio sobre *El árbol de la Gitana*. Habíamos dicho que hay una multiplicidad de *yoes* que se evidencian en los *alter ego* de la Gitana. Me llama la atención mirar, en primer lugar, la idea de la mascarada. Alicia se construye en una especie de juego de máscaras y las máscaras son como piezas del rompecabezas de su vida. Recordemos que en la Gitana ella siempre ve «la imagen de la anciana que será». Y este personaje, como he repetido varias veces, es la metáfora de pertenecer al camino. En segundo lugar, los *alter ego* de Alicia parecen ser aquello que le permite contar las múltiples historias, es decir, la voz de la Gitana por el hecho de ser *la de la Gitana*, es la que puede contar las otras historias, ya que está cargada de cierta autoridad que puede estar ligada a la edad. La Gitana

como testigo de la vida de Alicia, como la Alicia que narra, es decir como la Alicia del presente puede hablar, puede recriminarle a la Alicia cosas del pasado. Esto es evidentemente el divorcio entre quien escribe y su textualización, y es el ejemplo de que toda narración autobiográfica es, en últimas, una narración *a posteriori*. En uno de los apartados más bellos de *El árbol*, ese «narrar a dos voces» es explicado por la Gitana: “en toda historia hay un bambolear marinero que va de mí a vos y de vos a mí. Nunca lo detengas porque se te hunde el barco” (1997: 141). Las posturas enunciativas que explotan en diversas direcciones permiten que este oscilar de discursos una las historias, las enriquezca. La narración se concibe entonces como la metáfora del barco que en busca de su destino se zarandea entre las narraciones.

La autorrepresentación es discursivamente compleja. Nótese que ese yo que con el que debe haber tan marcada familiaridad se convierte en un otro. Cabe preguntarnos: ¿qué sucede cuando es la construcción de un sujeto femenino? Los patrones que sirven para la autorrepresentación, tal como lo hemos visto en Gusdorf, no son modelos ilimitados. Las figuras con las que la autobiógrafa trabaja, en el momento de reflexionar sobre su identidad, son los tropos, los mitos o las metáforas. Estas son modelos lingüísticos que han sido motivados por expectativas culturales y sistemas interpretativos que, en palabras de Smith: “ejercen presión sobre la escritora en la escena de la escritura” (1991: 97).

Siguiendo con los argumentos de Sidonie Smith a partir del discurso se pueden evidenciar diversos tipos de personajes «reales», es decir, «legibles». Esto es posible gracias a los códigos culturales de significación (figuras de verosimilitud). Este tipo de figuras se convierten en figuras literarias idealizadas o ideologizadas, según comenta la teórica norteamericana.

Smith realiza un paso muy interesante en los estudios autobiográficos, esto es, la relación con Mijail Bajtin: “el yo inscrito en la autobiografía se constituye a través de voces polifónicas” dice la teórica norteamericana. Recordemos que Bajtin en su teoría sobre la polifonía plantea que el yo no se conciba como individual sino como hecho de muchas voces y discursos. Smith recurre a la «imaginación dialógica» donde se desplaza la ideología esencialista del individuo. Este yo, el planteado por Bajtin, es producto y conductor de variedades de discursos. En este orden de ideas: “cada autobiografía está constituida como una jerarquía de lenguajes, siendo cada uno de ellos un tipo de ideología verbalizada.” (1991: 98) A partir de Bajtin, Smith plantea la idea de «ideología de género» en relación con la autobiografía escrita por mujeres:

Las estructuras genéricas de la literatura y, entre ellas, los lenguajes de la autorrepresentación y examen que constituyen la autobiografía, se apoyan en la ideología del género y la reinscriben [...] De hecho la mujer no es un simple otro en el sentido de algo desconocido [para el hombre] sino que es otro íntimamente relacionado con él en cuanto imagen de lo que él no es y, por tanto, un recordatorio esencial de lo que es. (1991: 98)

De esta manera la «ideología de género» postula ciertos modelos de lo que debe ser la mujer y de lo que debe ser el hombre, que la mujer no haya sido representada ni representable es lo que ayuda a que se mantenga el orden y el discurso falocéntrico.

La autobiografía funciona manteniendo la diferencia de género, tanto en el lenguaje como en las formas que en ella se utilizan. Entonces, las mujeres que emprenden la empresa de contar su historia se ven doblemente alienadas. En primer lugar, porque su relato está dirigido desde la perspectiva de alguien que habla desde los márgenes del discurso. En segundo lugar, por la conflictiva relación que tiene la mujer con su lector, dado que, como la autobiografía es una expresión pública, la mujer habla ante y para el hombre. Smith dice: “la autobiógrafa revela en su postura como hablante y en su estructura

narrativa que es consciente de las posibles lecturas a que será sometida por parte de un público que tiene en sus manos su reputación” (1991: 98). Es decir, las autobiógrafas saben que se las lee como mujeres.

Hemos entrado, entonces, en el ámbito de la lectura y su significación para la autobiografía. Las autobiografías parecen estar dirigidas a un lector ficticio que asume ciertos privilegios de poder. Como bien lo diría Foucault: “el recinto de la autoexposición invierte dramáticamente las convenciones de la dinámica del poder: el que se mantiene en silencio y escucha ejerce poder sobre quien habla” (tomado por Smith de la *Historia de la sexualidad I*) (1991: 98). La autobiógrafa está proyectando sobre su lector una serie de expectativas culturales. Cuando hay una amplia variedad de lectores con diversas expectativas se provoca a partir del texto una doble voz, una suerte de polifonía, una «frágil heteroglosia», creando diálogos y el uso de diversas estrategias narrativas.

Preguntémonos ahora, cómo y por qué la autobiógrafa recurre a otros medios para hacer su autobiografía, y revisemos esto teniendo en mente la interacción con el lector. Recordemos que este género está inmerso en el discurso del hombre: “la autora que elige escribir autobiografía, por tanto, desenmascara su deseo transgresor de poseer la autoridad literaria y cultural” (1991: 99). Es este el inicio de la toma del discurso por parte de la mujer. Ella se ve obligada a moverse dentro de las ficciones de identidad que constituyen la idea de mujer que pactan los parámetros de subjetividad femenina. Entre ellos está la relación problemática con el lenguaje, el deseo, el poder y el significado.

Ahora bien, la poética de la autobiografía de la mujer consiste en habitar los dos universos discursivos y se plantea la diferencia lo cual quiere decir que para que la mujer pueda contar su propia historia tiene que conocer el discurso masculino, habitarlo y salir de él, vivirlo en la diferencia, desde la frontera. Es así como la mujer escribe sobre sí misma.

Hablamos de la mujer como otro en el discurso masculino, pero debe recordarse que este discurso masculino corresponde al discurso de un arquetipo de hombre. Ahora, son muchas las minorías que no caben, que no significan en el discurso del hombre. Las mujeres que escriben no lo hacen sólo como mujeres blancas. Escriben mujeres de todas las razas, de todas las minorías. La mujer, entonces, siempre está relegada a los márgenes del discurso: “dentro de su marginalidad duplicada, y a veces triplicada, la autobiógrafa tiene que lograr equilibrar a veces cuatro grupos de historias, todas escritas sobre ella más que por ella [...] Las mujeres, consecuentemente, se convierten en sujeto(s) dentro del discurso en vez de permanecer sujeto(s) del discurso” (Smith, 1991: 99). La mujer, entonces, aunque se embarca en proyectos autobiográficos, lo hacen siempre como intrusas.

La autobiógrafa está inmersa en la colisión de dos estructuras narrativas: la «materna» y, la «paterna». Esto es, como hemos visto, determinante en la autorrepresentación de la mujer, y además, forja la relación de la mujer que escribe con el lenguaje que utiliza. Esto es lo que Smith explica como “una especie de doble hélice de la imaginación que conduce a una doble voz estructuradora del contenido y la retórica” (Smith, 1991: 99). Con todo esto la teórica norteamericana está ejemplificando cómo la mujer va a tomar control del discurso falocéntrico por medio de una particular toma de posición. Esta toma de posición consiste en replantearse en el discurso, forzarlo a nuevos límites que le permitan a la mujer escribir sobre sí misma sin depender de los códigos masculinos. Es una «doble hélice» en tanto que, de todas maneras, la mujer no puede crear un nuevo lenguaje, no puede desentenderse del lenguaje del que surgió la autobiografía. Ella juega con estos códigos, y dado que no puede crear un nuevo lenguaje, debe re-utilizarlo para poder hablar de sí misma.

Según lo que hemos revisado, la autobiografía de la mujer está restringida a la escritura del hombre, es decir que ella continúa siendo subordinada por el discurso que la reprime. Este discurso sólo le permite significarse a partir de los opuestos, es decir, este lenguaje como sistema de significación es el lenguaje de la modernidad: Se es en contraposición a lo otro, nos entendemos como opuestos, como aquello que el *otro* no es. Sin embargo, la mujer puede optar por otro camino de significación a saber es una tergiversación intrínseca del género, retomemos la idea de una *deformación coherente*, un significar el mundo a través del estilo:

En respuesta a tales embrollos, la autobiógrafa puede cambiar de terreno en cuanto a la autorrepresentación y responder a expectativas culturales sobre la conducta y formas de hablar adecuadas a la mujer. En este caso, si bien se atreve a narrar su historia en el texto, mantiene al mismo tiempo, una alianza con el origen materno al asegurar a su lector y a sí misma que ella es realmente una mujer ideal que encarna las características y representa los papeles que le han asegurado las ficciones de la cultura patriarcal. (1991: 101)

En este orden de ideas, la mujer se debe cuestionar su propia autorrepresentación y escribir para ser distinguida entre las otras. El ideal para que la mujer pueda contar su historia es que no intente esta empresa como si fuese una autobiografía formal, sino que se enfrente a ella sabiendo que, para narrarse lo debe hacer rompiendo los límites y yendo más allá de las categorías que el hombre la ha impuesto en el discurso. Recordemos pues, la «tachadura» planteada por Derrida: la idea no es crear nuevas palabras y nuevos conceptos –dado que no es posible– sino tacharlos, y a sabiendas de eso, re-significarlos. Esta es la principal tarea que la mujer debe emprender para poder escribir de sí fuera del discurso falocéntrico.

Hemos visto a la mujer hasta el siglo XIX. Ahora nos conviene revisar sus procesos escriturales y de representación a partir del siglo XX. La mujer en el discurso autobiográfico comienza a determinarse de manera consciente en las figuras de identidad basadas en la diferencia de género, es decir, se significa desde la diferencia. Es ahí donde

inicia la posibilidad de generar relaciones alternativas de la mujer con la narrativa autobiográfica.

Nos conviene, ahora, preguntarnos: ¿qué hace esta mujer frente a la autobiografía? En primer lugar, debe entender su posición con el lenguaje y con las narrativas que le han dado acceso a la literatura autobiográfica y comprender el poder que tiene el discurso falogocéntrico para borrar al sujeto femenino. En segundo lugar, y habiendo realizado cuidadosamente lo anterior, puede iniciar una apropiación del lenguaje, y simultáneamente, resistirse al «silencio» al que ha sido relegada. El tercer punto es ya una posibilidad que ella ha generado en el discurso; puede, entonces, perseguir, si le place, un «escenario alternativo de destino lingüístico» respecto a su papel dentro del patriarcado. Pero, y este es el cuarto punto, la mujer se sigue enfrentando a problemas con el lenguaje, según palabras de Carolyn Burke –citada por Smith– la mujer se ve forzada a hablar en una especie de lengua extranjera en la que no se puede sentir verdaderamente a gusto.

Smith propone que, de alguna manera, la autobiógrafa puede confrontar autorreflexivamente el proceso de su propia narrativa autobiográfica:

Para esta tarea, hace uso de ideologías «enmudecidas», generadas y promovidas por mujeres en respuesta a las ideologías prevalentes del grupo dominante. Estas ideologías alternativas son «funciones de la desposesión de la mujer y de sus recursos naturales ante dicha desposesión», y reconoce las realidades de su experiencia como mujer a la vez particular y universal, e imprimen valor tanto a las historias de la mujer como al proceso de narrarlas. *En vez de usar la misma «frase» del hombre, ella experimenta con ella* (la cursiva es mía) (1991: 102).

La mujer en este punto trabaja ya desde dentro del lenguaje, pero en vez de permitirse seguir siendo suprimida por él construye desde él y con él el espacio para que pueda escribir su autobiografía. Miremos en *El árbol de la gitana* cómo se genera un discurso *otro*, una autobiografía que se singulariza porque en ella se percibe la pluma femenina y

porque, siendo un discurso autobiográfico, rompe el discurso clásico que llevamos estudiando a lo largo del presente capítulo.

El árbol de la gitana desde su estructura, como un tejido de historias que se cuentan a la narradora, que luego teje para construirse, evidencia ya una concepción bartheana del texto. En *Crítica y verdad*, Roland Barthes afirma que *texto* quiere decir tejido, pero que también “el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido –esa textura– el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela” (Barthes, 1996: 104). Ahora bien, esta definición del texto como *hifos* puede ser pensada como una tela de araña donde ella hace parte de su creación, porque es ella su propia creación. Este es el mismo juego discursivo que se lleva a cabo en *El árbol* dado que Alicia teje⁸, y en la medida en que va tejiendo ella se va construyendo, se va entendiendo, se va reconociendo dentro del discurso. Aquí pretendo evidenciar que Alicia sigue usando las categorías de la historia, sigue haciendo el intento de nombrarse a sí misma, pero lo hace cambiando la estructura clásica de la autobiografía y haciéndolo desde el interior del mismo género.

Alicia, como se pretende demostrar en el presente trabajo, no sólo se presentará como mujer en el discurso, sino como dislocada, fragmentada, habitante ya no de la frontera sino del «no-lugar»⁹, de lo que más acertadamente se puede denominar como una exiliada, una inmigrante. El texto que habla desde discursos alternos es un cúmulo de fragmentos y de historias inacabadas, no sólo porque son memorias perdidas de varias generaciones, sino porque al ser las historias de muchos migrantes, estas historias pierden sus raíces. Pierden

⁸ Frente a este tema del tejido, cabe recordar la figura de la mujer como tejedora, recordemos a Penélope esperando a Ulises, a Aracne, entre otras

⁹ El «no-lugar» es un término planteado por el filósofo judeo-francés, Emmanuel Lévinas. En los planteamientos del filósofo francés, el lugar toma una posición secundaria y prima el encuentro con el Otro, un encuentro que *significa significando*. El lugar se convierte no en una certeza sino en promesa.

ese elemento que les permitiría ser parte del discurso falocéntrico —este tipo de discurso no permitiría la presencia de sujetos fragmentados—, Alicia en cambio, sólo puede construirse a partir de los fragmentos. Es el final de la novela, la metáfora con la que termina, lo que sustenta la anterior afirmación.

Esa Gitana que me dobla, me acentúa, me añade ligereza o gravedad, como en las canciones ídish y zíngaras el violín a la voz [...]

—¡Mentirosa! —le grito—. Entre las bruscas rupturas, tan caras Al Que Nos Sueña, y tu manera de hilar fino para dejarme deshilachada, estoy aviada yo. A ver ¿cómo explicas que esta cabra me dé la bienvenida? Si soy originaria del Mar Muerto, ¿dónde meto a los jázaros que eran del Caspio? [...] Tus relatos están llenos de cartas perdidas y al final de esta historia, ¿qué soy sino cascotes y escombros sueltos? [...]

— Pero por qué te llamo mentirosa si la mentira es mía. No, no es que hayas mentido, Gitana, es que sos puro cuento, o como dicen en Colombia, pura carreta, lo que en tu caso resulta muy apropiado. No fuiste vos quien me contó las historias. Fue mi madre [...]

Cuando al fin quedamos frente a frente, mi madre Sheherezade no tiene la cara de cabra negra ni los ojos pardoverdosos con que yo la adornara, o la velara, sino sus ojos indios, conquistadores, marranos, genoveses, irlandeses, negros, relucientes, de pestañas derechas, caídos hacia las sienas, con grandes cejas melancólicas, sabios y tiernos con toda el agua quieta.

¿Mi madre en el Mar Muerto? ¿Y por qué no mi padre en Toledo, o en el puerto de Génova? En este punto del pecho donde termina el esternón, estamos todos juntos.

No sólo no me reprocha que le haya agitanado las historias, sino que me cuenta otro cuento.

Había una vez un rey que mandó a su hijo a estudiar a tierras lejanas. Cuando el hijo volvió, el padre quiso comprobar que ya había aprendido, y lo llevó al jardín.

—¿Ves esa piedra enorme? —le dijo—. Quiero que la hagas subir hasta el castillo de la colina.

El hijo apeló a todos los recursos de su inteligencia y de su fuerza, empujó, calculó, utilizó las más ingeniosas palancas, pero la piedra no se movía.

Un mes más tarde, viéndolo consumirse de tristeza, el padre se apiadó y le dijo:

—Te pedí que la hicieras subir, no que la transportaras entera. Podías haberla roto a martillazos y subido de a poco.

—Igual que el corazón —concluyó la narradora.

—El corazón ¿qué?

— ¿Quién mueve de su sitio un corazón entero? El corazón, para avanzar, ha de estar en pedazos (1997: 292-293).

La autobiografía de Alicia es la historia de su viaje, de su búsqueda personal para encontrarse y entenderse, también, tal vez, recuperar el vivo recuerdo de su madre. Se dará cuenta que su narración y la herencia de su madre son las historias al igual que su lengua:

“mi madre, escritora, profesora, de castellano, me legó ciertamente su lengua, pero no la del gusto sino la del idioma.” (1997: 23) Así pues, esta autobiografía ejemplifica la toma del discurso por parte de la mujer, son sólo mujeres las que hablan, las que están de viva voz en la historia, son ellas las encargadas de recogerlas, y es, por la línea materna, por la que Alicia puede viajar en la memoria.

Esta historia, entonces, según se puede notar en las últimas líneas, tiene como requisito el fragmento, la historia no se podría contar si se hace con la noción positivista que antecedió a esta concepción de la autobiografía, sino que tiene que poder fluctuar, oscilar, tiene que ser un recordar, pero a sabiendas de que sólo se puede contando historias, como lo hace la Gitana.

El fragmento evidencia que hay un sujeto completamente distinto al de la autobiografía clásica. Una mujer latinoamericana, exiliada, hija de inmigrantes, hija, también, de diversas culturas, sólo puede hablar desde la polifonía que la habita, desde el discurso que como ella, es un discurso fragmentado. Alicia narra su historia retorciendo la estructura autobiográfica y la convierte en un árbol, lleno de ramajes y de raíces inestables, en un tejido donde se entremezclan, se confunden, se olvidan las historias. Así ella al encontrarse en el final de la narración en Israel, comprende que ella misma es esos discursos que la habitan, todas las historias, pero que para contarse, narrarse ella y a su familia, lo debe hacer deteniéndose en las minuciosidades que la Historia desconocería. Esta es, pues, la autobiografía de los marginados, en el discurso: de la mujer migrante, la exiliada, la despatriada, que escribe desde todo aquello que la ha marginado, que toma poder de las palabras y reinventa la manera en que podemos narrarnos.

Hemos visto cómo la mujer al «controlar» el discurso, cambia el modo de hacer autobiografía. Esto es a lo que Smith hace referencia cuando trae a colación a Sandra M.

Gilbert y Susan Gubar quienes afirman que cuando la mujer trata de buscar o de descubrir un lenguaje propio o apropiado a su historia, descubre que es posible el control del lenguaje por parte de la mujer, y que no es necesario seguir sujetas a la idea de un control de la mujer por el lenguaje. Tenemos entonces, que la autobiógrafa descubre que existe una relación diferente en el narrar como mujer. Se ha encontrado, según esto, un discurso alternativo.

Es a partir de la puesta en práctica de una autobiografía de la mujer como se evidencia su posibilidad de distanciarse de las categorías que el *logos* masculino les ha impuesto. Con esto, la idea de un «yo atomizado», individualista y central queda descentrado del Orden del Discurso. La mujer, entonces, posibilita esto desde la alteración de las fronteras entre los géneros, impidiendo que haya un margen, un centro estable, puesto que ha experimentado con lenguajes y ficciones alternativas del *yo*. Así pues, el discurso femenino reclama su legitimidad dentro de un género característicamente masculino. Esta nueva subjetividad, según concluye Smith, viene acompañada de un nuevo sistema de valores, de un nuevo tipo de lenguaje, de un nuevo discurso que propone una alternativa en la ideología del género; una apuesta, en últimas, por la creación de un discurso femenino.

CAPÍTULO II

ENTRE LOS PLIEGUES Y LOS REFLEJOS DEL ÁRBOL

El presente capítulo pretende recorrer *El árbol de la gitana* desde varias lecturas referentes a la inmigración, al exilio y a la manera en que éstas se manifiestan en la escritura. Una vez tocado el tema de la escritura será pertinente profundizar en la condición de dislocamiento que se relaciona con lo orillero, con el pliegue que Borges presenta en su literatura. La novela autobiográfica de Dujovne Ortiz está llena de pliegues, de dobleces desde donde los personajes, al igual que la obra, significan. Estos no-lugares de la narración son fundamentales en la relación con el inmigrante, pues como veremos a continuación, es un sujeto que no sólo está dislocado, sino que se encuentra en medio de innumerables referentes. Es posible que a lo largo del presente capítulo se retomen algunos temas tratados en el anterior y en la introducción debido a que los temas se entrelazan, se yuxtaponen; esto ejemplifica la condición misma de mi objeto de estudio.

En este orden de ideas me propongo revisar algunas posiciones críticas y teóricas sobre el exilio y su relación con la escritura, la relación de esta condición con el sujeto y la manera en que se construye como *dislocado*, fragmentado por los múltiples discursos que lo habitan. Textos como *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*¹ (1997), traducido al español como *Itinerarios transculturales* del antropólogo norteamericano James Clifford invitan a que el sujeto se piense no desde raíces, sino desde

¹ La traductora de *Itinerarios transculturales*, Mireya Reily de Fayard, explica que Clifford logra hacer en inglés un juego nominal en el que se asocia *Routs* con *Roots*.

rutas. Así pues, partiendo de este planteamiento pretendo acercarme a la manera en que Alicia es construida en *El árbol de la gitana*. Luego de este primer paso, considero necesario hacer un breve repaso sobre las diásporas que ha sufrido el pueblo hebreo, — recordemos que hablamos de una *literatura judía latinoamericana* que, como parte del pueblo judío, ha heredado la nostalgia por su paraíso perdido, el vacío por la pérdida de su lengua y sus recuerdos. Después de este paso, revisaré el artículo de Maria Luiza Tucci Carneiro, profesora en la Universidade de São Paulo, titulado: “Literatura de imigração e literatura de exílio: realidades e utopias”, en el que diferencia la literatura de exilio de la de inmigración en relación con las expresiones literarias Hispanoamericanas y Luso brasileñas. Me referiré también al estudio realizado por Edward Said en su libro *Reflexiones sobre el exilio*. Todo esto con vistas a abordar la novela autobiográfica de Alicia Dujovne Ortiz. En este apartado emprenderé el recorrido en el que relaciono la diáspora con el paisaje, es decir, cómo dentro del texto de Dujovne Ortiz, el paisaje juega un papel fundamental en tanto que ella no se puede acoplar a él, ni éste a ella. Por lo tanto, se notará cómo la escritura es compañera del exiliado, pues es a partir de ella desde donde el exiliado trata de reconstruirse, pero simultáneamente, es ella quien evidencia su condición de dislocamiento.

Una mirada al contexto judío

De los mitos bíblicos como *La Torre de Babel* se han hecho varias interpretaciones, como la de Félix de Azúa², en la que encuentra una suerte de *exilio ontológico*, en el que los seres humanos habitamos la tierra como extranjeros. Menciona también la expulsión del paraíso

² Ponencia expuesta en el Congreso Internacional: *Formas del exilio*, organizado por el Departamento de Iberística de la Universidad de Ca' Foscari de Venecia en Abril de 1995. Todas las ponencias fueron recopiladas y publicadas en *Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura*.

de Adán y Eva. En la Torre de Babel, podemos ver que hemos sido regados sobre la tierra y hemos perdido el nombre y la lengua que nos reunía, entiende él la *lengua común* como la “patria originaria, aquella en la que no éramos extranjeros ni para la tierra ni entre nosotros mismos” (Azúa, 1996: 23). La idea de *portable land* planteada por Ricardo Feierstein – expuesta en la introducción a este trabajo– hace referencia a la lengua como una *tierra portátil*, como aquello que podemos cargar y llevar con nosotros incluso después del exilio. Si partimos de los mitos que hemos mencionado, la nostalgia que el pueblo judío lee en sus Escrituras viene de tiempos inmemoriales en los que al perder el nombre, perdimos también la cualidad de pertenencia y quedamos sin casa. Más adelante veremos la relación entre la pérdida del nombre y la pérdida de identidad. Se hace notable cómo el pueblo hebreo ha forjado un imaginario que ha relacionado con sus diásporas comprendiéndose siempre como despojados del paraíso, en un eterno deambular sobre la tierra.

Recordando las definiciones recopiladas por Nora Glickman de algunos escritores judíos latinoamericanos sobre su literatura, Manuela Fingueret dice que se comprende a sí misma como: “a link in the history of the people that is forever writing a Book” (1993: 17). Los hebreos como la cultura del Libro, y el Libro comprendido como siempre escribiéndose, abren la posibilidad de entender la escritura como el espacio habitable, que permite pertenecer a una civilización. La diáspora y la escritura están ligadas intrínsecamente. Recordemos que el exilio es siempre búsqueda, es la persecución a un ideal de un hogar perdido para siempre. Así pues, lengua, escritura y Libro, estarán siempre atados por la persecución de lo que se ha perdido: el hogar o la *morada* del hombre.

Dado que este capítulo no pretende profundizar el pensamiento del *ser judío* y la diáspora, cierro con la referencia que Betty B. Fuks hace en el capítulo “El exilio y lo extraño” a Julia Kristeva en su libro *El pueblo elegido y la elección de extrañeza*:

[Julia Kristeva] sugiere que hay, en la interminable repetición de la errancia y del nomadismo del pueblo judío, un reforzamiento de la Alianza, en la medida en que prevalece en ella la propia lógica de elección de la extrañeza –“volverse judío”– intrínseca al pacto entre YHVH y su pueblo. La autora señala que la Biblia hebrea está llena de pasajes que afirman la insistente presencia de la figura del extranjero en los mitos y leyes del pueblo judío (Fuks, 2006: 97).

De los pliegues y las orillas

La columna vertebral del presente trabajo se basa en el concepto del pliegue. Veremos a continuación que *El Árbol de la gitana* es un texto que no sólo está lleno de pliegues sino que su discurso está en medio de los pliegues que lo habitan. Pretendo, entonces, revisar el concepto de pliegue y revisar cuáles son los que más se resaltan en la lectura de la novela de Dujovne Ortiz.

Es una novela autobiográfica, es decir un texto cuya circunstancia no le permite ser ni lo uno ni lo otro. Y en ese no ser ni lo uno ni lo otro es donde está en las orillas, evidenciando una condición distinta en el sujeto, en el texto y en la escritura. Por un lado, el personaje de Alicia es un sujeto migrante, una Gitana. No se establece ni se estabiliza sino que opta por estar siempre en movimiento, entre lugares. Por otro lado, la narradora es una mujer, y como mujer está habitando un discurso otro, oscilando entre diversos tipos de escritura para poder hablar sobre sí misma –recuérdese los planteamientos de Smith sobre la autobiografía de mujeres–. Revisemos la diferencia entre autor-personaje: dentro del personaje tenemos los juegos con los *alter ego*. Mientras que la relación entre autor-personaje se basa en que es una novela autobiográfica donde se problematizan los límites, entonces, cuando Alicia habla o escribe debemos preguntarnos verdaderamente hasta qué punto es Alicia Dujovne Ortiz y no su creación, es decir, el personaje *Alicia*. Los saltos entre las historias son también una suerte de pliegue en la lectura. Ahora bien, al evidenciar cómo la novela que

nos ocupa está llena de pliegues, podremos notar cómo esto se nos asemeja a la sensación de lo que Jorge Luis Borges denomina *estar en las orillas*.

En cuentos como “El guerrero y la cautiva” y “El etnógrafo” Borges señala cómo hay una ruptura que sucede en el momento del encuentro con el otro. Este encuentro con el Otro, o bien, con *lo otro*, nos dirige al tema de la mirada: ¿desde dónde miramos? y ¿cómo miramos aquello que no está dentro de nuestras categorías? Recordemos que cuando hablamos de lo otro, *lo otro se nos impone*. Está plagado de las subjetividades de la mirada con la cual lo percibimos.

En el pensamiento borgeano lo que se considera orillero es la frontera o el límite, es decir, el espacio que es otra cosa. La escritura del argentino es un juego con el doble, podemos decir, que afirma que uno siempre es el doble de algo. ¿Qué es, entonces, ser de las orillas? Quien se encuentre en las orillas es un personaje dislocado. Este personaje dislocado es quien logra comprender que hay una imposibilidad de que la realidad sea nombrada absolutamente; por eso es que podemos afirmar que somos dobles, que hay múltiples versiones, esto es, estar en dos partes pero no ser ni lo uno ni lo otro. Aquí es muy pertinente recordar a Alicia porque ella siempre está en las orillas, no logra estabilizarse (aunque es esto lo que inicia su viaje), su viaje se convierte en una apuesta por mantenerse en las orillas. La narración, y por tanto, la creación de Alicia, dependen de que ella sea un personaje problemático. Problemático en tanto que juegue entre las categorías, creando ilusiones en las que parece poder caber dentro de ellas pero, finalmente, demostrar que su manera de ser es la de una inmigrante, una extranjera, una mujer escritora judía latinoamericana que habita en París, esto es, estar en las orillas. Es un personaje que se construye desde las costuras entre los límites.

Otro de los dobleces que cabe señalar es mencionado por Ilán Stavans en “Memoria y literatura”, ensayo que sirve de introducción para la compilación de cuentos *Cuentistas judíos*. En este texto el autor afirma que “la oposición entre mito e historia [...] es imposible de resolver [...] Bebemos de ambas memorias. Vivimos divididos” (Stavans, 1994: XVIII). En el caso de la memoria, Alicia y la Gitana oscilan entre el pensamiento mítico y el histórico creando una suerte de pliegue en la narración. Como el lector puede notar, en el texto de Dujovne la historia no es lineal, pero tampoco corresponde al pensamiento mítico, es la relación entre ambos tiempos, es la fluctuación entre ambos lo que produce la yuxtaposición en la narración. Vivimos divididos y habitamos esta división. La literatura judía latinoamericana, en su gran mayoría, evidencia esta afirmación, pues están bajo la presencia de varias culturas, de varios mundos; esto imposibilita la total adopción de uno de los mundos, dando como resultado sujetos divididos. Cabe resaltar dos puntos: en primer lugar, esta división debe verse como constitutiva dado que es la creación de un nuevo personaje. En segundo lugar, un sujeto extranjero es un sujeto dividido, este extranjero –el lector lo verá a lo largo del presente capítulo– es el sujeto dislocado, pero al tener esta condición puede habitar con más facilidad diversas culturas y discursos.

Samuel Dujovne en Kamenev-Poldovski sentado frente a la Sinagoga viendo caer las hojas se maravilla con el ingenioso dispositivo mediante el cual éstas pueden volar: “Samuel Dujovne tomó una hoja del suelo [...] ¿Ves? La vena de esta hoja está pegada a medias. Eso le permite volar pero la vuelve doble. Es una criatura dividida. Hasta aquí una simple hoja, lo mismo que cualquiera. Y a partir de aquí, sin previo aviso, una parte se desprende y se suelta a volar, como si se suicidara” (1997:187-188). En *El árbol de la gitana* hay varias metáforas del sujeto que se desprende y en este proceso se divide tomando caminos divergentes. Estas alusiones a la separación se dan en los momentos

previos al viaje. La toma de conciencia de la emigración implica también la toma de conciencia de que ellos se desprenden convirtiéndose en sujetos dislocados. Ahora bien, existen dos miradas sobre el exilio: ésta tan dolorosa de Samuel, y la de su mujer Sara Brun, que presenta la emigración como una necesidad vital: “le contestó que no dijera pavadas, que la vena se suelta sencillamente para cobrar impulso, para llevar más lejos las semillas, y que si él encontraba en ese gesto motivo de tristeza, era que estaba enfermo” (1997: 188). Ahora, el exilio relacionado con la figura del árbol es un abrirse, regarse por la tierra. Ir a los caminos, es entonces, lanzarse a la tierra para crear raíces.

“El guerrero y la cautiva” es la narración de dos historias que representan la adopción de la mirada del Otro, el *convertirse* en lo otro, cambiando las categorías del discurso. Pero simultáneamente, como sucede en “El etnógrafo”, es mirar desde las orillas porque en el reconocimiento de lo otro está la imposibilidad de mirar como éste lo hace. Hay un mirar, que si se me permite, podríamos decir es intermedio o desde las orillas. Ese es el pliegue que tanto nos interesa. Estar entre las dos cosas y significar desde ahí.

El árbol de la gitana no sólo es la mirada plegada, sino es un mirar intermedio, bamboleante. Recordemos que Alicia es una inmigrante de nacimiento, y esto es lo que impulsa su escritura, está en el medio de los discursos y desde allí escribe produciendo infinitos significados que surgen desde el medio de las categorías establecidas por la modernidad en nuestro continente. Alicia es un sujeto otro en la medida en que se arriesga a mirar y escribir desde las orillas. Puede hablar de sí misma desde estos lugares intermedios, desde los no-lugares³, –se debe tener en mente que estos espacios son posibles porque existe el pliegue.

³ Más adelante, en este capítulo profundizaremos en la idea de los no-lugares.

Antes de dar entrada a las lecturas de este capítulo le recuerdo al lector que el término del pliegue no lo debe olvidar y lo invito a que se acerque a la novela y a este texto desde las orillas, y que note, además que el análisis consiste en una condición plegada.

El sujeto concebido desde la noción de *rut*as (*routes*): los primeros pasos

James Clifford en su libro pretende estudiar al sujeto desde una condición que siempre lo ha acompañado: el *viaje*. El ser humano, parafraseando al antropólogo, se mantiene en movimiento y su residencia ha sido siempre la del *viaje*. El concepto de *viaje*, según expone en la introducción, es uno de los más antiguos de la humanidad. Sin embargo, éste altera la tradicionalidad de las culturas que se gestaron en Europa. Es decir, “se concebía la residencia como la base local de la vida colectiva, *el viaje como un suplemento; las raíces siempre preceden a las rut*as” (Clifford, 1999: 13). Ante esta afirmación, Clifford decidió preguntarse: “¿qué pasaría si se piensa el viaje sin trabas, como un espectro complejo y abarcador de las experiencias humanas?” (1999:13). Si se piensa esto como integrador, si el viaje se comprende no como fragmentador sino como *constitutivo*, y en tanto constitutivo puede trazarse la idea del viaje como constructor de significados culturales en vez de ser un espacio de transferencia, el sujeto, entonces, no está llamado a un *ir a*, sino a un estar *siendo*. Es en este sentido, en el que Clifford invita a que el sujeto no se piense desde raíces, es decir como enraizado en un espacio y un tiempo determinado, sino que es desde las *rut*as donde se construye y se produce su identificación.

El viaje en el caso de *El árbol de la gitana* debe verse como integrante. Porque como ya hemos dicho, en la civilización judía el *viaje* siempre ha estado presente y se ha convertido en parte de su identidad, ellos siempre están en diáspora. En el caso del texto de Dujovne la narración se da en relación con el *viaje*. En este sentido el viaje se da no sólo como una

escapatoria, como una necesidad de supervivencia sino como una vuelta a las raíces. ¿Qué se está diciendo con esto? Si bien el viaje de Alicia inicia porque debe partir de Buenos Aires, su escritura –que aquí entendemos como un medio de desplazamiento– inicia con el fin de retornar a las raíces y asimismo reconstruirse a ella y a las historias no terminadas por su madre y su abuela⁴. Entonces, el viaje es constitutivo porque es la misma escritura.

Otra noción de raíz: el *rizoma*

Gilles Deleuze y Félix Guattari plantean el *rizoma* como un modelo epistemológico o descriptivo. En éste la organización de los elementos no consiste en linealidades de subordinación jerárquica. Los filósofos pretenden ejemplificar con esto un sistema cognoscitivo en el que no hay puntos centrales, no hay afirmaciones, ni posiciones que primen unas entre otras. Esta idea del *rizoma* consiste en una suerte de raíz que dando origen a múltiples ramajes puede afectar cualquier punto. No se puede pensar como una organización taxonómica. Detengámonos, hemos dicho que en la concepción del *Árbol de la gitana* no concebimos un pensamiento lineal, mucho menos historicista. En el modelo rizomático, por su parte, se explica que «cualquier predicado de un elemento puede incidir en la concepción de otros elementos de la estructura sin importar su posición recíproca». En la botánica el *rizoma* puede funcionar como raíz, tallo o rama, por lo tanto, no tiene centro y sus brotes pueden ramificar de cualquier punto⁵. Lo que espero en la relación con este planteamiento es comprender cómo el volver a las raíces no es sólo necesario sino que al

⁴ El lector debe recordar que Alicia es la única de las mujeres de su familia que logra recopilar la historia de su familia. Ella afirma que su madre y su abuela hicieron el intento de completar esta empresa, pero sólo ella pudo concluirla.

⁵ Esta definición botánica del rizoma es pertinente para la relación entre rutas y raíces que he comenzado a plantear. Si nos acercamos a la idea de ir a las rutas y en ellas retornar a las raíces y lo relacionamos con un cuerpo que puede ser raíz, tallo o rama. Podemos decir, entonces, que tomar los caminos, puede también ser un retornar a las rutas. Es decir, las rutas no sólo deben ser concebidas como unidireccionales, hacia delante y las raíces tampoco deben verse como anclándonos.

comprenderlas como *rizoma* el recorrido de Alicia toma un significado mucho más amplio y significativo.

Deleuze y Guattari hacen la distinción entre la noción de una raíz única y el rizoma: “la raíz única es aquella que causa la muerte de todo lo que la rodea, mientras que *el rizoma es aquella raíz que se extiende en busca de otras raíces*”. (Glissant, 2002: 59) Es este ir en busca de otras raíces lo que más nos interesa en el recorrido de Alicia, recordemos, es estar en esa exploración constante lo que la lleva a los viajes, pero estas diásporas –que son tanto físicas como mentales– la llevan a siempre estar volviendo a las raíces. Entonces, hablamos de una reciprocidad en la concepción del sujeto, debe estar en el camino pero siguiendo a las raíces que, como rizomas, siempre están buscando los pliegues, los espacios intermedios, los entretejidos de la trama de la historia. Las raíces, en este sentido, siempre dirigen el camino a una nueva dirección.

Los filósofos resaltan las líneas de fuga, los movimientos de desterritorialización y de desestratificación como cualidades del rizoma. “Escribir [cuando se piensa en esta nueva noción de sistema] no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes” (Deleuze y Guattari, 2008: 12). Entonces, si con esto en mente nos acercamos al *Árbol de la gitana*, esta idea de ser multiplicidad nos remite al enunciado de Alicia: «tenemos una muchedumbre en el alma». Pero no es sólo esto, la escritura, comprendida desde este sistema es, también, el medio en el que se dibuja la trama de la historia de Alicia. Es el medio por el cual la narradora va dibujando los recorridos de los suyos, y no sólo son los recorridos del pasado sino los del presente como los suyos y los de la Nena. “Lo uno forma parte de lo múltiple” dicen enérgicamente Deleuze y Guattari. Alicia afirma el enunciado anterior. Su historia es todas las historias de su familia. Lo uno

como múltiple está presente en la relación de Alicia con sus *alter ego* y en la relación con las mujeres de su familia, sobre todo con su madre y con su hija.

Lo que aquí estoy diciendo consiste en que si bien, no es sólo ir a las rutas sino volver a las raíces, esto se posibilita por la manera en que se conciben las raíces en la obra de Dujovne. Ellas son móviles, abiertas, no se siguen unas a otras sino que están presentes en una suerte de simultaneidad y de una historia en la que se puede pasar a otra sin seguir ningún tipo de linealidad ni de órdenes historicistas. Son raíces que no cesan de producir significado, así como no paran de crecer.

No es sólo la narración lo que evidencia este pensamiento rizoma, son las figuras que Alicia utiliza para explicar su condición. Miremos, por ejemplo, la figura del árbol:

Es por el árbol [...]

—Katalin, tanto ir y venir va dibujando un árbol que parece crecer hacia lo alto. Y en esta vida sí, crece hacia lo alto. Pero ¿y en la otra? Porque suponete, Katalin, que esta vida se reflejara en la otra igual que en un lago. Entonces, el reflejo del árbol de nuestras idas y venidas tendría las ramas en la tierra y las raíces en el cielo [...]

— ¿Y qué somos nosotros, Katalin, sino el follaje del árbol terrestre doblado por celestial reflejo? ¿Qué son nuestras pisadas sino hojas? (1997: 152)

Esta idea del árbol que está doblado, que se refleja, que tiene las raíces en el cielo y las ramas en la tierra es el ejemplo de cómo la narración siempre se está abriendo. Si se piensan estas ramas, estas raíces en relación con el rizoma y con la estructura de la novela-autobiográfica podemos ver que en ella no existe un orden que se siga de una concepción positivista de la historia. Las entradas de la Gitana son pequeñas explosiones, son la muestra de las multiplicidades en la historia. No se puede pensar jerárquicamente el orden de la narración, sino como una búsqueda, como el ir andando en los caminitos de la memoria donde se hacen saltos, se retorna, se aborta la historia e, incluso, se retoma aquello que se dejó atrás. Pero es la idea de la apertura lo que más me llama la atención. Hablamos de los pliegues, es decir, del significado a partir de los dobleces, de los espacios

intermedios. Así, cuando se comienza la lectura, se inicia el desentrañamiento de la novela, ésta se abre produciendo –o *desplegando*– un infinito de significados. Pero esta apertura vuelve a plegarse a medida que se avanza en la lectura, creando nuevos significados, continuando con el juego del sujeto dislocado.

Dada la extensión del trabajo no debemos profundizar más en los planteamientos de estos pensadores posmodernos, sin embargo, aclaremos bien la relación. Miremos los términos clave hasta el momento: raíz, rizoma, multiplicidades (en contraposición a lo múltiple) y el pliegue. Todos estos nos remiten a pensar la concepción del mundo de manera abierta, sin jerarquías, a un sujeto que significa en un eterno construirse, esta construcción está marcada por una singular cualidad: que su crecimiento es imprevisible, abarcando pensamientos míticos, lineales, yuxtapuestos, dando saltos, incluye todos los modos desde los que se pueda pensar el discurso. Consecuentemente, cuando pensamos desde aquí la relación rutas-raíces en *El árbol de la gitana* nos damos cuenta de que si el sujeto se piensa desde rutas, estas son también una suerte de raíces, son el árbol invertido. Siempre se deben pensar en esa relación, las unas son tan importantes como las otras. Si el sujeto sólo lo pensamos desde rutas, lo pensamos en un después en la narración, pero si pensamos las rutas como un tipo de raíces, como un ramaje: “hasta las raíces son pivotantes, con abundante ramificación lateral y circular no dicotómica” (2008: 13). Lo que aquí estoy diciendo es que la mirada entre raíces y rutas está hondamente relacionada. Pues ambas se abren en la historia, ambas trabajan en una búsqueda de nutrientes, de versiones. Recordemos cómo está representado el árbol, cómo lo vemos reflejado. Y las raíces son como las ramas. Así pues, también podemos ver las rutas como raíces y viceversa.

Las raíces de Alicia o los caminos de Alicia⁶ parecen ser, en un primer momento, la búsqueda de un hogar, de una casa. Las raíces como los caminos cuentan las historias de sus antepasados –todos desterrados que emprenden viajes en busca de un nuevo hogar. Es decir, raíces y rutas, dependiendo de dónde se mire tienen el nombre que la posición les atribuya. La historia es ese árbol que se refleja, es un árbol cuyas raíces están en el cielo y sus ramas en la tierra.

Así pues, el ejercicio mediante el cual Alicia recopila su historia es el del *cut-up*, el del pliegue. Es el intento de juntar extremos, de sobreponer las historias. Y esto, que parece incompleto, vacío, puede ser la obra total, pues recordemos, como lo hacen Deleuze y Guattari, que la naturaleza, como es en el caso del rizoma no deja de ser incompleta por hacerse en el desorden, en la explosión de la creación.

Véase si no el método del *cut-up* de Burroughs: el plegado de un texto sobre otro, constitutivo de raíces múltiples y hasta adventicias (diríase un esqueje), implica una dimensión suplementaria a la de los textos considerados. Pero la unidad continúa su trabajo espiritual, precisamente en esa dimensión suplementaria del plegado. En este sentido, la obra más resueltamente fragmentaria puede ser perfectamente presentada como la Obra total o el Gran Opus (2008: 14).

Escritura y *collage*

En *Itinerarios transculturales* Clifford explica que desea utilizar dos medios con los cuales hacer su trabajo, éstos son la escritura y el *collage*. Si tenemos en mente la descripción que hace de ellos, se enriquece el estudio que realizamos sobre *El árbol de la gitana*. “Escritura y *collage*; la primera vista como interactiva, con final abierto y con carácter de proceso; el segundo como modo de abrir espacios a la heterogeneidad, a las yuxtaposiciones históricas y políticas, no simplemente estéticas” (1999: 13). Si se me permite propongo que se

⁶ Cuando hablamos de los caminos o raíces de la narradora nos referimos a los de ella y a los de toda su familia.

comprenda aquí la escritura también como un viaje (dado que la entendemos como proceso), como el espacio abierto en el que se puede realizar una suerte de *collage* como lo hace Alicia en *El árbol de la gitana*. Es decir, entendemos una interacción de estos dos medios dentro de la novela. He repetido a lo largo de este trabajo que la autobiografía de Dujovne Ortiz es un entretejido de historias, de discursos y de memorias. Es pues, un proceso en el que el sujeto, para construirse, apela a la yuxtaposición de discursos celebrándose en su condición de viajero, en un estado de heterogeneidad en el que está *siendo* y en esta medida el sujeto vuelve a las raíces en la búsqueda de su destino⁷.

La escritura es interactiva por la importancia que tiene el lector y los juegos que dependen de su presencia. La multiplicidad de voces necesarias en la narradora no permiten linealidad (ésta es una de las maneras de contar la historia mas no la única). Todo está en proceso, ella está *viajando*, recorriendo caminos, su escritura tiene este mismo tono. “Como el lector no ignora, yo había recorrido en mi existencia no poca propiedad. Tenía catalogadas tantas maneras de callarse de las casas que, para mí, el parloteo de los dueños era sólo una máscara, y el adusto ladrillo la verdad” (1997: 178). Y *collage*, dado que abre espacios a la heterogeneidad, a una apertura lingüística, a una yuxtaposición de estilos, de voces, de perspectivas y de historias. Recordemos el diálogo que hay entre los *alter ego* y Alicia, entre la narración en primera persona y en tercera persona. Entre el *yo* y el *tú* que narran⁸. Alicia narra su historia en primera persona, la Gitana cuando narra lo correspondiente a las familias lo hace en tercera persona. Pero entre las narradoras el

⁷ Destino entendido como lugar de arribo.

⁸ *Yo y tú* es el título más conocido del filósofo judío Martin Buber. Alicia Dujovne Ortiz en una entrevista afirma que para escribir *El árbol de la gitana* tuvo muy presente el texto de este filósofo. En este texto expone su *filosofía del diálogo*: Yo-tú corresponde a la relación del hombre con el mundo. Yo-ello es principalmente la interacción entre el Yo-tú y corresponde a la relación del hombre con *la eterna fuente del mundo*, es decir, Dios. (Nótese aquí todas las relaciones en la construcción de la novela con la figura de: *El que Nos Sueña*). Por la extensión de este trabajo no es posible profundizar en esta relación, pero considero pertinente hacer notar cuán importante es la interacción entre el yo y el tú en la narración y el trasfondo filosófico que tiene.

diálogo es yo y vos. Nótese también que la Gitana y Alicia son una misma persona. Nuevamente Alicia es el lugar de encuentro, todas las voces convergen en ella.

Hasta el momento hemos visto que la interacción y los espacios intermedios son fundamentales en la lectura de la novela al igual que en la construcción de un sujeto dislocado. Estos pliegues en los que se habita son el espacio otro, el espacio de la diferencia, del viaje. Por esto es que es fundamental tener en mente que los diálogos que se dan en la novela evidencian los espacios intermedios. En el presente capítulo espero revisar cómo los sujetos migrantes y exiliados producen discursos que se deben a estas condiciones, esto se hará a partir de Alicia. *El árbol de la gitana* no sólo está lleno de pliegues sino que su discurso está en medio de los pliegues que lo habitan.

El discurso en y sobre el exilio

El exilio fue, quizá, la primera pregunta, pues el exilio fue primera palabra.

EDMUND JABÉS
El ante-exilio y la ante-palabra

Edward Said, teórico literario, crítico político y activista palestino reconocido por sus planteamientos como *El orientalismo*; comienza su ensayo “Reflexiones sobre el exilio” haciendo una breve deliberación sobre la relación entre el ser humano, su lugar natal y el espacio o *grieta* que se forma cuando éste se separa de su hogar. Afirma que todas las empresas de los exiliados están siempre marcadas por el vacío de lo que han dejado atrás. Recalca que la cultura occidental moderna es obra en su mayoría de exiliados, desterrados, emigrados. Así cita al crítico y teórico literario Georges Steiner quien propone que la literatura occidental del siglo XX es en gran medida «extraterritorial».

El exilio en el siglo XX ha estado terriblemente relacionado a los nacionalismos (es una de las manifestaciones de nacionalismo lo que lleva a la emigración de los Dujovne y a la subsiguiente emigración de Alicia a tierras extranjeras). Edward Said define al nacionalismo en contraposición con el exilio de la siguiente manera:

el nacionalismo es una afirmación de pertenencia en un lugar y a un lugar, un pueblo y un legado. Afirma el hogar creado por una comunidad de lengua, cultura y costumbres; y, al hacerlo elude el exilio, lucha para impedir sus estragos. De hecho la interacción entre nacionalismo y exilio es como la dialéctica del amo y el esclavo de Hegel, según la cual los contrarios se informan y constituyen mutuamente [...] Y justo al otro lado de la frontera entre «nosotros» y «los de fuera» se encuentra el peligroso territorio de la no pertenencia (Said, 2005: 182-183).

El exilio, según lo que esboza Said, está marcado por la experiencia solitaria, por la separación del grupo, careciendo de un «lugar común»⁹ en el que se pueda convivir con los otros. El teórico literario pretende rescatar la manera en que se construyen lenguajes propios tanto del exilio como del nacionalismo. Revisemos las preguntas para continuar por este camino: “¿cómo se supera entonces la soledad del exilio sin caer en el aplastante lenguaje, que todo lo invade, del orgullo nacional, los sentimientos colectivos y las pasiones de grupo? [...] ¿Tienen el nacionalismo y el exilio atributos intrínsecos?” (2005: 183). Estas preguntas no se pueden responder dado que nacionalismo y exilio son términos que contienen sentimientos colectivos de la humanidad y no existe un lenguaje adecuado para ambos —concluye Said.

“[El exilio], a diferencia del nacionalismo, es *fundamentalmente un estado discontinuo del ser*” (la cursiva es mía) (2005, 184); esta definición es quizá una de las más bellas y acertadas. El exilio entonces, es una búsqueda constante por encontrar un lugar sobre la tierra que se pueda sentir y llamar *hogar o propio*. Una vez el sujeto migra le es imposible

⁹ Es fundamental comprender que este *lugar común* no es sólo físico ni territorial. Alude a todo tipo de sensación de extranjería en la que nos podamos encontrar: puede ser exilio cultural, lingüístico, académico, espiritual, nacional, entre muchos otros. Es la manera en que nos relacionamos con el otro y el otro con nosotros.

regresar al momento que precedió al exilio, todo momento posterior, donde se intente fundar un hogar, estará cargado por el vacío de la casa que una vez fue y que se perdió.

Alicia hace una pequeña reflexión después de su partida:

El error fue decirse: no importa, estas medias tejidas quedan en casa, en este mismo cajón donde al regreso las hallaré aguardándome. El error fue creer que el exilio permite un despacioso desovar de polillas, un tranquilo roer. El error fue creer que el exiliado vuelve. Que su casa lo espera. Y que su madre sigue tejiendo. No digo medias, gorros o bufanda. No digo ni el ropero de vetas como caras. Aunque no fuese ni Fata Morgana ni caserón de la nostalgia, la pieza misma que contuvo lanas y ropero ya no está donde estuvo. (1997:18)

Parte de la discontinuidad del sujeto es ese tratar de aferrarse a los recuerdos, tratar de aferrarse al ideal de poder reconstruir su casa. Esta reconstrucción, sin embargo, se intenta hacer desde las memorias, pero en ellas sólo se encontrarán fragmentos y retazos. Toda empresa no será más que un intento por construir una suerte de unidad, para dar un nuevo sentido a su existencia. “El *pathos* del exilio reside en la pérdida de contacto con la firmeza y la satisfacción de la tierra: volver a casa es de todo punto de vista imposible” (2005: 186). Miremos cómo la figura de Alicia se entiende en relación con esto: “¿A cuántas mudanzas más tendré que someterme para que mi intención resulte clara? [...] Aislar uno por uno a los múltiples personajes que nos componen es un vasto proyecto que nos llena la vida [...] —Aquí me ves, Gitana —le dije con aparente desapego—. *Por dentro, el crecimiento demográfico: por fuera la unidad*” (la cursiva es mía) (1997: 156). El sujeto, completamente dislocado, pierde la unidad interior, constitutiva. Se convierte en un ramaje, en una explosión de caminos. Y es por esta multiplicidad que es imposible el retorno a casa, es esta condición la que la convierte en Gitana. La narración es este abrirse, es seguir el “delirante caminar” de la multitud:

Y cada nueva historia es como un leño que, al quemarse, cambia el destino de los otros, porque el de más arriba, o sea, el más recientemente colocado, absorbe las llamaradas de los de abajo y éstos al sentir su presencia, se estiran con ansiedad, sacando la lengua en el intento de atraparlo [...] Me sabía parte de un árbol pero nunca pensé en alimentar el fuego con mi carne para que el Otro pruebe [...] Un

árbol y una hoguera comparten las formas del crecimiento, ese ramaje apasionado (1997: 185).

Miradas de la teoría y la crítica literaria

Repasemos la idea de sujeto en el discurso: éste se *sujeta* a los discursos, no *es* un discurso sino que oscila entre ellos y es en este oscilar donde se significa. El exiliado, en tanto discontinuo, trata de aferrarse a diversos discursos, pero de lo que se agarra es de los vacíos, de los huecos, de los recuerdos, de la construcción melancólica de un imaginario que acompaña a quien lo dejó todo atrás. En este orden de ideas, el exiliado no puede estar del todo sujeto a un discurso, es decir, en él hay algo que le impide totalizarse y completarse, él siempre debe estar en movimiento. No tiene como fin la estabilización de sí mismo.

Continuemos con la indagación de Said donde afirma que: “[el exilio] nació de la antigua práctica del destierro. Una vez desterrado el exiliado vive una existencia anómala y miserable con el estigma de ser un extranjero [...] «exiliado» [que] lleva consigo, creo yo, un toque de soledad y espiritualidad” (2005: 188). Éste siempre está persiguiendo la posibilidad de agruparse, de ser parte de una empresa nacional, semejante a la que emprendió el Barón Hirsh para todos los judíos jasídicos que escapaban de los *pogrom*. La creación de un nuevo mundo surge como un intento de compensación por la pérdida de la tierra y de la nación.

Edward Said trae a colación al crítico literario György Lukács quien en *Teoría de la novela* sostuvo que ésta es el género literario del exilio dado que es “una forma literaria nacida de la irrealidad de la ambición y la fantasía, es *la* forma de «falta de hogar trascendental»” (2005:189) Este género europeo según comentó Lukács y resalta Said, nace de una sociedad cambiante, en la que el héroe o la heroína pretenden construir un nuevo

mundo: “la novela, sin embargo, existe porque *pueden* existir otros mundos, alternativas para los especuladores, vagabundos y exiliados burgueses” (2005:189). Entonces, recordando los planteamientos del húngaro a diferencia de los géneros que anteceden a la novela todos necesitaban de una sociedad establecida, enraizada. Ahora, si se me permite, recordemos los esbozos de Sidonie Smith. Si leemos sus planteamientos desde esta teoría se podría decir también que la autobiografía, cuando es tomada por los marginados, se funda en un mundo cambiante que requiere que el texto modifique los códigos, las reglamentaciones para permitirle al sujeto tener cabida en el discurso. En este orden de ideas, algunas de las autobiografías que se escriben después de 1960 son obras testimoniales de los marginados, de quienes se han visto forzados a habitar en las fronteras del discurso que hasta entonces les había sido indiferente. Esta etapa de la autobiografía permite la creación de mundos y la apertura a una nueva serie de discursos y de maneras de autorrepresentación.

La teoría y crítica literaria resaltan una serie de autores cuya escritura ha sido caracterizada por evidenciar el exilio, ejemplo de ellos son: James Joyce, Joseph Conrad, Dante Alighieri, Samuel Beckett, entre otros. Said advierte, al hacer alusión a los escritores, que el uso del lenguaje desde sus circunstancias es interesante dado que “despiertan en sus lectores cierta conciencia de cómo el lenguaje se ocupa de la experiencia y no sólo de sí mismo” (2005: 18). Resalto esto porque conecta la manera en que el escritor exiliado hace uso del lenguaje como el autobiógrafo –recordemos aquí los planteamientos de Paul de Man–, pero Said lo lleva más allá, miremos cómo continúa la cita:

Porque si uno siente que no puede dar por hecho permitirse el lujo de tener un lugar de residencia prolongado, un entorno habitual, una lengua materna, y debe compensar de algún modo estos elementos, lo que uno escribe lleva consigo una carga inconfundible de ansiedad, minuciosidad y quizá incluso, exageración; precisamente aquellas cosas de la que la tradición de la lectura moderna (y ahora posmoderna) cómodamente establecida no ha carecido ni evitado (2005:18-19).

Entonces, en el caso de la literatura judía latinoamericana, si los escritores no sólo se piensan como carentes de su entorno habitual, sino también como habitantes de la frontera, o bien, como sujetos plegados, el discurso se enriquece y se problematiza. El saberse en los límites del discurso, descentrados de ese orden, invita a que se forje ese lenguaje de la exageración. Para este caso sirve recordar a Ilán Stavans, a quien mencioné en la introducción. Él es un escritor judío-mexicano que vive en Estados Unidos, y por donde se le mire está en los márgenes de los discursos. Las amplificaciones discursivas de Alicia, es decir, la manera de llevar las metáforas más allá para justificar ante sí misma su razón de exiliada, es la ansiedad para ejemplificar cuán fragmentada está: “Ah, los antepasados. Personajes roídos por mi fragilidad. Centellas. Burbujas. Pasan y se van. ¿Cómo van a durar si yo soy tan efímera? ¿Cómo se van a hablar entre ellos, si cada uno está preso en su tierra y su tiempo? (1997: 224). Esta es la angustia de Alicia, contar su historia a pesar de sí misma, a pesar de su temporalidad.

Escritura como tierra portátil y lugar de encuentro

El yiddish está atravesado desde un extremo al otro por migraciones de pueblos. El alemán, el hebreo, el francés, el inglés, el eslavo, el holandés, el rumano y aún el latín que conviven en él, están embebidos de curiosidad y levedad.

FRANZ KAFKA
“Discurso sobre el Yiddish”

Según lo expresa Said, Simone Weil “planteó el dilema del exilio de un modo conciso como no se había formulado jamás. «Tener raíces —decía— quizá sea la necesidad más importante y menos reconocida del alma humana»” (2005, 191). Quisiera poner esto en discusión con los planteamientos de Clifford y con lo que hasta ahora hemos dicho en este trabajo. El antropólogo invita a que el sujeto se piense no desde las raíces sino más bien

desde rutas. Ahora bien, aunque se estudie el sujeto desde las rutas, se debe hacer siempre en conversación y en relación con las raíces, es decir, el reconocer una no implica desconocer a la otra¹⁰. La filósofa francesa, en cambio, afirma que las raíces son una necesidad vital. Cuando lo que importa es rescatar al sujeto que está *siendo*, al que está escribiendo, las posibilidades se multiplican si éste se piensa en la relación de rutas y raíces. Cuando nos pensamos en esta extraña simultaneidad se abre un nuevo espacio desde donde nos podemos pensar: el de la frontera, esto es, desde las márgenes. Ser exiliado y pensarse desde estos espacios no sólo se refiere al viaje, sino a los *no-lugares*, a los *sin-lugares*: “El exilio no es, después de todo, una cuestión de elección: uno nace en él o le sucede a uno [...] hay que aprender cosas: él o ella deben cultivar una subjetividad escrupulosa (ni indulgente ni malhumorada)” (2005:192) o en palabras de Alicia: “Es un árbol cabal, un árbol que ata cabos. Recuerdo las palabras de la Cábala: el exilio no es fruto del azar. El exilio es una misión. El viajero tiene el deber de juntar las chispas dispersas por el mundo” (1997: 221). Aunque aquí hay una diferencia en la concepción del exilio como una misión o como algo impuesto, se reconocen los ecos que permiten que se afirme que el migrante se encuentra en el no lugar.

Retomemos esto que acabamos de decir: pensarnos en los no-lugares, en los sin-lugares. Emmanuel Lévinas, filósofo francés de origen judío, plantea la idea del lugar como un suelo que posibilita todo encuentro: el lugar como promesa. Para Lévinas más que el lugar

¹⁰ Deseo resaltar que en este trabajo espero llevar un poco más allá los planteamientos de Clifford, esto consiste en esbozar la posibilidad de que el sujeto se construye en una relación oscilante de rutas y raíces. En reconocer la necesidad recíproca entre éstas. Ahora bien, cuando se habla del exiliado esto se hace aún más necesario pues, el exiliado o el inmigrante deja sus raíces atrás en el momento en que parte para su nuevo destino. Entonces cuando este sujeto (el exiliado o el heredero del exilio) emprende el camino y se entrega a las rutas inicia un volver a las raíces: “¿No te impresiona el oscilar? ¡Oí más conexiones, o más oposiciones, Vocecita insensible! Samuel Dujovne se mató porque la Pampa era demasiado grande. *Yo he invertido su viaje* (la cursiva es mía) (1997: 225). La inversión del viaje es, en este sentido, no abrirse como las ramas, sino emprender el camino a las raíces. Pero el volver a las raíces es siempre un irse a las rutas, es el viaje.

lo que importa es el encuentro. Considero pertinente resaltar dos puntos del pensamiento levinasiano: el primero, la ya mencionada idea del encuentro, porque éste *significa significando*. En segundo lugar, los lugares pisados no nos resisten: *nos sostienen*.

Antes de entrar en un análisis de la novela detengámonos en este punto. Si se me permite, invito a que pensemos el texto como un lugar, obviamente como lugar de encuentro. Un espacio donde se significa en relación con el otro. Es una relación que no sólo se da con otras personas sino con discursos otros. En la novela que nos ocupa se dan estas relaciones: Alicia y la Gitana, la autobiografía de Alicia y las historias de las familias (que son modificaciones de la Historia), entre la autobiografía y la novela, entre lo que hemos denominado el *collage* y la escritura. Así pues, podemos decir, de la mano de Lévinas, que el texto no se resiste sino que nos sostiene para el momento del encuentro. El texto como espacio significa porque es un lugar de encuentro con lo *Otro*, entre los *Otros*.

Miremos cómo se conciben estos encuentros en *El árbol de la gitana*:

Trataban de saber cómo era posible ser una inmigrante argentina en París, de apellido Dujovne. Yo estaba muda, ellos no sabían francés, era el momento de decirlo todo.

— ¡Buena pregunta! —contesté desde el fondo del alma—. Yo misma no paro de formulármela un instante. ¿Ven esta carpeta? La marrón, la del piolín con pelos. Contiene trozos de explicaciones a dicho interrogante, pero mucho me temo que la respuesta no sea una sino varias. ¿Acaso no desfilan muchedumbres en cada uno de nosotros? Óiganme bien. Yo tengo un sueño raro que se repite a menudo. No es exactamente un sueño. Voy a dormirme, y no. Voy a verme aspirada hacia la bóveda por el viento del éxtasis, y no. Me quedo por el medio, ni éxtasis, ni sueño: un espacio delegado, oscuro, casi una ranura entre éxtasis y sueño. Un túnel con una pantalla donde un cineasta loco me utiliza para proyectar sus recuerdos en el fondo de mí. Corredor de la extraña memoria, escenas extranjeras aparecen, nacen, se esfuman, rodeadas por una aureola tornasolada. Son de una breve nitidez y se disuelven en lo negro. Su naturaleza misma les impide durar. Desearían quedarse (esto se ve en sus ojos) pero al contar con un plazo tremendamente limitado para explicar su presencia, exageran los detalles, se describen a sí mismas con irritante minucia y pasan. ¡Pobre gente, Dios mío, pobre! ¿La multitud que me habita me busca de testigo? ¿Me reclama? ¿Me necesita? ¿Soy responsable? Pero he visto centenares de fantasmas, ¿cómo almacenar semejante masa de historias transmitidas en la resplandeciente oscuridad por esos muertos y esos vivos que me deslizan sus imágenes? (1997:147-148)

Continuando con esta idea del texto como lugar de encuentro, como lugar que sostiene, vemos cómo la Alicia narradora, la Alicia narrada es también un espacio de encuentro para su historia: “Es perfectamente posible ser una argentina en París, de apellido Dujovne, si se tiene la entraña agitanada” (1997: 149). Esta entraña agitanada se manifiesta, se hace posible no sólo *en* sino *por* la escritura: “de no mediar la carpeta marrón, habría sido ya puro futuro” (1997: 149). Esto es: el texto reúne, trae al encuentro.

A lo largo de este trabajo he mencionado la importancia que hay en la relación con el paisaje y con los lugares a los que llega Alicia. Recuérdese que Alicia siempre está cambiando de casa. En una de las entradas de su historia narra su estadía en la casa de su amiga Mireille: “la casa de Mireille tenía los susurros típicos de lo ajeno” (1997:177). Este primer momento podemos comprenderlo como el sin-lugar, con la incomodidad del no-lugar, del ser extranjero, que como ya lo hemos dicho, no sucede solamente en lo correspondiente a lo espacial o territorial sino en todo aspecto: vital o textual.

¿Cómo es, pues, este entrar en diálogo con los espacios? Hemos dicho haciendo referencia a Lévinas que el lugar de encuentro es un *significar significando*, es decir, el encuentro con el espacio le permite a Alicia tejerse con otros significados. Lo que cada casa representa es un signo que Alicia utiliza en ese narrarse a sí misma. La narradora pone en diálogo sus vivencias con el lector: “Entonces deposité el llavero sobre la mesa y me senté en el sillón [...] Quien nunca haya cambiado de país, considere esta frase como aún no leída y recomience sin apuro” (1997:178). El lector debe comenzar a sentir esta extrañeza que Alicia logra por medio de poner en cuestión las vivencias mismas del lector. Retomemos el sillón, como signo puede representar no sólo el abrazo de la comodidad sino también la sensación de la casa prestada:

Quien mucho haya vivido sentado, intente repetirse la palabra «sillón» con resonancia de milagro. Dígase «sillón» con voz profunda, con voz convocadora de ecos, e intente comprender lo que el viajero que ha armado y desarmado sus valijas con alguna frecuencia no carente de lágrimas experimenta ante una inmensa criatura toda de terciopelo, con ambos brazos tendidos hacia él como diciéndole: «Vení, no te preocupes» (1997:179).

Hay, entonces, una interacción con el espacio. Y la manera en que se significa con éste marca el tono con el que se narra: “Miles de cajitas poseía Mireille. Al principio yo me les acercaba de costado, casi de perfil, murmurando por encima del hombro con aparente desapego. «¿Qué habrá en esa cajita?»” (1997: 180-181). Esta manera en que Alicia se acerca a los objetos de su anfitriona, es muy similar a la manera en que la Gitana narra siempre con el hombro izquierdo hacia delante, siempre burlona.

En este orden de ideas, la casa de Mireille es también metáfora del mundo desde el que Alicia está contando su historia; recordemos que ella guardaba sus historias en un armario en la cocina de uno de sus apartamentos. Estando en la casa de su amiga francesa dice: “¿será que entre el ropero y la casa media un parecido? Casitas de madera, casitas perdidas en cada uno de mis vagabundeos” (1997: 182). Esto es, los espacios le hablan a Alicia y en la medida en que los va habitando se va encontrando a sí misma al igual que le sucede en la medida en que escucha las historias de la Gitana.

Adorno en su autobiografía *Reflexiones desde la vida dañada* —escrita en el exilio— explica cómo comprende que “la vida [está] constreñida en formas preconcebidas, en «hogares» prefabricados. [Sosteniendo] que todo lo que uno dice o piensa, así como todo objeto que uno posee, es en última instancia una mera mercancía: el lenguaje es una jerga, los objetos están en venta. *La misión intelectual del exiliado es rechazar este estado de cosas*” (2005: 192). Con esto, Adorno —dice Said— está diciendo que el único hogar que podemos comprender como nuestro, por frágil que sea, es la *escritura*. Las casas, para Adorno, están hechas para ser desechadas. Para el teórico literario seguir estos

planteamientos lleva a pensarnos lejos de casa para así poder contemplarla con «el desapego del exiliado». El mérito, por ende, está en según expresa Said:

el ejercicio de señalar las discrepancias entre diversos conceptos e ideas y aquello a lo que realmente dan lugar. Damos por hecho el hogar y el idioma; se vuelven naturales, y las suposiciones que subyacen a ellos se convierten en dogma y ortodoxia [...]

El exiliado sabe que en un mundo secular y contingente los hogares son siempre provisionales. Las fronteras y las barreras, que nos encierran en el marco de la seguridad del territorio familiar, también pueden convertirse en prisiones y con frecuencia son defendidas más allá de la razón o la necesidad. Los exiliados cruzan fronteras, rompen barreras de pensamiento y de existencia (la cursiva es mía) (2005: 193).

Los dos fragmentos que aparecen en cursiva parecen planteados por la Gitana. Revisemos algunos apartes en los que Zíngara le recrimina a Alicia su deseo de *anclarse*, de encontrar un hogar:

Me tapé los oídos. ¿Por qué no fui geranio, si bastaba ese poco de tierra para tener raíz? De haberme quedado en mi maceta del barrio Flores, no andaría la Nena por la selva mientras adentro mío la Gitana me enmarañaba con venas turbias y con jugos espesos. El exilio y la locura se parecen mucho [...] Los relatos desatan, ¿pero qué tierra podría perder si ya me iba yendo, desasida, con casi deleitosa suavidad? Los relatos desovillan. Este sucedía en el pecho, levemente ladeado. Amén de cuerno de memorias endurecido entre ojos, tenemos una madeja en vez de corazón. Contar el cuento es ir tirando dulcemente de la hebra. (1997:91-113)

Alicia en contraposición a la Gitana está sufriendo las repercusiones del exilio, esto es, saber que para la persona que sufre un desplazamiento, todo hogar será siempre provisional, por ende, una vez dejado Buenos Aires, el mundo cambia para siempre. Este cambio consiste en que ningún lugar volverá a ser realmente su casa. Parece, pues, una radical afirmación, pero cuando se deja atrás la casa no volverá a ser la misma y, más importante, quien se va sufre cambios que le imposibilitan el regreso a ella. Frente a esta dolorosa condición es fundamental demostrar que el exiliado no sólo cruza las fronteras físicas, también se ve obligado a cruzarlas en lo que se refiere al pensamiento y a la existencia —como bien nos lo recuerda Said. Consecuentemente, podemos decir que la diáspora y el exilio permiten y obligan a que el sujeto se adapte a otros discursos. Esta

adaptación ha llevado a producir magníficas obras dado que se convierten en una suerte de necesidad de expresión, de búsqueda de un lugar de pertenencia.

Recordemos la idea de la lengua como una *tierra portátil*, o bien, de la escritura como una casa para el hombre. Ambas deben adaptarse, pero es en el proceso de adaptación cuando producen obras, no sólo innovadoras, sino en las que logran volver a identificarse. Una identificación distinta, como la que logra Alicia al final del texto en el que asume su identidad como la de la extranjera, como carente de ciudadanía y como un sujeto fragmentado. Se identifica, entonces, con el viaje, con el camino. Se reconoce como la Gitana que le contó las historias. Esto es cruzar las fronteras del discurso, es la yuxtaposición de las voces, es construir al sujeto como *collage*. A lo largo de este trabajo se ha planteado la idea de que *El árbol de la Gitana* es un texto que se construye como el sujeto que está siendo narrado a partir de fragmentos, de movimientos, como un rompecabezas. Es un texto que está en movimiento. Por qué no preguntarnos, entonces: ¿qué pasa cuando el sujeto en vez de sujetarse a una idea de tierra se sujeta a un *no-lugar*? ¿Qué sucede cuando pensamos a los sujetos hechos de historias inconexas con la tarea de tejerlas? ¿Qué es la escritura sino un tejido personal y colectivo? “Formamos constelaciones con los pasos que hemos dado, pero también con el deseo de darlos, estrellas que no han sido, cruces del sur y osas mayores de lo que pudo ser” (1997: 287).

Esta ruptura de barreras se da en expresiones literarias, en la que la escritura en su concepción moderna, nos mantenía envueltos en un entorno familiar. Ahora, en escrituras como la de Dujovne, ellas se rompen o se fuerzan hasta el límite. Recordemos a Alicia: “los relatos desatan, desovillan” (1997: 113).

¿Cómo pensar al exiliado?

A continuación me permito traer a colación a Hugo San Víctor, monje sajón del siglo XII citado por Said en *Reflexiones sobre el exilio*. Es un texto no sólo bello sino que ejemplifica, de alguna manera, la posición de la Gitana en tanto que ser sabio o haber vivido suficiente. Sustenta la idea de no buscar un hogar, pues para algunos, como para Alicia, la casa debe ser sólo una *Fata Morgana*:

«Constituye, por tanto, una fuente de enorme virtud para un espíritu docto aprender, poco a poco, primero cambiar en lo que se refiere a las cosas invisibles y transitorias, de manera que a continuación consiga dejarlas atrás por completo. El hombre al que su tierra natal le parece dulce es todavía un tierno principiante; aquel para quien toda tierra es su tierra natal es ya fuerte; pero el hombre perfecto es aquel para quien el mundo entero es una tierra extraña. El alma joven ha fijado su amor en un lugar del mundo; el hombre fuerte ha fijado su amor a todos los lugares; el hombre perfecto ha apagado su amor». (2005: 193)

De lo anterior, Said resalta que es a partir de asumir esta actitud como el historiador puede comprender la experiencia humana y la manera en que ésta es registrada, pues así logra liberarse de los prejuicios con los que se conoce.

¿Cómo pensar el exilio? ¿Cómo podemos pensar al exiliado? ¿Cuáles son las condiciones que lo definen? “El exilio se basa en la existencia de, el amor hacia y los vínculos con la tierra natal de uno; lo que es cierto de todo exiliado no es que el hogar y el amor al hogar se hayan perdido, sino que la pérdida es inherente a la existencia misma de ambos” (2005: 194). Esta es pues la condición del exiliado: la casa sigue estando ahí, al igual que el amor a ella, pero la casa nunca será la misma que se dejó, este regreso es imposible, puesto que precisamente la condición del exilio depende de la pérdida. Said sigue jugando con los opuestos, es decir, después de evidenciar lo doloroso del exilio, muestra que a pesar de todo hay cosas positivas: “«ver el mundo entero como una tierra extraña» permite adoptar una mirada original” (2005:194). Esta mirada original está ligada con todo lo que hemos mencionado a lo largo de este trabajo, recordemos los diversos usos

del lenguaje, las construcciones discursivas, esto es, un cambio radical en la manera de ver el mundo. El teórico literario también resalta que el exiliado, a diferencia de la mayoría de la gente, es consciente de por lo menos dos culturas, es decir, lleva dentro de sí una *pluralidad de miradas*: “da pie a una cierta conciencia de que hay dimensiones simultáneas, una conciencia que –por tomar prestada una expresión musical– es *contrapuntística*” (2005:194).

En este orden de ideas, es pertinente volver a la novela autobiográfica que nos ocupa, dado que en este texto las historias evidencian cómo en la conciencia de la narradora son simultáneos los mundos y los cuentos: “Mientras Akiba, en Kamenev-Podolski, prestaba oídos a su hermano girasol, del otro lado del mundo, en Entre Ríos, junto al Paraná, la india Patrocinio sonreía de costado” (1997:93). En *El árbol de la gitana* las historias se presentan en una suerte de simultaneidad. Esto sucede en gran medida porque como dice Alicia, las historias se juntan en el corazón. Ser exiliado es llevarse en la espalda, en las valijas, los retazos del mundo que se deja atrás, y el nuevo mundo comienza a verse en ese entretejido: “Me rodeaban fragmentos de otras historias que chirriaban al entrar en la mía [...] La pretensión era vasta: pegar los cabos sueltos del universo todo” (1997:60). Así pues, el apartado de Said explica cómo la Gitana y Alicia, por cargar la condición que les ha sido impuesta, comprenden el mundo en esa pervivencia de discursos. Y es su condición de exiliadas lo que les permite ver las historias con esa amplia mirada. En sus ojos las historias entretejidas tienen sentido. Esto es, también, lo que Said denomina una multiplicación de perspectivas.

El exiliado, entonces, no podrá regirse por el orden del discurso que gobierna al resto de las personas. “El exilio es la vida sacada del orden habitual. Es nómada, descentrada, contrapuntística; pero en cuanto uno se acostumbra a ella su fuerza desestabilizadora ejerce

de nuevo” (2005: 195). La fuerza desestabilizadora me parece fundamental en la escritura de Alicia Dujovne Ortiz. Si se me permite, pretendo afirmar que es esta fuerza la que mueve la escritura. Es en el movimiento y en la incertidumbre en la que se encuentra la narradora, es lo que la impulsa a la búsqueda, es aquello de lo que la escritura da cuenta. La herencia de Alicia, al igual que su conciencia histórica, son nómadas y descentradas; son la herencia de todo exiliado. Así pues, cuando se revisa *El árbol de la gitana* la fuerza desestabilizadora es la Gitana. Ella irrumpe el discurso de Alicia, irrumpe en tanto que incluye historias, que en la concepción clásica de la autobiografía no darían cuenta de su vida, irrumpe en tanto que lleva a Alicia a verse desde distintas perspectivas, a ya no estar en la búsqueda de su casa. La voz de la Gitana fragmenta la historia y la entreteje de otra manera. Pensemos en que son caminos que se tienen que recorrer, pero para hacerlo se debe salir del orden habitual no sólo de la vida, sino del mismo pensamiento historicista.

En *El árbol de la gitana* se muestran diversos tipos de exilio y de exiliado: ejemplo de ello son los diferentes integrantes de la familia, los éxodos y las razones que los llevan a dejar su tierra. El exilio de Samuel Dujovne es desemejante al de la Nena hacia el Amazonas, estos dos son muy distintos al de Akiba y estos difieren de los de los Ortiz. Están los exilios interiores, los exilios en los que se va en busca de un mundo mejor con mayores oportunidades, huir a las persecuciones de los nacionalistas, entre otros. Pero también vale la pena resaltar que Alicia es un nuevo tipo de exiliada: es un exilio tardío del siglo XX, es una latinoamericana que va a Europa –hasta entonces las diásporas se habían dado hacia nosotros, hacia América, no para escapar de ella– y también es el caso de una mujer que escribe (en toda su obra predomina la voz de la mujer). Samuel Dujovne es el digno representante del dolor, del enfrentamiento a un paisaje nuevo: del desgarramiento por la pérdida de lo conocido. Akiba, por su parte, es desterrado de su comunidad porque se

salió del discurso y de las márgenes de sus creencias. Oderigo que llegó a América e hizo parte de la colonización de las líneas fluviales es otro tipo de habitante del exilio.

Alicia, entonces, se presenta en su doble o múltiple condición de exiliada, adoptando, además, un estado que celebra aquella fuerza desestabilizadora. No tener tierra, ser una sempiterna extranjera, ser la Gitana es constitutivo del ser. Ella por ser hija de exiliados está sumergida en un sinnúmero de discursos, en los que ella se está significando y en los que se está perdiendo constantemente. Está también inmersa en la nostalgia de sus abuelos, en las lenguas, lenguajes y costumbres que heredó de ellos. Vive en la certeza de que las culturas no sólo perviven sino que en una suerte de proceso de aprendizaje se unen y crean una nueva. Finalmente, reconociéndose en la Gitana, comprende que su posibilidad de pertenecer, de tener un discurso es habitando el camino, no buscando la casa sino siempre estar *escribiendo*. La búsqueda es la certeza de que hay algo por encontrar siendo también la necesidad de mantenerse en el impulso, de no detenerse, es no bajar la pluma. Así pues, el discurso como manifestación del exilio es sumamente enriquecedor porque es ahí donde el escritor encuentra su *Fata Morgana* en las rutas.

Literaturas de inmigración y de exilio

Maria Luiza Tucci, Carneiro profesora de la Universidade de São Paulo, presenta en su artículo “Literatura de imigração e literatura de exílio: realidades e utopias”, las expresiones correspondientes a las condiciones de exilio e inmigración. Tucci hace una breve reseña histórica de los sucesos relacionados con la inmigración a América por parte de los judíos y los afectados por los movimientos nacionalistas. La profesora brasileña se enfoca en los movimientos del siglo XX, pero no por esto deja de ser iluminadora su teoría para nosotros. Revisemos entonces sus planteamientos.

Tucci explica que hay tres manifestaciones del exilio: en primer lugar, aquel que termina siendo para siempre; en segundo lugar, los que tienen la posibilidad del retorno, es decir, quienes tienen un exilio temporal (esto es una clara oposición con Edward Said, dado que él no cree en la posibilidad del retorno a una *normalidad*, para él no hay retorno posible); y en tercero el exilio interior o insilio. El exilio interior se manifiesta de dos maneras. Por un lado, cuando no se puede salir de la patria y el sujeto estando dentro del país se aleja de todo quedando en este estado de distanciamiento. Y por otro, se manifiesta en el sujeto que escapando de los regímenes, no logra adaptarse al cambio, cayendo en un alejamiento del mundo. El territorio le parece siempre ajeno. Recordemos la figura de Samuel Dujovne quien, ante la inmensidad de la Pampa, no soporta su exilio: “no era país para aferrarse — dijo Samuel—” (1997: 201). Este exilio es doble dado que Samuel partió de su país, está exiliado en la Argentina y, simultáneamente, en ese no acoplarse, se exilia en su interior. Después de 1945¹¹ —explica Tucci— “o mundo se viu diante de outros tipos de peregrinos: os espoliados de guerra e os «desiludidos»¹², ou seja, aqueles que decepcionados com seu país de origen e amedrontados com o alcance da prática totalitária, resolveram sair em busca de uma nova pátria” (Tucci, 1997: 68) Aunque Samuel Dujovne zarpa para América muchos años antes del 45, él es un claro ejemplo de ese otro tipo de peregrino de los *desiludidos*, se queda con la mirada al pasado, viviendo en las tierras que dejó atrás:

Los inmigrantes habían dejado atrás sus viejas ropas porque, desde el momento de emprender el viaje, ya se habían parado de otro modo [...] Pero Samuel nunca accedió a torcer la cadera. Seguía caminando por la pampa como por Besarabia o Moldavia, donde por lo demás, según sus propias palabras, jamás había pisado otra cosa que los libros. (1997: 202)

¹¹ Es fundamental que se tenga en mente en la lectura de este subcapítulo que el artículo de Tucci hace referencia a las emigraciones en Brasil en la época de la Segunda Guerra Mundial y la posguerra. Por ende, los ejemplos son sobre este lugar y época. Sin embargo, lo que nos interesa es la descripción, los ejemplos. Estos pueden utilizarse en relación con otros exilios. Considero que el comportamiento del exiliado como del inmigrante es relativamente universal, por lo cual no importa si se habla de Brasil o de la Argentina sino de cómo es la vida de este pueblo en un nuevo mundo.

¹² *Desiludidos*: Palabra que considero, fundamental dado que traduce: «gente sin ilusiones».

Los *peregrinos sin patria* terminaron siendo los que más influencia tuvieron en la literatura que me permito denominar de exilio Ellos, como dice Tucci, han sido mutilados dando como resultado un *yo deteriorado*. Es este sujeto uno de los que más produce en los años que siguen al exilio y su obra está cargada de una simbología maravillosa, enriquecedora, de búsqueda y de reconstrucción del *yo*, todo esto frente al nuevo paisaje y la nueva sociedad a la que se ha tenido que enfrentar. “Diate desta situação de caos os «peregrinos sem pátria», passaram por um constante *processo de mutilação* (a deteriorização do eu) que, posteriormente, se manifestará na literatura, produto deste momento de cataclismo de sociedade contemporânea” (Tucci, 1997: 69).

Giuseppe, uno de los marinos genoveses que llegó a América del Sur para navegar en el Paraná y lograr las conexiones fluviales entre el Paraguay y la Argentina, dijo, al pensarse como exiliado, según cuenta la Gitana: “— ¿Desgarrado, yo? —ironizaba—. No: descuartizado. Igual al dibujo del Litoral visto en el mapa, que avanza, el *poverino*, pero sin brazos ni pies” (1997: 133) y también, “Giuseppe está ahí sin estar. Él no pertenece ni al Club, ni a nada” (1997: 134). Aquí podemos tejer alrededor de la teoría. Los personajes de *El árbol de la gitana* se ven a sí mismo en un *proceso de mutilación* como lo plantea Maria Luiza Tucci. Este proceso, consecuentemente, impulsa a un deseo de reconstruirse, de retomar los fragmentos que van quedando en el camino. Esto se logra a partir de la escritura.

La profesora cita la definición del refugiado por José López Portillo, Presidente de México entre 1976 y 1982, en el prólogo al *El exilio español en México*: “El refugiado es un ser con la raíz cercenada. Un sujeto errante en procura no sólo de comida, techo y trabajo, sino algo mucho más substancial: en busca de um *centro de gravedad*, de um

ambiente que pueda nutrir-se su espíritu, y no sólo su carne” (Tucci, 1997: 69). Es necesario, entonces, tener en mente a los *transterrados*, aquellos que luchan por su supervivencia. Christopher Lasch en su obra *O mínimo eu* afirma que en una época como la que se vivió en la década de los 30 y de los 40 la vida pasa a ser un ejercicio de supervivencia, donde para no caer en la tristeza, raramente se mira para atrás.

La literatura que nos ocupa es un resultado de actos políticos que han llevado a diversos grupos a abandonar sus tierras y salir en busca de cualquier lugar que se aproxime a la idea de hogar o que, por lo menos, pueda ofrecer un abrigo y seguridad. Aquellos que lograron salir, quedaron inmersos en una sensación de pérdida o de mutilación. Tucci afirma que:

muitos traduziram suas angústias e suas esperanças em poemas, novelas, contos e livros de memórias [...] Esta literatura, característica do pós-guerra, expressa a busca de equilíbrio pelo homem que, através de uma retórica particular procurou exprimir seus sentimentos sob a forma de denúncias e silêncios, dúvidas e certezas, erros e acertos, tensão e alívio. Enfim, cada uma das obras publicadas é, também, testemunho das nossas inquietações existenciais (Tucci, 1997: 70).

Vemos aquí cómo los exiliados, a partir de esa noción sobre sí mismos, adoptan una retórica, un lenguaje que se asemeja a su condición de exilio, es decir, hablan desde el fragmento, desde los silencios, desde la duda, es una oscilación entre los discursos que los habitan y que habitan. La angustia de no sentirse ni encontrarse como unidad, de no poderse ubicar en un espacio determinado, es también aquello que determina el tono en su escritura.

En *El árbol de la gitana*, las metáforas del bambolear marinero, del mecerse, de la ida y vuelta, del diálogo que va “de mí a vos y de vos a mí”, de los juegos entre el ir y venir, son como la intermitencia y los saltos narrativos, es decir, ejemplo de cómo se construye una narración que, como el sujeto que la cuenta, está fragmentado y dislocado. Es un discurso que, desde su mutilación y desde su inestabilidad significa. ¿Cómo más puede contarse Alicia, puede contar la historia de su familia con la sensación del exiliado? Alicia, como la

novela autobiográfica está fragmentada como el rompecabezas en sus piezas. Éste, sin embargo, tiene la particularidad de tener un orden distinto, no es lineal. Esto porque Alicia y su historia es una suerte de caos que se reordena constantemente, ella y su historia siguen sus propias leyes. Revisemos algunos fragmentos que evidencian estos planteamientos:

Barba de doble punta, barba dividida como conciencia que vacila entre dos cuentos, dos sueños, dos errores.

Pero se lo tomó con calma. El calor ayudaba. La mesticita con nombre de flor se mecía en la hamaca con un bambolear marinero que a Giuseppe le resultaba familiar. Ida y vuelta, ida y vuelta, como el mar, la oscilante fluctuaba entre dos márgenes y, desde la punta de los pies desnudos hasta el extremo de la trencita que rozaba el suelo, parecía decir que no se va, que no se vuelve, que todo es el vaivén de un respirar (1997: 130).

La idea de lo dividido, de la doble conciencia, de los sueños, de lo que resulta tan extrañamente familiar¹³ es lo que más me interesa resaltar aquí: el exiliado, entonces, no sólo es presentado como el que está en búsqueda, como el que queda fragmentado y perdido, sino como un sujeto en medio de discursos. Es estar frente a una inmensa posibilidad de significaciones sin poderse estabilizar en ninguno, y aquello que lo rige es el movimiento pendular entre uno y otro. Miremos, por ejemplo, un aparte que ya he citado: “— M’hijita —contestó—, en toda historia hay un bambolear marinero que va de mí a vos y de vos a mí. Nunca lo detengas porque se te hunde el barco” (1997:141). Esta es la estructura de la autobiografía de Alicia, un bambolear entre las historias de la Gitana y las de Alicia. La narración, oscilante, nos cuenta primero una historia de Alicia, luego interrumpe la Gitana con una historia de los antepasados, luego vuelve Alicia y así sucesivamente. Alicia se mantiene en la doble conciencia, ella se sabe como un sujeto roto, fragmentado; la escritura utilizada de esta manera abriga a los sujetos en tanto que es en

¹³ *Unheimlich*, término que utiliza Lacan, heredado de Freud que se traduce como: *ominoso*; como *en casa*. En el Seminario 10, Sobre la Angustia, dedicado al hombre de Arena, dice que se da un momento de ajenidad pero que al mismo tiempo es uno. Otro como yo, que “es, al mismo tiempo, radicalmente distinto”. Recordemos, también, que según el psicoanalista el sujeto es un efecto de discursos (siempre hay un significante que reemplaza a otro significante).

ella donde pueden reconstruirse. El discurso es, indiscutiblemente, el espacio que celebra dicha condición, es un diálogo, una manera de acompañarse.

El estudio de Maria Luiza Tucci se enfoca en las décadas del 30 y el 40 del siglo XX en Brasil. Sin embargo, si se me permite, voy a tomar las categorías que la profesora plantea para revisarlas en un orden un poco más universal, más amplio. Según ella hay dos literaturas que se pueden comprender referentes a este tema. En primer lugar, la *literatura de exilio*, que es producida tanto dentro del territorio, es decir, en el exilio interior, como fuera del país de origen, lo que se comprenderá como el exilio exterior. En segundo lugar, tenemos la *literatura de inmigración*, producida, lógicamente, por los inmigrantes, que en el caso del estudio de Tucci, corresponde a los refugiados del nazismo¹⁴. Ambos casos conciernen a literaturas escritas por personas cuyas existencias fueron interrumpidas en momentos críticos de la sociedad; esta experiencia traumática, por lo tanto, simboliza un momento de ruptura (Cfr. Tucci, 1997: 70).

Para comprender el comportamiento de quienes escriben como producto de las diásporas, también es fundamental una comprensión del mundo al que llegan y a la manera en que intentan adaptarse a él. Las comunidades de refugiados son el resultado de «soluciones aglutinadoras», como un intento de neutralizar la situación de un alto índice de emigrantes en los países latinoamericanos por las diásporas producidas debido a las situaciones europeas. Estos lugares y situaciones, nos comenta Tucci, sirven como inspiración para los «registros de vida», no únicamente de un individuo sino de la comunidad: “A literatura produzida por estes grupos vai muito além da biografia individual

¹⁴ Considero pertinente aclarar que hay innumerables tipos de exiliados, evidentemente no puedo abarcarlos todos, ni siquiera una gran mayoría, sino aquellos que más se relacionan con el tema que aquí tratamos. Sin embargo, me llama la atención la inmigración africana al Caribe y nuestro continente. El pensador martiniqués Édouard Glissant menciona a los *boat people*, a ellos podemos comprenderlos como otro ejemplo de la literatura de inmigración.

de cada autor: expressa, também, nuances da memória coletiva, fundamental para a persistência de uma identidade nacional” (Tucci, 1997: 71). En este sentido, volvemos a retomar al pensamiento judío, y su tradición, recordemos que ellos salvaguardan su memoria colectiva y, es así, como su tradición pervive. Para ellos hay algo más grande que el individuo: el pueblo, su Libro y su memoria.

Las diferencias entre los mencionados núcleos literarios radican fundamentalmente en las condiciones exteriores próximas al autor y al estado de espíritu que condiciona el proceso de creación. En este sentido se hace necesario hacer una distinción entre exiliado e inmigrante. El primero de estos es un expatriado, quien se ve obligado a dejar su país sobre todo por razones políticas; éste, al dejar su país, cree que lo hace por un tiempo determinado, no tiene en sus planes sembrar raíces en otras tierras y lo anima siempre el deseo de volver. El segundo, por diversos motivos, abandona su hogar, pero llega a otro país con la idea de formar nuevas colonias o domiciliarse en las ya formadas –nuevamente el ejemplo es la empresa del Barón Hirsh.

La autobiografía que nos ocupa construye un sujeto no sólo fragmentado sino dislocado. Tucci afirma que quienes escriben desde dicha experiencia, bien sea la del exilio o la de la inmigración, escriben en gran medida autobiografías, memorias y textos que, como lo vimos en el primer capítulo, corresponden a los textos de sujetos marginados: “daí suas projeções literárias serem típicas das manifestações das identidades mutiladas” (Tucci, 1997: 72). Estas manifestaciones atañen a una expresión general de supervivencia. Recordemos que la supervivencia no es sólo física sino de la memoria. Esto debe recordarnos a Paul De Man y la prosopopeya. La escritura del exiliado y del inmigrante tratan de dar cara no sólo al muerto sino a aquello que les es arrebatado en la medida en que se alejan tanto temporal como espacialmente del hogar, y también tratan de darse un rostro

a sí mismos. El éxodo los despoja de todo, y es a partir de los usos del lenguaje y, por tanto, del discurso, como intentan recuperar lo dejado en el camino.

En *El árbol de la gitana* el capítulo “¿Coraje o cobardía?” corresponde al éxodo de los Samuel y Sara Dujovne de Kamenev-Podolski a la Argentina como parte de la empresa del Barón Hirsh en 1895. Aquí se evidencia la mirada del inmigrante, la manera de salir de su país en busca de una posibilidad de enraizarse en otro lugar, buscando *la tierra prometida*. Sin embargo, sin importar cuántas esperanzas impulsen el viaje, el inmigrante, como el exiliado, es consciente del dolor de la pérdida. Se van con la certeza de que nada volverá a ser igual, que están destinados de ahora en adelante a ser seres humanos diferentes, digámoslo: mutilados:

Se vistieron de negro riguroso, él con un hongo recóndito en la cabeza, ella con un pañuelo y, de inmediato, se encontraron extraños. Parecían vestidos con ropa ajena. La crispación del hombro o la cadera hacía chingar la falda o la chaqueta. Se las habían puesto miles de veces, pero lo que ahora las hacía diferentes era la actitud de los cuerpos con el adiós adentro: nadie se para del mismo modo cuando parte para siempre.

Al marcharse perdían su familia y su país pero también su nombre. Nadie más los llamaría Dujovne con el matiz exacto de la e, esa e tan ambigua, de origen tártaro, que se desliza entre la e y la y, mientras la lengua casi pegada al paladar, deja pasar el aire (1997: 191-192).

Las decisiones frente a lo que se va a llevar y lo que se va a dejar atrás construyen los relatos, el inmigrante se va a ver en una serie de problemas, pues no sólo está en juego lo necesario para la supervivencia sino la memoria. Cómo decidir qué recuerdos llevar y cuáles dejar atrás. En la escritura parece suceder algo similar:

A partir de ese momento sólo quedaba resolver algún problema práctico, la plata para dos pasajes de ida y otros detalles más, pero el problema básico era el equipaje. El inmigrante guarda en la valija lo esencial, y, al definir lo esencial, da con el tono del futuro relato. Igual que un novelista al escribir las primeras líneas. Pero las dos flamantes valijas marroncitas de imitación cuero, hechas como a propósito para abandonar una tierra de vacas sin llevarse al otro lado del charco ni el olor, nos miraban perplejas. La primera frase no les salía. ¿Guardarían cuadernos del colegio de la Nena y los míos, es decir, el recuerdo, o cosas importantes para hoy? [...]

Otra cosa que la viajera me enseñó es a recordar la primera frase de una historia, equipaje esencial: la segunda o la décima pueden ser invento nuestro, pero la primera estaba escrita. (1997: 17, 24)

El fragmento anterior corresponde a los momentos que anteceden a la migración de Alicia en 1977. Aquí la escritura y el viaje van de la mano. El inicio de la migración, como el de la escritura, son determinantes. “La realidad se desconoce hasta no haber elegido lo que uno habrá de transportar a la otra tierra. No hay momento más grave, salvo morir, y en ambos casos se hacen testamentos [...] No sabría partir con poca cosa. Así, al confortar sus espaldas con la tibieza de un bulto se siente acompañado” (1997: 191-192). Como bien cuenta Alicia, comenzar a escribir exige un escoger qué se va a contar y qué no. Y, en ese sentido, como lo que se empaca en las valijas, las primeras líneas son decisivas pues determinan el hilo de la historia. De ser cuidadosos en la lectura, el hilo de *El árbol de la gitana* es la búsqueda de una casa, casa que por la naturaleza de Alicia no puede sino ser una ilusión, y es esa la primera línea de la obra: “*Fata Morgana*, este fue el nombre de la casa que mi padre siempre quiso tener” (1997:15). Es la búsqueda de un hogar lo que lleva a que Alicia haga todo el viaje, la idea de la *Fata Morgana*, es el bultico que la acompaña en todo su recorrido.

Es pertinente que el lector tenga en mente que concibo la escritura como un medio de viaje. Es por esto que es tan importante la analogía entre las valijas y las primeras líneas de la historia. En el capítulo anterior, refiriéndonos a la autobiografía se explicaba que hay una elección en los acontecimientos que se narran. En esta elección se da prioridad a ciertos eventos, esto dota de significado la obra. En este orden de ideas, el viaje se emprende desde el momento en que se comienza a empacar el equipaje, desde ahí se direcciona el viaje. Esto mismo sucede con la escritura, las primeras líneas marcan el tono

del texto que inicia. Así pues, Alicia narrando la descripción de la *Fata Morgana*, da el tono de la búsqueda de la casa y de su pérdida.

Pretendo hacer una suerte de contrapunteo con la autobiografía de Alicia Dujovne Ortiz. Un contrapunteo intrínseco con un exilio determinante en la historia. A continuación, retomo el éxodo de los Dujovne de Kamenev-Podolski, de su pequeña aldea en Besarabia. En este caso me intereso por la mirada a la tierra a la que se va a llegar, a las expectativas, a las ilusiones que, en el pensamiento mítico hebreo, tienen aún más resonancia dada la relación con la tierra prometida, esto en contraposición con el dolor de una migración obligada:

En esta vida, más de una vez creemos estamparle un beso al dueño de unos labios, cuando en realidad se lo estampamos a una idea. En los labios de Sara, Samuel besó a la Argentina, o a la idea que se hacía de ese fantástico país. Y para colmo –como temía Sara con acierto–, ni siquiera la besó esperanzado, sino movido por un recuerdo de plumas blancas.

Para los judíos de Besarabia, el día en que asesinaron al zar Alejandro II se convirtió en un día de plumas blancas. Samuel, de ese pogrom, no recordaba muertos ni heridos. Recordaba colchones abiertos y manos de cosacos que se metían por los tajos de los colchones para buscar el dinero judío. Recordaba un gran cuchillo que despanzurraba su propio colchoncito, y una nieve de plumas muy hermosa revoloteando por la casa.

[...] —El Barón Hirsh... nunca más un pogrom... una colonia que nos espera en la provincia de Entre Ríos (1997: 189).

La teoría sobre la autobiografía habla de una elección de las escenas que se narran. Pues bien, revisando el proceso de escritura y los planteamientos de Alicia, hay una semejanza. Estos recuerdos que impulsan al viaje son los mismos que marcan la escritura. Los recuerdos privilegiados en el proceso de escritura marcan el tono de la narración. Al igual que para Samuel el recuerdo de las plumas blancas marcan el beso que da a su esposa y el paso con el que parte para la Pampa, esta elección de la narradora infunde el tono devastador con el que se deja atrás el hogar propio y conocido. El exilio de Samuel fue marcado por el recuerdo de las plumas blancas como la huída a un mundo mejor. La literatura no busca recapitular la historia, la cuenta desde parámetros distintos, cuenta otra

historia. Esta compleja tarea dota de caminitos y de ramajes que recorrer. Es una literatura que en el intento de recapitular, de reunir, de tejer, se difracta y evidencia la fragmentación del sujeto. Y no sólo del sujeto que narra sino también de quien lee. Creo que en el proceso de lectura nos recomponemos así como nos fragmentamos. Nos convertimos en parte del texto, somos migrantes.

Los nuevos territorios

El exiliado y el inmigrante según hemos visto a lo largo del presente capítulo, no sólo están escapando de una realidad que los constriñe, sino que también están en la búsqueda de otro territorio que puedan habitar. Llegan a países nuevos, con costumbres nuevas, se enfrentan a otras lenguas y frente a esto están en un extrañamiento que los obliga a diversos intentos de fundación; si bien, no de nación, sí de una territorialidad: poder decir —aquí estamos nosotros, —aquí me reconozco, —aquí reconozco a los míos.

En los planteamientos de Said se menciona la soledad del exilio. Así, considero pertinente traer a colación el artículo de Margo Glantz “La (su) nave de los emigrantes” en el que recordando a su madre explica la presencia de una *memoria tranquilizante*, que en pocas palabras es una *memoria controlada*: “construida a retazos, que elimina aquello que perturba y permite resistir el presente, esa temporalidad inútil, sin futuro que la aleja de su verdadera vida, la que vivió con mi padre” (Glantz, 1990: 12). Después del exilio se hace necesario habitar espacios conocidos, en el caso de la madre de la escritora y académica mexicana, es su marido el territorio definido de su memoria. Pero frente a esta memoria está la normalidad de la vida que tuvo que dejar atrás:

La normalidad de su vida en Rusia incluye con naturalidad el concepto de territorio: El territorio propio, fundamental para el judío y para cualquier emigrante, es asumido por mi madre como aquello que se aloja en una

cotidianidad que sin embargo tiene historia: Sus padres, la familia, el idioma materno (el ruso), la casa paterna, su barrio, las costumbres judías, son la unidad, el territorio. (1990:13)

Por lo tanto, la primera pregunta que debe ocuparnos, es: ¿cuál es el significado de territorio y si este territorio se reduce sólo a lo espacial? ¿Cómo se vuelve recuperable? Diremos, en este sentido, que el territorio debe ser concebido como un espacio concreto, lógicamente, su significado no es sólo físico sino todo espacio en el que se pueda dar una manifestación de estilo, de construcción de identidad o de lengua. Se vuelve recuperable a través de la literatura no sólo para quienes lo perdieron sino para quienes han heredado esa fragmentación en la memoria –se asemeja con lo planteado por Tucci, donde afirma que hay una preocupación por recuperar lo cotidiano, esto a partir del uso de metáforas, por ejemplo–. Nuevamente, todo esto se da a partir del uso del lenguaje. Vale la pena, entonces, recordar a dos personajes de la novela. Alicia por una parte y por la otra a Samuel Dujovne. Alicia, porque como ya se ha visto, luego de dejar su casa (su *Fata Morgana*) atrás, en Francia se dedica a buscar los ideales de hogar que sólo quedan en la memoria. Habita el texto y le da tono a la historia en relación con los apartamentos, los cuartos y los castillos que son temporales residencias:

Sobre el escritorio rodeado de bastones se apilaban las cuartillas con la historia de mis antepasados. La vocecita se ensañaba.

—Hacé de cuenta que cada página es un ladrillo más de la casa natal.

Y las historias me pesaban sobre los hombros como un edificio ausente (1997: 215).

La primera entrada de Alicia es sobre su casa perdida y el ideal que de ella se formó. Luego, en su llegada a París, comenta cómo la ilusión convertía toda casa en *Fatas Morganas*. Desde que nuestro personaje comienza a habitar París se hace evidente la inmensa relación con el paisaje. Hay un diálogo entre los personajes y el espacio en el que están.

Yo me hubiera conformado con una vista menos majestuosa pero más reconfortante. El silencio sí que estaba vivo. De vuelta para casa, la cerradura del portón se había congelado. Costó meter la llave y, para llegar al departamento de dos piezas alquilado con muebles tuvimos que saltar por los escombros del jardín delantero.

Escombros. ¿Escombros? ¡Escombros! Repetir en tres tonos y seguir. Herrumbrados cochecitos de bebé, pedazos de calefones y de camas yacían a la intemperie, goteantes de estalactitas temblorosas, como las letras de un cartel para una película de miedo. Los escombros pertenecían a la dueña de casa, viejecita cuya aguda nariz también goteaba, aunque su estalactita fuese más pequeña. Inevitablemente me dije: Yo también, en mis valijas, acarreo despojos.

La diferencia estaba en la temperatura. Esas ruinas se hallaban demasiado cubiertas de hielo como para moverme a remembranza cercana, es decir, argentina (quizá me hayan despertado memorias rusas) [...]

Fue entonces cuando me invadió la desazón ante el lugar tan ancho y tan ajeno, y preferí mudarme a un barrio más abrigado, recogido a la sombra de la Tour Montparnasse.

Días más tarde tuve que rendirme a la evidencia: estábamos rodeadas de escombros.

Había comenzado la demolición. Fue la mañana en que llegamos. Éramos inmigrantes y nos perseguían confusos escombros salvados de otros naufragios (1997: 53).

Digo diálogo entre personajes y paisaje, porque Alicia va tomando los elementos que éste le brinda para dar tono a su narración. En este primer capítulo en el extranjero, Alicia apenas comienza a reconocer las calles parisienses, pero ella como sus dos primeras residencias está llena de escombros, totalmente fragmentada. Nótese el tono como repite «escombros», como los compara con una escena de una película de miedo. Todo esto porque es una manera de representar el miedo del inmigrante. Obsérvese también que los escombros las persiguen, no son sólo los que ella trae sino todos los que encuentra. Su llegada, no es a un lugar limpio, sin historia, sino que Alicia, en su tarea debe recomponerse en espacios que la representen a ella.

En lo referente a la historia de Alicia, el capítulo que sigue corresponde a un momento en el cual hay ya una mayor comodidad en el apartamento. En esta condición, Alicia comienza el reencuentro con sus raíces. Éste no es una búsqueda de Alicia sino que las raíces llegan a ella. Recordemos a la profesora de canto Sefardí. La profesora encuentra en nuestra narradora “una judeoargentina de alma milenaria”. Luego de estos intentos de canto

fracasados Alicia vuelve a cambiar de residencia y parte para la casa de Laure en el campo, en “un pueblecito encantador de l’Île de France, cerrado como un puño, igual que Meudon” (1997:86). Éste es un espacio que, según comenta Alicia, está lleno de contradicciones –y así lo evidencia en la narración– y es aquí donde inicia su búsqueda de las raíces judías por su lado materno y no paterno como es de esperarse: “por simple espíritu de contradicción, a mí me encantaría no resultar semita por mi rama paterna sino por el costado de mi madre, hispánico y cristiano” (1997: 88).

El siguiente capítulo inicia con la ausencia de la Nena, que se encuentra en el Amazonas. Lo que impulsa otra diáspora de Alicia, en ella la narradora comienza a relacionar su sempiterno deambular con el de su familia. “Unos perseguidos, otros para perseguir. Quizá por el resultado de unos y de otros me haya quedado el balanceo [...] —¿Para qué quiero casa? ¿Para albergar al viento?” (1997: 110-111). Alicia continúa toda su narración en este bambolear de ires y venires. En el siguiente capítulo reside en el Château de Chichy, un espacio de libertad. Podemos recordar también su estancia en la casa de su amiga Mireille. La narración, entonces, es el diálogo con el paisaje, este espacio representa lo que Alicia está pasando. Este último fragmento responde a la relación de la escritura con el ambiente en el que está la narradora. Es el ejemplo de cómo el lenguaje es constituyente del paisaje.

Así es: de-rru-i-da. Me puse en jarras. El Que Nos Sueña se encogió como pescado en falta y esbozó un gesto de disculpas.

—¿No te parece que esta película ya la vi? —le pregunté con ánimo de gresca.

Y sin embargo lo entendía, ¿cómo no lo iba a entender? El Que Nos Sueña relata una historia, y todo novelista saber por experiencia que, cuando debe decir «escombros», encuentra dos o tres sinónimos, alguna metáfora alusiva pero, al final, se cansa y repite: escombros (1997: 108)

En este capítulo tenemos en mente revisar cómo aquellos que han quedado sin patria encuentran otros espacios donde se pueden reconstruir o por lo menos, espacios donde encuentran abrigo. Miremos en el caso de la familia de Margo Glantz la relación entre los judíos jasídicos y los rusos: hay una integración extraña dado que, si bien en Rusia se

diferenciaban radicalmente, ahora en México se unifican las dos culturas por aquello que tienen en común como el idioma:

El idioma, las costumbres, el territorio, el clima los unifican, los integran a una tradición. Son rusos, europeos, diferentes, la diferencia con lo otro, con este país, se acusa y se origina una nueva perspectiva [...] en México mis padres adquieren una nueva lengua, el idish, el idioma que mi madre no conocía mientras vivió en Odessa y que mi padre, según ella, conocía mal, pues aunque lo hablaba en su aldea con sus padres, era un idioma doméstico, elemental (1990: 14).

Frente a esto, Glantz hace una consideración muy interesante donde reconoce en los esfuerzos de su madre un intento por *reterritorializarse*, este es, para la mexicana, el único remedio es un esfuerzo de integración mental porque “estar al otro lado del océano revoluciona el signo” (1990: 15). El exilio, entonces, permite una re-acomodación del referente. Quiero que con esto miremos cómo las diferentes expresiones del lenguaje, sobre todo la escritura, cumplen una función de *reterritorialización*. El fragmento que a continuación citaré evidencia el giro que se da a partir de dicho proceso:

En el nuevo territorio, el del exilio, se reacomodan las cosas, el judaísmo se reintegra a su raíz, se habla el idish, los enemigos son amigos y el ruso sigue siendo un idioma de unión, el idioma secreto del amor. Los hijos nacen en otra tierra y en otro idioma de unión, las costumbres se yuxtaponen, los antagonismos inmediatos o seculares desaparecen y parece posible una integración [...] La nave de los inmigrantes, ese territorio flotante, intermedio favorece la conversión, inclina a la sustitución, en suma, rearticula la idea del exilio, lo dulcifica, lo prepara y asegura la posibilidad de un nuevo espacio donde todo puede reacomodarse [...] la nave, el paréntesis perfecto entre los dos mundos, el lugar ideal para la metamorfosis (1990: 15).

Miremos esto mismo narrado en *El árbol de la gitana*. La escena que cito a continuación es la misma que Glantz describe. Es el momento de un nuevo pliegue, es el momento posterior al dislocamiento. Entonces, resulta claro que el exiliado es verdaderamente exiliado cuando cruza la frontera y comienza a mirar con unos nuevos ojos; es el instante en que se pliega, se convierte en un *sujeto otro*:

Ellos mismo ignoraban hasta qué punto aquello quedaría atrás. Al subirse al tren, llegar a Odessa y pasar la línea de demarcación impuesta por los zares para judíos y gitanos, *se volvieron anónimos*. Tiritaban en el barco, y no de frío. Al llegar a Marsella el temblor se aquietó, y no por el calor. *En este puerto supieron que el exilio nos quita una identidad y nos da otra.*

Ahora importaba poco que fueran judíos: eran inmigrantes, y todos los inmigrantes, como todos los moribundos, se parecen entre sí. Todos pequeños, chuecos y oscuros, todos cubiertos hasta los pies con sus abrigos largos. ¿Alguien ha visto nunca a un inmigrante alto, esbelto, vestido de beige y con las piernas al aire como si no temiese la intemperie? Así como necesita llenarse de equipajes, el viajero indigente se tapa desde el mentón hasta los tobillos y rehúye la desnudez del tono claro (1997:193-194).

El exilio parece ser, entonces, el momento siguiente al sin-lugar, al no-lugar, es la continuación del momento de indeterminación. Revisemos: primero, se volvieron anónimos, quedan en un estado, quizá el más inhumano de todos, un sitio donde no son, no están. Pero después de esto reciben una nueva identidad, marcada con el triste tono oscuro del exilio. Es una identidad que ya carga con el peso de la pérdida, que estará siempre en busca de lo perdido¹⁵.

Otros territorios

La nave como un espacio de cambio me remite al pensador y poeta martiniqués Édouard Glissant. Cabe resaltar que su teoría en *Introducción a una poética de lo diverso* se refiere a los africanos que fueron traídos a América para ser esclavizados. Sin embargo, es su mirada tan amplia la que me permite arriesgarme a retomar su estudio para revisar el texto que nos ocupa –pasar del Caribe a la Argentina.

Glissant propone una concepción abierta del mar Caribe, es decir, entenderlo como una suerte de metáfora de las Américas, como un mar que difracta, que produce lo que el pensador denomina, la emoción de la diversidad. Es por esto que habla de él como un mar de encuentros y de implicaciones:

Lo que sucede en el Caribe en tres siglos es literalmente esto, a saber: la coincidencia de elementos culturales provenientes de horizontes absolutamente

¹⁵ Con esto quiero resaltar nuevamente los ecos de la mirada y la memoria de la civilización judía. Ésta, como lo sabemos, es una civilización exiliada, que se mantiene en diáspora, siempre buscando aquello que han perdido. Sus hogares y gran parte de su producción intelectual y artística tiene cifrada, ora la nostalgia ora los ecos del recuerdo.

diversos y que realmente se criollizan, realmente se imbrican y se confunden entre sí para alumbrar algo absolutamente imprevisible, absolutamente novedoso, que no es otra cosa que la realidad criolla (Glissant, 2002: 17)

Con esta referencia a Édouard Glissant no estoy diciendo que el migrante judío cargue con el mismo desamparo del africano. Los judíos, al igual que los personajes del *Árbol de la gitana*, no fueron desprovistos de todos sus elementos, tampoco fueron esclavizados ni encarcelados. Lo que me interesa de estos planteamientos radica, sobre todo, en la idea de una recomposición del mundo, de las lenguas, del imaginario. En este capítulo he hablado sobre las escrituras del exilio y de la inmigración; el proyecto de Glissant trata sobre otra literatura de inmigración a la que no hemos hecho referencia. Propone tres tipos de migrantes y tres Américas, éstas “no son separables, sino que se imbrican unas en otras. Esto es así debido a que su partición no está relacionada con una delimitación por fronteras, sino que atiende al tipo de poblador que se instala en cada una de estas regiones” (Boyer, 19). No profundizo en este tema dado que no nos acerca al destino de este proyecto. Pero es la relación con la tierra y la manera en que la habitamos lo que me interesa, pues para el pensador martiniqués, esto es lo que le da un particular significado, esa es la partición de las Américas, el tipo de migrante que la habita. Los judíos llevan en sus espaldas la carga del Libro, el esfuerzo por no permitir perecer una memoria milenaria, esta memoria consiste en saber que han sido despojados de su tierra (o bien, de sus tierras, migrantes judíos hay de innumerables lugares así como de momentos históricos). La manera en que los hebreos habitan su nuevo hogar, está relacionada con esto. Recuérdese las palabras de Alicia referentes a la primera línea de la historia y aquello que se empaca en las valijas. Esto con lo que el migrante llega es definitivo en la manera en que re-construye su vida. Si bien los judíos no llegaron a América del todo despojados de sus lenguas, de sus nombres, de sus ritos, si llegaron a este espacio y se encontraron no sólo con la multiplicidad cultural

que ofrece el continente, sino también, con varias comunidades judías distintas a las suyas. Este interactuar con lo Otro, producirá otros comportamientos y otras escrituras.

Aquí hago referencia a unos pocos conceptos presentados por el pensador martiniqués en *Introducción a una poética de lo diverso*. La «totalidad mundo» que remite a la «palabra multilingüe» corresponde, parafraseando al teórico, no a un pensamiento del *ser* sino a una divagación de la existencia, esto es, una inclinación orgánica o natural a otra forma de ser y de conocer. (Cfr. 2002: 68). Este concepto no puede pensarse desde un pensamiento sistema¹⁶.

Glissant comenta que él, como autor, escribe en presencia de todas las lenguas del mundo, porque todas, en el momento de su escritura, están presentes. Si se me permite, pretendo dirigir esto a la literatura judía latinoamericana donde, como ya lo he mencionado, el pensamiento de otras lenguas, de las lenguas del pasado, están presentes con las que se encontraron en el nuevo continente. No es sólo utilizar las palabras de otro idioma sino su sintaxis y su fonética. Es evidente que no conocemos todas las lenguas, pero habitamos en presencia de ellas. Si recordamos a Glissant, tenemos que las palabras están impregnadas poéticamente. Y es poéticamente como conocemos el mundo. Para los inmigrantes es aún más notoria esta presencia. Entonces, si entendemos los textos también como territorios, estamos habitando todos estos ecos, todas esas lenguas con las que los viajes nos han cargado. En la introducción hice referencia a cómo muchos de los escritores judíos de las nuevas generaciones reconocen sus raíces, su cultura, a partir del *corpus* literario judío. Un *corpus* que puede oscilar entre los textos rabínicos, místicos y religiosos hasta escritores como Kafka o filósofos como Spinoza. Es decir, la palabra escrita, la palabra poética o

¹⁶ Aquí es muy importante que el lector recuerde la referencia que se hizo con anterioridad al filósofo francés Gilles Deleuze. A la idea de rizoma y sus implicaciones.

literaria se convierte en un medio de encuentro que cifra y descifra simultáneamente. Cifra en la medida en que siembra interrogantes, impulsa a que el nuevo escritor comience a inquirir en su pasado, en sus raíces, en su presente y en esta tarea también va descifrando aquello que por las devastadoras circunstancias de la historia las nuevas generaciones no hemos conocido.

La poética de lo diverso de Glissant es una aspiración a un nuevo enfoque, afirma que debemos pensar la literatura como un descubrimiento del mundo. De esta manera, concibe de otro modo al objeto literario. El pueblo oprimido, para el martiniqués, es aquel que puede pensar el *todo-mundo*, es decir, los comportamientos multilingües, esto es, una desviación de los límites de las lenguas usadas. ¿No hay aquí cierta similaridad con el pueblo y la literatura que nos ocupa? En *El árbol de la gitana* los límites de la lengua, los límites del texto y de todos los conceptos, son llevados casi al límite. Recordemos el concepto del pliegue y los pliegues que hemos resaltado sobre el texto de Dujovne Ortiz. Es otra manera de ser, de significar, es otra manera de trabajar con el discurso. Lo que quiero plantear es que el objeto literario, visto desde la perspectiva que este trabajo propone, puede ser comprendido de otra manera: como un medio de viaje, como un lugar de encuentro que va en dos o múltiples direcciones, desde las raíces hacia las raíces, y hacia todas las rutas posibles. Es un intento distinto para la reconstrucción del sujeto, sobre todo porque es un sujeto que se comprende de otra manera. Éste tiene una relación distinta con el espacio, si pensamos en Alicia, es un sujeto que se aleja del territorio, que busca la frontera. Es un sujeto que se completa en su diáspora, su dislocamiento es la única manera de caber en el discurso. En este orden de ideas, el objeto literario no queda puesto en cuestión sino que abre las posibilidades de construcción y de exploración del mundo.

Esta breve y arriesgada mirada a los planteamientos de Glissant sirve, sobre todo, para comprender que las vivencias del exiliado y del inmigrante, así como su condición de dislocamiento, pueden ser interpretadas como creadoras no sólo de la literatura sino de pensamiento: Amalia Boyer¹⁷, en su artículo “Archipelia. Lugar de la *relación* entre (geo)estética y poética”¹⁸, hace referencia a Alain Jacquard comentarista de Édouard Glissant, quien dice: “se puede entender la referencia a la geografía etimológicamente como si se tratara de una escritura de la tierra, en términos de descripción, pero también se puede entender que es la tierra misma la que sirve de material a la escritura” (2009:17). Esta comprensión de la geografía me resulta de gran utilidad en la relación que pretendo estudiar entre la escritura como territorio y en los diversos lugares del mundo. El inmigrante tiene una mirada particular sobre el espacio que habita. Así pues, cuando nos permitimos pensar esta relación donde la tierra sirve como material de escritura, el producto textual de los escritores judíos latinoamericanos es el brote de su tierra, de sus tierras o el desamparo de las mismas. Quiero decir con esto que podemos pensar esta relación, acercarnos a textos como *El árbol de la gitana* como productos de la relación que se ha tenido sobre la tierra. Esta relación consiste no sólo en la manera en que los escritores han intentado re-hacer sus árboles genealógicos sino también toda su geografía como un intento de mapear sus historias, sus recorridos y sus geografías. Ahora bien, es también la manera en que se forja el imaginario a partir del espacio habitado.

En esta poética del paisaje presentada por Glissant se evidencia, también, la problemática del lugar. Me interesa sobre todo el juego que realiza con dos palabras cuya

¹⁷ Profesora del departamento de Filosofía y directora del núcleo de estética de la Pontificia Universidad Javeriana.

¹⁸ Producto del proyecto de investigación “El giro espacial en el pensamiento contemporáneo. Una aproximación geofilosófica al problema de la relación filosofía y literatura.

fonética es muy similar en el francés: *lieu* y *lien*. La primera significa lugar, la segunda enlace. Traigo esto a colación porque creo que explica esto que tantas veces he repetido en el trabajo. Lugar y encuentro o enlace, estarán siempre de la mano. El texto entendido como lugar, es el espacio que se abre permitiendo que se unan todas las historias, mejor aún, todas las versiones.

EPÍLOGO

LOS CAMINOS EN EL CAMINO

He trazado un primer esbozo para comprender cómo, en el momento de la escritura, el sujeto que se construye debe hacerlo en una suerte de movimiento pendular, es decir, entre las raíces y los caminos que recorre. Asimismo he llegado a comprender el texto como un lugar de encuentro, como un espacio de choques constantes; estos choques son desde todo punto de vista integradores, imprevisibles y sobre todo, enriquecedores.

La literatura judía latinoamericana, tan difícil de definir, es uno de estos espacios de colisión que, como he dicho a lo largo de este trabajo, representa la búsqueda de un nuevo espacio. Es en esta búsqueda donde surgen nuevos escritores que unen culturas, civilizaciones y lenguajes de casi todos los rincones del mundo. Los judíos, como un pueblo siempre en diáspora, han ido cargándose de los ecos de todo lugar que han habitado y han producido textos que expresan sus interminables viajes. Su dolorosa historia nos ha regalado textos donde los sujetos se enfrentan al dislocamiento y adoptan la escritura como un medio por el cual se pueden recomponer. Este ejercicio da como resultado obras como *El árbol de la gitana*.

La novela-autobiográfica es un texto que atenta contra los límites del discurso, problematiza ambos géneros dando como resultado un nuevo espacio de escritura, una nueva manera de narrar la historia. Así pues, es una literatura que, por su naturaleza de contrastes, puede acercarse a dos o más historias de personajes marginados, de personajes

que han sido exiliados tanto de sus territorios, como de textos, tanto literarios como históricos. Esto es, personajes que dentro de la concepción positivista no tienen qué decir ni cómo decir en una autobiografía, dado que, en primer lugar, no necesariamente son hombres, no necesariamente son blancos, no son figuras de Estado ni figuras de vida pública. La novela-autobiográfica es aquel espacio en el que personajes que pertenecen a lo que Fukuyama denomina la historia –con «h» minúscula–, aparecen, se hacen presentes y se expresan en una multiplicidad de voces. Es decir, es una literatura que abre las puertas a la narración de los marginados donde ellos escriben desde sus propias categorías, con su propia lengua, con las imágenes que les son propias de su cultura. No escriben ya, con una pluma prestada.

Los planteamientos de Sidonie Smith nos dirigen la mirada a esa nueva autobiografía que corresponde no sólo a una minoría, es decir, a la mujer, sino a todas las mujeres y todos los hombres, esto es, a todos los seres humanos pertenecientes a todo grupo que no se encuentra dentro del Discurso. Es una búsqueda por una nueva manera de contarnos, de poder apropiarnos de la lengua o del lenguaje, para así poder relatar todas esas historias que pertenecen a la frontera. Es decir, el proceso mismo de escritura, los diversos intentos de apropiación son los momentos decisivos en la significación. Y por esto mismo es que no comprendemos un solo momento de significación del texto, sino varios. En el momento en que los lectores nos aproximamos a estos textos, también significamos de otra manera, nos enfrentamos a diversas maneras de leer nuestra historia, de comprender la geografía, de explorar nuestra cultura y nuestra lengua. Así pues, mientras revisamos las conclusiones a las que podemos llegar, invito también a abrir interrogantes para futuras lecturas. Una de ellas consiste en re-pensar la manera en que hemos escrito la historia de civilizaciones como la judía en este continente, y revisarla a partir de los textos literarios. Es ver y

comprender cómo desde allí, se ha ido poblando este continente. En este orden de ideas, propongo aproximarse a la literatura como uno de los documentos más esclarecedores de los procesos de población, de migración e inmigración de los judíos.

Volviendo a la autobiografía, cuando ésta es escrita por una mujer, una inmigrante, una exiliada, una extranjera, una madre, una hija, una hispano-hablante, es un texto que tiene que moverse y que es movido por categorías y emociones distintas. En *El árbol de la gitana*, como el lector debe recordar, el recorrido de Alicia consiste en su relación con su hija y con su madre. Ella, en primer lugar, es un lugar de encuentro entre las generaciones, es el vínculo entre los espacios que dejó su familia y a los que ella llega. Ella une al pasado con el presente. Todo esto queda profundamente relacionado con la figura de la mujer como tejedora. Alicia, sin sentarse a la espera, recorre el mundo y va recogiendo los retazos, los va uniendo y, como Sheherezade, nos va contando las historias. Nosotros, los lectores, a la espera del alba, la escuchamos con el interés y la admiración de que frente a nuestros ojos la historia y sus personajes desfilan, esta historia es la de los gitanos, la de los inmigrantes, la de todos los que se quedan sin nombre, la de aquellos cuyo nombre fue impuesto por el exilio. Es una narración hecha siempre con la sensación del dislocamiento, esto es, una lengua que para todos resulta extranjera, pero de la que nos vamos apropiando a medida que la exploramos. Esto sucede porque empezamos a mirar al mundo con otras categorías, que son posibles de percibir cuando nos paramos en las orillas, cuando desde la lejanía podemos verle las costuras al mundo.

Retomando a Sidonie Smith, *El árbol de la gitana* carga con una inmensa polifonía. Esto lo notamos por todas las voces que habitan el discurso. Simultáneamente notamos que esta polifonía evidencia algo más: que es el sujeto marginado, el sujeto roto, el sujeto dislocado quien puede tener más de una voz. Alicia es quien tiene la palabra en la novela. Ella no

cabe en el discurso falogocéntrico. Así pues, produce una serie de voces, un discurso y desde él, desde el mismo discurso, ella lo fragmenta y crea otra manera de significarse, de narrarse. Entonces, la historia es contada por Alicia, por su madre, por Sheherezade, por la Gitana, por todas las mujeres. Todas ellas, las voces femeninas, son quienes de una u otra manera representan la represión de su género. Pero ellas, apropiadas de la palabra narran la historia con una fuerza que no le pertenece al hombre, puesto que lo hacen desde el tono maternal. Es una mirada distinta y vitalmente enriquecedora.

La desfiguración, teniendo en mente los planteamientos de Paul de Man, es el medio por el cual Alicia se restaura y restaura la historia de los suyos. Es desfiguración porque toda narración está mediada por el lenguaje, entonces la utilización de los tropos, sobre todo el de la prosopopeya, van re-significando el mundo que se re-crea en el texto. La lengua, como lo hemos visto, re-significa porque en la medida en que figura, desfigura. Esto es en lo que el filósofo hace énfasis: el lenguaje de la autobiografía es autorreferencial. Es a partir del lenguaje mismo desde donde se significa. Por ejemplo, las voces de la narradora, son las máscaras de Alicia. Son medios por los cuales se figura a la narradora. El lenguaje es desde donde nace el significado. La historia ya no corresponde a los sucesos exteriores, a los del mundo, sino que corresponde a la manera en que se utiliza el lenguaje, a la manera en que éste se manipula. Si retomamos los planteamientos de Smith notamos esto mismo, pues la mujer encuentra su lugar en el discurso, tiene su propio discurso no en relación con el mundo, sino con el mismo lenguaje, el mismo discurso desde el que escribe. Es con una determinada utilización del lenguaje con la que puede separarse de la manera en que el Discurso la ha nombrado. Este tema no se profundiza en el presente trabajo, pero la mujer en el mundo judío, ha estado terriblemente relegada a los márgenes de la historia. Han existido personajes femeninos importantes, sobre todo en el campo de la *Torah*, pero la

mujer en general no ha tenido voz. En América Latina y en la literatura que aquí tratamos, nos encontramos con un número significativo de mujeres judías escritoras. Así pues, es muy interesante revisar cuáles han sido los detonadores que han llevado a esta preeminencia de la escritura judía femenina. De cierta manera, se puede decir que aquí la mujer ha salido de su cocina, se ha desprendido de la imagen de ama de casa y se ha entregado a la labor de tejedora de historias. Está reconstruyendo el mundo fragmentado para los suyos.

El concepto de pliegue es quizá el más relevante en este trabajo, ya que éste nos abre las puertas para poder pensar no sólo sujetos dobles, sino discursos flexibles. Comprender que los choques producen nuevas maneras de significar. Ejemplo de ello es la literatura judía latinoamericana, consecuencia del encuentro de dos mundos. Ésta produjo un espacio donde el lenguaje se re-significa y entra en un juego, donde el referente ya no es sólo uno y donde la palabra queda entredicha. Términos que aquí utilizamos como novela-autobiográfica, sujeto dislocado, rutas-y-raíces, escritura y *collage*, orillas, la misma idea del inmigrante, del exiliado, son muestra de lo que se entiende como pliegue. Es el espacio intermedio, es una ranura en los discursos, pero repito, es un espacio enriquecedor porque permite a todo sujeto su voz. Además, si pensamos desde *una*, –mas no desde *la*– perspectiva latinoamericana, es un continente que, como el Caribe, no le cabe el concepto de unidad. Los pliegues, así, producen una explosión del significado.

La problemática que presenta el exilio y la inmigración surge, en primer lugar, del descentramiento de la escritura y de la identidad. De lo que me permito llamar la pérdida del nombre y de la tierra. Frente a todas estas pérdidas, la palabra parece prevalecer y ser un vínculo entre los mundos. Entre el pasado, el presente y el futuro; entre los territorios, entre las familias y entre los ritos. Recordemos que el judaísmo, a pesar de haberse disipado

por el mundo, sigue ligado por la *Torah*, por la palabra, por una memoria colectiva: por la escritura.

En el momento de pensar el exilio en relación con *El árbol de la gitana* vemos otra cara, una cara que concibe la posibilidad de pensar que hay sujetos, e incluso escrituras que no buscan sus raíces sino que significan a partir de las rutas, del movimiento, del viaje. Válgase aclarar que todos estos desplazamientos son siempre bamboleantes del lugar al que se va y del lugar desde el que se parte. Esto parece suceder porque ya no se puede hablar de un primer exilio, de una primera diáspora. Todos los lugares para esta civilización parecen, a partir de ahora, antiguos hogares y promesas de futuras casas. El mundo se mira siempre con la nostalgia de la *Fata Morgana* y con la promesa del viaje.

La noción de rizoma a la que aludí es el ejemplo de la manera en que la historia brota como una raíz que crece en busca de otras raíces, siempre expandiéndose hacia cualquier dirección. Gracias a esto se puede ver la mencionada relación entre los caminos y las raíces, dado que la misma búsqueda de las raíces impulsa al viaje. En el caso de Alicia, su emigración la lleva a embarcar una indagación sobre sus raíces y al encontrarse con ellas, éstas le exigen continuar recorriendo los caminos. Así pues, como el rizoma, muchas veces las raíces de nuestro personaje, de los exiliados y de los sujetos migrantes parecen tallos o ramajes. Aquí me refiero a la imposibilidad de pensar el viaje desde lo lineal, desde lo estable. La historia de las minorías parece estar llena de vacíos, de sorpresas. Por eso la posibilidad de ser leída desde infinitos frentes. *El árbol de la gitana* es una apertura a nuevas lecturas, a nuevas concepciones de la relación entre el objeto literario y el mundo. Mundo en dos sentidos, el primero, el de los lectores y, el segundo, el de la sociedad.

El exilio es, sin lugar a duda, la causa fundamental del sujeto dislocado. En este sentido, si recordamos las palabras de Edward Said, podemos decir que el exilio es estar del otro

lado de la frontera, esto es, ya no ser parte del «nosotros», sino ser parte de «los de afuera». Estamos pues, ante la «no pertenencia», es decir, perdiendo la posibilidad de tener algo a qué sujetarse. Volvamos a las imágenes que se presentan en *El árbol de la gitana*, el exilio les quita el nombre a los personajes. Personajes como Samuel y Sara se paran de otra manera cuando parten para siempre; las maletas de Alicia definen un nuevo momento en su vida que consiste en el desprendimiento de objetos y lugares en los que se funda la identidad, desde los que parte la (su) historia. Así pues, la diáspora del sujeto y el saberse ajenos de lo suyo lo lleva a encontrarse en una nueva condición que hemos denominado *dislocamiento*.

Recordemos la lengua como un lugar común, que luego del desplazamiento sigue siendo Patria para quienes es lengua materna. Ésta tiene que enfrentarse a ser reubicada en la vida diaria de los personajes. Es aquello que los separa de la nueva comunidad (si no hablan la nueva lengua *oficial o nacional*) son separados de los otros, no olvidemos, *la lengua es una patria portátil*. Cuando la dejamos de lado, perdemos este territorio portátil de identidad. Visto de esta manera, las palabras de Said siguen resonando: “el exilio es un estado discontinuo de ser” (2005, 184).

La dura existencia del exiliado ha llevado a un sin número de escritores a buscarse dentro de diversas expresiones literarias, casi siempre con la intención de reunificarse, de reunirse con lo que se dejó atrás, para así dejar de sentirse como sujetos dislocados. La escritura, entonces, puede comprenderse como un hogar, como el hogar de los inmigrantes. Es, como he dicho en el capítulo segundo, un lugar que nos sostiene para el encuentro. La escritura llena de posibilidades la manera de comprender la historia y la manera en que habitamos el mundo. La escritura llega a evidenciar cómo nos movemos en los discursos, cómo somos exiliados de los mismos, pero creo también, que novelas como la que aquí

lémos y a las que hicimos referencias, recuerdan que las maneras de decir, de re-ubicarnos, de encontrar hogares no se agotan. En últimas, la escritura nos seguirá sosteniendo para el encuentro, nos seguirá comunicando entre las rutas y las raíces.

BIBLIOGRAFÍA

Textos primarios

Dujovne Ortiz, A. (1997). *El árbol de la gitana*, Buenos Aires, Alfaguara.

Textos secundarios

Barthes, Roland. (1996). “Texto como tejido”, en: *Crítica y verdad*, México, Siglo XXI.

Bergson, H. (2007). *La evolución creadora*, Buenos Aires, Cactus.

Borges, J. L. (2008). “El guerrero y la cautiva”, en: *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.

----- (1985). “El etnógrafo”, en: *Prosa completa III*. Madrid, Bruguera.

Bronstein, Guillermo. “Algunos conceptos básicos sobre el judaísmo”.

Clifford, J (1999). “Prólogo: *in media res*” en *Itinerarios Transculturales* (Tr. Reilly de Fajard, M.), Barcelona, Gedisa.

Corrales Campestan, M. “1492: Del paraíso perdido al paraíso recobrado” en Chailloux Laffita, Graciela (edit.), (2005). *De dónde son los cubanos*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2008). *Rizoma Introducción* (Tr. Vazquez Pérez, J. y Larraceleta, U.), Valencia, Pre-Textos.

DiAntonio, R. y Glickman N (edits.), (1993). “Introduction I”, “Introduction II”, “Jewish Latin American Writers and Collective Memory” en *Tradition and Innovation. Reflections on Latin American Jewish Writing*, Albany, State University of New York Press.

Dubnow, S. (1949). *Manual de la historia judía* (Tr. Resnick, S.), Buenos Aires, S. Sigal.

Finzi, P., Toker, E. y Faerman, M (eds.) (1990). *El imaginario judío en América Latina Visión y realidad*, San Pablo, Grupo Editorial Shalom.

Fuks, B. B. (2006). “El exilio y lo extraño” en *Freud y la judeidad la vocación del exilio* (Tr. Radaelli, S.), México, Siglo XXI.

Glissant, É (2002). *Introducción a una poética de lo diverso* (Tr. Pérez Bueno, L.), Barcelona, Ediciones del Bronce.

Jmelnizky, A. “Díaspóra y sionismo” en Reyes, M.R. y Foster, R. (2007), *El judaísmo en América Latina*, Madrid, Trotta.

Merleau-Ponty, Maurice. (1971). “El lenguaje indirecto”, en: *La prosa del mundo*, Madrid, Taurus.

Moorhead-Rosenberg, F. “La identidad usurpada: La memoria judía en *A cross and a Star*, de Marjorie Agosín” Boise State University.

Said, E (2005). “Introducción”, “Reflexiones sobre el exilio” en *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales* (Tr. García Pérez, R.), Barcelona, Debate.

Stavans, I. (1994). “Memoria y literatura”, en: *Cuentistas judíos*, Ciudad de México, Porrúa.

Artículos de revista

Alegre, M. (1996, invierno). “Errancia y enraizamiento” (Tr. Sánchez, J.M.), en *Archipiélago cuadernos de crítica literaria*, No. 26-27, pp. 111-118.

Boyer, A. (2009, octubre) “Archipelia. El lugar de la *relación* entre (geo)estética y poética” en *Nómadas* [en línea], No. 31, disponible en <http://www.ucentral.edu.co/NOMADAS/nunme-ante/31-35/31/31.1B.%20Archipelia.pdf>, recuperado: mayo 10 de 2010 15:00.

Calvert J., W. (1936, December), “Some Jewish Writers of the Argentine”, en *Hispania*, vol. 19, No. 4, pp. 431-436.

Cánovas, R. (2006, abril), “Voces inmigrantes en el relato chileno: mujeres judías”, en *Revista chilena de literatura*, No. 68, pp. 217-226.

De Anzúa, F. (1996, invierno). “Siempre en Babel” (Tr. Sánchez, J.M.), en *Archipiélago cuadernos de crítica literaria*, No. 26-27, pp. 22-32.

De Man, P. (1991, diciembre), “La autobiografía como desfiguración” en *Anthropos: revista de documentación científica de la cultura*, No. 29, pp. 113-118

Glickman, N. (2000, abril-junio), “Andando se hacen los caminos de Alicia Dujovne Ortiz” en *Revista iberoamericana*, vol. LXVI, No. 191, pp. 381-392.

Gusdorf, G. (1991, diciembre), “Condiciones y límites de la autobiografía”, en *Anthropos: revista de documentación científica de la cultura*, No. 29, pp. 9-18

Loureiro, Á. (1991, diciembre), “Problemas teóricos de la autobiografía”, en *Anthropos: revista de documentación científica de la cultura*, No. 29, pp. 2-8.

Milosz, C. (1993), “Elogio del exilio”, en *Humbolt. Revista para el mundo ibérico*, vol. 35, No. 110, pp. 4-8

Nancy, J.-L. (1996, invierno). “La existencia exiliada” (Tr. López Guix, J.G.), en *Archipiélago cuadernos de crítica literaria*, No. 26-27, pp. 34-39.

Senkman, L. (2000, abril-junio), “La nación imaginaria de los escritores judíos latinoamericanos” en *Revista iberoamericana*, vol. LXVI, No. 191, pp. 279-298.

Smith, S. (1991, diciembre), “Hacia una poética de la autobiografía de mujeres” en *Anthropos: revista de documentación científica de la cultura*, No. 29, pp. 93-105

Sommer, D. (2000, abril-junio), “Ilán Stavans, el José entre sus hermanos” en *Revista iberoamericana*, vol. LXVI, No. 191, pp. 413-417.

Sosnowski, S. (2000, abril-junio), “Fronteras en las letras judías-latinoamericanas” en *Revista iberoamericana*, vol. LXVI, No. 191, pp. 263-278.

Tucci Carneiro, M. L. (1997, septiembre), “Literatura e imigração e literatura de exílio: realidades e utopias”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXIII, No. 45, pp. 67-80.

Weiss, J. (1999), “Entrevistas: Alicia Dujovne Ortiz” en *Hispanamérica*, año XXVIII, vol. 28, No. 82, pp. 45-58.