

## INFANCIA Y VIAJE EN AVES EXÓTICAS, DE REINA ROFFÉ

Recebido em 30/11/2009

Aceito em: 23/03/2010

Graciela RAVETTI\*

**Resumen:** *La infancia y el viaje, como metáforas críticas, son generalmente utilizados para referirse al estado y al movimiento de adquisición de una voz – escrita, oral o performática. Como forma de resistencia y de autoidentificación, en forma de autobiografías de diversos tipos o de autoficciones identitarias – individuales o comunitarias –, la escritura de relatos de infancias – propias o ajenas – adquiere significados diferentes a lo largo de la historia cultural de América Latina. En este caso, especialmente durante la última dictadura argentina y en la época post dictatorial, entre Europa y Argentina, los personajes femeninos infantiles e quase infantiles de Reina Roffé son un perfecto campo de estudio para este asunto. Trataremos del libro de cuentos Aves Exóticas.*

**Palabras claves:** *infancia; viaje, Reina Roffé*

**Resumo:** *A infância e a viagem, como metáforas críticas, são geralmente utilizadas para referir-se ao estado e ao movimento de aquisição de uma voz – escrita, oral ou performática. Como forma de resistência e de auto-identificação, à maneira de autobiografias de diversos tipos ou de autoficções identitárias – individuais ou comunitárias –, a escrita de relatos de infâncias – próprias ou alheias – assume significados diferentes ao longo da história cultural da América Latina. Neste caso, especialmente durante a última ditadura na Argentina e na época pós-ditatorial, entre Europa e Argentina, as personagens femininas infantis e quase infantis de Reina Roffé são um perfeito campo de estudo para este assunto. Trataremos do livro de contos Aves Exóticas.*

**Palavras-chave:** *infância, viagem, Reina Roffé*

*Aves Exóticas*, de Reina Roffé, se estructura como en paralelo a una metáfora general, que se encuentra suspendida desde el título hasta el final del libro, que se refiere al vuelo de las aves, aves exóticas que podrían venir a

---

\* Professora Associada II na UFMG. Pesquisadora do CNPq, I-D. Atua nas áreas de Literaturas Hispânicas, Teoria da Literatura e Literatura Comparada. E-mail: gravetti.graciela@gmail.com.

pensarse como mujeres raras, tomadas por pasiones absolutas que las fragilizan porque las dejan dependientes de la intensidad de las emociones y las impulsan a una fuga – espacial y temporal – del peligro. Encerradas en jaulas de diversos tamaños y formas, esas aves del bosque sobreviven en ambiente urbano, están siempre próximas al derrumbe y a la descomposición aunque en la hora más álgida, una extraña alquimia las transforma y la pasión destructora se transforma en un camino antes no conocido, más que resulta un estímulo casi irresistible, que provoca un sísmico movimiento de salida, en verdad de fuga, hacia algún lugar otro, fuera de los límites conocidos, tocando casi los confines del sentido último de la vida.

Es reconocible el tema de la infancia como habitualmente utilizado en tropos poéticos, desde el Barroco Colonizador, tanto por los intelectuales de la ciudad letrada como por las producciones beligerantes y conflictivas de las nuevas sociedades formadas al calor de las guerras de rechazo a las embestidas de conquista y colonización, generalmente para referirse al estado de la adquisición de una voz — escrita, oral o performática — reconocida por unos y otros. La carencia de ser alguien, de tener un lugar en el mundo al que se sienta pertenecer o al cual dominar, de posicionarse en un espacio de poder a partir del cual articular un discurso que pueda ser tomado en serio, es habitualmente adjetivado en el discurso crítico como: precoz, infantil, ingenuo, simple, tonto, puro, inocente, entre otros, dependiendo de los ideogramas defendidos en la ocasión. La adquisición de un discurso representacional y dirigido, objetivo y científico, que consiga establecer simbologías inteligibles cuando no alegorías legibles de las subjetividades individuales, o de comunidades, dentro de un escenario multicultural y heterogéneo como es el de América Latina desde sus inicios, ha sido calificado frecuentemente con esa metáfora. Como forma de resistencia y de autoidentificación, asumiendo la dicción de autobiografías de diversos tipos o de autoficciones identitarias — individuales o comunitarias — la escritura de relatos de infancias adquiere significados diferentes a lo largo de la historia cultural de América Latina, sobre todo en la época de formación de los Estados Nacionales en el siglo XIX.

Innumerables veces el viaje y las metáforas que se le asocian se utilizan como núcleos temáticos y figurativos que convocan sentimientos e ideas relacionados con consecuencias y respuestas a graves dilemas políticos y a hecatombes humanas provocadas por el terror de estado y funcionan como eje de narraciones. El lector es generalmente conducido a prestar mucha atención a desplazamientos espaciales, a menudo continentales – como es el caso en el libro de Reina Roffé, donde se insinúa o se afirma que los personajes están divididos visceralmente por el océano Atlántico: España y Argentina –, y a entrar por medio de la lectura performática, que implica de alguna manera vivirse en la piel de los personajes antes que a analizarlos, a un mundo que lo compele a observar los nuevos paisajes que el exiliado ve, aunque generalmente esté imposibilitado de nombrar y hasta de reconocer. Antes bien, tales nuevos

escenarios y personajes son visibles aunque se cargan automáticamente de sentidos imprevisibles. La contemplación no garantiza la inteligibilidad.

Sin embargo, precisamente el sentirse contenido por un horizonte visual y emocional comprensible es lo que determina la base material que sostiene el sentimiento, las emociones, la imaginación y las afecciones de pertenecer a un lugar, de haber sido producido por ese lugar al mismo tiempo que ese espacio tiene en su constitución la marca del sujeto que en él se espeja. Las miradas de las mujeres de los cuentos de Roffé se desplazan en movimientos que van desde los viajes imaginarios producidos por la angustia y la impotencia hasta los viajes de exilio que garantizan la sobrevivencia. Tanto el recurso a la infancia como al viaje sólo surgen a medida que la vida individual y comunitaria se ha visto desmembrada brutalmente del imaginario de una mítica unicidad de la armonía identitaria del hogar, excluida de un suelo reconocido como propio y siempre que lo que se ponga en lugar del núcleo perdido se abra a un escenario nuevo de imágenes extranjeras que se articulan como en palimpsesto con las que la memoria transporta como bagaje. Palimpsesto difícil de descifrar y que genera narrativas del (no) entendimiento o del mal entendimiento cultural, memorias que son colectivas o comunitarias o de grupo, por tanto, consensuales, y que en el caso particular de las mujeres no es raro que esas memorias anden a contramano de lo que surge de las recordaciones personales de cada sujeto.

Unir viaje a infancia y a literatura escrita por mujeres no es original. Tampoco lo es adicionar a esa ecuación la palabra exilio ni la asociación con dictaduras y regímenes de terror de Estado. Es menos novedoso todavía agregarles a esas nociones un territorio y un tiempo: América Latina, segunda mitad del siglo XX. Esta particular fórmula pasa lejos de la reflexión sobre viajes como consecuencia directa de los procesos de globalización o de la intensificación del turismo y de los viajes por placer; no se trata de los viajes de cultura, típicos del escritor del siglo XIX o de principios de siglo XX, que iba a Europa a lapidar su talento, a llenarse los ojos de arte europeo, a conocer a los artistas del momento y a estudiar los clásicos. En ese aspecto específico, los relatos de viajes que tienen relación con infantes están más relacionados a la sombría escritura de todos los tiempos en que priman los sentimientos de desolación y de dolor, de soledad y de angustia, de alguna forma exorcizados por la escritura, en el mejor de los horizontes pensables.

Diferentes y no pocas veces contradictorios, los alcances significativos de las dos metáforas – infancia y viaje – asumen la forma de narraciones, de nociones epistemológicas o de conceptos-herramientas de impacto ideológico. La fuerza de inserción y la productividad de esta matriz deriva, en gran parte, de su fácil asimilación y de su engañosa obviedad, en cualquier contexto en que se emplee. Es una matriz tan antigua y con aspecto tan referencial que suele contar con la anuencia y aprobación de los lectores de todas las épocas, tal vez porque toca en alguna tecla de la memoria de todos y recuerda

la sensación de intemperie y de miedo que acompaña la infancia de todos.

La representación de la infancia o su simple mención metafórica — tangencial o directa — es una reconocible forma de intervención simbólica en espacios de elaboración de identidades y de descubrimientos por parte de los sujetos, de medios poderosos de representación, de construcción de identidades en procesos no-reactivos.

En oportunidad de la narración de una infancia, la propia o la de otro, el relato parece contener y desdoblarse los granos, las cifras que, de alguna enigmática forma, ofrecen respuestas a interrogantes que ensombrecen la posición en el mundo del sujeto adulto. Indagar ese pasado, dándole una apariencia de solidez narrativa, con referentes comprobables, sugiere la esperanza de recuperar un pasado que ilumine y potencie al presente. Puede, también, dejar entrever la fuerza de ciertos impulsos de venganza con la emergencia de un pasado que revela el proyecto social hegemónico de transformar niños y niñas indómitos, creativos, con deseo y nostalgia de libertad, en adultos que sirven voluntariamente al sistema y garantizan así su continuidad, eternizando las contradicciones. En relación con las artes en general y con la literatura en particular, la metáfora de la infancia se articula a la rememoración de *orígenes*, a las aventuras de la paternidad y de la maternidad y también a las nociones que le son familiares como patria: por eso se habla de infantilización del arte, por ejemplo, como una especie de percepción peyorativa y juicio de valor generalmente ligado a la consideración del tiempo como una sustancia de desarrollo lineal, palpable y cuyas magnitudes pueden medirse con cierta exactitud. Un país o una región como la latinoamericana suele ser percibida como de historia reciente, desconsiderando todo el pasado anterior a la conquista, y por esa posición de infantil ante la vieja Europa, por ejemplo, su arte (y literatura) ser considerada como en proceso de crecimiento, que es lo mismo que decir, infantil o inmadura.

El viaje, como metáfora, contiene la contradicción de lo contemporáneo — el yo que viaja es siempre un ser que viene del pasado o del futuro a encontrar no sólo otros espacios como también otros tiempos — y pone de relieve el espacio, que se le revela al viajero en despliegue enigmático. El juego de lugares que se proponen a la mirada en desplazamiento nunca se equilibra del todo, se mantiene en equidistancia, como en suspenso, en cierta simetría y paralelo entre el punto de atracción y el de partida. El espacio imaginario e intersticial que se abre en el viaje es como el margen de la hoja en la que se escribe o como los espacios en blanco entre los caracteres de la página. Hay algo ahí, algo muy denso e inabordable que, aunque se escapa y huye siempre a la posesión, permanece oscilando entre lo que no se puede escribir y lo que no se puede no escribir. Extraña paradoja la del viaje: compele a ir y obliga a una vuelta, estimula la exaltación y la gratitud y da alas a la tristeza de la nostalgia. El viaje sólo significa algo para un sujeto reflexivo que reúne en su conciencia y subjetividad la pluralidad de los lugares: en su existencia objetiva

los puntos de inflexión de los itinerarios sólo están unidos y conforman un diseño legible para el viajero. Es, por lo tanto, un territorio único, que se engarza por una mirada particular y que, cuando se vuelca en un escrito o cuando un escrito le da forma ficcional se realiza para el lector cuando sintoniza con esa otra subjetividad anhelante.

Naturalmente, las ideas y figuras de corte, transición y puente son algunas de las más importantes a la hora de pensar el viaje, sea que se lo conciba como circunscrito o como interminable, como funcional o como motivo para la contemplación estética o espiritual, el viaje da la medida de la configuración del mundo del sujeto que lo enuncia o lo practica. Si para formular el viaje como dispositivo narrativo es fundamental representar la realidad observada como momentánea y huidiza, siempre en transformación y movimiento, así también la infancia es una forma de representar el paso del tiempo o, mejor, de encontrar al tiempo como una catacresis que viene a nombrar aquello que se desarrolla a gran velocidad hasta desintegrarse y alcanzar la muerte. El sujeto que realiza el viaje impone su movimiento a lo que observa así como el que recupera una infancia – la suya, una inventada o la de otro – fuerza la línea imaginaria del tiempo progresivo a volver sobre sus pasos.

Con estos elementos (infancia y viaje), se reúnen dos anhelos espirituales fundamentales opuestos: el anhelo de vencer al tiempo presentificando la infancia, y el anhelo de vencer el espacio y toda limitación objetiva.

Reina Roffé escribe cinco cuentos que compila en el volumen *Aves exóticas. Cinco cuentos con mujeres raras* en 2003. Los cuentos son: Convertir el desierto, Aves Exóticas, La noche en blanco, Línea de flotación y El rufián melancólico. Como se puede ver, los títulos son sugestivos y por sí solos ya permitirían una interesante reflexión teórica, en paralelo a lo dicho anteriormente a respecto de infancia y viaje asociados a la performance de lo femenino en la actualidad de América Latina. Esta unión peculiar se efectúa en estas narraciones cortas en las que se combinan los dos temas de tal modo que la individualidad de los sucesos narrados se coloca entre los dos polos de sentido: infancia y viaje.

Entre Argentina y Europa, el espacio fantasmático de un exilio desolador da forma y diseño a un mapa en el cual las coordenadas pueden ser el desierto atravesado por estaciones y ferrocarriles, como sucede en el primero de los cuentos del volumen, sintomáticamente titulado *convertir el desierto*; un territorio marcado por mapas muy conocidos y por la tecnología pero que comporta un desierto discursivo y de afecciones. La imposibilidad de encontrar un límite que configure contornos reconocibles hace con que la protagonista vea únicamente desierto y líneas que lo cruzan, lo atraviesan, y que tienen la particularidad de permitir el viaje no sólo hacia puntos geográficos definidos sino también ir al encuentro del propio cuerpo que se desplaza. Entrar y salir de puntos geográficos, localizar momentos y temporalizar espacios es la me-

dida de los traslados. María y el viejo son, aparentemente, argentinos en España, atravesados por el dolor que aqueja a cada uno en particular y en sus secretos específicos. A María la acompaña el deseo de venganza que se ha transformado en su proyecto de vida, contra un asesino que ahora vive a salvo en el exilio e a quien buscaba desde hacía veinte años; a Brais lo aguarda la enfermedad del hijo, con los consecuentes sentimientos de agudo sufrimiento y de incomprendibilidad sobre el sentido de la vida.

El viaje en tren a una ciudad vecina es al mismo tiempo una encrucijada en la que los dos personajes se encuentran para convertir el desierto emocional en el que se halla cada uno de ellos y, especialmente, para establecer eslabones de comunicación que pueden crear un punto breve, minúsculo, banal, de una trivialidad que por momentos llena de asco y provoca el sarcasmo de la protagonista. Conversar con una persona anónima, previsible en su mediocridad de artista menor, pleno de sentimientos y con una evidente sensación de estar consciente de algún tipo de sentido, portador de una creencia fuerte en la posibilidad de convertir el páramo es una experiencia, al principio, casi insoportable para María. Esos son los motivos por los que Brais pinta; es un artista que no busca reconocimiento ni público; su lugar es el del individuo anónimo, común, sin brillo, sin fama, sin prerrogativas y, sobre todo, sin deseos de nada más que de encontrar en lo menor, en lo mínimo, un ahondamiento en lo real, una belleza inexplicable, no teorizada. Es evidente que una nueva concepción de arte se insinúa en este personaje. Y si en la bolsa del viejo Brais hay una muda de ropa para el hijo enfermo y sus trabajos plásticos, en la cartera de la mujer hay un arma que, como una reverberación de su deseo de venganza, tiene un blanco móvil y todavía difuso aunque ya conocido y posible de encontrar, al que pretende abatir para vengar la muerte de sus seres queridos. De sus recuerdos de la vida durante la dictadura y de su experiencia con la catástrofe, la venganza es la pasión amarga que llama para ser liquidada con un tiro certero que termine con la vida del asesino que, como una persona común, banal – la banalidad del mal, para decirlo con palabras de Hanna Arendt – anda por ese mismo territorio, por ese desierto a convertir. Pero el momento mínimo que los dos personajes comparten será también el momento de la guiñada existencial y humana: el enfermo mejora, la venganza pierde sentido. María no es un personaje invisible ya, no es una persona que anda perdida en un desierto de amargura, ha sido vista por otro ser humano, su categoría de realidad fue demostrada y el sentido de su vida pide para ser descubierto. Está sola, triste, melancólica, atada al pasado, pero, inesperadamente, el hombre la ve y un inicio de comunidad, precaria, incipiente, se hace inminente. Es posible no sólo hablar sino también escuchar, prestar atención a otro ser humano, compadecerse de dolores ajenos, ser, por un momento, el otro.

Performático, el movimiento de reconocer y de ser reconocido, el paso desde el solipsismo a una intervención en la persona del otro permite dar

sentido a una percepción de alteridad que es la cifra de lo humano. Por una parte, los ajetresos incesantes del desplazamiento son interrumpidos y puestos en descanso: cesa el viaje de venganza, el fin último de ese viaje se ha encontrado, al menos por un momento epifánico; la viajera ha llegado a un punto firme. Visto desde otro aspecto, el viaje toma aires metafísicos y se figura en la muerte o en su proximidad. ¿Qué otro viaje sería más viaje que ése?

En el siguiente cuento, *Aves exóticas*, la tía Reche es la solterona cuya evidente tipicidad la convierte en un fantasma hasta para su familia que la ahoga en sus redes. La invisibilidad es el drama de este personaje, la falta de materialidad, la aparente corporalidad transparente. El tema de la identidad femenina que, por ausencia, deja un halo de bruma y de falta de reconocimiento en las mujeres, es parte decisiva de la construcción tanto de la tenue trama como de la estructura del personaje. Mancha incolora, prolongación de los objetos, quieta, invisible, perteneciente a la comunidad Sefaradí de un pequeño pueblo, Jobson, salvo su dedicación performática a la Iglesia y sus ceremonias, Reche adoptó siempre durante su vida un comportamiento de autómeta. En este caso, el comportamiento performático se refiere a la participación en rituales, ceremonias, festejos que tienen una realidad objetiva muy clara, tanto que de alguna forma son la tradición de una comunidad, y cuya transmisión es completamente exterior y visible. Reche participa y es parte importante de los rituales, de las performances, pero permanece un cuerpo invisible, no es vista como ella se ve a sí misma y se puede reconocer.

El personaje es pasivo en el sentido de no hablar directamente: hay una narradora que interpreta, a distancia temporal, lo que tal vez fue la vida de la tía, de la cual tiene recuerdos de infancia y fotografías. En la narrativa se dice que hubo dos tentativas de la tía Reche por insertarse en el mundo y que en ninguna de ellas consiguió la energía necesaria para sumergirse en lo que lo real le ofrecía. Su vida no sale de un no asombro completo, de un tedio en medio a un transcurrir vital neutro y opaco hasta el punto que su mirada parecía ser la de quien escudriña aves exóticas. De modo que hasta los lectores parece ser que están siendo observados por esos ojos de mujer que no le encuentran sentido a la vida y por eso va, poco a poco, perdiendo consistencia hasta transformarse en un fantasma de sí misma.

No deja de ser interesante el recurso de Roffé a uno de los más antiguos temas narrativos y teatrales que ha fascinado a lectores y espectadores de todos los tiempos: el del travestimiento de la mujer vestida de hombre. La tía Reche, de tan transparente que era para los demás, se disfrazó, la primera vez, para completar el número necesario de hombres para un ritual religioso, con el aparente deseo de ser útil, aunque también lo hace más tarde, en Buenos Aires, sin necesidad alguna. Tomada de una pasión que tal vez nadie notaba, lo que esperaba para saciar esa inmensa carencia orillaba la desmesura. Es lo que piensa la sobrina narradora. Y su estrategia instintiva se pauta por el silencio desesperado ante el medio hostil, insensible y cruel de la familia, que

es lo que funciona como jaula para la subjetividad en permanente proceso de (de)formación para Reche. Y la invisibilidad, que tanto dolor y extravío le causara, terminó convirtiéndose, para ella misma, en un motivo de gracia macabra, una ironía sólo para ella, una parodia de sus más enardecidos esfuerzos que se le acaba transformando en un elemento de liberación. ¿A qué sufrir por lo que no se puede evitar, ni cambiar, ni mejorar? Lo mejor es reír. Y el ave exótica se ríe con carcajadas amargas. Ya que la decisión de irse para siempre es abortada por algo indefinible que la detiene en la puerta y la hace volver, la tía se resigna a lo inevitable y el cuento se deshace con la mirada de la tía Reche que parecía la de un guardabosques escudriñando aves exóticas.

Este es el viaje suspendido, sólo imaginable e imaginado, intuido por la sobrina a partir de una sensibilidad de infancia, un encadenamiento de percepciones en transitividad. Hay que entender que las aves exóticas inexistentes planean en trayectos insondables; que la sobrina retoma los objetos y fotografía de la infancia para flagrar a la dama del no-viaje, el movimiento frustrado. La sobrina recopila e inventa, o más exactamente, escribe un deseo que no puede más que ser un deseo propio, de sí, proyectado en esa mujer enjaulada en el pasado ya corroído. Así, el momento del no-viaje puede ser o el de la verdad entrevista a lo lejos (como quien escudriña aves exóticas), o como el punto siempre diferido aunque aparentemente inmóvil que persiste en fascinar como una promesa. Pero el cruce de rutas que van en todos los sentidos que de repente la tía Reche vio, quién puede saberlo, en el momento mismo de salir de casa, quizá le produjo dos revelaciones: un cierto *non sense* que acabó por paralizarle la fuga y el poder iluminador de la belleza aterradora de lo simple y banal de la existencia.

En *La noche en blanco*, una niña hija de desaparecidos durante la dictadura argentina, queda casualmente en manos de una anciana francesa que había formado parte de la resistencia durante la Segunda Guerra mundial y que desde entonces vive, en un congelamiento vital semejante al de la tía Reche y al de María, rumiando sus memorias de la militancia anti-nazi, de sus hijos perdidos y de la inconsistencia de su vida en otra jaula, la de su propia soledad en un departamento en Buenos Aires, a un océano de distancia de su Francia natal. De la noche en blanco que las dos pasan, un momento de intensa simplicidad como el encuentro de María y Brais, tan trivial como una charla entre vecinas, surge el impulso para un cambio radical de vida, cambio que implica necesariamente un viaje: atravesar el océano para que la niña quede fuera del alcance de los brazos de hierro de la dictadura y para que la anciana vuelva a su lugar de origen, aquel donde se inició su odisea, el puerto seguro donde podrá, nuevamente, ejercer el papel de madre dadora, de benefactora. De ese grano de vida que se potencia en el diálogo entre dos opuestos puede surgir la chispa de la vida. La mujer y el viejo en el primer cuento, la niña y la anciana en el tercero, parejas dispares y simétricas, si se piensa el libro como un todo, en el cual cada uno, sin forzar su subjetividad



amenazada por fuerzas externas o internas, conjuga lo suyo con lo del otro que aparece, como en un campo de fuerzas del que desconocemos las leyes y por eso tendemos a denominarlos casuales.

¿Qué vectores condujeron a Brais a la estación de trenes de Madrid para encontrarse con María y terminar torciendo el rumbo de la vida de la mujer que, por ese encuentro, cambia su deseo de venganza y abandona la idea de retaliación? ¿Qué sustancias se movieron para que la niña, al ser entregada por la madre a una desconocida para salvarla de las fuerzas asesinas de la violencia de Estado, diera con una mujer con un pasado militante y que, por ese mismo hecho, consigue vencer la melancolía que la ataba a un pasado trágico?

La guerra, como un sentido oculto y silenciado, negado desde el poder hegemónico, no puede representarse en sus dimensiones de dolor y pérdida más que como vacío, como falta y como angustia existencial. En la búsqueda que la literatura hace por encontrar y casar signos a significados, una figura de catacresis se insinúa. ¿Cómo nombrar lo que no tiene nombre y como darle una referencia a un significante cuya materialidad se extiende en el vacío? La guerra sólo puede ser relatada en su máxima crueldad por las víctimas, pero las víctimas, como bien lo notó Walter Benjamin, no pueden narrar, permanecen calladas en la única pasión que las acoge, el silencio, cuyos atributos no podemos más que imaginar. ¿Quién puede imaginar lo que se piensa en el silencio de una víctima? ¿Quién tiene el valor y el talento para hacer que esa víctima hable por la fuerza de la imaginación o por los juegos codificados e ideologizados del lenguaje? La víctima calla, delira, a veces acusa, muere de no morir, es testigo de lo que no puede relatar, enloquece, sabe que habla a las paredes, siente en la carne su destino de incompreensión, tartamudea. La víctima acaba siendo dos veces herida. En la segunda vez, por las buenas intenciones de quienes quieren hablar por ella o con ella, interpretarla, hacerla decir lo que no puede ni quiere, usar su silencio como testimonio de un sentido que se quiere alegórico.

La anciana ex combatiente de *La noche en blanco* encuentra, en su silencio cavernoso – su departamento en Buenos Aires es una especie de prisión voluntaria que le permite el duelo por sus hijos muertos, por su vida perdida, por el mundo incomprensible, su jaula inabordable – a la niña, portadora de un futuro, de una posibilidad, la siempre renovada utopía que se yergue en la infancia. Utopía no en el sentido medieval o renacentista del término sino en el más contemporáneo de programa de vida, horizonte político y vital que, no por no haber sido exitoso – todavía – debe ser tachado de utópico en el sentido de irrealizable. No deja de ser interesante aquí recordar los trabajos pioneros de Ernest Bloch sobre el concepto de utopía desarrollado en libros como *Espíritu de la Utopía*, *El principio esperanza* y otros trabajos no menos importantes que, aunque colocaron al marxismo como la única posibilidad de salvar el concepto de utopía, mantienen una serie de iluminaciones

que mucho ayudan a entender ciertos aspectos de la contemporaneidad y, por rebote, del libro que aquí comentamos.

Puede pensarse la utopía, que se desliza sutilmente a la idea de esperanza, como un concepto que señala las subjetividades en devenir, sujetas al deseo de cumplir ciertas expectativas y programas de vida, deseosas de una vida mejor. Así como los sueños de la adolescente de diecisiete años del cuento *Línea de flotación*, que sólo tiene el tránsito, los viajes cortos, como trayectos de movimientos de la esperanza ciega, de la utopía que no se desdobra más que en intuición, en sentimiento de algo que tiene la calidad de lo inminente, de lo agazapado que puede emerger, salir a la luz, suceder. Y en ese tránsito nada como los trenes, que se pueden tomar para ir en dirección a “algo que suponía mejor”, un más allá espacial aunque también temporal, que prometía una música diferente, ya que su subjetividad es predominantemente musical. Los trenes tienen recorrido fijo, puntos de salida y de llegada y tomarlos para huir tiene el doble seguro de que es posible retroceder, volver sobre los pasos, o, se puede también ir tomando otros trenes hacia destinos cada vez más lejanos.

La jovencita sin madre se siente huérfana del amparo que, piensa, sólo una madre puede dar. Una madre ya perdida en la memoria, forastera, que no pudo volver al lugar desde el cual llegó, y que se murió cubierta por un manto de nostalgia. Este cuento, estructuralmente organizado como los otros, tiene también ese momento del acontecimiento trivial que desata los nudos incomprensibles de una vida, que condensa los sentidos para que de allí surja una nueva perspectiva. En uno de sus viajes cortos, la joven escucha, consternada, los juicios catastrofistas de un hombre, tal vez un profesor de Instituto, que diagnostica a la juventud como perdida. Ella, cuyo padre es un hombre insensible, que grita todo el día, y que vive en una cotidianeidad grosera, va poco a poco perdiendo la pasividad ante el discurso insolente del hombre del bar y en un arranque de valor es capaz de enfrentar físicamente al hombre que como un profeta desleído crea miedo, enfado y molestias a su alrededor.

¿Y qué decir de la periodista que, en el último cuento, *El rufián melancólico*, es engañada en sus aspiraciones y se encuentra en Madrid, tan lejos de Buenos Aires, y sin el cargo que la atrajera a Madrid? Rufián Melancólico es el nombre secreto con el que la narradora piensa en el fraudulento Sr. Fernández, así, con el mismo y célebre apodo de Haffner, el Rufián Melancólico de *Los siete locos*, de Roberto Arlt. La tendencia a la comodidad y el dejarse dominar es la moral de la historia. El *rara avis* en este cuento es Fernández, algo entre gorrión y águila que termina hablando solo y cuya voz suena como graznidos de ganso. Entretanto, la narradora y personaje, Silvia, supera el melodrama y, con cierta ironía y sarcasmo, se toma una venganza literaria transformando el águila en ganso y riéndose de sí misma.

Pero, al final, ¿qué tipo de viajes hacen las mujeres y las niñas de *Aves exóticas*? El viaje parece un desdoblamiento inesperado y no programado,

una deformación de lo que se supone que sería, una ruptura siempre, una posibilidad que no se realiza o que se realiza como deseo o sueño, la posesión de un destino inesperado, un abrigo necesario. Como salidas en falso, no salidas, salidas cortas o largas y definitivas, el viaje significa también un confronto entre lo cotidiano insatisfactorio y lo ideal, entre lo que se sueña y lo que la realidad prosaica mal puede ofrecer, entre lo que está cerca y lo que se visualiza a lo lejos. Es evidente que los cuentos de este libro no se proponen descubrir una verdad hermenéutica que estaría por detrás o en los orígenes de los conflictos narrados: lo que parece que se pretende es que lo que sí se ve, es la promesa de poder construir una verdad para sí mismas, de las protagonistas de los cuentos; la posibilidad de comenzar a escribir una historia personal, inscrita en la historia y en la comunidad, sí, pero que se pueda sentir como propia. Para ello, es bastante claro que el recurso a dos catacresis narrativas decisivas – el viaje y la infancia – ayuda al movimiento de deshacerse de los restos de lo que resulta incomprensible, injusto y usina del dolor. Recuperar figurativamente un pasado infantil en el cual todavía se podía contar con el principio esperanza – extendiendo los límites del tiempo presente – y plantear el viaje como una opción de conquista de otro espacio para el renacimiento son dos operaciones que la narrativa de Roffé trabaja en este libro. El tiempo se atraviesa hacia atrás y el espacio se hace errante, deriva, fuga desorientada en busca de orientación.

### RAVETTI, G. CHILDHOOD AND VOYAGE IN REINA ROFFÉ'S AVES EXÓTICAS

**Abstract:** *The childhood and the voyage, like critical metaphors, are usually used to refer the state and movement toward the acquisition of a voice – written, oral or performatic. As a form of resistance and self-identification, like autobiographies of different types or like self-fictions – individuals or communitarians – the writing of stories of childhoods – personals or from others – assume different meanings during the development of the Latin American cultural history. During the latest and post argentine dictatorial times, the juvenile and quasi-juvenile female characters of Reina Roffé are perfect to study this matter. We will analyse the book Aves Exóticas.*

**Keywords:** *childhood; voyage; Reina Roffé*

#### Obra de la escritora

ROFFÉ, Reina. *Llamado al puf*. Pleamar, Buenos Aires, 1973.

ROFFÉ, Reina. *Monte de Venus*. Corregidor, Buenos Aires, 1976.

\_\_\_\_\_. *La rompiente*. Buenos Aires: Puntosur, 1987.

\_\_\_\_\_. *Juan Rulfo: Autobiografía armada*. Barcelona: Montesinos, 1992.

\_\_\_\_\_. *El cielo dividido*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

\_\_\_\_\_. *Conversaciones americanas*. Madrid: Páginas de Espuma, 2001.

\_\_\_\_\_. *Juan Rulfo. Las mañas del zorro*. Espasa Biografías, Madrid, 2003.

\_\_\_\_\_. *Aves exóticas. Cinco cuentos con mujeres raras*. Buenos Aires: Leviatán, 2004.