



Exilio y búsqueda del padre en Fuga en mí menor de Sandra Lorenzano

por Anamaría González Luna C.

Pisítrato

¿Qué se siente al ver a un padre a quien no se conoce más que por leyenda?

Telémaco

¡Imagínate! Recién nacido yo, él partió a la guerra. ¡Diez años! Crecí venerando su imagen, figurándome como sería. Luego, las nuevas de la victoria, de su ardid, de su ingenio; la esperanza de que regresara con los demás. Y luego, días, meses, años de incertidumbre: de sentirme debatido entre la confianza en que los dioses y su inteligencia y su arrojo habrían de salvarlo de todo peligro – y la cólera y la impaciencia de ver esta casa suya llena de extraños, de ruidos, de ignominia. Y a mi madre; había momentos en que no lo comprendía; en que casi la odiaba, al verla sonreír y sobrellevar a aquellos hombres. Pero cuando era ella misma quien atizaba en mí el fuego de la veneración por mi padre – la constante prédica de su gloria y de un ejemplo que yo debía seguir, volví a amarla, a compadecerla y a implorar a los dioses que me hicieran paciente para la espera, y fuerte para la venganza.

Salvador Novo, *Ha vuelto Ulises* (1962: 24-25).

La centralidad de la ausencia paterna vivida como consecuencia del exilio en la novela de Sandra Lorenzano, *Fuga en mí menor*, abre a la posibilidad de un análisis de la obra desde la perspectiva literaria que incluye el elemento psicológico como una de las



posibles claves de lectura. La ausencia del padre, expresada dramáticamente en la sombra y el silencio, en la reiterada interrogante: ¿Se puede tener nostalgia de un desconocido, de una imagen desconocida?, determina la vida de Leo, el protagonista, quien sólo a través de un viaje-fuga interior logrará descubrir esa presencia afanosamente buscada en signos y huellas del mundo exterior.

En la pequeñez y la fuerza de un acento diacrítico, colocado en el título mismo – *Fuga en mí menor* – para marcar la diferencia entre la tercera nota de la escala musical y el pronombre de primera persona, se anticipa el viaje interior del protagonista – músico –, un viaje que lo llevará a la revelación de la propia identidad. Se trata de una homofonía intencional de la autora que bien puede relacionarse con lo que algunos psicoanalistas hablando de lenguaje llaman fenómenos "sisémicos"¹ al referirse a la irresistible tendencia de los sentidos de los vocablos homófonos a confundirse para crear una idea nueva y más general, que precisamente en el lenguaje poético encuentra su lugar privilegiado, por que es ahí donde se pone en juego todo el poder evocativo de las secuencias fonéticas (Arrivé 2005: 251-254).

El título, más allá de su aparente ambigüedad lingüística, encierra en sí tanto la idea del exilio como fuga obligada, dolorosa – exterior e interior –, como la compleja estructura de la novela. La fuga es a su vez musical, psicológica y física: a fuga que significa evasión pero también huida, abandono inesperado del domicilio familiar o del ambiente habitual, liberación de una condición², va de la mano del significado musical como composición que gira sobre un tema y su contrapunto, es decir, la repetición sucesiva de un mismo tema por las distintas voces.

En este sentido es posible identificar en la novela un tema central que se va repitiendo en forma polifónica y heteroglósica hasta llegar a su resolución final: la

¹ Me refiero a una expresión acuñada por Jacques Damourette y Édouard Pichon en *Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française*, t. 1 (1911-1927), que Michel Arrivé retoma en su estudio sobre la posible relación entre lenguaje y psicoanálisis. Más interesante aún resulta el poder mnemónico de las secuencias fonéticas, de las sílabas y los fonemas que proviene de todas las palabras de las cuales forman parte, se trata de una carga semántica presente constantemente no de manera consciente en el sujeto hablante.

² Teniendo en cuenta que la etimología de *exilio*, del latín *salire*, "saltar", evoca la naturaleza agresiva del acto: echar fuera, desterrar, provocar un salto forzado desde el propio hogar o el propio país, los diccionarios de la lengua española RAE (2010), *Clave. Diccionario de uso del español actual* (2012) y el *Diccionario de uso de español* de María Moliner coinciden en su primera acepción en la idea de evasión, huida, abandono apresurado. Vale la pena anotar que solo en María Moliner se encuentra la acepción psicológica del término fuga: "desorden mental, que se produce por ejemplo en la histeria, en que el enfermo, huyendo de la realidad, puede vagar durante días sin conciencia de sus actos. Evasión". Por su lado, Paul Ilie al recordar que la palabra española *exilio* es un galicismo moderno que se usa en vez del término antiguo *destierro*, literalmente, un traslado desde la propia *tierra*, y por lo tanto un desplazamiento obligatorio que pone el acento sobre la "aterritorialidad" de la situación, subraya cómo las implicaciones psicológicas de la separación tienen un interés mayor que su causa momentánea, porque los sentimientos duran o evolucionan y constituyen la esencia de la experiencia exílica a ambos lados de la separación. "Una vida edificada sobre la escisión, deja las mismas cicatrices ya sea por éxodo involuntario o por emigración deliberada"(1981: 19-20).



búsqueda del padre. El contrapunto lo encontramos en las voces y códigos lingüísticos a partir de los cuales la autora arma un complejo y logrado juego narrativo en el que corren paralelamente su escritura y la historia de Leo, el protagonista; instrumentos con los cuales se va construyendo la figura paterna ausente: la voz materna de Nina, el relato de Bruna la entrañable amiga de su madre, las palabras pausadas y profundas del lutier Bauer, el testimonio de Mario y Enzo, partisanos como su padre, el eco de las generaciones que lo han precedido. Voces distintas que se mezclan y se enlazan con el no menos significativo lenguaje artístico de la fotografía, de la música y de la literatura.

En la novela se hace patente la heteroglosia característica de la escritura de Lorenzano, que no sólo se limita a registros narrativos distintos, a una alternancia de géneros, sino que también incorpora expresiones artísticas diversas que mantienen un diálogo continuo al interno de la narración. Si en *Saudades* (2007) la pintura es la única posible expresión del dolor, la pérdida y el exilio, en *Fuga en mí menor* la música y la fotografía serán hilos privilegiados con los que la autora teje la historia de exilio, pérdida y búsqueda de su personaje.

En efecto, la historia inicia con un sonido, un baluceo y algunas notas de la "Fuga en mi menor" de Gustav Mahler (sinfonía n. 5), gráficamente incluidas en un fragmento de la partitura, transposición musical de la canción de cuna "Fra Martino, Fra martino ..." a marcha fúnebre. "Una infancia que entona una marcha fúnebre" (Lorenzano 2012: 12), ese arrullo cantado al recién nacido como anuncio de muerte, coloca de inmediato al lector en un territorio donde la vida y la muerte son inseparables, el nacimiento a la vida es ya anuncio de muerte, el principio es el final.

De esas notas musicales se pasa en pocas líneas al silencio de un niño, Leo, y a la sombra de su padre, Giulio, en una fotografía: "la sombra cuyo rostro ha buscado a lo largo de la vida" (2012: 12). La única fotografía que Nina, su madre, alcanzó a meter en la maleta, junto a su propia cámara, al salir apresuradamente de su casa de Florencia en aquel septiembre de 1943. Una fotografía que evidencia la ausencia, la pérdida, la soledad.

Clave de lectura de la novela es precisamente esa fotografía tomada en los años cuarenta en Toscana, en donde aparece una mujer sonriente cubierta en parte por una sombra que le impedía moverse (2012: 38). Desvelar, dar forma a esa sombra, metáfora de la búsqueda interminable y obsesiva del padre como búsqueda de la propia identidad es el motor de la historia. El protagonista, Leo, músico – pianista y compositor –, vive tratando de recuperar la imagen de esa sombra cuyo rostro no recuerda, el rostro de su padre. Necesita armar un retrato paterno en el cual mirarse, trata de trazar los rasgos de esa sombra a través de huellas, vestigios, recuerdos. Esta búsqueda continua y constante del padre desemboca en la construcción paciente y silenciosa de un violonchelo, el instrumento que tocaba su padre. Llega a ello a los cincuenta y tantos años en medio de una profunda crisis desencadenada a raíz de la muerte de su madre y somatizada en un vértigo que comporta la pérdida del equilibrio y del oído. La lenta y laboriosa construcción del violonchelo resulta ser, entonces, una



“cura de trabajo” (2012: 19), “el puente que lo llevaba a su padre” (2012: 126) y que le permitirá elaborar el duelo paterno pendiente; un trabajo realizado bajo la paciente guía del viejo y huraño lutier húngaro, Peter Bauer, una presencia silenciosa y paterna, en ese proceso lento del cual obtendrá un objeto simbólico del cuerpo ausente al cual poder dar finalmente una sepultura, dejarlo morir para darle vida dentro de sí mismo. El nacimiento del chelo significará la celebración íntima del funeral del padre y con ello el re-nacimiento de Leo.

DEL EXILIO EXTERIOR AL EXILIO INTERIOR: EL PARADIGMA DE TELÉMACO

Tras haber buscado incansablemente durante años signos externos, huellas y testimonios de la vida – y de la muerte – de su padre, Leo encontrará en sí mismo, en su historia personal, la presencia de su padre. Después de más de cincuenta años podrá elaborar finalmente ese duelo pendiente que lo ha acompañado desde su infancia, a partir de los dos años, momento en que abandona su tierra natal en brazos de su madre. Momento de huida y pérdida, la búsqueda del padre va estrechamente unida al exilio como experiencia que, además de la separación dolorosa de afectos y también de objetos, encierra la inevitable pérdida del propio espacio, la casa, la patria.

Dada la temprana edad en la que perdió a su padre, la memoria personal del protagonista se reduce a escasos fragmentos de esa memoria del cuerpo, que habla más allá de los recuerdos conscientes (2012: 127), son sensaciones que las experiencias sensibles del presente van despertando: la pequeña dimensión del elevador de su casa (2012: 35), o la suavidad del pasamanos de la escalera oscura y brillante de la casa de vía del Oriuolo, evocada por el tacto suave de la madera con la que está construyendo el violonchelo (2012: 15). El juego libre y aparentemente desordenado de la memoria se refleja en la escritura misma que pasa con hábil naturalidad, como un flujo terapéutico, de un recuerdo de infancia a otro más reciente o incluso a hechos del presente de la narración. De ahí que los tiempos de la novela se mezclen continuamente, al punto de confundirse: el presente es pasado y el pasado está en el presente, mientras que el futuro será posible sólo cuando Leo tome conciencia plena de su orfandad.

Leo no recordaba nada (2012: 26), no estaba seguro de que los recuerdos que tenía fueran de verdad los suyos (2012: 27). Al no recordar acudiría a la memoria del Otro para construir la imagen del padre perdido, que no pasa de ser una sombra sobre una muchacha de blusa blanca y sonrisa abierta (2012: 45). La memoria del niño necesita del relato del Otro para escribir su propia historia. Será entonces la memoria familiar – transmitida sobre todo por su madre, y en parte por las cartas de su entrañable amiga Bruna –, junto a la memoria colectiva – representada tanto por los relatos de los amigos de familia, los partisanos Mario y Enzo, y los ecos de generaciones anteriores, como por la lectura de Cesare Pavese, uno de los autores



leídos por su padre, y por la música que él amaba e incluso tocaba –, lo que irá configurando a lo largo de los años una imagen paterna interiorizada. Fragmentos de memoria que Leo irá integrando para hacerlos suyos, en las diferentes etapas de su crecimiento. En la infancia su padre era un héroe, en la adolescencia la ausencia se transforma en abandono y “quiso olvidarse de su padre” (2012: 134), despegó los mapas que tenía en la pared de su habitación, guardó los libros de la Resistencia en los que colocaba a Giulio como protagonista, para dedicarse a la lectura solitaria de textos sobre la Cábala, introduciéndose con ello en la tradición judía de su familia. A la edad de 20 años, consciente de que las imágenes que tiene de esa época nacieron con los relatos de su madre, de que cuenta con “tantas memorias y ningún recuerdo” (2012: 81), emprende un viaje trasatlántico en busca de alguna huella paterna concreta, desde Argentina hasta Italia, desde Buenos Aires hasta Florencia y al pueblo Vinca, donde, según le habían contado, su padre había muerto en agosto de 1943 cuando entraron las tropas alemanas. Sin embargo, no encuentra nada, “ahí no había nada” (2012: 83), ningún testimonio, ninguna señal, “ni siquiera está su nombre en la lista” (2012: 65), ni en los libros, ni en el espejo (2012: 77). Aunque todos los relatos coincidían con su muerte, al no existir ninguna señal tangible que lo demostrara no quería, no podía creerlo, no había un cuerpo que lo probara (2012: 54). Nunca hubo un cuerpo sobre el cual llorar la muerte, un cadáver al que darle sepultura.

Esta constante e incansable búsqueda del padre acerca a Leo a la figura clásica de Telémaco; como él, emprende un largo viaje en busca de noticias del padre, con la esperanza de un posible simbólico regreso o de una señal concreta sobre su muerte, un lugar donde poder celebrar su funeral:

E iré a Esparta a la arenosa Pilos a informarme del regreso de mi padre, tantos años ausente. Allí algún hombre me hablará de él u oíré la fama se Zeus, que lleva lejos la gloria de los hombres. Si oigo que mi padre vive y está de regreso, esperaré todavía un año, aunque sufriendo siga; y si me dicen que ha muerto y no ha de revivir, volveré a mi querida patria, le erigiré un túmulo, celebraré en su honor los funerales debidos y a mi madre buscaré un esposo. (Odisea, canto II)

Leo, como un Telémaco de nuestros días, tiene puesta la mirada abierta en el mar esperando la respuesta que dé sentido a su mundo; se dirige a la ausencia del padre con la esperanza puesta en la posibilidad de encontrarlo. La imagen plástica de Leo que camina por la playa y se va acercando a un primer plano, con sus mechones de pelo castaño debajo del gorro de lana, con la que se abre y se cierra la novela, junto a otras imágenes, refuerzan el paralelismo entre estas dos figuras: “Sale muy temprano a caminar por la playa. [...] Quizás si se hubiera hecho a la mar como Telémaco habría encontrado el rostro de la sombra”, pero él navega en los mares de la memoria, mientras camina a la orilla del mar con el viento frío que le golpea la cara, “le llegan como ráfagas las sensaciones de aquella noche de hace más de cincuenta años” (2012: 11-13). Después de haber atravesado el mar en su juventud, de haber realizado



ese viaje en el que no encontró ninguna huella paterna, Leo en edad adulta inicia un viaje interior en el que atravesará los mares del pasado en busca del padre.

Por otro lado, como en la Odisea, él también ha vivido, por mano de los aqueos, esos procaces pretendientes encarnados en el fascismo, la ofensa ininterrumpida de la casa del padre, a la madre y a él mismo. De niño, a Leo, como Telémaco, que ve “en sueños a su aguerrido padre llegar de súbito, arrojar a aquéllos de su casa, recuperar su poder y regir su hacienda” (Canto I), “se le inflamaba el pecho de orgullo por ese héroe del que sólo conocía una sombra” (2012: 67), el que “llegó a Vinca unos días antes de la entrada de los nazis. Él no sabía que casi todos sus compañeros ya habían sido fusilados en Tre Pini...” (2012: 104). Su madre Nina, como Penélope, llora la ausencia del compañero y vive para recordarlo continuamente. Y en ese recordarlo está implícito el contarle, pues es ella quien le dice al hijo el pasado (“Mi madre dice que soy hijo de Ulises; pero yo no te lo aseguraré, porque nadie puede decir por sí quién es su padre” – Canto I –). Al decirlo, Nina sostiene y legitima la palabra del padre haciendo posible su presencia simbólica, esa presencia ausente que acompaña a Leo desde su infancia, encarnada en la fotografía de la sombra.

Será precisamente la muerte de la madre, voz del pasado, mediadora de la memoria paterna, el elemento desencadenante de la profunda crisis que lo llevará a enfrentarse con la orfandad. La reacción física es violenta y significativa: el vértigo. El padecimiento lo coloca en una situación paralizante que compromete el equilibrio y el sentido de orientación. El músico pierde la inspiración y con ella la posibilidad de expresión de su propio dolor: cae en el silencio. El mutismo del adulto evoca la mudez infantil. La ausencia de la palabra es la ausencia del padre, “el niño sin palabras”, sumido en un doloroso silencio que se rompió de repente mientras escuchaba un concierto del pianista Rubinstein, aparece nuevamente como ausencia de esos sonidos y notas musicales que son el lenguaje del compositor en el que se había transformado con los años. No hay palabras, no hay música, no hay lenguaje que pueda expresar el sufrimiento del abandono, de la pérdida, la orfandad.

De ahí el drama de Leo al perder nuevamente su lenguaje, la expresión musical. El vértigo es, entonces, metáfora de la desorientación, del desequilibrio que impide caminar, escuchar, y que transforma la percepción de la realidad porque aísla, asusta, aterra, debilita. Un vértigo abismal como tiempo de separación y de olvido del pasado, experiencia necesaria para poder reconquistar la herencia paterna. Todo ello implica un trabajo de duelo, es decir, con la fuerza de separación del pasado, llevar la memoria a la potencia del olvido; olvidar a los muertos no porque los hemos borrado de nuestra vida, sino porque los hemos hecho nuestros y solo en este sentido podemos decir que hemos podido olvidarlos, que los hemos dejado ser muertos (Recalcati 2012: 69-70).

No se trata, entonces, de detenerse en el pasado ni tampoco de negarlo; la lucha en esta doble elaboración del duelo de Leo es precisamente la reconstrucción de la figura paterna a través de la memoria de fragmentos, pedazos rotos que le han ido entregando a lo largo de su vida, para poder entrar en el doloroso proceso de la



separación que le permitirá renacer dejando morir a los muertos, encontrándolos dentro de sí mismo. Porque nacer es morir, una canción de cuna es también una marcha fúnebre; nacer, al separarnos del Otro, es también matar. La posibilidad de lograr esa separación del padre – del Otro – está en reconocer nuestra proveniencia, que pertenecemos al Otro.

Leo arriesgaba la idealización melancólica del padre perdido; sin elaborar el duelo se habría quedado enredado en la pérdida, paralizado en el pasado, incapaz de expresarse, de crear, porque incapaz de heredar, en el sentido de hacer propio lo que había recibido del Otro (Recalcati 2013: 43-44). Será la conciencia de la propia orfandad la que le permitirá una herencia en el sentido amplio de la palabra, porque solamente quien advierte la propia soledad, quien se descubre huérfano – *orbis, orfanos* –, puede heredar ese sentido del mundo, la posibilidad de abrir nuevos sentidos del mundo, nuevos mundos de sentido. No en vano Lorenzano introduce metaliteraria y repetidamente en la narración la cita de María Zambrano colocada como epígrafe: “Escribir es defender la soledad en que se está” (Zambrano 1934: 318). Cita que encuentra un eco en la definición que el filósofo Massimo Cacciari da del heredero como aquel que se descubre abandonado, el que reconoce en sí, como constitutivo del propio sé, la relación con el padre, y trata de expresarla en su total y tremenda dificultad (2012a: 27). Así, el movimiento auténtico del heredar supone el corte, la separación, el trauma del abandono del padre, la experiencia de la pérdida del ser huérfano. Un movimiento que es más bien un salto hacia adelante, un desgarre, una reconquista peligrosa (Recalcati 2013: 47). Leo, entonces, representa al heredero, en cuanto encarna la dinámica del reconocer la ausencia, la propia pérdida a través de la búsqueda de una relación que determina su propio carácter, hasta reconocerse en ella. Porque al interrogar el pasado Leo busca su propio nombre, su identidad – “La melancolía es no hallar a nadie en el espejo” (Lorenzano 2012: 17) –, y entra en relación profunda con quien considera representante del pasado. En ese sentirse solo, en cuanto simple ‘yo’, desierto, ausente, en su impotencia para decir – “me quedé mudo. Un mudo cargado de ruido” (2012: 43) –, está la posibilidad de desear y buscar al padre.

Además, Leo no sólo es hijo de Giulio sino también padre de Julio, y como tal ha de rescatar el deseo generacional para transmitirlo al hijo. Su hijo, que tiene los ojos de su padre (2012: 41) y también su nombre, pero en español para no cargarlo con el peso de una ausencia sin renunciar al homenaje a esa sombra cuyo rostro no recuerda. Julio, fotógrafo de profesión como su abuela, hace a su vez un homenaje a esa sombra, metáfora de la ausencia, en una foto que llama “el elogio de la sombra” (2012: 42) y envía a su padre como parte de ese diálogo particular – hecho de imágenes, fotos y escasas palabras –, que mantiene a distancia desde que optó por exilio voluntario. “Las fotos le llegaban como enigmas que el tenía que resolver” (2012: 21), eran pistas que su hijo le enviaba en las que descubría el vínculo familiar de sangre, por un lado, el juego de la memoria aprendido con su madre Nina, – “qué vi entonces y que veo



ahora" (2012: 56) –, por otro, la evocación continua de la ausencia presente del propio padre.

Una cadena generacional que se inserta en la historia del exilio, en particular del exilio judío. El contrapunto de los exilios que parecen componer una misma historia de la humanidad. Lo escrito en la genética que inquieta y empuja a la búsqueda de las propias raíces a través de la memoria individual y colectiva "era como buscar ciertas huellas sobre las cuales caminar. Ciertos vestigios... para armar un retrato en el cual mirarse" (2012: 45); para evitar el olvido y hacer posible el relato, el del padre Giulio, el del abuelo materno Carlo y su confinamiento, del bisabuelo que se balancea pronunciando las doce letras que salvarán al universo, el de las tradiciones judías de esa familia de la que desciende y a la que pertenece. Así se escribe una larga historia de exilios, con sus discriminaciones, sus separaciones, dolores, silencios que niegan, impiden la palabra.

Sabemos que el exilio es historia de generaciones, una historia que en la escritura de Lorenzano está marcada por momentos significativos: el exilio judío de 1496, el exilio ruso de principios del siglo XX, el exilio de tantos europeos que llegaron a la Argentina entre finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX y el exilio de otros tantos argentinos que se vieron obligados a dejar su patria durante la dictadura de los años '70. Y con éstos, también el holocausto y la persecución a los judíos en Europa durante la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Civil española.

En el caso específico, las implicaciones del exilio exterior llevarán a Leo a un exilio interior que comporta la huida de la realidad cotidiana. El vértigo en el que la fuga interior se manifiesta inicialmente es paralizante y provoca, no solo el desequilibrio físico y la desorientación sino también la pérdida de la inspiración – y por ende de la expresión artística –; hunde al sujeto en una zona de silencio y sombra que evidencia dolorosamente "la soledad en que se está".

Es la palabra fracturada por el dolor de la separación, silenciada por el exilio, desacomodada por la desorientación de la pérdida de la propia patria, de los afectos, el fino y resistente hilo conductor de la escritura de Lorenzano. La palabra silenciada en algunas páginas de *Saudades*, vuelve en la mudez del niño Leo que a través de la música encontrará la propia expresión; las notas musicales – como los colores en el caso de Ana con su pintura – dicen lo que el dolor impide decir con las palabras. Precisamente cuando se fractura en el interior del sujeto la única expresión posible, inicia esa fuga interior, 'en mí menor', como único camino para

Sanear, juntar y pegar los pedazos rotos,
construir una imagen donde depositar la
memoria... nada más absurdo. La única
palabra posible es la palabra fracturada,
desacomodada, estrangulada. (Lorenzano 2007: 128)



En *Fuga en mí menor* será la construcción de un objeto donde depositar la memoria fragmentada, el camino posible para sanar y sanear la propia historia; al juntar y pegar las piezas que conforman el chelo, Leo irá juntando y pegando los fragmentos de su memoria (individual, familiar, colectiva). En medio de la desorientación del vértigo que lo ha hundido en una crisis, en el angustioso silencio de la creación musical, con ese sabor de moneda oxidada en la garganta, se pone a construir con sus propias manos un instrumento musical, un violonchelo como el que tocaba su padre. En ese lento y silencioso proceso de creación se concretiza la elaboración del duelo.

Esto permite plantear un paralelismo posible entre la construcción del chelo, la reconstrucción de la historia personal de Leo y, como metaliteratura, la escritura de la novela. La elección del material, la madera, los recuerdos y el tema; el tratamiento que hay que darle a ese material, la espera para que se curta, y luego poder cortar y pegar las piezas, los recuerdos, las palabras, lijarlas, pulirlas con suavidad y paciencia. Un proceso de creación lento, fruto del silencio y en el que se pone en juego el sujeto mismo. El trabajo paciente y silencioso del cuerpo en el construir el chelo favorece el viaje interior que permitirá vivir el duelo pendiente y encontrar al padre para darle simbólicamente la sepultura que le permitirá aceptar su orfandad y por tanto recibir la herencia. Será el mar del sur el lugar del rito funerario, de la celebración de la muerte y de la vida.

HETEROGLOSÍA: LA MÚSICA Y LA FOTOGRAFÍA COMO VOCES NARRATIVAS.

En el contrapunto que caracteriza la estructura narrativa, el lenguaje de la música y el de la fotografía se repiten rítmica y constantemente, articulando el juego fragmentado de la memoria personal y colectiva como eslabones de la cadena generacional que da identidad, estructura y sentido.

El título mismo de la novela evoca el lenguaje musical dando al monosílabo *mi/mí*, como he señalado anteriormente, una doble valencia semántica: de pronombre personal y de nota musical.

Ante la ausencia del lenguaje, como metáfora de lo indecible, la música se presenta como posibilidad de salir del silencio, vivido como efecto traumático ocasionado por el exilio, por el abandono de espacio y de tiempo (Grinberg, Gringberg 1982), que en el caso específico implica también el abandono simbólico del padre que lleva al sujeto al abandono de la palabra, de la comunicación, de la realidad. La afasia infantil de Leo como síntoma del trauma del exilio se resolverá en la música; la afasia musical del adulto, la incapacidad de encontrar la expresión musical, se resolverá a través de la 'palabra'³ que va surgiendo de su interior como el cuerpo del violonchelo

³ Vale la pena recordar que el lenguaje como terapia es el fundamento del psicoanálisis, la práctica de la palabra es la que permite leer las palabras bajo las palabras, el inconsciente.



va saliendo de sus manos. Porque la palabra hace posible la potencia del deseo introduciendo en el corazón del hombre la experiencia de la pérdida, y su imposibilidad encierra el deseo detrás de la voz. La muerte de la madre renueva en Leo el dolor por la pérdida del padre, los traumas acumulados y los duelos postergados (Grinberg, Grinberg 1982) ocasionando una crisis depresiva de la cual podrá salir, una vez más, a través del recurso de la música, vínculo con el mundo perdido, señal intangible pero viva de la presencia paterna. El vértigo coloca a Leo ante su propia vulnerabilidad, símbolo del duelo, y de su condición humana (Rivera Garza 2013: 120-121).

La vida de Leo, como la novela misma, lleva el sello de la música. Desde su descubrimiento durante el concierto de A. Rubinstein con el que se celebra su reencuentro con las palabras, a su profesión de compositor musical – en la que es posible identificar momentos significativos de la búsqueda del padre y de la propia identidad –, hasta la fabricación del chelo como proceso de elaboración del duelo sanador. La música no es solamente camino de sanación de la afasia infantil de Leo sino trayectoria profesional, vocación, modo de vivir, posibilidad de recuperar la voz del padre.

Leo tiene dos obsesiones: la *Suite número 1 para chelo* de Bach que prefería su padre y la sinfonía *Titán* de Mahler. La canción de cuna que se vuelve marcha fúnebre. De ahí los recuerdos recurrentes del niño que quiere aprender a tocar el violonchelo para que su madre dejara de extrañar a su padre (Lorenzano 2012: 59-60), la decisión de no tocar nunca la música de Bach (2012: 60); que se unen a la composición de la sonata “El poeta de las sombras” que Leo dedicó a Josef Sudek, el fotógrafo de las sombras, tan admirado por su madre, a su regreso del frustrante viaje a Vinca (2012: 38-39), y que luego descubriría ser también parte del duelo por su padre, otra víctima de guerra.

En la dinámica de la recuperación de la memoria, componer para Leo era rescatar, reconstruir las voces de la gente querida, sobre todo la voz de su padre. Ya que no podía tener su rostro, al menos su voz (2012: 50). Con la música era posible manchar el silencio. Componiendo trata de encontrar el sonido que surge del silencio (2012: 89) para volver a sus raíces y combinar en la creación musical lo que sus dos tierras le han dado (2012: 87).

Si la sinfonía n. 5 de Gustav Mahler habla de la vida y la muerte, entre la canción de cuna que su madre le cantaba y la marcha fúnebre en la que se transformará, las notas desgarradoras de la música del compositor checo L. Janáček (2012: 63) que cuentan de la invasión de Praga hecha por los nazis y la evocación de la pasión paterna por aquella célebre grabación de 1936-39 con las que Pablo Cassals rescata del olvido las sonatas de Bach, coloca la narración en una dimensión histórica en la que la música es lenguaje de protesta, expresión de dolor y muerte. Por otro lado con la referencia a la ópera de Arnold Schönberg, *Moisés y Arón*, se contextualiza el drama de Leo en la tragedia del silencio, de la ausencia de la palabra en la tradición judía:



“Oh, palabra, tú que me faltas” (2012: 25); tradición enlazada con el simbolismo de la imagen de Vedran Smailović tocando durante veintidós días siempre a la misma hora en las ruinas de Sarajevo por las veintidós víctimas, como las veintidós letras del alfabeto judío, las mismas que – según su bisabuelo – salvaban cotidianamente el universo.

En el contrapunto de la estructura narrativa se vuelve continuamente al instante capturado por la única fotografía que Nina llevó consigo al salir de Italia, “siempre la sombra”, la fotografía de la sombra sobre una muchacha con blusa blanca y enorme sonrisa cubierta en parte por una sombra (2012: 36-37). La memoria se detiene continuamente en el significativo momento en que fue tomada, simulando un diálogo entre ausente y presentes, entre vivos y muerto.

La fotografía adquiere el valor simbólico de los objetos que forman parte del equipaje del exiliado, “en la maleta, sólo la cámara, algo de ropa y la inquietante fotografía” (2012: 12), es lo que en otros textos la escritora llama “vivir con lo que salvaríamos en un naufragio”. Así pues, lo único que le quedó del padre es la sombra en una fotografía, metáfora de la ausencia, pero también quizás de una presencia insinuada, escondida, que se desvela de alguna manera en y con los recuerdos ajenos. Leo, en efecto, quiere encontrar en la fotografía de esa sombra “la presencia de lo que ya no existe” (2012: 24), o más bien lo que Walter Benjamín llamaba “la chispita minúscula de azar, de aquí y ahora, con que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen”, trata de “encontrar el lugar inaparente en el cual, en una determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya tiempo, anida hoy el futuro”⁴, que podrá descubrir mirando hacia atrás (Benjamin 1989: 75).

La única fotografía que se llevó consigo la madre captura un instante potente de lo que no está, de lo que no estará ahí, ¿preludio de una muerte?, ¿Presagio de la ausencia de Giulio? Más que reproducir lo que estaba ahí, la fotografía de la sombra anuncia, y de hecho evoca, la muerte y la ausencia de lo fotografiado, la presencia de una ausencia. La imagen de esa sombra se transforma entonces, en palabras de Cristina Rivera Garza, en la tumba de los muertos vivientes, y como tal, cuenta su historia, una historia de fantasmas y sombras: así la fotografía resulta ser para Leo un largo luto, una ausencia, un anhelo (Lorenzano 2012: 110). De la misma manera que la canción de cuna se transforma en marcha fúnebre en Mahler, el inicio de una vida anuncia ya la muerte de la misma.

Existe otro aspecto interesante que ilumina la existencia de estas dos voces artísticas al interno de la narración: la fotografía, no es solo imagen de la sombra del padre, sino también actividad y pasión materna, lenguaje afectivo entre la madre y el hijo, pasión heredada al nieto Julio que hará de ésta su propia profesión. El proceso mágico de revelado de la fotografía es análogo al de la memoria: qué vi entonces y

⁴ Vale la pena anotar el paralelismo que Benjamin hace en este texto al hablar de la fotografía como un espacio inconsciente, gracias a la cual percibimos el inconsciente óptico, igual que el psicoanálisis permite percibir el inconsciente pulsional.



qué veo ahora; ese era el juego que hacía Leo con su madre, descubrir las imágenes que estaban y no habían visto al tomar la foto (2012: 56-57). Era como descubrir los sonidos que encierra el silencio (2012: 58). Y luego, inventarles historias a esas fotos, o a las postales que encontraban en el mercadito, era el pretexto ideal para los cuentos.

Son numerosas las voces artísticas, polifonía vertebrada por el contrapunto, que se insertan en el relato de la memoria como representación y denuncia del horror de la guerra, de las atrocidades de los totalitarismos, del exilio obligado. Entre ellas, la voz literaria de Cesare Pavese se escucha con la fuerza de la escritura, de la poesía que habla de muerte y de silencio, referencia inevitable a la orfandad del protagonista y al consecuente silencio en el que ésta lo hunde. Desde el epígrafe: "Qualche nostro antenato, dev'essere stato ben solo – un grand'uomo tra idioti o un povero folle – per insegnare ai suoi tanto silenzio", retomado en diversas ocasiones a lo largo de la narración, la escritura de Pavese forma parte determinante de la narración, de la misma manera que la lectura de *Lavorare stanca* probablemente lo fue para Giulio en sus momentos de soledad en esos últimos días de caminata en las montañas de Toscana donde encontró la muerte. La lectura que Leo hará una y otra vez de ese texto, buscando huellas del padre sobre las cuales poder caminar, no le proporcionará los elementos para dar un rostro a la sombra de la fotografía pero sí para cuestionar la muerte de su padre. En esta perspectiva, considero que en la escritura de Pavese, y en su suicidio, se encuentra la clave de lectura de ese duelo no elaborado por más de cincuenta años. Por un lado, recorriendo la historia del escritor piemontés y releendo su poesía, Leo se atreverá a pensar en la posibilidad dramática del suicidio:

El héroe de mi infancia se había matado. Nunca nadie me había dado a entender nada semejante [...] Giulio había elegido cumplir el mismo destino de los otros. Era la ofrenda que hacía a esa estúpida guerra y a la memoria de sus compañeros. (2012: 134-135)

Por otro lado, ese mismo libro que había acompañado la muerte del padre y que acompañó a Nina, su madre, en los tres meses de enfermedad, esas mismas palabras que Giulio había subrayado, le abrirán un nuevo camino en la búsqueda del padre. Leo dejará de seguir las huellas de la anécdota, que le permitirían terminar de contarse la historia y darle un final, para seguir la mirada de ese hombre de menos de treinta años que era su padre en el momento de morir (2012: 135):

Vendrá la muerte y tendrá tus ojos
esta muerte que nos acompaña
desde el alba a la noche, insomne,
sorda, como un viejo remordimiento
o un vicio absurdo.



Cuando Leo deja de buscar vestigios y huellas de la vida del padre para mirar de frente la muerte del padre, preguntarse por lo que pasó por la cabeza de Giulio en esos últimos momentos, imaginarse el miedo que pudo haber sentido – “un gran hombre entre idiotas o un pobre hombre”–, podrá entonces despedirse de su padre y aceptar su herencia.

Si el padre es el Otro como lugar en el que la palabra se constituye, es decir, el mensajero, el que lleva consigo la palabra (Recalcati 2012b: 149-159), que da sentido a la existencia y fundamento al pacto entre las generaciones, el silencio infantil y adulto del protagonista de *Fuga en mí menor* es metáfora de la ausencia simbólica del padre que imposibilita la palabra, pero también condición necesaria que hace posible la palabra, el sonido. Sólo después de haber asumido su orfandad, Leo podrá recobrar la palabra y dar un sentido a esa presencia ausente: “para enseñar a los suyos tanto silencio” (Pavese 1991).

Con el tema de la búsqueda del padre, tema fundamental de la cultura occidental, esta novela de Sandra Lorenzano entra a formar parte de esa larga tradición literaria habitada por figuras clásicas como la de Telémaco, y se inserta, al mismo tiempo, en la Historia del exilio de numerosos pueblos víctimas de persecución, de guerras, de ideologías, totalitarismos.

BIBLIOGRAFÍA

Arrivé M., 2005, *Linguaggio e psicanalisi, linguistica e inconscio. Freud, Saussure, Pichon, Lacan*, Spirali, Milán.

Benjamin W., 1989, "Pequeña historia de la fotografía", en *Discursos Interrumpidos I*, Ediciones Taurus, Buenos Aires, pp. 60-85.

Cacciari M., 2012, "Il peso dei padri che cosa significa ereditare il passato", *La Repubblica*, 4 de mayo de 2012, en <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/05/04/il-peso-dei-padri-che-cosa-significa.html>>, y posteriormente en I. Dionigi (eds.), *Eredi. Ripensare i padri*, Rizzoli, Milán, pp. 25-30.

Dionigi I., 2012, *Eredi. Ripensare i padri*, Rizzoli, Milán.

Grinberg L., Grinberg R., [1975] 1976, *Identità e cambiamento*, Armando Editore, Roma [1975, *Identidad y cambio*, Editorial Nova, Buenos Aires].

Ilie P., 1981, *Literatura y exilio interior. Escritores y sociedad en la España franquista*, Editorial Fundamentos, Madrid.

Lorenzano S., 2007, *Saudades*, Fondo de Cultura Económica, México.

Lorenzano S., 2012, *Fuga en mí menor*, Tusquets, México.

Novo S., 1962, *Ha vuelto Ulises*, Ediciones Era, México.

Pavese C., [1962] 1991, *Los mares del sur*, en *Poesía completa*, trad. Guillermo Fernández, UNAM, México [1962, *I mari del sud*, in *Poesie edite e inedite*, Einaudi, Torino].



Recalcati M., 2013, *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Feltrinelli, Milano.

Recalcati M., 2012a, "Imago patris: fallimento e realizzazione dell'eredità", in I. Dionigi (a cura di), *Eredi. Ripensare i padri*, Rizzoli, Milán, pp. 61-77.

Recalcati M., 2012b, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Raffaello Cortina Editore, Milán.

Rivera Garza C., 2013, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, Tusquets Editores, México.

Zambrano M., 1934, "Por qué se escribe", *Revista de Occidente*, Madrid, t. XLVI, n. 132, pp. 318-328.

Anamaria González Luna C. es investigadora de lengua española en la Universidad de Milán-Bicocca donde enseña Lengua española y Cultura de los países de lengua española. Actualmente enseña también Lingüística Hispanoamericana en la Universidad de Milán. Se ocupa de la relación entre literatura e historia en la narrativa mexicana contemporánea y del pensamiento hispanoamericano de los siglos XIX y XX. En ámbito lingüístico se interesa de las políticas lingüísticas hispanoamericanas y de su papel en la formación de una identidad nacional. Entre sus publicaciones: *Una amistad sin sombras. Correspondencia entre Manuel Gómez Morin y Efraim González Luna* (2010); *La independencia perdida de una nación y el drama personal de un emperador europeo en México. Reflexiones en torno a "Noticias del Imperio" de Fernando del Paso* (2013); *Dalla Lombardia al Messico: Massimiliano d'Austria tra letteratura e storia* (2010); *El idioma como elemento unificador en el hispanoamericanismo mexicano del siglo XIX* (2008); *Apuntes sobre la traducción italiana de textos de literatura de lengua español* (2004).

anamaria.gonzalez@unimib.it