

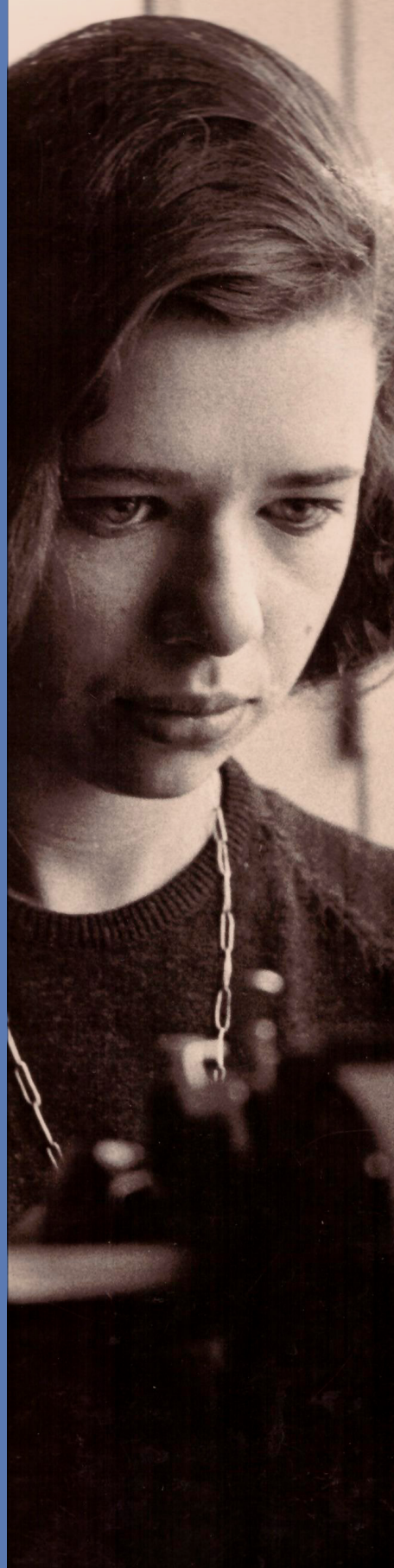
Luca Cerullo &
Yasmina Romero Morales

El origen es una deriva

*Escritura del desplazamiento
entre Rumanía y Argentina en
la narrativa de Alina Diaconú*



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE CHILE



El origen es una deriva

Escrituras del desplazamiento entre Rumanía y
Argentina en la narrativa de Alina Diaconú

Luca Cerullo

Yasmina Romero Morales

El origen es una deriva
Escritura del desplazamiento entre Rumanía y
Argentina en la narrativa de Alina Diaconú.
Luca Cerullo y Yasmina Romero Morales
©2026

Colección Philología
Publicaciones Enredars

Publicaciones Enredars. Vol. 4

Publicaciones Enredars
DIRECTOR EDITORIAL
Fernando Quiles García

Coordinación editorial
Noemi Cinelli
Aline Lara Galicia
Ana Cielo Quiñones Aguilar
Zara María Ruiz Romero

Gestión de contenidos digitales y redes
Victoria Sánchez Mellado
Elisa Quiles Aranda

Diseño y diagramación
Estudio Vicencio

ISBN ENREDARS
978-84-09-90981-0

Este libro ha sido sometido a referato externo bajo el sistema de pares dobles ciegos.

Revisión ortotipográfica
Isabela de Oliveira Dias
Gabriella Martins de Oliveira
Colección Serie Arte / Documento
Ediciones Universidad Autónoma de Chile
Vol. 15

Publicaciones Ediciones Universidad Autónoma de Chile
DIRECTORA
Isidora Sesnic Humeres.
Universidad Autónoma de Chile, Chile

Coordinación editorial
COLECCIÓN SERIE ARTE/DOCUMENTO
Noemi Cinelli.
Universidad Autónoma de Chile,
Chile-Universidad de La Laguna, España

Responsable de edición
COLECCIÓN SERIE ARTE/DOCUMENTO
Aline Lara Galicia- Universidad de Sevilla

Diseño de portada
Estudio Vicencio

ISBN UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHILE
978-956-417-194-4

Este libro se inscribe en el marco del proyecto de investigación *Escrituras extranjeras: desplazamientos, (auto)tra(ns)ducciones y acentos en las literaturas hispanófonas* (siglo XXI) (PID2024-159082NB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades

Imagen de portada

Pablo Alonso. Alina Diaconú en la oficina de su primer puesto de trabajo como Redactora de Publicidad en Grant Advertising, Buenos Aires, 1964. Colección privada de A. Diaconú. Fotografía, 17,7 x 23,5 cm

FOTOGRAFÍAS E IMÁGENES

© de los autores y las autoras, excepto que se haga otra especificación



Cátedra UNESCO
Educación Científica
para la Ciudadanía



Colección Philologia

DIRECCIÓN

Daniel Nisa Cáceres
María Losada Friend
Montse Martínez Vázquez

COMITÉ CIENTÍFICO DE LA COLECCIÓN PHILOLOGIA

Kyria Finardi. Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
María del Pilar García Mayo. Universidad del País Vasco, ESPAÑA
Lucía Ruiz Rosendo. Université de Genève, Suiza
Juan Ignacio Oliva Cruz. Universidad de La Laguna, España
Nuria Lorenzo-Dus. Universidad del País Vasco, España / Swansea University, Reino Unido
Ewelina Feldman-Kołodziejuk. University of Białystok, POLONIA
Rosario Arias Doblas. Universidad de Málaga, España
Charlotte Beyer. University of Gloucestershire, Reino Unido
Laura Monrós Gaspar. Universitat de València, España
Comité Científico

Publicaciones Enredars

Ana Aranda Bernal. *Universidad Pablo de Olavide, España*
Dora Arizaga Guzmán, *arquitecta. Quito, Ecuador*
Alicia Cámara. *Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España*
Elena Díez Jorge. *Universidad de Granada, España*
Marcello Fagiolo. *Centro Studi Cultura e Immagine di Roma, Italia*
Martha Fernández. *Universidad Nacional Autónoma de México, México*
Jaime García Bernal. *Universidad de Sevilla, España*
María Pilar García Cuetos. *Universidad de Oviedo, España*
Lena Saladina Iglesias Rouco. *Universidad de Burgos, España*
Ilona Katzew. *Curator and Department Head of Latin American Art. Los Angeles County Museum of Art (LACMA). Los Ángeles, Estados Unidos*
Mercedes Elizabeth Kuon Arce. *Antropóloga. Cusco, Perú*
Luciano Migliaccio. *Universidade de São Paulo, Brasil*
Victor Mínguez Cornelles. *Universitat Jaume I. Castellón, España*
Macarena Moralejo. *Universidad Complutense, España*
Ramón Mújica Pinilla. *Lima, Perú*
Francisco Javier Pizarro. *Universidad de Extremadura. Cáceres, España*
Ana Cielo Quiñones Aguilar. *Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia*
Esther Merino Peral. *Universidad Complutense de Madrid, España*

Janeth Rodríguez Nóbrega. *Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela*
Olaya Sanfuentes. *Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile*
Pedro Flor. *Univ. Aberta / Instituto de História da Arte - NOVA/FCSH, Portugal*

Coordinación Comité Científico

Ediciones Universidad Autónoma de Chile

COLECCIÓN SERIE ARTE/DOCUMENTO
Mónica Barrientos Olivares. Universidad Autónoma de Chile
Consuelo Soler Lizarazo. Universidad Autónoma de Chile, Chile
Ivan Sergio. Anid Fondecyt-Universidad de Talca, Chile

Comité Científico

Ediciones Universidad Autónoma de Chile

COLECCIÓN SERIE ARTE/DOCUMENTO
Iván Suazo Galdames, *Vicerrector de Investigación y Doctorados. Universidad Autónoma de Chile*
Carolina Valenzuela Matus. *Universidad Autónoma de Chile, Chile*
Pedro Zamorano Pérez. *Universidad de Talca, Chile*
Emilce Nieves Sosa. *Universidad Nacional de Cuyo, Argentina*
Fernando Cruz Isidoro. *Universidad de Sevilla, España*
Carmen de Tena Ramírez. *Universidad de Sevilla, España*
Alejandra Palafox Menegazzi. *Universidad de Granada, España*
Rosangela Patriota. *Universidad Presbiteriana Mackenzie/CNPq, Brasil*
Alcides Freire Ramos. *Federal University of Mato Grosso do Sul/CNPq, Brasil*
Enrique Normando Cruz. *Conicet/Universidad Nacional de Jujuy, Argentina*
Marcos Antonio de Menezes. *Universidad Federal de Goiás, Brasil*
Grit Koeltzsch. *Cisor/Conicet-Universidad Nacional de Jujuy, Argentina*
Gloria Román. *Universidad de Granada, España*
Pablo Andrés Chiavazza. *Universidad Nacional de Cuyo, Argentina*
Rebeca Viñuela. *Universidad de Alcalá, España*

Índice

Introducción.	
Alina Diaconú, hija de dos patrias	9
Capítulo 1.	
Contextualización de la obra de Alina Diaconú	17
Capítulo 2.	
Análisis de la narrativa de Alina Diaconú desde una perspectiva feminista	31
Capítulo 3.	
El exilio en la obra de Alina Diaconú	51
Capítulo 4.	
Cosas y objetos en la narrativa breve de Alina Diaconú	71
Cierre	83
En conversación con Alina Diaconú	87
El psicoanalista	91
La palabra equivocada	99
Bibliografía	101
Fuentes secundarias	102
Sobre los autores	107

Esta obra es fruto de una colaboración entre ambos autores. No obstante, la autoría de los capítulos se distribuye de la siguiente manera: Yasmina Romero Morales es autora de los capítulos 1 y 2, mientras que Luca Cerullo es autor de los capítulos 3 y 4.

Introducción.

Alina Diaconú, hija de dos patrias

Resulta significativo que las guías docentes de literatura hispanoamericana en las universidades españolas sigan omitiendo a las escritoras. Y cuando se mencionan, suelen ser nombres conocidos y reconocidos, como Isabel Allende, Elena Poniatowska, Ángeles Mastretta o las más contemporáneas Brenda Navarro, Samanta Schweblin o Lina Meruane. El resto de las escritoras rara vez aparecen en las guías académicas, lo que alimenta lo que Harris Wendell ha llamado “el principio de recirculación académica” (1998, p. 48)¹. Esto mismo sucede con los catálogos generales, en los que son omitidas o mencionadas tangencialmente, una falta de atención que se traduce en la ausencia de análisis y revisiones críticas minuciosas de su obra. Este es el motivo por el que la mayoría de las autoras apenas reciben la atención que merecen por parte de la crítica especializada. La pregunta que se impone entonces es: ¿dónde están las escritoras? Nos referimos no solo al contexto concreto de este volumen, sino al ámbito cultural en general. Dice Ángeles Caso en *Las olvidadas* (2005):

[...] la única razón por la cual la presencia de las mujeres en cualquiera de los campos de la creación ha sido muchísimo menor que la de los hombres es la misma por la cual la presencia de las mujeres ha sido muchísimo menor que la de los hombres en cualquier otra actividad pública, prestigiosa y capaz de proporcionar dinero: la opresión masculina (2005, p. 15).

En efecto, la ausencia o el ocultamiento de las mujeres escritoras en la historia literaria se debe principalmente a la opresión ejercida por el patriarcado. El privilegio que este ha reclamado para sí mismo ha resultado que sean los

1. El concepto de «principio de recirculación académica», según Harris, sostiene que el profesorado tiende a enseñar aquello que previamente le ha sido enseñado, aquello para lo que existe un mayor volumen de material publicado, sobre lo que encuentra estudios relevantes o, incluso, aquello que constituye su propio objeto de investigación.

hombres quienes predominen en la expresión, quienes configuran el discurso y quienes controlan el lenguaje, y, como consecuencia, quienes dominan los sistemas de representación. Aun cuando se les ha permitido a las mujeres expresarse, el lenguaje ha permanecido en su mayoría bajo el control masculino y no ha permitido subversión alguna del orden establecido.

La institución literaria ha sido históricamente organizada de forma sexista y clasista, creando sus propios “otros” y marginando así a numerosas escritoras cuya obra no ha recibido la atención que merece. Un canon es siempre resultado de la necesidad de un grupo específico, los guardianes de la Cultura Oficial². No surgen de una “selección natural, a la manera de Darwin” como señala Marta Segarra (2000, p. 84). Si esto fuera cierto, implicaría que las mujeres, las personas negras, las hispanas, las chicanas, las indígenas y otras tantas, no han contribuido de modo significativo a la literatura. Desafortunadamente, todavía hoy el canon literario dominante arrastra una rémora al presentar un marcado sesgo androcéntrico que, en el mejor de los casos, subestima la contribución literaria de las mujeres³ y, en ocasiones, ni siquiera reconoce como literatura la producción realizada por ellas⁴.

Vistas así las cosas, el objetivo principal de este volumen es explorar la narrativa de una destacada escritora que, aunque traducida a varios idiomas, lamentablemente es poco conocida fuera de las fronteras de Argentina y de Rumanía. Esta falta de reconocimiento, como vemos, se debe en gran parte a un canon literario dominado por figuras masculinas que, a lo largo de la historia,

2. De ahí que haya una propuesta radical que no promueve la eliminación del canon en favor de la creación de cánones locales o la ampliación del canon existente, sino que aboga por la eliminación completa de cualquier canon, puesto que su formación implica un acto de autoridad y de exclusión siempre en beneficio de una minoría (Sullà, 1998, pp. 15-16).
3. Para ejemplificar este punto, examinemos ejemplos del siglo XX, período en el cual la autora estudiada en estas páginas publicó la mayor parte de su obra. El influyente *Canon occidental* (1994) de Harold Bloom, en el cual, de veintiséis figuras literarias destacadas, solo cuatro son mujeres: Jane Austen (1775-1817), George Eliot (1819-1880), Virginia Woolf (1882-1941) y Emily Dickinson (1830-1886). Otro caso es el *Curso de literatura europea* (1980) de Vladimir Nabokov, entre sus lecciones dedicadas a escritores, Nabokov solo menciona a una mujer: Jane Austen. Asimismo, en el ensayo de lengua española: *La literatura. Qué era y qué es* (1982) de José María Valverde, en una lista extensa de autores, solo aparecen dos mujeres: Santa Teresa de Jesús (1515-1582) y nuevamente Virginia Woolf. M.³ Ángeles Cabré ha analizado, además de estas, muchas más propuestas críticas, antologías y cursos, tras un excelente recorrido por cada una de esas obras, llega a la conclusión de que “en un noventa y nueve por ciento siguen la misma línea: androcentrismo y más androcentrismo” (2013, p. 32).
4. Gilbert y Gubar consideran, incluso, que, para muchos autores, la pluma ha sido vista como una suerte de “pene metafórico”, una herramienta asociada a la masculinidad y percibida como inapropiada y ajena a las mujeres. Para ilustrar esta noción, citan al poeta británico Gerard Manley Hopkins y sus declaraciones misóginas acerca de lo que él consideraba una cualidad esencial en un artista: su masculinidad (1998, pp. 18 y ss.).

han pasado por alto a la mayoría de las escritoras. Pero, también, que sea una escritora latinoamericana, porque esto la sitúa en un espacio doblemente marginal, por el hecho de ser mujer y por haber sido producida su literatura desde la realidad de América del Sur.

El volumen se estructura en cuatro capítulos de análisis crítico, a los que se añaden una entrevista final —En conversación con Alina Diaconú— y dos relatos inéditos de la autora, *El psicoanalista* y *La palabra equivocada*. Los capítulos abordan, respectivamente, la contextualización de su obra, el estudio de su narrativa desde una perspectiva feminista, el análisis del exilio como eje estructurante de su escritura y, finalmente, la función de los objetos y las cosas en su narrativa breve. La entrevista permite incorporar la voz autorial como espacio de reflexión y contraste con la lectura crítica, mientras que la inclusión de los relatos inéditos establece un diálogo directo entre el análisis teórico y la práctica literaria de la autora, reforzando así la coherencia interna y el carácter unitario del volumen.

No obstante, en el caso de la escritora que nos ocupa, Alina Diaconú (1945), esta doble exclusión, la de ser mujer y la de que su producción literaria haya visto la luz en Hispanoamérica, resulta insuficiente para dar cuenta plenamente de su posición en el campo literario. Su trayectoria está marcada por una condición de desplazamiento que la sitúa fuera de una identificación estable entre lengua, nación y territorio: nacida en Rumanía y educada entre dos espacios culturales, escribe en español y desarrolla su obra en Argentina, sin ser plenamente incorporada ni al sistema literario rumano —que no la reconoce como propia por su elección lingüística— ni al argentino, donde su apellido y su biografía la inscriben en una extranjería persistente. Esta inestabilidad identitaria convierte su figura autorial en una presencia incómoda para los imaginarios de la literatura nacional, que siguen operando sobre presupuestos de pertenencia, continuidad y arraigo. Como señala Meri Torras, se trata de autoras cuya obra se construye desde un espacio de negociación permanente, precisamente porque no encajan de manera orgánica en los marcos tradicionales que articulan lengua, nación y literatura (2025, pp. 95–96).

Desde esta perspectiva, los enfoques revisionistas del canon y las metodologías críticas empleadas en este estudio no solo buscan reparar la exclusión histórica de las mujeres escritoras, sino también cuestionar los marcos desde los cuales se decide qué voces pueden ser reconocidas como propias dentro de una tradición literaria nacional. En el caso de Alina Diaconú, su marginación no puede explicarse únicamente por su condición de mujer, sino también por la posición fronteriza desde la que construye su obra, ajena a los marcos nacionales tradicionales. Los estudios literarios, sin embargo, siguen operando en

gran medida desde una concepción decimonónica de literatura nacional, que presupone continuidad, arraigo y homogeneidad cultural, y que muestra una fuerte resistencia a incorporar figuras autorales que encarnan trayectorias transnacionales y postmonolingües. En este sentido, la inclusión de Diaconú en el canon no implica solo una corrección de género, sino también un cuestionamiento más profundo de los criterios mismos de pertenencia literaria. Ello no significa, sin embargo, que su obra quede al margen del campo literario argentino, sino que su inscripción en él se produce desde una posición singular, marcada por el desplazamiento y por una trayectoria que tensiona las categorías nacionales tradicionales.

Alina Diaconú (1945) forma parte de una generación de autoras surgida en la década de los cincuenta y que publicó una parte importante de su obra durante el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). Este grupo de escritoras comparte temas y estilos literarios similares, en sintonía con figuras como Reina Roffé (1951), María Rosa Lojo (1954) o Alicia Kozamesh (1953) (Cerullo, 2016, p. 126). Diaconú ha sido galardonada en múltiples ocasiones e, incluso, ha sido reconocida como ciudadana ilustre por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. En la década de los ochenta, algunos críticos ya afirmaban con certeza que Diaconú merecía ocupar un lugar destacado en el panorama de la literatura argentina actual (Gallone, 1987, p. 31). A pesar de su ingente obra, nos centraremos únicamente en su narrativa, nueve novelas y dieciocho cuentos, más de dos mil páginas que se aúnan por primera vez en un trabajo crítico y que ponen el foco de atención en la perspectiva de género de sus textos. En este sentido, este trabajo de investigación debe mucho a voces investigadoras de mujeres en la literatura como Virginia Woolf, Anna Caballé o Laura Freixas. Las novelas analizadas son *La Señora* (1975), *Buenas noches, profesor* (1978), *Enamorada del muro* (1981), *Cama de ángeles* (1983), *Los ojos azules* (1986), *El penúltimo viaje* (1989), *Los devorados* (1992), *Una mujer secreta* (2002), *Avatar* (2009), y el volumen que aúna sus dieciocho cuentos, *¿Qué nos pasa, Nicolás?* (1995). Por supuesto, como señalamos, no es la única producción de Alina Diaconú, también ha escrito poesía, aforismos, entrevistas, miles de artículos periodísticos —para *La Nación*, *Perfil*, *La Gaceta de Tucumán*, *Clarín*, incluso para la española *Revista de Occidente*— y ensayos que el lectorado curioso puede encontrar en la bibliografía completa de la autora que adjuntamos al final del volumen.

Pero ¿quién es Alina Vladimir Diaconú? Empezar con la biografía de Alina Diaconú (Bucarest, 1945) podría parecer lo apropiado en un volumen como este. Sin embargo, cuando se tiene en cuenta que la autora considera que este tipo de información solo captura datos parciales y se queda en lo anecdótico (Diaconú, 1993, p. 9), nos sumergimos en una profecía autocumplida bastante

común. Los elementos anecdóticos que con mayor frecuencia surgen al abordar la vida de esta autora son que nació en Bucarest y que se vio forzada a exiliarse con su familia a Argentina. Su padre, un abogado que no ejercía, era coleccionista y trabajaba como crítico de arte; se encontró en una situación complicada bajo el régimen comunista porque se había negado a apoyar la dictadura de Gheorghe Gheorghiu-Dej (1961-65), un hombre de Stalin y antecesor de Nicolae Ceaușescu (1967-89). Esto lo ponía en peligro a sí mismo y a su familia, aunque en verdad él no tenía ninguna tendencia política concreta, de hecho, la propia autora asegura todo lo contrario, que su padre era “un escéptico político total” (Apud. López Cabrales, 1996, p. 588). Aguantaron un poco, es cierto, amenazas solapadas, que les expropiaran su propia casa, “una casa antigua con un jardín enorme [...] era como un museo con una pinacoteca de más de cien cuadros” (Apud. López Cabrales, 1996, p. 587) y que la tuvieran que compartir con personas extrañas. A partir de la nacionalización de la propiedad en Bucarest en 1947, además de pagar alquiler al Estado como si fueran inquilinos, también tenían la obligación de cohabitarla con personas desconocidas compartiendo baño y cocina. De este modo fue como vivieron el desabastecimiento, las muchas colas, el hambre, el inevitable despido del personal de servicio y que para la joven Diaconú la universidad se convirtiese en una meta cada vez más inalcanzable. Estaba establecido que los hijos e hijas de trabajadores o campesinos para poder ingresar a la universidad solo necesitaban aprobar, pero los descendientes provenientes de familias de profesionales, como ella, debían obtener una calificación de sobresaliente. Fue así como la Argentina del radical de izquierdas Arturo Frondizi (1958-1962) se volvió la solución. Y como advirtiera uno de sus personajes de *Los ojos azules* (1986), “viajar es huir” pero, también, “viajar es descubrir” (1986, p. 77).

“Yo no me voy” y, mi madre me respondió: “No, tenés que ir”. Unos días después había que firmar un papel en el que tenía que estar mi firma también y yo dije que no iba a firmar porque no me quería ir. Entonces me dieron muchísimas explicaciones. Yo lo recuerdo todo como una cosa muy violenta porque me hicieron firmar en contra de mi voluntad. Así salí de Rumanía. (Apud. López Cabrales, 1996, p. 591)

Escogieron Argentina porque la madre de Alina Diaconú tenía una hermana en Buenos Aires a la que le había ido muy bien. Y tal y como asegura la autora, su vida, que “ha sido siempre una novela” (Apud. Muscillo, 2022), comenzó un nuevo capítulo. La escritora cumplió catorce años en un barco italiano sacudido por la tempestad. El mismo barco, curiosamente, en el que Federico García

Lorca (1898-1936) había llegado a Buenos Aires en 1933, el “Conte Grande”.

Fuimos de Bucarest a París. Allí, nos esperaba mi tía y nos acompañó hasta Génova para embarcar. Pero al llegar, nos encontramos con que había huelga de barcos. Tuvimos que esperar a que terminara la huelga. Tomamos el Conte Grande, que es el mismo barco en el que llegó Federico García Lorca a la Argentina. (Apud. Muscillo, 2022)

La autora admite que lloró durante todo aquel viaje de veintiún días hasta que por fin puso un pie en la tierra que se convertiría en su nuevo hogar, aunque en ese momento desconocía hasta el idioma y “no tener idioma es casi no tener identidad [...] las únicas dos palabras que yo sabía decir en ese momento eran: ‘no entiendo’” (en Tarela, 2025, 4:10). Esto sucedió el 1 de septiembre de 1959 y su vida sufrió un corte, un antes y un después de llegar a Argentina que, además, le “pareció un espanto y eso [le] duró dos años” (Apud. López Cabrales, 1996, p. 592). Atrás quedó todo, su casa, sus cosas, sus paisajes, sus vacaciones en el Mar Negro y los Montes Bucegi, muchos seres queridos y, sobre todo, aquellos que habrían podido llegar a serlo de haberse quedado. Incluso su padre, Aurel Vladimir se quedó atrás de alguna forma. Tampoco él hablaba el idioma y el cambio siempre es mucho más difícil para un adulto intelectual, “se empezó a morir de a poco” (Televisión Pública, 2015). Falleció de un infarto a los cinco años de haber llegado a Buenos Aires.

La escritora rumana, hoy nacionalizada argentina, sostiene que a pesar de haber llegado tan joven al Cono Sur, en su geografía emocional no deja de estar Rumanía, su país de su nacimiento, el de sus primeros años, el de su lengua materna. Sin embargo, Argentina ocupó pronto un lugar significativo en su vida, “el país que yo adopté y me adoptó” y su castellano, “que llegó a ser la lengua de mi realidad cotidiana, de mis sueños, y de mi literatura” (1993, p. 9). Tanto es así que se considera a sí misma “hija de dos patrias” (1993, p. 11). No obstante, en la literatura solo de una, sus libros cuando son traducidos al rumano no lo son por ella misma, que admite ya no tener la misma soltura que en castellano y que “es más argentina que el dulce de leche” (Apud. Muscillo, 2021). En tercer lugar, también ocupa un lugar destacado para ella Francia, el francés es el idioma de su educación y el lugar de encuentro de muchos de sus primeros textos literarios (Apud. López Cabrales, 1996, p. 597).

A los pocos días de llegar a Buenos Aires, comenzó su educación en el colegio Mallinckrodt de la ciudad, una institución femenina dirigida por monjas alemanas. La autora, que procedía de un colegio mixto y que en ese momento

tampoco sabía alemán, se vio así inmersa en un entorno educativo y lingüístico completamente nuevo. Con posterioridad, completó el bachillerato, se matriculó en la carrera de Comunicación y Publicidad de la Universidad del Salvador (USAL) y cuando terminó se marchó a París durante un tiempo, era 1968.

En 1985, gracias a la beca Fulbright de la Universidad de Iowa, también vivió en Estados Unidos, ya por entonces su pasión por la literatura se había convertido en un oficio. En 1994 obtuvo el premio de la *American Romanian Academy and Sciences* de California. Con todo, es importante destacar que ninguno de sus libros alcanzó el estatus de superventas, aunque, considerando la perspectiva de López, el protagonista de *Buenas noches, profesor* (1978), es plausible que este no haya sido, en ningún caso, un objetivo perseguido:

Los así llamados “best-sellers” son trampas. Son temas que “agarran” ... y nada más. Como los libros policiales. Aunque los “best-sellers” son peores, porque tienen pretensiones literarias... Son... una verdadera prostitución intelectual... una fórmula mágica, una receta para atrofiar la materia gris del individuo... para embrutecerlo... No, Mara, por favor, no lea estas estupideces. (1978, p. 125)

La Alina Diaconú adolescente no tenía la literatura como única pasión: también le gustaba pintar. Llegó a realizar tres exposiciones consecutivas con sus quince, dieciséis y diecisiete años, pero tuvo que admitir que podía vivir sin pintar, pero no sin escribir, por lo que fue más fuerte su vocación literaria (Canal Cultural del Jockey Club, 2021). La voz del patriarcado que emerge en su novela *El penúltimo viaje* (1989), la única con claros tintes autobiográficos, emite un comentario desalentador a este respecto: “nunca hubo grandes pintoras mujeres. Los hombres pintan mejor, no sé por qué” (Diaconú, 1989, p. 32). En nuestra opinión, se trata de una estrategia narrativa de la autora para retratar de manera crítica la misoginia inherente al mundo de la pintura, exponerla como un problema social y provocar una reflexión en el lectorado sobre estas creencias perjudiciales hacia las mujeres. Quién sabe si fue una razón más por las que decidió no continuar con la pintura, más adelante, reconocemos la voz de la autora en “La isla de las orquídeas” (1995) cuando asegura que “Todo es tanto más difícil para una mujer...” (Diaconú, 1995, p. 136).

Alina Diaconú trabajó durante más de dos décadas como redactora de publicidad, un mundo que le permitió desarrollar su labor como escritora. Fue en ese entorno donde conoció a Ricardo Cordero, quien también era escritor y se convirtió en su marido durante 43 años.

El periodismo fue algo raro que me sucedió, porque yo nunca quise escribir para la prensa. El diario de *La Opinión*, que en aquel momento era opositor del peronismo, me llamó para hacerme una entrevista a raíz de la publicación de *Buenas noches, profesor* (1978) [...]. A raíz de eso me llamaron de la revista *Gente*, [...], y me dijeron que les escribiera cada quince días una columna de opinión sobre las cosas cotidianas. Esto me dio popularidad, porque *Gente* se publica en diferentes países. [...] Después, fui escribiendo cada vez más y como yo viajaba mucho, publiqué reportajes de personajes como Cioran, Ionesco, Borges y Sarduy, entre otros. Colaboré en periódicos como *Clarín*, *La Nación* y *La Prensa*. (Apud. López Cabrales, 1996, p. 587)

Sin embargo, es importante destacar que Alina Diaconú trasciende considerablemente estos detalles biográficos, tal como ella misma señaló respecto a la protagonista de su novela *La Señora* (1975): “el retrato de alguien no se agota en un puñado de palabras” (Diaconú, 1975, p. 41).

Capítulo I.

Contextualización de la obra de Alina Diaconú

Alina Diaconú se integra dentro de la generación de autoras que emergió en la década de los cincuenta. Este conjunto de escritoras comparte afinidades en cuanto a temas y estilos literarios mostrando una evidente sintonía entre ellas (Cerullo, 2016, p. 126). Reina Roffé señala que el discurso de las escritoras en ese momento de la historia:

Nace de una sensibilidad y de una imaginación críticas en repudio a todo lo que oprime. Desde la reconstrucción de las diferentes etapas de la vida; desde esas zonas que lindan o ahondan en el amor y el delirio: desde una visión introspectiva pero abarcadora del universo, pasando por las instancias del descubrimiento sexual y erótico, y desde el resentimiento que se invierte ha hecho positivo, esta escritura reacciona transformativamente (1985, p. 914)

Dentro de esta constelación de autoras, Alina Diaconú se distingue por una perspectiva singular marcada por una trayectoria vital y literaria atravesada por el desplazamiento: nacida en Rumanía y llegada a Argentina a los catorce años, su escritura en español se produce desde un lugar que no se identifica plenamente ni con una tradición nacional de origen ni con una de adopción. Esta posición la sitúa en lo que la crítica reciente ha comenzado a conceptualizar como *literatura con acento*, un marco analítico que permite pensar escrituras que desbordan la identificación estable entre lengua, nación y territorio, y que confiere a su obra un punto de vista difícilmente homologable al de otras escritoras latinoamericanas (Gimbernát González/Tompkins, 1993, p. 24)⁵.

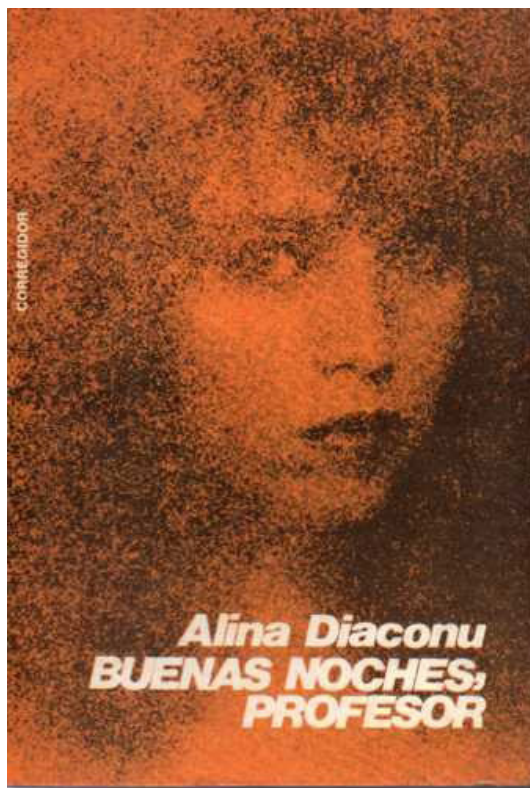
5. El concepto de *literatura con acento*, desarrollado por Meri Torras, se propone como una herramienta analítica —no identitaria— para pensar escrituras contemporáneas producidas desde posiciones de desplazamiento. Parte de la idea de que la literatura actual es estructuralmente posmonolingüe y que no existe una literatura “pura” o sin acento, sino textos que se escriben desde lugares de fricción entre lengua, nación y territorio (Torras, 2025, pp. 95–96).

La autora reconoce que sus principales influencias literarias provienen de autores masculinos a quienes ella misma califica de escritores con “mayúsculas”. Entre estos incluye a figuras destacadas como Eugène Ionesco y Emil Cioran (Diaconú, 1993, p. 11), Bertolt Brecht, Franz Kafka, Samuel Beckett, Roberto Arlt, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, César Vallejo, Alejo Carpentier, Lezama Lima, Severo Sarduy, Alberto Girri o Enrique Molina (Apud. López Cabrales, 1996, pp. 589, 595 y 596). Las influencias de escritoras son significativamente menores: Clarice Lispector, Nélida Piñón, Silvina Ocampo, Olga Orozco (Apud. López Cabrales, 1996, p. 596) y alguna otra mencionada de manera tangencial en sus textos como Alfonsina Storni (Diaconú, 1978, pp. 24-5) o Virginia Woolf (Diaconú, 2002, p. 66). De hecho, en su novela *Buenas noches, profesor* (1978), asocia, como hacía Borges en muchos de sus ensayos y conferencias, cada país con un autor y solo menciona a una mujer:

Me hubiera gustado conocer el mundo, un profesor de literatura tendría la obligación de recorrer todos los países por lo menos, los más importantes. La España de Cervantes, la Francia de Balzac, la Inglaterra de Shakespeare, la Italia de Dante, la Irlanda de Joyce y de Beckett, la Alemania de Goethe, la Rusia de Dostoievski, la América de Poe, la Grecia de los trágicos. Una vez viajé fuera del país, estuve en Chile, y me conmoví porque era la patria de Gabriela Mistral y de Neruda. (Diaconú, 1978, p. 47)

Además de la presencia casi anecdótica de una única mujer, la chilena Gabriela Mistral (1889-1957), se observa una falta de simetría en la forma en que alude a ella en comparación con cómo se refiere a los hombres. En el caso de Mistral, la autora utiliza el nombre de pila seguido de su apellido, mientras que para los hombres, simplemente hace referencia a ellos por su apellido. Este patrón es recurrente en la obra de la autora, en *Buenas noches, profesor* (1978) el protagonista se refiere a sí mismo como a su esposa de la misma manera: “creceremos y nos multiplicaremos y poblaremos la isla con muchos Lopicitos y muchas Saritas” (Diaconú, 1978, p. 65). Esta práctica de referirse a los hombres por su apellido y a las mujeres por su nombre de pila y su apellido es una convención cultural y lingüística arraigada en muchas sociedades y que, sin ánimo de caer en un presentismo perverso⁶ dado que la autora lo escribió en 1978, refleja una tradición patriarcal todavía presente en la actualidad.

6. Entendemos por “presentismo perverso” la noción acuñada por Judith Halberstam, que implica analizar un suceso histórico desde una perspectiva contemporánea, aplicando valores, normas y conceptos actuales a eventos pasados (2003, pp. 45-ss). Esta práctica puede distorsionar la comprensión precisa de la historia al imponer anacronismos y juicios retrospectivos que no son apropiados para el contexto en el que ocurrieron los eventos históricos.



No obstante, existen otras influencias de las que Diaconú es consciente, pero prefiere dejar a "otros la fatigosa tarea de buscarlas" (1993, p. 14). Asimismo, admite el influjo de mujeres ajenas al ámbito intelectual, a las que reconoce su importante labor e, incluso, las incorpora en sus novelas. Mujeres que trabajan incansablemente todos los días, las noches y los fines de semana para sacar a su familia adelante (Diaconú, 1979, p. 39). Entre ellas destaca a su niñera alemana, al personal de asistencia de su hogar, compuesto por rusas y húngaras, así como a su institutriz, una mujer graduada en Oxford (Diaconú, 1993, p. 14).

... para mí fue muy importante el mundo de las mucamas [...], porque cuando era chica el mundo de los afectos venía a través de ellas. Casi siempre había dos, una mucama y una cocinera. Durante el régimen comunista también teníamos mucamas, porque la casa era muy grande, mis padres trabajaban y el gobierno les permitía tener esa ayuda. Yo tenía una relación entrañable con la cocinera porque me gustaba el mundo creativo de la cocina, les ayudaba picando las cosas, añadiendo especias y de paso me aprendía las recetas. El mundo de las mucamas era fascinante para mí por las historias increíbles

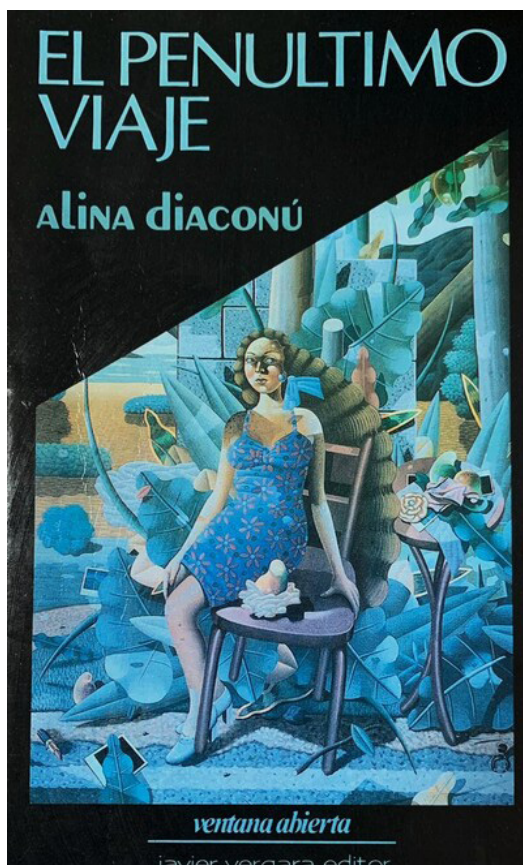
que me contaban. Todas ellas eran muchachas que venían de Transilvania, de cultura húngara, y llevaban sus trajes típicos. En su mayoría eran campesinas que buscaban ganar más dinero en la capital trabajando en las casas. Ellas seguían siendo campesinas en todos los sentidos y me proporcionaban un mundo repleto de historias impresionantes que me encantaba escuchar e imaginar. (Apud. López Cabrales, 1996, p. 588)

La selección predominantemente masculina de las influencias intelectuales que Alina Diaconú mencionó en la década de los 90 se puede entender con claridad a través de las palabras de otra escritora argentina, Clara Obligado (1950). Obligado explica, por ejemplo, cómo el *boom* latinoamericano que la formó como lectora, no la consideraba como mujer:

Allí estaba el *boom*, formándome como lectora, libros que no me incluían como mujer. Los exámenes y los temarios se sucedían, y la única escritora era sor Juana Inés de la Cruz. Pero en esos años las horas pasaban muy de prisa, y a mediados de los setenta ya no queríamos ser la Maga, comenzamos a ser críticas con quien había definido al “lector hembra” como pasivo, las lectoras hembras que cumplíamos veinte años ya no estábamos dispuestas a cuidar a las Oliveiras de turno, ni a mirar el mundo desde el masculino singular. Con paciencia, con entusiasmo, con admiración, muchos años más tarde fui completando los vacíos, la injusticia flagrante de mi biblioteca. Hoy las leo. A través de ellas, me leo. (Obligado, 2020, pp. 33-34)

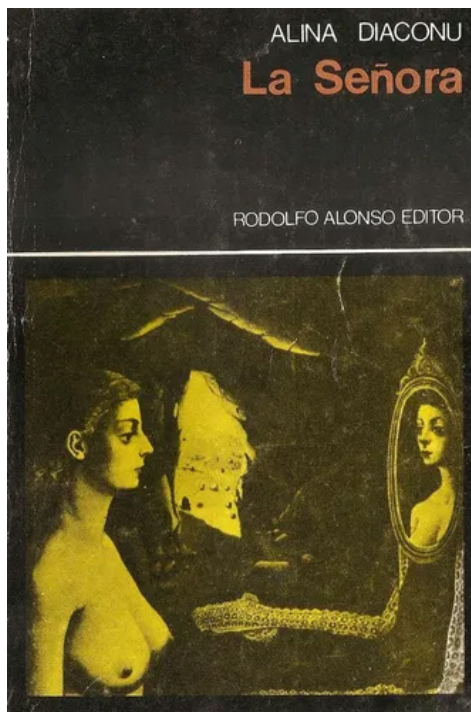
Algo parecido debió sucederle a la Alina Diaconú del siglo XXI, porque en la actualidad da tantos nombres de hombres como de mujeres y, aunque vuelve a recordar a Silvina Ocampo, añade a Ana Emilia Lahitte (Dumitrescu, 2013), insiste en Olga Orozco pero suma a Alejandra Pizarnik (Canal Cultural del Jockey Club, 2021). Y es que la autoría femenina es algo que Alina Diaconú siempre ha reivindicado, también en el ámbito del arte. La autora expresa su admiración por las mujeres artistas que destacan a través de sus propias obras creativas, en lugar de aquellas otras que se sitúan a la sombra de sus maridos creadores. Su enfoque resalta la importancia de la autonomía creadora de las mujeres y la originalidad en la producción artística femenina. Lo vemos, por ejemplo, en *Buenas noches, profesor* (1978):

[...] nunca entendí demasiado bien esa extraña virtud de las mujeres abnegadas, esas sombras blandas que se mueven como gatos detrás de maridos artistas, esas miradas admiradas y serviles frente a un cuadro por nacer, a un libro por publicarse, a un concierto en preparación. (Diaconú, 1978, p. 22)



En otra de sus novelas, *El penúltimo viaje* (1989), también presenciamos la inclinación especial de una de las protagonistas por las “historias de mujeres poderosas y bellas”. Así, una de las jóvenes protagonistas solicitaba a su institutriz que le leyera acerca de figuras como Cleopatra, la Reina de Saba o Catalina la grande (Diaconú, 1989, p. 35).

En cuanto a su primer texto, *La Señora* (1975), una novela, la terminó en Buenos Aires pero la empezó en Francia. Su temática gira alrededor de la locura de una mujer agobiada por la vida doméstica y que no asume como algo natural sus obligaciones respecto al hogar. Se sufragó la publicación ella misma porque, como ha asegurado, no la conocía nadie (Apud. López Cabrales, 1996, p. 586). Su segunda novela, *Buenas noches, profesor* (1978), narra el delirio causado por una gripe en un profesor solitario y viudo de 55 años que, a pesar de su falta de vínculos cercanos con la gente, fantasea con tener una relación íntima con una de sus alumnas de tan solo diecisiete, “gracias a ‘ella’ mis últimos años podrán ser tal vez los mejores” (Diaconú, 1978, p. 150). Esta

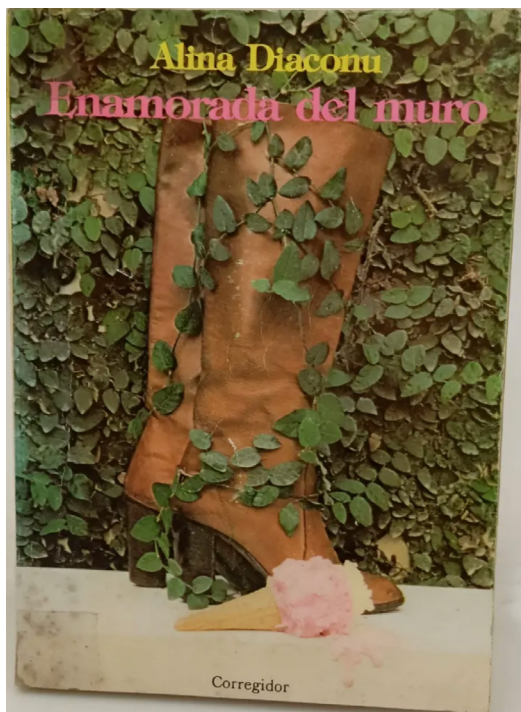


obra fue rápidamente objeto de censura poco después de que recibiera el premio de la *Sociedad Argentina de Escritores*. Se la declaró “de exhibición limitada”, esto es, los libreros podían tenerla pero no mostrarla a sus clientes y “ningún librero quería tener libros censurados que había que esconder detrás del mostrador” (Diaconú, 2019).

Me parece que el libro no hace ninguna crítica tan explícita que la censuraran. Creo que el libro fue malentendido. Quizá leyeron la palabra “incesto” de la contraportada y no les gustó la idea de la relación entre un profesor y una alumna. Quizá les pareció demasiado inaceptable moralmente. ¡Cómo si nunca hubiera pasado! (Apud. López Cabrales, 1996, p. 593)

La autora plantea como una hipótesis adicional que quizás la resistencia proviniera del hecho de que no querían permitir que una mujer expresara su voz desde la perspectiva de un hombre en su escritura.

No sé si fue eso también lo que molestó [a los militares] del libro. En una sociedad militar de tipo patriarcal y además machista es mucho más aceptado que los hombres puedan escribir y sepan todo sobre la mujer y no al contrario.



Se supone que las mujeres saben de mujeres, pero no pueden conocer la psicología masculina (Apud. López Cabrales, 2000, p. 59)

Esta censura que se llevó a cabo durante el Proceso en Argentina y que, como vemos, Diaconú consideró inexplicable e injusta, dado que su libro no tenía referencias ni explícitas ni implícitas a la política, la hicieron escribir de una forma más metafórica, fantástica y onírica, aunque ella asegura que de esta manera hacía un juicio más crítico de la realidad (1993, p. 13). Fue su medio de protestar sin ser suicida y apareció entonces lo que Alina Diaconú denomina su trilogía porque cierra un ciclo: las tres novelas *Enamorada del muro* (1981), mención especial del Premio Nacional, *Cama de ángeles* (1983) y *Los ojos azules* (1986), esta última terminada en Iowa, Estados Unidos.

Enamorada del muro (1981), titulada así en referencia a una planta que trepa por las paredes para poder sostenerse (Diaconú, 1981, p. 85), explora la vida de una adolescente burguesa hastiada de las restricciones familiares y que llama "jaula" a su propio hogar (Diaconú, 1981, p. 94). La trama se desarrolla durante siete días, en una ciudad que muestra su peor rostro, donde la joven protagonista, adicta al helado, posiblemente una metáfora de las drogas, lo consume de modo compulsivo o soporta dolorosas consecuencias físicas



(Diaconú, 1981, p. 111). La figura central, Bruma, nombre metafórico que refleja su sensación de pérdida, se involucra en una secta donde todos usan guantes blancos para ocultar que se comen las uñas. A simple vista, esto podría parecer una ocupación inofensiva, pero pronto Bruma descubre que están dispuestos a cometer asesinatos si otros no se las comen. La novela aborda la complejidad de la adolescencia y la búsqueda de identidad en un contexto inquietante y fatalista.

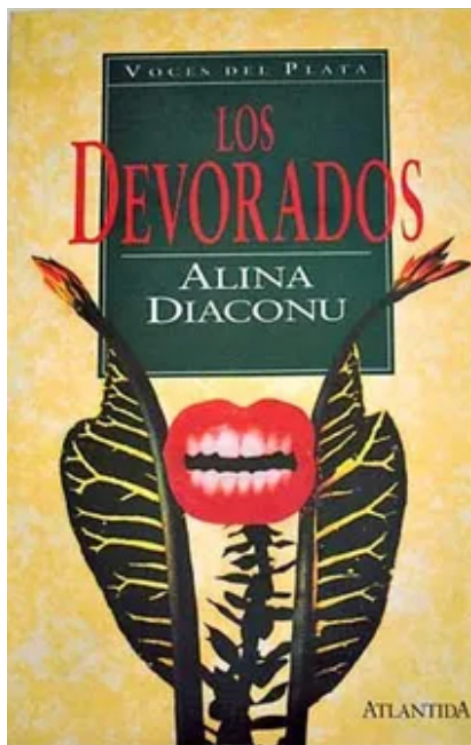
Cama de ángeles (1983) narra la inusual amistad entre dos vecinas en un lujoso edificio de una zona residencial de Buenos Aires. Morgana, una célebre pero envejecida y alcohólica actriz y Ángela, un "hermafrodita" con "vagina, pene y pechos" (Diaconú, 1983, p. 269) que ha optado por la identidad femenina, refiriéndose a sí misma como "la señora del noveno A" (Diaconú, 1983, p. 54). Juntas se aventuran accidentalmente en un barrio empobrecido y sucio, casi fantasmagórico, donde son asaltadas.

Cierra la trilogía *Los ojos azules* (1986). En esta novela, la protagonista, sin nombre en la novela, decide emprender un viaje a la Isla de Tot tras sufrir una ruptura amorosa. En consonancia con la estructura narrativa típica de la reinención personal presente en la literatura latinoamericana y en otras



corrientes literarias, persigue emancipar al personaje de su traumática historia pasada para desvelar con ello una nueva perspectiva vital. Sin embargo, su viaje a esta isla desconocida y a su hotel de cinco estrellas se convierte en una experiencia angustiante, ya que la protagonista es víctima de tortura por el color de sus ojos y, finalmente, es asesinada por un grupo depravado que controla la isla.

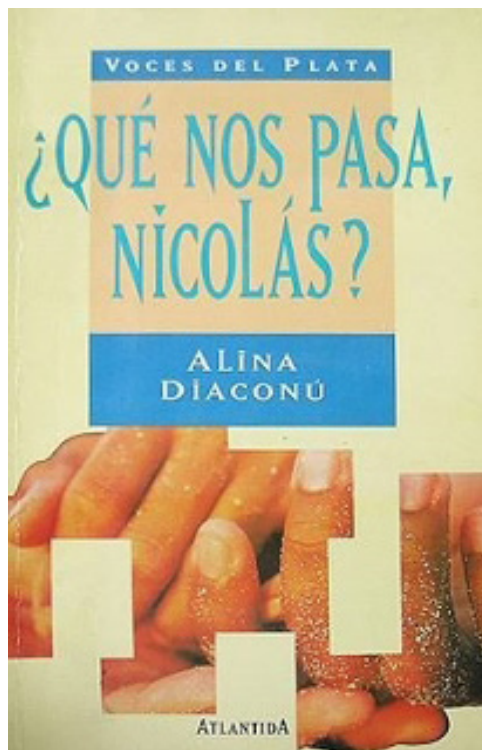
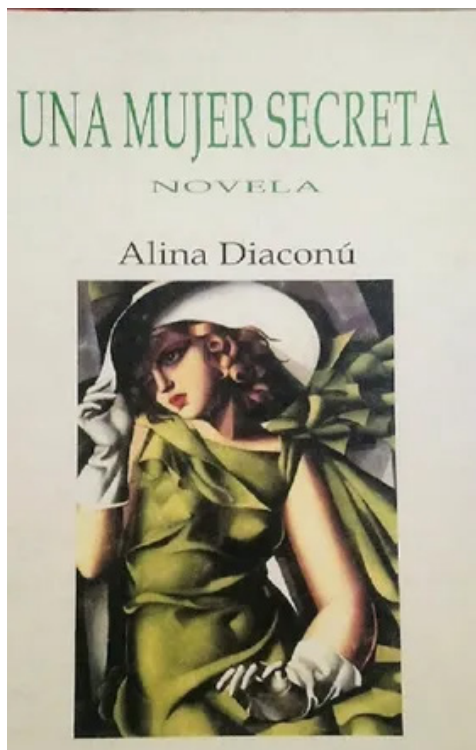
Tres años después aparece *El penúltimo viaje* (1989), un texto que presenta la particularidad de incorporar algunas experiencias vividas por la autora durante su infancia en Rumanía, aunque insiste Diaconu que no es un libro del todo autobiográfico (1993, p. 13). Simbólicamente, además, la publicación de esta novela coincide con el año de la Revolución Rumana que marcó el fin del régimen comunista encabezado por Nicolae Ceaușescu. Por *El penúltimo viaje* (1989), que muchos críticos consideran su obra más destacada (Cerullo, 2016, p. 128), Diaconu recibió el *Premio Meridiano de Plata* al mejor libro del año. *El penúltimo viaje* (1989) narra la historia de tres hermanos Doina, Viorica y Dragomir, quienes emigran con su padre de un país de Europa a Argentina y pasan a llamarse entonces Amapola, Alelí y Alisio respectivamente. La trama guarda un claro paralelismo con la vida de la propia autora, cuando su familia



se vio forzada a abandonar su país natal. La novela relata este viaje de niñez de los tres hermanos que, a diferencia del que hiciera Diaconú, se realiza en tren, al margen de que sea imposible cruzar estos continentes por tierra y no por mar. Luego narra el viaje de regreso que emprende Amapola en su vida adulta, esta vez de Argentina a Europa.

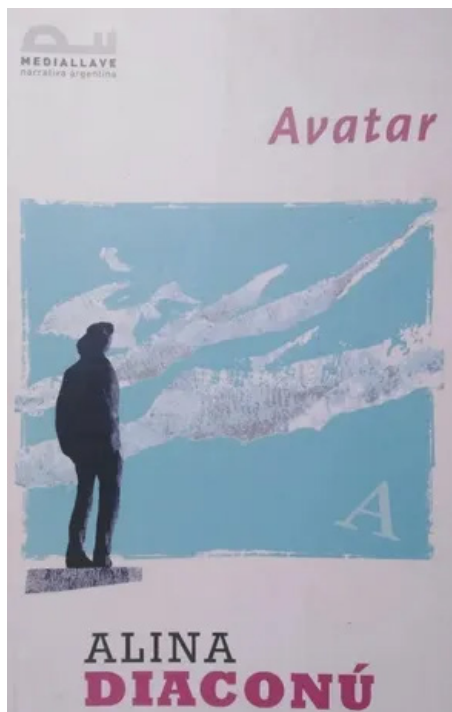
Posteriormente publica *Los devorados* (1992), una historia de tres personajes en apariencia desconectados y diferentes que finalmente se encuentran: Olympia Moore, una marquesa frívola y excéntrica; Ian Gravski, un estudioso obsesionado con las plantas carnívoras cada vez más desconectado del mundo; y un mendigo que reside en una vereda. Una mujer adinerada, un hombre de clase media y otro en situación de pobreza, quienes, de manera sorprendente, comparten el destino común de ser devorados por plantas carnívoras.

La publicación de sus cuentos llega en 1995 con la compilación *¿Qué nos pasa, Nicolás?* Sin embargo, es importante señalar que fue el cuento el primer género literario en el que incursionó la autora en su infancia y juventud. Diaconú misma recuerda que, de niña, cuando los que le leían no le satisfacían, escribía los suyos propios, así que: “me leían los cuentos que yo misma escribía” (Apud. Flori 1988,



p. 97). Esta antología compuesta por dieciocho textos está prologada por María Kodama (1937-2023), que aunque escritora y traductora, es más conocida por ser la viuda de Jorge Luis Borges (1899-1986). La selección de estos dieciocho cuentos es en su mayoría inédita, pero algunos los había publicado Diaconú con anterioridad en suplementos literarios.

En el año 2002, la Fundación Internacional Jorge Luis Borges publica su novela titulada *Una mujer secreta*, de nuevo prologada por María Kodama. La trama de esta obra gira en torno a la fascinación que una mujer misteriosa y elegante despierta en una escritora que atraviesa una etapa de bloqueo creativo. Esta enigmática mujer, caracterizada por su cabello rubio y liso, su vestimenta siempre verde y sus dos bolsas doradas o plateadas, entra en la vida de la escritora en una cafetería llamada “El Trébol,” donde tiene la costumbre de tomar té de menta. A partir de ahí, la escritora protagonista de la novela comienza a tejer una historia totalmente apócrifa en torno a la “dama de verde”, imaginándola como una vidente que presta ayuda a familiares de personas desaparecidas. Se trata de un libro que, como se afirma casi al final, “en realidad no existe” (Diaconú, 2009, p. 282).



Y, por último, en el año 2009 cierra su ciclo narrativo con *Avatar*. En esta historia, menos elíptica que sus obras anteriores, se relatan las sesiones de consulta a una psiquiatra que hace un hombre que, en un principio, no revela su nombre real, pero que se presenta diciendo “soy escritor y tengo cáncer” (Diaconú, 2009, p. 13). A lo largo de la narración se hace llamar Juan, aunque no conoceremos su verdadero nombre hasta el desenlace. La psiquiatra que lo atiende, movida por una mezcla entre compasión y curiosidad, decide tratarlo sin cobrarle, aunque solo por un tiempo limitado. *Avatar* (2009) se sumerge en las conversaciones entre paciente y doctora en un contexto que adquiere matices fantásticos. Sin embargo, hacia el desenlace de la trama, descubrimos en un impactante giro que Juan lleva muerto más de dos años.

La obra de Alina Diaconú ha sido caracterizada como “literatura de la ambigüedad” y “literatura del desasosiego” según lo señalado por Gallone en 1987. También “novela de la censura”, que es como denomina Mónica Flori en la década de los noventa a aquella narrativa que surge en el contexto de las dictaduras (Apud. Forgues, 1999, p. 270) y que recurre a un discurso figurado, simbólico y ambiguo para eludir la censura⁷. Asimismo, se han destacado temas

7. En esta “novela de la censura” podríamos considerar la obra de otras muchas autoras como Luisa Valenzuela, Isabel Allende, Reina Roffé o Alicia Stemberg, entre otras muchas.

incisivos en su escritura, como el viaje concebido como una etapa iniciática o la exploración de la memoria con el objetivo principal de la reconstrucción de la identidad (Cerullo, 2016, p. 126). Agregamos a esta lista un tercer tema que se encuentra presente en todos sus textos: la atención y protagonismo otorgado a los personajes marginales, los subalternos y periféricos, en su mayoría, como veremos, mujeres, que se encuentran en posiciones de poder limitado o sin poder en la sociedad.

Tengo obsesiones que son siempre las mismas: la soledad, la muerte, la incomprensión, el fracaso, la marginalidad [...] porque de algún modo todos somos marginados. La marginalidad es quizá mi tema principal, porque es una de las cosas que más me interesan. Y creo que repito este tema con otras palabras, otras situaciones y personajes... (Diaconú, 1987, p. 5)

Dice Ángel, el personaje principal de *Cama de ángeles* (1983): “mi pasión son los antihéroes, mi querida, no los héroes. Porque solamente los antihéroes son verdaderamente heroicos” (Diaconú, 1983, p. 44). Y, de alguna manera, es lo que demuestra Alina Diaconú al presentarnos a sus personajes subestimados por la literatura tradicional y dar voz a experiencias que, de otro modo, quedarían silenciadas. Así, al explorar la vida de estos personajes femeninos subalternos, la autora destaca sus luchas y sus realidades, algo que no deja de ser una forma de concienciar sobre cuestiones de justicia y equidad.

Capítulo 2.

Análisis de la narrativa de Alina Diaconú desde una perspectiva feminista

Advertía Belén Gopegui hace algunos años que las escritoras querían escribir y que preferían no responder en cuarenta coloquios, cien conferencias y cuatrocientas entrevistas a la clásica pregunta sobre la relación entre las mujeres y la literatura y nunca la relación entre los hombres y la literatura (2017, p. 6). Así que no iba a ser menos Alina Diaconú, a ella también le formularon la pregunta que pone de manifiesto la falta de naturalización de la presencia femenina en la literatura. La autora, por su parte, es de aquellas escritoras que huyen de la etiqueta de “literatura femenina”: “Al llamarla así se la discrimina, como si habláramos de la literatura de los negros, de los judíos o de los homosexuales. Me molesta el término” (Diaconú, 1987, p. 5). Alina Diaconú prefiere que se hable de “buenos o malos libros” (1993, p. 15) y añade que para ella su literatura tiene un cierto carácter andrógino y que, por supuesto, sus libros se apartan de lo que se suele entender por “literatura femenina” (1993, p. 12).

Su respuesta se enmarca en un contexto, la denominada *literatura universal* que está plagada de nombres masculinos, porque cuando un autor varón habla sobre otro hombre o sobre una mujer en su texto, la crítica tradicional tiende a considerar que se refiere al ser humano en general. Esto hace que sus obras sean fácilmente aceptadas como parte de la literatura universal. Sin embargo, cuando una escritora aborda temas relacionados con otras mujeres, suele ser etiquetada como literatura femenina, destinada en exclusiva a un público femenino. Como resultado, las obras de las mujeres han sido históricamente calificadas como pertenecientes a una “literatura menor”⁸, con el objetivo de limitar su alcance y utilidad. Esta etiqueta “femenina” a menudo se basa en una definición decimonónica, es decir, aquella que hace referencia a la mujer definiéndola por su rol de esposa, hija o madre y que es continuadora de los cuentos infantiles pensados

8. Nunca en el sentido positivo que le otorgan al término autores como Deleuze y Guattari, que consideran que cumple la característica de ser una “literatura menor” por estar hecha por una minoría (1978, p. 28).

para niñas como la *Belladurmiente*. También se la ha denominado literatura romántica, no simbólica, interior, cotidiana e intrascendente.

En contraposición, la literatura, a secas, nunca adjetivada como masculina, pero producida por hombres, que se ha descrito como integral, clara, precisa y trascendente⁹. Por tanto, la autora se muestra en contra de lo que se asocia con el concepto de “literatura femenina” por todos estos prejuicios arraigados en la sociedad, pero es consciente de los obstáculos y desafíos a los que se enfrenta una mujer que aspira a ser escritora:

Hay muchos prejuicios, no se nos toma en serio... para una mujer todo es mucho más difícil en cuanto se hace al contexto. Sobre todo porque la mujer argentina tiene una presencia reciente en la literatura. Las dificultades para una mujer son mayores, porque encuentra prejuicios en los concursos, de parte del jurado, o en la crítica misma y en los lectores también. Y no solamente por parte de los hombres sino de las mismas mujeres. (Diaconú, 1987, p. 5)

Diaconú mantiene su postura hoy día en contra del concepto “literatura femenina”, es hija de su época, y se sigue inclinando por calificar los libros únicamente de “buenos y malos libros” (Apud. Terré Morell, 2021). No obstante, en entrevistas recientes, expresa su preocupación por la falta de inclusión de autoras en antologías literarias (Canal Cultural del Jockey Club, 2021), lo que sugiere que el argumento de la calidad por sí solo ya no le parece suficiente si las compilaciones están copadas por autores masculinos. También señala que el aforismo no es muy transitado por las escritoras debido a prejuicios de género existentes en la sociedad (Biblioteca de la Alianza Francesa, 2022). Y aunque expresa una postura crítica hacia el lenguaje inclusivo, lo hace con el propósito subyacente de dirigir la atención hacia problemáticas de mayor calado en la sociedad actual, tales como las disparidades salariales o la promoción de derechos igualitarios para todos los individuos, sin distinción de sexo.

9. Principalmente en el sentido de que aborda temas monumentales, como si no existieran escritoras como Marguerite Yourcenar que hubiera narrado la vida de un emperador como Adriano o un Ramón J. Sender que escribiera los nueve libros que componen *Crónica del alba*, una novela profundamente autobiográfica, introspectiva y cotidiana. Sin embargo, es importante recordar que las generalizaciones son arriesgadas, incluso en el ámbito de la literatura. Ha habido escritoras que han explorado a fondo el alma de personajes femeninos icónicos, como Jane Eyre de Charlotte Brontë, Elisabeth Bennet de Jane Austen o Clarissa Dalloway de Virginia Woolf. No obstante, también hubo escritores que hicieron lo propio, como León Tolstoi en su Ana Karenina, Gustave Flaubert con su Madame Bovary, Leopoldo Alas Clarín con Ana Ozores o Henri Ibsen con su Nora Helmer. En la misma línea asegura Diaconú que ha querido escribir en ocasiones en primera persona masculina, como en *Buenas noches, profesor* (1978), porque “al igual que grandes personajes femeninos fueron escritos por hombres [...] una mujer se podía meter también la piel de un hombre” (Apud. López-Cabral, 2000, p. 59).

Mi opinión es no usarlo... jamás. Incluir no es una cuestión de vocales y de deformación de la lengua, es ir a cuestiones más profundas, de fondo: salarios iguales, derechos e intereses iguales para hombres, mujeres, “trans”, binarios o lo que fueren. (Apud. Terré Morell, 2021)

La obra de Alina Diaconú no está incluida en los manuales de cabecera de la literatura hispanoamericana como, por ejemplo, los cuatro volúmenes de la *Historia de la literatura hispanoamericana* (1995, 1997 y 2001) publicados por la Editorial Alianza y a cargo de José Miguel Oviedo o los tres volúmenes editados por Cátedra, coordinados por Luis Iñigo Madrigal y Trinidad Barrera, que tratan sobre la *Historia de la literatura hispanoamericana* (1982 y 2008). Esta exclusión evidencia su no incorporación al canon literario hispanoamericano, un canon construido desde estructuras de poder cultural profundamente androcéntricas y todavía ancladas en modelos nacionales homogéneos. Tal como se ha venido argumentando, la posición marginal de Diaconú no puede explicarse de forma unívoca, sino que responde a la intersección entre género y desplazamiento, esto es, a una figura autoral que desborda la identificación normativa entre lengua, nación y territorio sobre la que se organiza la historiografía literaria dominante. Una escritora tan destacada como Alina Diaconú, al igual que muchas otras de la literatura universal, ha sido sistemáticamente silenciada e ignorada tanto por la historia como por la crítica sin lograr de esta manera acceder al prestigio¹⁰.

Con todo y con eso, no nos detendremos en la relación de Alina Diaconú con la literatura, dado que no es un campo de interés sobre el que la autora haya polemizado especialmente. Por el contrario, sí nos acercaremos a personajes y temáticas de sus textos que comparten características distintivas de una literatura escrita por mujeres y que, sin duda, están influenciadas por las condiciones en las que se han desarrollado. Estamos hablando de enfoques autorreflexivos aplicados a personajes femeninos, de tramas que exploran aspectos íntimos y analíticos relacionados con la identidad personal, la percepción de la realidad y su posición en el mundo. Además de poner énfasis en temas vinculados a la vida cotidiana, como las dinámicas domésticas, el matrimonio, la maternidad o las dificultades para desarrollar una carrera profesional. De acuerdo con las observaciones de Marbán, Alina Diaconú destaca por:

10. En referencia al prestigio, asegura Laura Freixas “Las mujeres [...] están o estamos obteniendo un poder, con todo lo que ello supone a la vez de libertad e influencia, muy tangible en el mundo literario. Sin embargo, lo que frena nuestro avance es la falta de reconocimiento institucional del mismo. [...] Creo que el ámbito donde una actuación feminista resulta más necesaria no es el ámbito popular ni comercial, no son las editoriales, no son los premios de mayor difusión, no son las revistas de gran tiraje... sino la Universidad, las ediciones críticas, la Real Academia, el canon; en una palabra: el ámbito de la alta cultura, el nivel del prestigio. (2009, p. 318)

una especial sensibilidad para un tipo de personaje femenino con cuyas circunstancias puede identificarse plenamente: la mujer de las grandes ciudades contemporáneas, hastiada del tedio o la falta de sosiego en su particular existencia o de las convenciones restrictivas impuestas a causa de su condición femenina (en Gimbernat González/Tompkins 1993, p. 31)

Y es que, está claro, las escritoras han sido consideradas históricamente como un grupo aparte dentro de la literatura general, la dominada por autores masculinos. Ellas han sido relegadas a los márgenes, una marginalidad que se convierte en preocupación recurrente en la obra de Alina Diaconú y que supone unos temas que, como advierte Laura Freixas, en ningún caso suponen una limitación sino un enriquecimiento (2020).

Si nos detenemos en los personajes femeninos de su narrativa, por ejemplo, podemos comprobar que propone modelos de mujeres que difieren de los preexistentes, sobre todo en sus preocupaciones. Hasta finales del siglo XVIII, con algunas excepciones por supuesto, los modelos propuestos por los hombres se reducían a dos: la Virgen, representada por una mujer buena y dócil que no causaba problemas; y la *puta*, esto es, la mujer mala, rebelde y con una fuerte carga sexual, que con frecuencia era castigada con la exclusión social o la muerte, en línea con el concepto de la *femme fatale* de la cultura francesa. Era, sin duda, una manera de aleccionar, de crear modelos sociales y culturales de lo que era apropiado, aceptado, sobre qué es ser una buena mujer. En la narrativa de Alina Diaconú, por su parte, encontramos personajes femeninos subalternos y periféricos con complejas relaciones familiares que no se definen únicamente por su sexualidad. Afirma Flori que “son antiheroínas, personajes caídos, que han fracasado en sus vidas y que la autora presenta en una situación de confinamiento físico y espiritual donde son obligados a enfrentar una situación límite” (1993, p. 56).

Uno de los personajes que aparece con regularidad en la narrativa de Alina Diaconú es el de “la loca”, entendiendo esta como una mujer que no se ajusta a las normas convencionales y que es incapaz de comprender su lugar en el mundo. Esto es, un arquetipo que podría asociarse a la figura de la mujer rebelde y malvada, de fuerte carga misógina como en *La Señora* (1975) o en *Cama de ángeles* (1983) y que vemos que en la obra de Diaconú presenta mayor complejidad. Otro es el de la “esposa abnegada” que sacrifica su individualidad en un matrimonio monótono que le niega autonomía, anulándola como individuo independiente en busca de satisfacer las necesidades de su esposo, lo vemos tanto en *La Señora* (1975) como en *Buenas noches, profesor* (1978). También aparece la “madre sacrificada” con “una vida de perros” (1979, p. 39)

que se corresponde a la madre conformista de la que hablara Ann Kaplan¹¹, aquella que suscribe sin resistencia el discurso maternal divulgado por el credo patriarcal hegemónico (1992, p. 12), pero que al tiempo se cuestiona si es eso lo que quiere para su vida como en “Helada” (1995); mujeres intersexuales como Ángela en *Cama de ángeles* (1983) que demuestran que la sexualidad no es dicotómica; adolescentes que luchan por encajar en una sociedad que las aliena, como en *Enamorada del muro* (1981) o mujeres mayores que, debido a su edad, experimentan la sensación de no ser reconocidas ni valoradas por los demás, como en *Cama de ángeles* (1983).

Es importante tener presente que la literatura, al igual que el arte en general, desempeña un papel crucial en la transmisión de estereotipos y que no solo los reproduce sino que al mismo tiempo los perpetúa. A través de las historias y personajes que presenta, la literatura puede reforzar y normalizar roles y expectativas de género, edad o cualquier otro aspecto sociocultural. De ahí que, como advirtiera Wittig, “la literatura no solo ha convertido la identidad en un tema recurrente; ha desempeñado también un papel fundamental en la construcción de la identidad de los lectores” (2005, p. 32). Por tanto, la conciencia crítica sobre cómo se representan a las personas en la literatura es esencial para fomentar una visión más diversa y equitativa en la sociedad. Vamos a observar cómo la autora emplea a estos personajes femeninos para desafiar y cuestionar los convencionales roles de género asociados a ellos.

“Una vieja loca, eso soy” dice Morgana, protagonista de *Cama de ángeles* (1983). “Loca, eres loca”, le dice el padre de la protagonista de *El penúltimo viaje* (1989) cuando hace un dibujo de su madre que este no aprueba (Diaconú, 1989, p. 50) o “mi prima la loca, la que amasaba el pan y los ñoquis” del cuento “Un cuchillo de acero inoxidable” (Diaconú, 1995, p. 37). El personaje de la “loca” en la obra de Alina Diaconú va más allá de los estereotipos convencionales al ofrecer una explicación que profundiza en la naturaleza de esta locura, otorgándole un significado más amplio y complejo. Desde finales del siglo XVIII, comportamientos que desbordaban los roles normativos —el cansancio, el deseo, la insatisfacción con el matrimonio o la maternidad— fueron leídos como anomalías y traducidos en términos de locura. En la narrativa de Diaconú, esta herencia se hace visible en personajes cuya supuesta locura funciona como síntoma de un malestar estructural, más que como signo de una enfermedad mental propiamente dicha.

Así lo explica en “Mal de ojo” (1995), “Sí. Lo que vos creés es que todos piensan que estás loca. Pero vos sabés que no estás loca. Hay un mal dentro de vos,

11. En honor de la verdad el estudio de Ann Kaplan, *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama* (1992) se aplica al ámbito cinematográfico pero puede ser extrapolado de igual manera y validez al contexto literario.

un mal que nadie puede explicar” (1995, p. 71). También lo vemos en *La Señora* (1975), primera novela de Diaconú y de la que nunca conocemos el nombre de la protagonista dado que se refiere a ella siempre por su estado civil, esto es, por estar casada con un hombre al que no quiere ni ha querido (Diaconú, 1975, p. 65).

La locura se relaciona, de esta manera, con el tema del matrimonio, que se presenta con características marcadamente negativas, mostrando la unión como opresiva y dominante. Esta novela narra la atmósfera absorbente de la vida familiar de la protagonista, una mujer casada de 38 años, de clase media alta y con dos hijos. Un niño de siete años que quiere ser abogado como su padre. Una joven de dieciocho que recién acaba de empezar a estudiar. La protagonista se cuestiona qué será de su vida cuando sus hijos ya no la necesiten, cuando ellos no estén “qué haré con mi tiempo” (Diaconú, 1975, p. 35), “seré un huevo roto, en desuso, una cáscara para tirar a la basura, una esperanza vaciada en Uds.” (Diaconú, 1975, p. 35). También lo vemos en “El último remitente” (1995), donde la protagonista dice que ya ha confundido la rutina con la costumbre y la costumbre con la rutina y que la suya es “Alberto en la oficina, los chicos en el colegio y yo dando vueltas por la casa. De aquí para allá, cocinando. De aquí para allá, encontrando siempre algo que hacer” (Diaconú, 1995, p. 115). Es así, de esta manera, como el personaje de la madre abnegada presentada por Diaconú personifica todo el esencialismo de género, todo un “deber ser” del manual de la buena madre que ha venido al mundo únicamente para servir a las demás personas. Después de todo, “necesité dos muñecos para jugar y aquí está mi castigo” (Diaconú, 1975, p. 35)¹², esto es, el ideal que denunciara Sharon Hays en *Las contradicciones culturales de la maternidad* (1998) y que impone a las mujeres un rol cuidador supuestamente congénito y del todo absorbente. Dicho de otra manera, en este contexto, la felicidad de la madre se encuentra en el cuidado de su prole, algo externo a ella y nunca en la búsqueda de su propio crecimiento personal o satisfacción¹³.

A lo largo de la historia, el patriarcado ha favorecido la idea de que la familia nuclear, compuesta por padre, madre e hijos, es el modelo social ideal y el único camino hacia la felicidad. En este contexto, es claro que la maternidad ha sido fundamental para mantener a las mujeres en una posición subordinada,

12. Inevitable no ver la alusión que hace Alina Diaconú a *Casa de muñecas* (1879) de Henrik Ibsen, una de las novelas fundamentales de la literatura universal para estudiar la opresión de género y la búsqueda de identidad de las mujeres: Dice Nora, la protagonista: “Pero nuestro hogar no ha sido más que un cuarto de recreo. He sido una muñeca grande en esta casa, como fui una muñeca pequeña en casa de papá. Y a su vez los niños han sido muñecos. Me divertía que jugaras conmigo, como a los niños verme jugar con ellos” (Ibsen, 2020, p. 110).

13. Según Shari Thurer, la maternidad y la ambición siguen percibiéndose como fuerzas opuestas. Una buena madre, desde el ideal patriarcal, será más perfecta cuanto más abnegada y ausente en ella se encuentre la aspiración personal (1994, p. 287).

ya que el patriarcado ha vinculado la identidad femenina con la maternidad y la maternidad con la renuncia a una misma: “ir a la despensa, cocinar sopas y guisos, lavar camisas, planchar vestidos, tener tres hijos, correr, barrer, ceder, perder” (Diaconú, 1995, p. 78). Este patrón se repite pero con el marido, a quien cuida como si fuera otro de sus hijos, pero que nunca parece alcanzar cotas de autonomía, a diferencia de su hija, quien, según nos cuenta, ya no necesita que le prepare el café con leche, pues puede hacerlo sola, sin ayuda de nadie. Este mismo tema se aborda en “La isla de las orquídeas” (1995), donde la protagonista se lamenta de que “los chicos ya no me necesitan... afortunadamente, ¿no? Se supone que para eso los educa uno, para la independencia [...] Primero estaban ellos, después todo lo demás” (Diaconú, 1995, p. 134). En contraste, el marido de *La Señora* (1975), que es de los pocos personajes femeninos que la autora mantiene en su matrimonio hasta el final, seguirá suponiendo siempre para ella una inagotable lista de tareas domésticas. Sobre esto también reflexiona la protagonista de “La isla de las orquídeas” quien decide emprender un viaje a los 56 años a la isla de Madeira, al menos es lo que dice, porque en realidad ha decidido tomar por primera vez las riendas de su vida y suicidarse¹⁴. Antes de hacerlo, realiza múltiples llamadas telefónicas, contacta a sus hijos, a su ex marido y a un antiguo amante. En un punto de la conversación con este último, le dice lo siguiente:

A propósito: ¿estás bebiendo mucho?... ¿Seguro?... Cuidate, Juan. Me da risa, hasta con vos soy maternal. A todos les pedí que se cuidaran... Nadie me pidió que me cuidara yo, ¿por qué será? ... ¿Tan autosuficiente parezco? No, era una broma. (Diaconú, 1995, p. 137)

No es nuevo, en su *Diccionario Ideológico Feminista II* (2001), Victoria Sau señala que han sido mayoritariamente mujeres las encargadas de ser las cuidadoras, pero no solo de sus hijos e hijas, también de las y los ancianos, las personas enfermas y los maridos (2001, p. 92). Siempre son ellas quienes satisfacen las necesidades esenciales, así como las más complejas, de aquellos con quienes conviven.

14. La cuestión del suicidio se presenta de manera recurrente en la obra Diaconú, y según las propias palabras de la autora, esta preocupación se origina a raíz de la muerte de una amiga, la también escritora Marta Lynch (1925-1985). La fascinación de Lynch por las escritoras que tomaron la trágica decisión de quitarse la vida, como Alfonsina Storni, Virginia Woolf, Sylvia Plath o Alejandra Pizarnik, también influyó en la exploración de este tema por parte de la autora. Para obtener más información sobre este punto, se puede consultar el artículo de Diaconú, Alina (1996). “Marta y la muerte”, *Cultura*, 36-38.

En cambio nunca en su vida fue capaz de hacer algo en la casa, qué bronca me dio el día en que yo estaba enferma y le pedí por favor que me preparara un té y se le cayó todo, la taza pedazos, todo un desastre, y me tuve que levantar de la cama para limpiar su torpeza. (Diaconú, 1975, pp. 46-47)

En *Buenas noches, profesor* (1978), el protagonista habla en los mismos términos de su mujer, limitándola únicamente a su habilidad culinaria y destacando que nunca lo decepcionaba al no requerir de él que colaborase en las tareas domésticas (Diaconú, 1978, p. 95).

Sarita sonríe, las mujeres siempre resucitan de la peor tragedia cuando alguien alaba sus talentos. Con los años que han pasado, Sarita ha aprendido muchas cosas; entre ellas que los mejores o los únicos piropos que puede escuchar todavía de su marido intelectual son piropos dedicados a sus comidas. Ya no hay ojos hermosos, ni tetas magnificentes ni dedos aristocráticos. Ahora los atractivos, los bellísimos, los excitantes, los encantados, son los pucheros de gallina, el gefilte fish, los raviolis, y el tuco... ah, el tuco, como lo hace Sarita no lo hace nadie, ni siquiera los tanos, he aquí el eterno y sublime piropo de López, un piropo que hace público las veces que se presenta la oportunidad, Ah... ah, el tuco de Sarita... (Diaconú, 1978, p. 90)

Tanto *Sarita*, como la Señora, se ven atrapadas en las arenas movedizas de una vida predecible de ama de casa, un matrimonio con una “trayectoria preestablecida” donde “ya no hay nada que decirse que el otro no sepa, nada nuevo que interese” (Diaconú, 1975, p. 21). Por eso asegura que el amor dura mientras la pareja no se conoce aún, porque cuando lo hace se da pie “al intruso a aprovecharse de lo que creemos que más nos une y que, sin embargo, nos desnuda progresivamente” (Diaconú, 1975, p. 40). Además, se infiere que esto ocurre en la mayoría de los matrimonios los cuales, en última instancia, terminan atrapados en la monotonía:

[...] finalmente los dos estarán frente a frente como dos desconocidos, como dos viejos compañeros de escuela aburridos de verse todos los días las caras, pero fiel el uno al otro por esa motivación que se llama prejuicio, o comodidad, o cobardía, o rutina simplemente, porque también hay una rutina de la fidelidad... (Diaconú, 1975, p. 54)

Misma descripción crítica, en tono y enfoque, que hace del matrimonio en *Cama de ángeles* (1983), en *Los devorados* (1992) o en “La ceremonia” (1995)

Veo un hombre reinando con su barriga repleta de vino tinto, sobre ese territorio que ya lo aburre, pero que no va a deshacer —por ahora— porque para eso se vive, para formar un hogar, y esto es lo que ella también debe pensar, si es que tiene tiempo para pensar, entre cada hijo, entre las bolsas cargadas desde el mercado, tras cada lavado y planchado, y los centenares de meriendas y de de-sayunos, de almuerzos y cenas, entre las peleas y los silencios, y los higiénicos coitos ya sin exaltación, ya sin temblor, ya sin amor. (Diaconú, 1983, pp. 24-5)

Ya se sabía: el Doctor ya no dormía con la Marquesa, tenían dormitorios separados, vidas separadas, almas separadas y el matrimonio solo se exhibía en las reuniones sociales a las que ambos acudían con asiduidad. (Diaconú, 1992, pp. 22-3)

Ni siquiera a su marido le había soportado la cara durante tantos años. A los cinco, ya no sabían qué decirse, a los cinco años descubrió que se había casado por instinto, que sus instintos avispados por las manos de un hombre, por un beso en la nuca, tenían la culpa de todo, que del instinto —sola y tontamente— había pasado al sentimiento, porque creía quererlo (mejor dicho: amarlo), y lo que en verdad quería era tan solo despertar al sexo amodorrado de su adolescencia [...]

Después, todo fue horrible. Discusiones, peleas, cosas que jamás hubiese creído que era capaz de expresar, todo su odio, su extenso odio de cinco años de matrimonio y dos de noviazgo [...]. (Diaconú, 1995, pp. 93-4)

En ocasiones, la perspectiva de fatalidad que la autora sugiere en los matrimonios, “nuestro matrimonio fue un fracaso” asegura la protagonista de “La isla de las orquídeas” (1995, p. 133) también se proyecta en el periodo del cortejo, tal y como se presenta en *Los ojos azules* (1986). En esta novela, en un momento dado, se relata cómo es conocer a alguien al principio, los lapsos iniciales llenos de promesas, las primeras e idílicas relaciones íntimas y, finalmente, como el amor se desvanece con el tiempo.

... a los dos meses se llevarían como perros, o como perro y gata, porque habrán aprendido a dialogar con ladridos y maullidos, y él le haría mil perradas que ella al principio toleraría, y después se vengaría a su manera, y luego como perros proseguirían un trecho, atrapados esta vez por el odio. (Diaconú, 1986, p. 39)

Además, esta situación no discrimina según la clase social, el machismo para Diaconú se configura como una realidad social, sistémica, como un

problema estructural que no entiende de familias con o sin dinero. La Señora, por ejemplo, es consciente de que este tipo de matrimonios no es exclusivo de su posición como mujer de clase media alta, que goza de una vida acomodada y que disfruta de criadas, ya que afecta a muchas mujeres con independencia de su clase social, que a más de tener que soportar la presión social del trabajo doméstico, también trabajan fuera del hogar por pésimos salarios. De alguna manera habla de la interseccionalidad de opresiones en *Los ojos azules* (1986), adelantándose algunos años a la terminología introducida por Kimberlé Crenshaw¹⁵:

infringir las leyes de un mundo que le era ajeno por ese azar que es el nacimiento en uno u otro sector del abanico social, por esa injusticia que hay en cada destino y que el empeño el trabajo y el talento solo apartan en casos muy escasos, para que muy pocos osen transgredir su condicionamiento, lanzándose al espejismo de la ecuanimidad o de la reivindicación. (Diaconú, 1986, p. 38)

Así, la fatalidad que Alina Diaconú ve en el matrimonio, la advierte tanto en un matrimonio de una mujer que cocina todo el día, como en otra que acaba de comprarse por capricho unos zapatos de Christian Dior y en otra más que trabaja de peluquera (Diaconú, 1975, p. 37). Es su marido, pero podría ser el de cualquiera, una especie de insatisfacción femenina universal que no logra identificar del todo, un malestar sin nombre. En *Cama de ángeles* (1983) se dice, por ejemplo, “mamá está harta de su robotización” (Diaconú, 1983, p. 25) y en *El penúltimo viaje* (1989) que “los hombres son ruines” (Diaconú, 1989, p. 32). Y es que el marido de la Señora cuando llega a casa muestra interés por los hijos pero no pregunta por ella. Se lo reprocha: “Y a mí no me preguntás cómo estoy? Yo vivo aquí” (Diaconú, 1975, p. 101). El matrimonio está roto y la rutina se ha convertido en la norma “qué mejor cosa para el Señor que comer como un chanco, luego irse a dormir y al día siguiente, lo mismo, siempre lo mismo, dos o tres preguntas sobre los chicos, después la comida y el sueño” (Diaconú, 1975, p. 102). El marido, vemos, tiene un interés nulo en su relación y en el bienestar de su esposa.

La Señora mide con sus dedos el tiempo detenido, con sus manos la vida que se le fue y piensa: sacrificando todo por ellos, esperando de ellos la alegría

15. El concepto de feminismo interseccional, propuesto por Kimberlé Crenshaw en 1989, provocó un cambio en el enfoque teórico al desafiar la idea de que una sola forma de opresión puede dar cuenta de todas las experiencias. A pesar de que, como destacamos, Alina Diaconú tiene en cuenta que las luchas de las mujeres no son las mismas según sus circunstancias, se le critica a ella, y a otras escritoras de su generación, no haber prestado suficiente atención a las mujeres de diferentes etnias, como la criolla, la mestiza o la indígena. (López Cabrales, 2000, p. 8)

que no encontró jamás en el Señor, el cariño y la ternura, todo esto, vestirlos y verlos crecer, acunarlos y verlos comer y he aquí que llega la muerte, nada hecho, todo ido, el Señor gordo que ronca de noche y no la deja dormir, la nena con continuas posibilidades de cambiar y de perderse, el nene exigiéndole cosas como nadie en el mundo le había exigido y ella cediendo, bueno porque es el nene, es mi hijo, y ella cambiando solo para adaptarse a ellos, pero nada para sí misma, su vida igual. (Diaconú, 1975, p. 15)

La Señora tiene treinta y ocho años, a los treinta y ocho años todavía se pueden sentir cosas y algo más en la cabeza que el menú del día y la ropa de los chicos y los domingos en el cine o en la casa de los suegros, algo más que la cuenta del teléfono y la caída del nene y las preguntas sobre la nena, algo más que el rápido desahogo del Señor. (Diaconú, 1975, p. 16)

Por qué recién ahora la Señora se pone a pensar en serio, cuando tantos años han pasado sin pensar en nada, como si aquel hubiera tenido que ser siempre su ritmo, aquellos sus deberes, cuando otras veces la llegada del Señor era por lo menos esperada y la risa del nene un motivo de grandes felicidades y el peinado de la nena un nuevo pretexto de orgullo. (Diaconú, 1975, p. 16)

En “La isla de las orquídeas” (1995) también se retrata un matrimonio fallido, unos hijos adultos que ya no dependen de la madre, un amante fugaz que duró menos que el matrimonio, y una protagonista de 56 años que, debido a estas circunstancias, anhela desconectar de su vida actual. Por ello, organiza un viaje a la isla de Madeira y lo comunica a todo su entorno, asegura que quiere, por una vez, “vivir para mí. Esa es la idea...” (Diaconú, 1995, p. 134). Sin embargo, ese “vivir para mí”, como ya hemos señalado, es planear la muerte como única alternativa.

En algunas ocasiones, como las descritas en *El penúltimo viaje* (1989) o *Avatar* (2009) se llega incluso a mencionar la existencia de matrimonios afectados por la violencia de género. La cocinera de la casa que entra en “la cocina con un ojo negro, tras una no muy apacible noche en compañía de su marido” (Diaconú, 1989, p. 64) o la conversación telefónica de una joven que, escuchada sin querer, describe a un marido agresivo, violento, “otra mujer golpeada” (Diaconú, 2009, p. 33). Con todo, las más de las veces, Alina Diaconú retrata matrimonios que no llegan a experimentar tales extremos, pero donde la esposa se ha movido “como una marioneta, siempre manejada por las mismas manos torpes de una vida que se repite todos los días, sin la menor variación” (Diaconú, 1975, p. 65). Imposible no pensar en *La mística de la feminidad* (1963) de Betty Friedan publicada solo doce años antes. Friedan examinaba el mandato de género

impuesto a las mujeres estadounidenses en la década de los cincuenta. Este mandato, tan opresivo como deshumanizante, limitaba a las mujeres a roles de maternidad y labores domésticas, a pesar de que habían obtenido el derecho al voto y habían accedido a oportunidades educativas.

A pesar de la comodidad de los electrodomésticos diseñados para facilitar las tareas domésticas, muchas mujeres se sentían atrapadas en sus hogares, experimentando una sensación de asfixia, angustia y extraña inquietud compartida. Simone de Beauvoir ya había abordado esta noción en *El Segundo Sexo* (1949), al referirse a las mujeres como seres para otros. Friedan, por su parte, lo resumió como una "inquietud extraña, una sensación de insatisfacción, un anhelo que las mujeres padecían desde mediados del s. XX" (2009, p. 51). El proceso de adaptación a las expectativas sociales resultaba difícil y requería la supresión de deseos personales en favor de lo que la sociedad esperaba de ellas. Esta presión ideológica tenía consecuencias devastadoras, incluyendo ansiedad, alcoholismo, neurosis y, en algunos casos, incluso el suicidio. En resumen, Friedan ilustra cómo las mujeres de esa época se enfrentaban a una lucha interna y a una opresión cultural que tenía repercusiones profundas en su bienestar emocional y mental, justo lo que le sucede en la narrativa de Alina Diaconú.

La protagonista valiente de "La ceremonia" (1995) se separa, se va a vivir sola y encuentra su propio espacio en su nuevo departamento. El diario encuentro con consigo misma, con sus costumbres y su música, sus tapices o su programa de televisión antes de dormir. Sin embargo, sabe que para una mujer su independencia tiene un precio: "¿Qué opciones tiene una mujer sola y separada en un universo donde ambos estados conllevan un ostracismo inexorable?" (Diaconú, 1995, p. 95).

Por su parte, desesperada por romper con la monotonía de su existencia, la Señora busca cómo liberarse de su jaula doméstica, llegando incluso a mantener conversaciones inusuales. Sucede con el párroco:

ya me molesta la presencia de mi marido. Las pocas veces que hablamos es para decir naderías, no me interesa lo que él cuenta, me parece todo tonto e insoportable. A tal punto, Padre, que hasta el contacto físico me resulta en este momento, desagradable. (Diaconú, 1975, pp. 27-28)

Es así como empieza una relación con un amante que, desafortunadamente, resulta ser el novio veinteañero de su propia hija: "quizás sea esta la primera vez en mi vida que hago algo que realmente tuve ganas de hacer, sin pensar si está bien o si está mal, simplemente hacerlo así como lo hicimos" (Diaconú, 1975, p. 55). Después de todo el marido ni siquiera le proporciona relaciones sexuales placenteras, "sabe que va a durar unos pocos minutos, lo justo para

comenzar a excitarse ella y cuando se le arrima, él ya terminó, ya se dio la vuelta y está a punto de dormirse” (Diaconú, 1975, p. 16).

En la actualidad, asegura López-Cabrales que la representación del deseo femenino es un tema obligado cuando se analiza la literatura argentina contemporánea (2000: 72), por eso las protagonistas femeninas de Alina Diaconú suponen una transgresión, porque dos décadas antes ya incluía en sus narraciones protagonistas femeninas con deseos sexuales. Esto es algo que no abundaba en la literatura del momento, menos en la escrita por mujeres. Sin embargo, la autora refleja estos deseos en la mayoría de sus personajes femeninos, desde las mujeres adultas que necesitan sexo, y si no lo tienen en sus casas lo buscan en sus amantes, hasta las adolescentes, como en *Enamorada del muro* (1981) que se masturba en la cama: Se hundió en la cama y hecha un nudo, aspiró el olor, su olor impregnado en la tela, y se reconoció fervorosamente, fervorosamente se amó a sí misma, restregándose contra las sábanas. (Diaconú, 1981, p. 53)

De ahí que la Señora convenza a su marido de dormir en habitaciones separadas, él no quería, pero ella aseguró que era para poder dormir mejor, para poder leer por la noche, para no molestar: “Tranquila ahora, sola en su cama, después de dieciocho años de costumbres compartidas?” (Diaconú, 1975, p. 25). No obstante, se siente culpable:

no veo por qué me estoy inquietando de lo que van a pensar los chicos si no hay nada raro, si no hay nada que pensar fuera del hecho en sí, fuera de lo que significó arreglar de otro modo los cuartos[...] Los muebles tienen más aire en la habitación, todo tiene más aire. Quién no tiene más aire? (Diaconú, 1975, p. 27)

Al mismo tiempo, la Señora se adentra en el sórdido mundo de los prostíbulos, donde ansía desesperada historias que le ofrezcan una vía de escape y, sobre todo, que difieran de su propia existencia. Es allí donde entabla una inusual amistad con Fetiche, una mujer en prostitución que comparte con ella las dificultades de su vida. En ocasiones, incluso, la acompaña para encontrarse con un putero (Diaconú, 1975, p. 111). A diferencia de la Señora, Fetiche sí posee un nombre que la individualiza. En un determinado momento, Fetiche le pregunta: “¿Por qué te intereso? Sós casada, tenés hijos, qué te falta?” La Señora tiene una respuesta clara: “Tal vez todo ese montón de historias que desconozco y que vos me podrás contar...” (Diaconú, 1975, p. 65). Alina Diaconú no es ajena a abordar el tema de las mujeres en situación de prostitución, como se evidencia en otras obras, como *Los ojos azules* (1986) o *Los devorados* (1992), donde estas figuras vuelven a ser relevantes en la trama. Siendo incluso,

a veces, las mujeres las que demandan sexo: “¿Se animaría a contarle alguna vez a alguien que había pagado por el cuerpo de otra mujer, como suelen hacerlo ciertos hombres en los prostíbulos?” (Diaconú, 1986, p. 163). Lo cierto es que Alina Diaconú no hace tampoco una aproximación tópica a los elementos arquetípicos de la *puta* de los que se suele hacer eco la literatura, tales como la pérdida de la virginidad, la imposibilidad de cambiar su destino, la enajenación o la redención. Tampoco la hace vacilar entre la víctima o la devoradora de los hombres, sino que siempre la sitúa en escenarios de vulnerabilidad, como la mujer prostituida de *Los devorados* (1992), a la que presenta como una “niña mal alimentada, anémica” (Diaconú, 1992, p. 29). Y es que Diaconú no se hace eco de la visión conservadora, tradicional y misógina de la prostitución, sino que subraya el abanico multifactorial —estructural, social, económico, ético, jurídico...— que han llevado a algunas mujeres, como sus personajes, a estas circunstancias de exposición física a la violencia y a la humillación. Debido a esto, en la obra de Diaconú no se articula ni se defiende justificación alguna de la prostitución. No se pone en boca de sus personajes, ni se refleja en sus acciones que realicen dicha actividad con libertad, sino que, al contrario, se hace hincapié en que recurren a su cuerpo como a un objeto al que el patriarcado le otorga el valor propio de una mercancía (Pateman, 1995).

Estas visitas a los prostíbulos para conversar con Fetiche también la hacen sentir culpable, sentimiento que se manifiesta cuando cree de manera errónea que su hija la está siguiendo, aunque en realidad no es así (Flori, 1993, p. 57). No quiere que su hija visite esos lugares, ni que sepa que ella los visita, aunque así fomenta en la joven la misma opresiva feminidad que la estaba ahogando a ella misma. Este aspecto pone de manifiesto la complejidad de las dinámicas familiares y las expectativas de género impuestas. Enfatiza, además, cómo las madres muchas veces desempeñan un papel crucial al transmitir las mismas restricciones que ellas experimentaron y es que, recordemos, como Kate Millett aseguró, esta socialización patriarcal que reproduce comportamientos aprendidos rara vez tiene que recurrir a la fuerza (1970), se da de modo naturalizado. El patriarcado de consentimiento alcanza su objetivo¹⁶.

Sin embargo, la Señora ve su intento de liberación truncado por la trágica muerte de su amante y esto la sume en la locura. No debemos entenderlo como Gimbernat González, como un “final acomodado a las expectativas patriarcales” (1993, p. 37), sino conectarlo con *La Mística de la Feminidad* (1963), haciendo hincapié en el colapso emocional que puede suponer para las

16. Alicia H. Puleo (1995) diferencia entre dos formas de patriarcado: el “de consentimiento” y el “de coerción”. Este último se refiere a sistemas con mecanismos rígidos y evidentes, mientras que el primero caracteriza a las sociedades desarrolladas en las cuales las personas buscan cumplir con las normas de género impuestas de manera voluntaria.

mujeres las limitaciones y opresiones a las que se enfrentan en la sociedad. Sostiene Friedan:

¿Pero qué sucede cuando las mujeres tratan de vivir según un modelo que las obliga a negar su propia mente? ¿Qué sucede cuando las mujeres forman su mentalidad de acuerdo con un modelo que les hace negar la realidad de este mundo cambiante? (2009, 104).

También tildan de “loca” a la ex mujer del marido de la Marquesa de Santillana, en *Los devorados* (1992), de la que se dice “que debía internarse cada seis meses por sus perturbaciones mentales” (Diaconú, 1992, p. 49) y al personaje de Morgana de *Cama de ángeles* (1983), la actriz veterana que ya olvida los textos y que ve cómo su belleza se desvanece con el inexorable paso del tiempo:

¿Vos creéis en las viejas como yo que afirman: “mi vida es el teatro”?... Mentira. Lo predicán porque están viejas, y no pueden tener otro incentivo. Para un actor, es distinto. Para un hombre el teatro puede serlo todo o casi todo. Para una mujer no. (Diaconú, 1983, p. 49)

Esta sensación de insatisfacción profunda, de ver su vida dedicada a la profesión desvanecerse debido a la edad y a la presión de mantener una belleza que no afecta a los hombres, es lo que la impulsa a refugiarse en el alcohol. Su conducta lleva a que otros la consideren “loca” y sufrir una “crisis de locura” cuando la ven “desnuda y borracha” caerse “arriba de la alfombra del salón” (Diaconú, 1983, p. 123). Su supuesta locura es el colapso de un mito que incluso los periódicos destacan: “la diosa se emborracha” (Diaconú, 1983, p. 140); “su vida es la bebida” (Diaconú, 1983, p. 140).

La inclusión de temas lésbicos también representa una novedad en la obra de Alina Diaconú¹⁷. No fue sino hasta los años 70 que se comenzó a abordar la falta de textos y cuestiones relacionadas con el lesbianismo en revistas feministas como *Feminist Studies*, *Women's Studies* o *Women and Literature* (Herrero Granada, 1997, p. 201). La escritura lesbiana enfrentaba un doble silenciamiento: primero, por ser producida mayoritariamente por mujeres; y segundo, por su temática lésbica en contraposición a la norma heteronormativa. En *Los ojos azules* (1986) relata con detalle una relación sexual entre dos mujeres:

17. Había algunos textos pero no demasiados, interesante a este respecto puede ser *Sex Variant Women in Literature* (1956) de Jeannette Foster que marca un punto de partida significativo para la crítica literaria lésbica. En su obra, Foster realiza un minucioso análisis cronológico del amor entre mujeres, abarcando desde Safo hasta la década de los años 50 del siglo XX.

Las manos de la muchacha le van quitando con suavidad el camisón. La tumban con una energía tierna, ignota. Los dedos se clavan en su espalda sobre su cintura, las yemas de los dedos van apretando cada vértebra y en ese movimiento ella siente que algo dentro de su ser ha de desbordar. Resopla, se da vuelta, las manos de la muchacha se han deslizado entre sus muslos y ahora resbalan sobre sus pechos untándolos. Ella se deja acariciar como pocas veces había sido acariciada por las manos de un hombre, resopla, no puede más. Finalmente con sus brazos, llama la muchacha en un llamado mudo. Finalmente, y sin pensarlo, le desabrocha la solera, le pide que se quite todo y unos senos enormes caen sobre su cara, y ella muerde y lame y juega, es una lactante, una recién nacida son los senos gordos de leche de su nodriza. La pintura carmín de los labios de la muchacha se ha corrido de un costado, el rímel de sus pestañas se ha desparramado sobre sus mejillas, ve ahora su cara nativa sin belleza entre sus piernas y un perfume fuerte y fresco se desprende de todo ese cuerpo tosco y cuadrado. Que actúa como una anfibia sapiencia.

‘No traía ni corpiño ni bombacha, venía para eso’, pensó más tarde, cuando ya todo había terminado, después de ahogar en la almohada su insoportable placer, y al hallar en su cama por primera vez en su vida a otra mujer. (Diaconú, 1986, pp. 149-150)

Adelantada a su tiempo demuestra ser Alina Diaconú al presentarnos al personaje de Ángela en *Cama de ángeles* (1983). Un personaje excepcional que desafía las convenciones de género al presentar tanto genitales masculinos como femeninos y autodenominarse a sí mismo andrógino, hermafrodita, hombre y mujer a la vez, un bisexuado (Diaconú, 1983, p. 200). A pesar de todo, Morgana se desconcierta al ver a Ángela vistiendo ropas de hombre, ya que hasta ese momento, siempre la había observado con indumentaria femenina. Sin embargo, él se percibe como una mujer que viste con ropa masculina, no como un hombre vestido de hombre.

¿nunca han visto a una mujer vestida de hombre? ¿cómo no van a ver a una mujer vestida de hombre? Por favor, es la cosa más común y corriente. [...] Por favor, es asunto de todos los días. Las cantantes de tanto, por ejemplo. Jeanne D’Arc, que Morgana había interpretado magistralmente. La escritora esa que andaba con Chopin... sí, sí, George Sand, eso mismo. (1983, p. 168).

Con firmeza, la protagonista declara: “No soy un travesti [...] soy un hombre a medias, una mujer a medias” (1983, p. 201). Ciertamente, Diaconú se adelanta

a su tiempo al abordar cuestiones que hoy pueden ponerse en diálogo con los debates sobre la identidad de género, ya que Morgana, intrigada, le pregunta a Ángela: “¿Pero tú, cómo te sientes, hombre o mujer?” (1983, p. 202). Su exploración de la fluidez y la identidad de género añade profundidad a la narrativa y anticipa discusiones contemporáneas sobre el tema.

En definitiva, la narrativa de Alina Diaconú pone en escena un malestar persistente que atraviesa la vida de muchas mujeres y que no puede explicarse como un fracaso individual, sino como el resultado de un entramado de normas, expectativas y silencios impuestos. El matrimonio, la maternidad, el deseo, la edad o la sexualidad aparecen en sus textos como espacios de tensión, desgaste y, en ocasiones, de ruptura. La llamada “locura”, tan reiterada en su obra, funciona así menos como patología que como síntoma: es el nombre que adopta la asfixia cuando ya no puede seguir ocultándose.

Aunque Diaconú rechazó siempre la etiqueta de “literatura femenina”, su escritura dialoga de manera evidente con los planteamientos del feminismo, precisamente porque muestra —sin idealización ni concesiones— las consecuencias de vivir en un orden que sitúa a las mujeres en los márgenes de sí mismas. Sus personajes aportan una mirada abierta y compleja, en la que el malestar se reconoce, se articula y se convierte en una forma de conocimiento y de conciencia crítica. En ese gesto, más que en cualquier adscripción teórica, reside buena parte de la fuerza y la vigencia de su narrativa.



Alina Diaconú con sus padres, en Bucarest



La escritora a la edad de 7 años



**Alina Diaconú en su adolescencia,
poco antes de viajar a Argentina**



Presentación de *El penúltimo viaje* (1989)



Con Eugène Ionesco



Con Borges



La escritora con su marido, Ricardo Cordero, en Buenos Aires, años noventa



Alina Diaconu en su despacho, época actual

Capítulo 3.

El exilio en la obra de Alina Diaconú

Sería utópico reunir todas las reflexiones críticas sobre el exilio y su vinculación con el terreno literario. Utópico como un retorno imposible, por ejemplo, para sacar un tema dominante en la gama de propuestas que configuran este tipo de literatura. En el espacio hispanoamericano y concretamente argentino, el exilio es un fenómeno de larga y consolidada tradición desde la época colonial hasta nuestros días. Acontecimientos políticos y personales, memorias colectivas y privadas rápidamente configuran el panorama literario, convirtiendo el exilio en un “hecho real y literario”, tal como lo definió Cortázar (1978).

No hace falta recordar el número de escritoras y escritores que, de origen distinto al del país de llegada, desarrollaron una actividad literaria en la lengua de adopción, en virtud de un proceso de adaptación que, en muchos casos, se convierte en una operación imprescindible para alimentar una trayectoria literaria. El exilio y la migración, desde luego, no generan directamente literatura, pero sí pueden desatar algunos mecanismos que propician la creación literaria: narrar el viaje sin retorno, explicitar el sentido de pérdida, el salto al vacío que se produce tras dejar el país natal y los afectos.

La era del refugiado, como la define Georg Steiner (1969), cuenta con numerosas voces literarias que contribuyen a la reformulación ficcional de itinerarios fronterizos entre una historia colectiva, determinante de la definición del mundo contemporáneo, y la historia privada, invisible, la *intrahistoria*. La voz se articula a partir del destierro; el exilio es el auténtico móvil de una literatura que no puede sino desahogar conceptos como la identidad, doble o múltiple, el viaje iniciático o errático, la pérdida y la culpa. Basada en un concepto de pérdida y desarraigo, la escritura en el exilio apela a categorías que son comunes a todo ser humano (Zambrano, 2009), teniendo en cuenta la condición ontológica a la que alude José María Abellán:

el exiliado es expresión paradigmática de una de las dimensiones antropológicas de la naturaleza humana: la de ser peregrino en el mundo. El hecho es claro en la religión cristiana, donde la desobediencia de los primeros padres motiva la expulsión del Paraíso Terrenal y el errático deambular del hombre por el planeta con la vista puesta siempre en la recuperación utópica de la condición paradisiaca anterior a la caída (2001, p. 61).

Geografía emocional

Bucarest, París y Buenos Aires constituyen la geografía emocional de una autora que, por circunstancias históricas que inciden en su mundo personal, asume el viaje y la frontera como elementos integrantes de su identidad. Desde la infancia, Alina Diaconú enfrenta constantes procesos de separación y nuevos arribos que fragmentan su ser en distintos yoes.

Aunque se observan fenómenos más amplios, la diáspora intelectual rumana representa un caso significativo dentro del contexto general de desplazamientos ocurridos en el siglo XX. Afincado principalmente en Francia, un nutrido grupo de personas rumanas se ve obligadas a abandonar su país por la hostilidad política generada tras el ascenso del gobierno comunista, primero bajo Gheorghe Gheorghiu-Dej y, posteriormente, bajo Nicolae Ceaușescu. Un sector de intelectuales, estrechamente vinculado a corrientes conservadoras y de derechas, se establece en España. Como señala Eva Behring (2001), el gobierno franquista constituye, en ese momento, uno de los pocos países que no solo acepta sin inconvenientes a personas procedentes de dictaduras comunistas, sino que además facilita todo tipo de documentación para que los refugiados se asienten en España durante largos períodos. Añade Matilde Eiroa San Francisco, refiriéndose sobre todo a aquellas personalidades influyentes en los Estados pre-comunistas (históricamente de derechas): “España se presentaba como una residencia aceptable, concebida para un tiempo corto, en donde se les ofrecía orden, protección, cierta ayuda económica, permiso para asociarse e incluso la posibilidad de expresarse a través de los medios de comunicación” (2007, p. 25).

El caso español resulta peculiar: solo en los primeros años de la era franquista, la comunidad rumana duplica su número, siendo una parte considerable de los refugiados de clara afinidad con la ideología fascista. Destaca, por ejemplo, el nombre de Horia Sima, ex número dos de la Guardia de Hierro rumana, quien en España emprende intentos de reorganización política de su país, o casos más moderados, como el escritor y pensador Vintilă Horia que,

sin adscribirse de forma declarada al fascismo, comparte con el franquismo la oposición al comunismo, responsable político de su exilio español.

Al caso español no corresponde un periplo similar para quienes eligen el continente americano, en especial Argentina. Más difuso y no orientado hacia la construcción identitaria y política de una comunidad, el exilio rumano en países de América del Sur se presenta como una constelación sin conexión, articulada mucho más en torno a historias particulares que a desplazamientos colectivos. Entre quienes el destino conduce a otras latitudes figura una jovencísima Alina Diaconú, que arriba al puerto de Buenos Aires a mediados de los años cincuenta.

Cartografía del espacio literario de las novelas de Alina Diaconú

En las narraciones del exilio las categorías del espacio y del tiempo asumen carácter trascendental y la escritura de Diaconú no es una excepción. El marco espaciotemporal delimita y connota el relato, vehiculado por el ejercicio de la memoria, cuya principal tarea es la reconstrucción reparadora de un horizonte cultural y subjetivo truncado. De ahí que el uso de dichas categorías se exprese, en general, en frecuentes saltos temporales, analepsis y prolepsis, y una descripción espacial que apela a dimensiones íntimas del ser, eludiendo desde luego la mera representación del espacio exterior para asumir una visión parcial y subjetiva del entorno. El desarraigo que supone el exilio desencadena un proceso de pérdida que tiene que ver, ante todo, con la separación de un espacio. Según Giuliana Di Febo (2003), se produce la disolución de una suerte de cordón umbilical, activando un constante proceso de regreso imaginario regulado por la memoria. La memoria crea un nuevo espacio, un mundo posible donde se produce el regreso, aunque se trata de un falso movimiento, un cierre definitivo y a veces sin negociación, con el pasado perdido.

Como nos recuerda Angela Moro “el exilio representa la puerta de acceso a un espacio heterogéneo atrapado entre dos mundos” (2022, p. 36). Dos o más mundos, añadiríamos nosotros siguiendo el caso de Alina Diaconú, atrapada en tres lugares fronterizos, Rumanía, Francia y Argentina. Este espacio, único y no duplicable, no admite en su seno coexistencias ni anagnórisis colectivas, ya que se presenta como producto final de un proceso de subjetivación a través de una membrana separadora compuesta, por un lado, por la experiencia y, por otro, por ese espacio representacional teorizado por Lefebvre (1974), es decir, la dimensión más íntima —y no sabemos hasta qué punto descifrable— de la percepción del lugar. La unicidad de este espacio, que rehúye diversos

intentos de definición sintagmática (espacio exiliado, destierro espacial u otras tentativas parciales) produce literatura, germinando una infinitud de relatos. Desde este punto de vista, cualquier texto que aborde la dimensión del espacio, adquiere cierta unicidad de representación, una poética propia, a pesar de las inevitables analogías textuales. Dada la coexistencia en nuestro mundo de una heterogeneidad infinita de literatura del exilio, asistimos a una producción sin cesar de nuevos espacios.

Parece evidente, por lo tanto, que un análisis literario de la obra de Alina Diaconú no puede prescindir de propuestas hermenéuticas vinculadas con el espacio. Conviene recordar la trascendencia que la "gira espacial" ha supuesto en la crítica literaria, incrementando el peso específico de una categoría textual que no solo contribuye a la siempre urgente renovación de la episteme contemporánea, sino que también facilita el acceso a una dimensión profunda e íntima del universo de quien escribe. El espacio, lejos de constituir una mera escenografía o telón de fondo, se encuentra estrechamente vinculado al universo autorial, a la percepción del entorno, a la geografía interior, a la memoria y a otros elementos afines que representan, quizá, el núcleo de una poética.

En este sentido, obras maestras como el *Atlas de la novela europea* (1999) de Franco Moretti han demostrado que la elaboración de mapas "espaciales" de las obras favorece de manera significativa su interpretación, ya que, como afirman los cartógrafos y repite Moretti, "un buen mapa vale más que mil palabras" (2001, p. 5). Partamos, entonces, de este punto: un mapa, una disposición espacial de las obras de nuestra autora que permita situarla en una determinada posición geoliteraria.

Por lo general, y como se observa en el diagrama que aparece más abajo, Buenos Aires representa el espacio dominante en la narrativa de Alina Diaconú. En un segundo plano, más íntimo, diríamos, aparece otro espacio, no necesariamente identificado, que constituye un falso movimiento, o falso retorno, al país de origen. Es decir, se hace manifiesta la doble identidad de la autora: por un lado, la ciudad de Buenos Aires, el nuevo espacio, al mismo tiempo acogedor y cruel. Por otro, el país perdido, borroso e inalcanzable.

Antes de profundizar en el análisis sobre qué tipo de ciudad se proyecta en la obra, podemos deducir someramente que esta ambientación urbana y reconocible se vincula con el proceso de adaptación que la autora lleva a cabo a lo largo de su viaje sin retorno hacia la otra punta del mundo. La ciudad bonaerense acoge a Alina y también a sus personajes. Se configura, de este modo, una novela principalmente urbana, cuyos intérpretes son reproducciones ficcionales de habitantes de la capital argentina.

No pocas veces, de hecho, Diaconú opta por retratar conjuntos, grupos, personas procedentes de distintos y heterogéneos estratos sociales: clase alta,

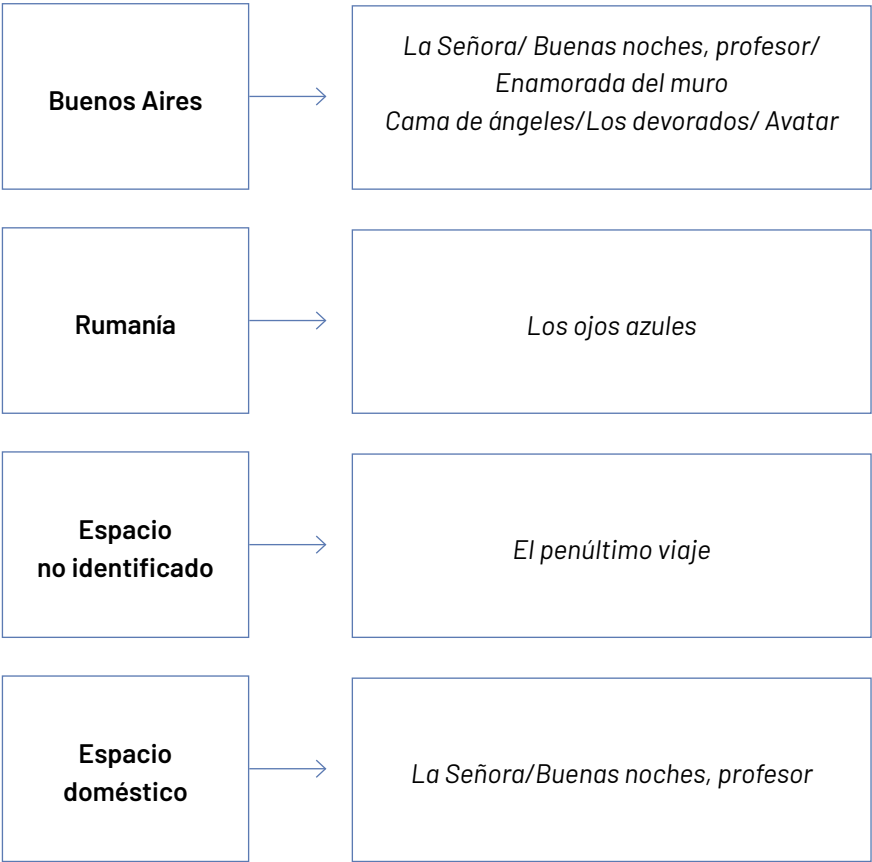
clase baja, representantes del lumpen, trabajadores, migrantes sin papeles... todo parece conformar un retrato verosímil y, en ocasiones, despiadado del Buenos Aires de los años noventa y la primera década del siglo XXI. Aunque toda la poética de la autora tiende a representar trastornos, casos de histeria y delirios compulsivos, podemos afirmar que, en las novelas de ambientación urbana, este fenómeno se aprecia de forma sistemática: Buenos Aires es, por tanto, sede de desprotección, de pérdida del centro, un espacio que fagocita a sus personajes y los convierte en títeres enloquecidos. Un naufragio perpetuo en el que los personajes flotan sin fin, sin rumbo y sin remedio.

A partir de *La Señora* (1975), cuya vinculación con Buenos Aires es evidente —signos de representación que marcan el estatus social de la protagonista y su situación dentro del contexto bonaerense—, Alina Diaconú pinta personajes trastornados que, en cierta medida, sufren patologías atribuibles al contexto urbano. Esta idea permea la totalidad de las novelas de la autora: la ciudad como monstruo que devora a sus hijos y la locura como forma de defensa o de supervivencia. Es el caso de los periplos adolescentes de Bruma en *Enamorada del muro* (1981), donde se representa un progresivo descenso a los infiernos de la mente a medida que avanza su exploración física por diversos barrios de la ciudad. Del mismo modo, lo que ocurre a los personajes de *Cama de ángeles* (1983) ilustra cómo estos trastornos se intensifican cuando se adentran en los recovecos de Buenos Aires.

Un aire malsano, contaminado y contagioso parece arrastrar a estos personajes hacia el abismo, sin posibilidad de compensar un estado enfermizo, definitivo y castrador. La crítica, como se ha señalado anteriormente, ya ha detectado el elemento de la locura como tema trascendente en Alina Diaconú, pero aquí se invita a dar un paso más en la interpretación: el trastorno mental se debe no solo a las razones expuestas en el capítulo uno —es decir, al ambiente doméstico castrador o a una situación social hostil—, sino también al hecho de vivir en una ciudad desamparada y caótica.

Sin embargo, aunque la ciudad —concretamente Buenos Aires— representa un espacio hostil, tampoco puede afirmarse que la narrativa de Diaconú cuente con espacios protegidos o salvíficos. La ausencia de tales espacios, con excepción del ideal y abstracto del recuerdo, que abordaremos más adelante, no resulta sorprendente. El desarraigo que la autora experimenta a los catorce años y el salto al vacío que ello supone en su vida genera, en el plano literario, un proceso general de asimilación del desamparo como eje espaciotemporal.

La ciudad, con sus aberraciones, no constituye el único monstruo presente en las novelas de la autora. A partir de un momento determinado de su trayectoria —con alta probabilidad tras la censura sufrida por su novela *Buenas noches, profesor* (1978)—, Alina Diaconú inicia un proceso de exploración de la



memoria, huyendo hacia un espacio otro —o “tercer espacio” (Bhabha, 1994)— y abandonando la ambientación bonaerense. Su trayectoria, de hecho, conoce un antes y un después. Desde *Los ojos azules* (1986), viaje delirante hacia una isla desconocida, su obra experimenta un cambio radical y se convierte en un fatigoso, y quizá también doloroso, ejercicio de memoria.

Como se verá en páginas siguientes, en lo escrito por Alina Diaconú opera un auténtico “viaje de retorno” hacia su espacio perdido. En el primer caso, en *Los ojos azules* (1986), se trata de un retorno distópico: un viaje prometedor que se transforma en pesadilla. En esta obra, el espacio recreado presenta algunas referencias directas al contexto rumano que la autora dejó en su primera juventud. La novela posterior, *El penúltimo viaje* (1989) propone un desplazamiento entre lo real y lo onírico, donde la protagonista, Amapola, es guiada por la memoria y se convierte, a su vez, en un personaje etéreo, inconsistente, que atraviesa el espacio protegido del recuerdo y se funde con la figura materna, único elemento residual de un cronotopo perdido.

A la búsqueda del espacio perdido. *Alina Diaconú y Rumanía*

“El paraíso puede ser recuperado”

Los ojos azules (1986)

Con la publicación, en 1986, de *Los ojos azules*, Alina Diaconú brinda un giro decisivo en su trayectoria literaria, a través de un acercamiento paulatino a temas vinculados con el exilio y la representación del espacio. Esta última categoría, sobre todo, es objeto de una reformulación significativa a la hora de orientar el foco de la narración ya no hacia la representación de un espacio urbano y conocido, Buenos Aires y su iconografía, sino hacia un espacio de-referenciado, o abstracto, que abre a nuevos horizontes hermenéuticos.

Si en obras como *Enamorada del muro* (1981) o *Cama de ángeles* (1983), la capital argentina destacaba como producto de una práctica espacial basada en la representación mimética de la ciudad, sus rincones y sus frecuentes miserias (Bailey, citado en Gimbernat González, Tompkins, 1993), tanto humanas como propias de las grandes ciudades en años convulsos e impregnados de materialismo, en esta “segunda época”, la ciudad cede el paso a una distinta poética espacial que, como veremos, apela ya no a la novela urbana sino a la literatura del exilio.

Hasta cierto punto el exilio es un motivo silenciado en la narrativa de Alina Diaconú. Aunque la crítica ha señalado cómo el desplazamiento forzado hacia otro sitio, en muchas ocasiones hostil, se traduce en cuerpos enfermos, sangrantes, víctimas de un malestar profundo e irremediable, este motivo ya está presente en buena parte de la narrativa de la autora; no obstante, no puede hablarse de exilio *strictu sensu*, dado el carácter inmaterial de dicho movimiento. Las protagonistas viven un exilio del cuerpo, de la razón, y se ubican al margen de una sociedad castradora, pero el exilio propiamente dicho, el destierro heterotópico y su corolario consecuente de concreción representacional, no aparece en la autora hasta el año 1986, cuando *Los ojos azules* viene a romper una continuidad artística hasta entonces bien asentada en patrones infra-nacionales.

El arranque de la novela sitúa a la protagonista, sin nombre —identificada únicamente como Ojos azules por la singular tonalidad de su iris—, ante un desmarque vital que debe afrontar al percatarse de la ruptura de una relación amorosa monótona, aunque todavía funcional. La focalización interna que asume la voz narradora no permite saber más sobre la repentina interrupción de la relación y nos sitúa, desde el comienzo, en la interioridad de la mujer.

Avanzamos pocas páginas y ya caemos en el abismo de una crisis interior que, aparentemente, pocos recursos tiene a su alcance para recomenzar.

Volver de la muerte.

Nuevamente tenía que hacerlo. ¿De cuál de ellas? La más reciente era esta, un sueño que había borrado todo de un plumazo. El terror antes del sueño, un minúsculo arrepentimiento, el frasco vacío. El arrepentimiento duraría poco y nada, y al final tendrá razón de ser, en la medida de en que alguien ahora le está hablando del bien y del mal, abre los ojos y le grita "hinchapelotas" y todo alrededor de ella es blanco y aséptico, un paraíso de la técnica, un infierno para vivir (Diaconú, 1983, p. 31).

Un viaje, quizá, puede ser la clave para un principio de su nueva vida; soledad, autonomía, descubrimiento, son elementos que mueven a la protagonista desde su situación inicial, podrida por la decepción amorosa, hasta otro lugar que, en teoría, podría representar una dirimente meta para su nuevo inicio. La linealidad algo inocente del arranque entra en contradicción con la situación desde la que se relata, el "presente" de la novela: Ojos azules está internada en el hospital y habla a través de una voz ventrílocua que se dirige a ella misma con tonos firmes.

De todos modos, debe usted escucharme. No tiene hijos, no tiene compromisos, está soltera nuevamente, su situación no es tan mala al fin de cuentas. Recomenzar. Re-comenzar.

No es vacuo lo que digo (¿por qué insiste en que todos los consejos son vacuos?), será otro lugar común, puede ser, no lo niego, pero qué otra salida le queda sino esta. A su edad, con estos ojos, con esta figura, con su inteligencia. (Diaconú, 1983, p. 25).

Sobre el poder iniciático del viaje se ha debatido largamente: solo a través de un desplazamiento el individuo puede alcanzar otro estadio de concienciación, capaz de sustraerlo de la condición estática del presente (Serafin, 2006). En este caso, es patente la posibilidad de una "tierra prometida" donde la mujer puede desahogar su deseo de autónoma toma de conciencia sobre su estado. Recordemos que ya Mónica Flori había señalado cómo los personajes de Alina Diaconú presentaban "un sentimiento de caída y de culpa, lo cual los empuja a un viaje-exilio de búsqueda de sus identidades. Una búsqueda ambigua y absurda que a menudo culmina en el caos, la fragmentación y la muerte" (Flori,

citado en Gimbernat González, Tompkins, 1993, p. 56) y que la misma autora subraya cómo “todo lo que te pasa en la vida son viajes constantes que se te dan” (Entrevista en López Cabrales, 2000). La aparición constante del motivo del viaje y de la búsqueda nos conduce a elaborar una hipótesis de trabajo crucial: toda la narrativa de la autora se basa en una peculiar representación del espacio que contempla a menudo la dimensión del cambio, de la transformación que supone el viaje. Viajes a menudo ilógicos, “alrededor de cosas imposibles” (Entrevista, 1988). Adelantando imágenes que luego confluirán en *El penúltimo viaje* (1989), Alina Diaconú ofrece en *Los ojos azules* (1986) una decisiva oportunidad para su protagonista para abandonar el inmóvil y enrarecido espacio urbano para dar comienzo a una nueva fase de su vida en otro sitio, desconocido pero llamativo.

Sin embargo, su llegada a la Isla de Tot, lugar imaginario donde se concretiza el viaje liberador, coincide con extraños y perturbadores presagios que adelantan el final trágico de la novela. La decisión del lugar exótico, y por lo general desconocido, aumenta la sensación general de incertidumbre y alimenta, desde las primeras páginas, el motivo del viaje, o del retorno, distópico. Toda la novela está construida sobre la relación dicotómica entre las expectativas de la mujer y la sórdida realidad que a su pesar tiene que afrontar; al llegar al hotel donde se aloja, Ojos azules es el objetivo de una torpe seducción por parte de un señor algo mayor que, después de haberle dedicado palabras lujuriosas en el hall, le hace llegar, a su habitación, un paquete de bombones. El asunto, de por sí nimio, traslada el relato hacia el contraste entre ilusión y realidad. A lo largo del relato, gracias a la técnica de la inversión (Flori, citado en Gimbernat González, 1993), todo elemento idílico presenta su doble infernal: el amor se transforma en violencia, la esperanza en desesperación, la comida en veneno, el viaje en exilio.

— ¿Qué es lo que le da placer a usted?

Prefiere no responder. Aturdida, mira de reojo a su alrededor, luego esquiva la contestación, abocándose a servirle más champagne. Pero la mano venosa y con manchas se posa como una araña de hielo sobre la suya, impidiéndole cualquier movimiento (Diaconú, 1983, p. 49).

Después de haber ingerido uno de los bombones, Ojos azules cae en un estado de delirio, difuminando, aún más, la frontera entre realidad y sueño. En este estado de escasa lucidez, la mujer es trasladada al sótano del hotel, donde el viejo que, poco antes, se ha acercado a ella con intenciones lujuriosas, dirige el primer ritual violento. Se trata de una violación larga y dolorosa:

puesta sobre una mesa de madera, los tres hombres que abusan de ella la tratan como un plato de comida y la clavan con tenedores y cuchillos en varias partes del cuerpo. El ritual es lento, cada gesto se acompaña de palabras injuriosas, de jadeantes manifestaciones de placer por parte del grupo y de la imposibilidad de moverse, aunque consciente, de la mujer. La violación acaba con una orgía homosexual a la cual Ojos azules asiste antes de ser trasladada otra vez a su habitación.

Una mano invisible la impulsaba. Eran los corredores del hotel, a través de una luz difusa, quizás el túnel amarillo del que hablan aquellos que pretenden haber vuelto de la muerte, los catalépticos, los mentirosos o los visionarios. [...]

Ella lo comprendía todo, mas no tenía voz para responder. Así como su voluntad había entrado en crisis con respecto a la comida, llevándola a deglutir con avidez los manjares más exquisitos, a beber la sucesiva copa que uno de los mozos rubios le iba llenando, así también su reacción verbal había entrado en un estado de huelga que se traducía más que en afonía en parálisis, y su miedo había sido remplazado por una suerte de indolencia. [...]

La superficie de la mesa era fría. Su espalda chocó con la dureza que le imponían sus omóplatos, a su cóccix, a sus cervicales. Se veía acostada sobre la mesa, boca arriba, debajo de la araña que era una verdadera mujer de cristal, ella, otra mujer, pero viva por ahora (Diaconú, 1983, pp. 59-61).

Aunque siempre presente en la totalidad de las obras de la autora, es de destacar el alto coeficiente de violencia que esta novela propone. Por primera vez, no se trata de un tipo de violencia aludida o parcialmente velada, ni tampoco de una episódica y rápida referencia. La violencia en *Los ojos azules* (1986) bebe de largas y perturbadoras descripciones, minuciosas representaciones de las alteraciones corporales y del sadismo de que es capaz el individuo. No es difícil hallar en este incremento la voluntad por parte de la autora de adentrarse en una zona escurridiza que evoca la conflictiva relación entre libertad personal y poder sociohistórico. Dicho contraste, ya presente en muchas obras anteriores, alcanza aquí una dimensión universal, dominante, en la que el personaje se ve totalmente supeditado por un sistema jerárquico y patriarcal que emplea la violencia, física y psicológica, como herramienta de control. Se refleja en su personaje el perfil en que la autora públicamente se reconoce y define, a saber, “producto de un mundo intolerante”, en cuya narrativa no puede sino descollar un clima general “de intolerancia, entre seres intolerantes” (Diaconú, 2000, p. 98).

Otra mano avanzó una cucharita y se posó sobre lo que se suponía era uno de sus pezones, pero no le embocó, a tientas la cucharita paseó hasta ubicarlo, y tras asegurarse con la ayuda de la otra mano de que era allí, la concavidad metálica hizo como que se llevaba el pezón-cereza a la boca, y otro suspiro le rozó el oído: — Hmmm... ¡Delicious! [...]

Un estremecimiento la recorrió cuando un tenedor y un cuchillo se clavaron en sus cachetes del mismo modo que antes, perforando la tela de su pollera, o simulando perforarla. El cuchillo al parecer no tenía filo, pues la tela no cedió bajo la presión del vaivén, eso fue lo que ella creyó percibir. Las voces se confundían, todos eran elogios y jadeos, tres tenedores y tres cuchillos trabajaban sobre sus nalgas y lo que verdaderamente notaba era un cosquilleo que no terminaba nunca (Diaconú, 1983, pp. 63-64).

Después del primer ritual, la narración se polariza hacia un contraste entre el espacio privado de la habitación y los espacios públicos (el Hall del hotel, el sótano donde se ha producido la violencia, la playa). Entre los dos planos espaciales, se establece una diferencia profunda ya que el primero representa el lugar seguro, una suerte de cáscara que protege a Ojos Azules, aunque de forma no siempre eficaz. En cambio, los demás espacios, contaminados por la secta que domina la isla, se configuran como lugares de riesgo, de violencia y de arbitrariedad. Toda la isla, más allá de su atractiva pátina turística, está sometida al poder de los ancianos, quienes, gracias probablemente a una notable opulencia —el tópico del turista anglosajón en rincones menos afortunados del planeta—, corrompen con facilidad a la población local.

Una extraña pereza se apodera de la protagonista. La modorra de la isla se adueña de su espíritu y la convierte en un ser inerte, que lucha, sin embargo, para volver a los antiguos entusiasmos sobre el viaje y sus incógnitas. Pero el ritual parece haber contaminado todo: la misma isla desvela una dimensión de escualidez y desamparo no hallable a primera vista. Así, Ojos azules se acerca al barrio pobre, entra en contacto con la miseria, se entiende que también espiritual, de los isleños que buscan de ella dinero en forma de limosna. Entorpecida y atormentada por el calor, Ojos azules busca refugio en un bar, el "Happy Tot" y, por un instante "la ilusión le infunde coraje" (Diaconú, 1983, p. 91).

A través de una somera cala en las narraciones de la distopía, sabemos que, en general, estas se caracterizan por recrear un mundo futuro que, dentro de los límites de la verosimilitud, dibuja un escenario apocalíptico asociado, sobre todo, al derrocamiento del poder y a una estructura oligárquica que lo mantiene mediante violencia tanto física como psicológica. Por otro lado,

el personaje protagonista suele encarnar los antiguos valores del mundo anterior al cambio; es un personaje que no acepta, o simplemente no se percata del cambio ocurrido y mantiene intactos esos valores. El carácter perturbador del relato se concreta, sobre todo, en el contraste entre esos antiguos valores que regían el mundo (o por lo menos el mundo personal de uno o de más personajes) y los nuevos paradigmas proporcionados por el nuevo poder. *Los ojos azules* (1986), en este sentido, se enmarca perfectamente en el género: aunque describe un ambiente específico y no universal, comprimiendo el marco espacial de la obra en una pequeña isla, el ambiente de la novela es evidentemente fruto de una inversión distópica. Las huellas de este derrocamiento se suelen hallar, como a menudo ocurre, en los detalles: el bar, que también prometía ser un lugar de cobijo, con aire acondicionado quizá y gente amable, se revela por lo que es: un escuálido tugurio, caluroso e inhóspito donde, además, la gente es esquiva.

Otro elemento imprescindible de toda narración distópica es, sin duda, la imposibilidad del retorno; aunque los personajes luchen por restablecer el orden en una sociedad caída, es evidente la inviabilidad de un regreso. Y poco a poco, Ojos azules entiende que volver es imposible: es decir, la salida de la isla es impracticable, ya que la secta de ancianos ha establecido, desde el comienzo, que Ojos azules será la víctima predilecta de su sadismo. Lo que será la conclusión inevitable del relato también tiene sus funestos presagios: en el bar, mientras Ojos azules intenta recomponerse, un viento helado, funesto, empieza a enfurecer, imposibilitando la salida de los pocos clientes. El “Drac” —el nombre del viento— suele hacer estragos en la isla, obligando a los isleños a cobijarse en espacios cerrados.

El regreso complicado al hotel supone cierto alivio en Ojos azules, que siente una ilusión extraña por volver a su habitación. Esta, sin embargo, ha cambiado. Mientras estaba fuera, alguien se encargó de mudar sus pertenencias a otra habitación. Ojos azules protesta, pero al final decide quedarse en el nuevo cuarto. Sentada en la cama, baraja la posibilidad de ver una película, y se da cuenta de que el hotel tiene un circuito cerrado que permite acceder a películas pornográficas. Es durante la visión de una de estas que, de repente, una muchacha toca a su puerta. Se trata de una de las empleadas del hotel, que le ofrece, sin mucho preámbulo, un encuentro sexual. La escena, larga y amplia de descripciones, proyecta al personaje en un abismo de placer y misterio, pues la desconocida la fascina con su cuerpo, pero el estado de conciencia de Ojos azules sigue vacilando y no le permite controlar totalmente ni su cuerpo ni su cerebro. La muchacha no es sino otra herramienta del juego perverso al que los viejos poderosos están sometiendo a Ojos Azules, pues pronto esta se percata,

al terminar el acto, que se trata de prostitución. Es, claro está, una manipulación por parte de la secta: inducir el deseo sexual a través de películas, ofrecer un cuerpo joven y exótico para confundirla y, en cierta medida, chantajearla. Ojos azules, para rehuir lo que ahora le parece claro —un plan para manipularla y someterla a reglas ocultas— toma la decisión de adelantar su viaje de vuelta.

La última parte de la novela está ocupada totalmente por el segundo y último ritual de tortura. Probablemente alterada por una copa de champán que la muchacha le ha ofrecido, Ojos azules siente otra vez flaquear sus fuerzas, y aunque ya ha comunicado su intención de irse, ve su cuerpo moverse hacia otro espacio del hotel, un sótano. Aquí, será víctima de la tortura definitiva. Se trata de un ritual largo, que ocupa un espacio textual de casi setenta páginas, y en el que se relata un crescendo de violencia y tortura. Ojos azules, sentada en una butaca, es víctima de una mesa examinadora, un interrogatorio intercalado por sádicos golpes, que mucho evoca los rituales ocurridos a los presos durante el Proceso de Reorganización Nacional.

Ojos azules vuelve a su estado incorpóreo, su alma se difumina en medio de un espeso e insoportable olor a cebolla, reanudando su historia presente con su pasado, donde ese olor era dominante. Así, se cumple la transformación de lugares soñados en “pesadillas de tortura, en espacios enajenantes”, donde “los deseos se procesan en discursos esquizofrénicos y se materializan en suicidio, destrucción y degradación (López-Cabrales, 2000, p. 137).

Un lugar reconocible: Rumanía

Por primera vez, aunque se mantiene fiel a los patrones de su narrativa anterior, la autora gira el punto de mira hacia un retorno imaginado a su país natal, Rumanía. Aunque sea probablemente azaroso lanzar hipótesis de tipo biográfica, que vinculen la poética a la vida, hay elementos textuales que respaldan este tipo de análisis. En primer lugar, la topografía de *Los ojos azules* (1986) es endosable, sin duda, a Rumanía. El nombre de la isla, “Tot”, significa “todo”, irónica inversión de la “nada” espiritual que afecta a la protagonista, el viento es el “Drac”, término que, en lengua rumana, identifica uno de los numerosos nombres del diablo y la unidad monetaria de la isla es el “León”, correspondiente del Leu actual de Rumanía. Dentro de este marco reconocible, el idioma totense es, evidentemente, el rumano: el Té es “Ceai”, el café, “Cafea”, el pollo es “pui”, el camarero es “Chelner”. Esta base textual impulsa una indagación sobre un hipotético retorno, aunque ficcional, de la autora a su patria, una trayectoria que, como se verá, se concluye con la novela posterior, *El penúltimo viaje* (1989).

El proceso de “espacialización” del relato se activa mucho antes: desde el comienzo de su carrera, Alina Diaconú no oculta una especial vinculación al espacio, siendo este objeto de una reformulación literaria que mucho tiene que ver con el perfil fronterizo entre varias culturas, varios rincones del mundo donde se ha sedimentado su voz.

Sin embargo, en esta temprana reconciliación con su pasado, la memoria desempeña un papel engañoso: el retorno, a principio impregnado de utopía, se remodela bajo el prisma de la inversión distópica y el personaje acaba aniquilado por un sistema que no la acepta y la rechaza como elemento ajeno. Esta imagen de repudio se asocia a la idea de heterotopía que, procediendo de la medicina, nos ayuda a interpretar el salto al vacío que ocurre en la novela. La anatomía patológica identifica como “heterotópico” un órgano o tejido que se encuentra en un sitio distinto al de su situación natural, lo que supone una enfermedad por parte del sujeto. De la misma manera, a través del personaje de Ojos azules, esta novela representa nítidamente el proceso de rechazo que dicho cuerpo (la isla) expelle el material ajeno (Ojos azules). No es casual, en este sentido, la abundancia de imágenes atribuibles a la esfera clínica. El cuerpo de la mujer es examinado y torturado, es la sede central de la eliminación.

El “primer retorno a Rumanía” que la autora elabora desde el terreno de la ficción tiene, como acabamos de ver, un matiz distópico, más propio de la literatura de terror. El personaje desciende a los abismos de la violencia sin armas a su alcance para defenderse. Así, la autora imagina su Rumanía natal sin demasiada intervención de la razón y de la memoria. Simplemente, pinta un mundo hostil que la rechaza, la repudia. No hay datos suficientes para definir esta obra como una auténtica operación de retorno: Rumanía no se corresponde con el espacio descrito en la novela, denominado Isla de Tot. Al contrario, se trata de una recreación literaria y fantástica de un lugar inexistente. Sin embargo, resulta bastante significativa la orientación topográfica que la autora asume: es una representación de un país lejano, casi ajeno a este mundo, donde se levantan sombras peligrosas y amenazadoras. Teniendo en cuenta que una parte significativa de su narrativa anterior presenta también un elevado grado de violencia — que algunos han interpretado como una transposición literaria de la violencia que, en ese momento, atravesaba Argentina—, puede entenderse *Los ojos azules* (1986) como una obra de transición: por un lado, se mantiene la descripción de un entorno hostil y violento, similar al que caracterizaba a la ciudad de Buenos Aires en novelas anteriores; por otro, y por primera vez, Rumanía emerge como espacio figurado, aunque desplazado de su localización real. En este sentido, la novela posterior, *El penúltimo viaje* (1989), constituye un avance respecto a esta obra “puente”, que difícilmente habría sido posible sin el previo viaje distópico a la isla de Tot.

El penúltimo viaje

Al subir la escalerilla del tren, se prometió asumir con valor la empresa de ese viaje, cuyo único objeto era recordar en un vagón sucio y con asientos incómodos, la incómoda y poco pulcra historia de la cual hasta entonces había estado escapando (Diaconú, 1989, p. 17).

El penúltimo viaje, publicada en 1989, constituye una novela madura y, con toda probabilidad, el punto más alto de la narrativa de Alina Diaconú. Su aparición coincide con una fecha de trascendental importancia para Europa y, quizá, para el mundo entero. La obra tuvo una recepción significativa tanto en Argentina —donde fue galardonada con el Premio Meridiano a la Novela del Año— como en Rumanía, país en el que pronto se inició el proceso de edición en lengua rumana.

La novela narra cómo ese exilio penetra en la vida de Amapola y de sus hermanos menores, Alelí y Alisio. La figura paterna, que es el que organiza el viaje sin retorno y el principal responsable de esa huida, ejerce sobre ellos un poder asfixiante. En torno a la familia gravita una serie de personajes menores, en la mayoría de los casos empleadas domésticas que, en vano, tratan de reemplazar a la madre de los chicos, fallecida años atrás. Desde un país de Europa del Este (sin ningún rasgo connotativo) la familia de Amapola decide cruzar la frontera y recomenzar en un país desconocido de América del Sur, la misma trayectoria surcada por Diaconú a mediados de los años cincuenta. El uso de la primera persona singular orienta el relato hacia la centralidad de Amapola, pero bien se entiende que se trata de una historia coral: tanto sus hermanos como Padre viven el exilio como fractura irremediable y cada uno buscará una manera de exorcizar el miedo de este salto al vacío. Si la escritura se pone el objetivo de ser un vehículo de un nuevo comienzo (Serafin, 2004), la memoria será desencadenante de esta operación: Amapola revive en el recuerdo los momentos inmediatamente anteriores al exilio y los primeros pasos en el nuevo contexto, entre episodios de violencia, sobre todo relacionados con los modales autoritarios de Padre, incomunicación con los demás y una difícil adaptación al presente. De hecho, se trata de un viaje a la nada, un borroso itinerario que proyecta a la mujer en una dimensión ultraterrena, donde, finalmente, se produce la reunificación con la figura materna.

La centralidad del viaje en la novela se muestra evidente desde el comienzo. Amapola sube a bordo de un tren y a partir de este acto empieza a reconstruir su historia personal. Según Marisa Pereyra, el viaje en tren tiene la función de ofrecer “la seguridad necesaria para que Amapola reconstruya su memoria e identidad, y para que arriesgue opiniones propias” (2005, p. 173). Pronto, nos

percatamos de que este viaje queda suspendido entre un desplazamiento real y otro que tiene lugar en otra dimensión, interior y existencial, de acuerdo también con lo que asevera Domnita Dumitrescu (1997, p. 243) cuando reconoce, en la obra, un doble exilio: uno exterior, que se realiza a bordo del tren, otro interior, un laberíntico itinerario dentro de su mente y su memoria:

Al subir la escalerilla del tren se prometió asumir con valor la empresa de ese viaje, cuyo único objeto era recordar en un vagón sucio y con asientos incómodos, la incómoda y poco pulcra historia de la cual hasta entonces había estado escapando... (Diaconú, 1989, p. 17).

El viaje ha caracterizado la vida de Amapola: su infancia, transcurrida en un país de Europa del Este se vio truncada por un exilio inexplicable que desemboca en un viaje de solo ida hacia Occidente.

Sin embargo, este penúltimo viaje, si por un lado se sirve de recursos temporales tradicionales, analepsis y prolepsis para suspender y reactivar la cadena temporal que une los sucesos, por otro, respecto a la categoría espacial desarrolla lo que podríamos definir como espacio extensional, es decir, omitido, que permite dilatar y reducir el movimiento de la protagonista dentro del espacio referenciado. En otras palabras, los vacíos implícitos del texto atacan la lógica espaciotemporal, en favor de la fragmentación tanto del espacio del texto como del espacio referenciado. La cartografía textual no se arma de referencias concretas, sino que, poco a poco, proyecta el relato de Doina en un viaje imaginario, un mapa emocional que une las dos categorías, memoria y espacio referenciado, para alcanzar un nivel superior de conciencia.

Este tipo de relatos, que exploran la memoria dentro de un aparente movimiento caótico, son muy frecuentes en la escritura del exilio. El viaje, tanto el físico como el interior, representa una etapa fundamental dentro de un proceso de toma de conciencia de la propia identidad. Quien escribe afronta sus demonios; el trauma de la pérdida de un espacio y de un tiempo se sitúan directamente dentro de un álveo mítico-fundacional que supone un enorme y doloroso esfuerzo mnemónico. Amapola, con nombre argentino, viaja a un pasado imposible y ectópico donde es suplantada por Doina, la niña que fue y que tuvo que abandonar en el viaje de ida. La novela se construye, entonces, sobre esta cartografía del yo fragmentado: no solo asistimos a su duplicación, la mujer y la niña, sino que cada secuencia proporciona un yo distinto y único, tal como antes se decía porque interviene, a cada paso, la membrana de la memoria, aislando los varios yoes correspondientes con los distintos grados de la novela:

Durante diecisiete años me llamé Doina.

Ahora y, desde hace quince, soy Amapola. Cambiar de nombre es un simple trámite que no conlleva nada extraordinario. Para mí fue borrar el pasado. Renacer.

Doina me suena como un nombre remoto, que ni siquiera me perteneció. Identifico así, con ese vocablo, a una canción triste y popular de mi país de origen, y luego a una niña muy pequeña, muy enfermiza y siempre asustada que habitaba en otro mundo, que lo mismo que decir en otro continente (Diaconú, 1989, p. 143).

Personajes ofuscados por la lente deformante de la memoria aparecen como figuras fantasmales. Las criadas, las sirvientas, las cuidadoras desempeñan un papel fundamental en este viaje al revés. Son figuras ancilares de la narración que, sin embargo, poseen un espacio-personaje ancho y sólido. A partir de la desaparición súbita de la madre, la casa familiar se llena de figuras suplentes de ella. Amapola crece junto y gracias a ellas. De cada una aprende simbióticamente formas de resistencia o de sobrevivencia y también asiste a un espectáculo heterogéneo de costumbres, formas verbales, culturas en tránsito. Amapola es una esponja: aprende su propia manera de estar en el mundo, el límite entre adaptación y resistencia, los buenos modales domésticos y públicos, pero también las herramientas de la subversión.

El relato nos muestra, además, distintas actitudes frente al trauma del exilio. A través de sus personajes, Alina Diaconú tamiza las diferentes maneras de asumir y aceptar el nuevo rumbo determinado por el destino. La identidad de los tres hermanos, y de Padre, se construye a partir de las distintas maneras que ellos mismos utilizan para asimilar la herida de la pérdida:

Aquel viaje había dividido nuestras existencias en dos —la mía, al menos—, había sido el primer eslabón de una cadena de viajes y estadias en el mundo, de muchos otros trenes que tomaríamos, de otros que perderíamos, y de otros que esperaríamos eternamente (Diaconú, 1989, p. 183).

Padre no encuentra la manera de resolver el trauma: su vida se ve marcada por un profundo desencanto. Su cambio de perspectiva, su rabia incontenible por la circunstancia histórica que afectó la vida de su familia, y sobre todo, el suicidio de su mujer, representan obstáculos infranqueables. Es un camino sin salida, cruzar la frontera representa tan solo el acto de poner en salvo a su familia, pero muy poca repercusión tiene en su estado enfermizo:

Con frecuencia, en mitad de la noche, sus gritos eran llamados escalofriantes, el dolor de una llaga incurable y profunda que debía de taladrar la carne de sus pesadillas. Alelí y yo nos asustábamos tanto, pero tanto, que no había nada que aplacara aquel horror nocturno que nos despertaba en la oscuridad, agitando nuestros corazones, enfriándonos las manos y los pies, o haciendo brotar de nuestras sienes gotas de miedo helado (Diaconú, 1989, p. 246).

Alisio, en cambio, vivirá una elaboración parcial. El más introvertido de los hermanos, a la hora de cruzar la frontera, aparece desprovisto de herramientas para entender la realidad. Falto de modelos, el padre no representa esta figura por su carácter violento, muy distinto al del muchacho, Alisio elige el camino del silencio. Callar es también proteger el pasado de la irrupción del presente, dificultar una escritura yuxtapuesta que elimine, *de facto*, el origen familiar:

No sé si sufrió, y cuánto pudo sufrir al despedirse de su universo natal, porque el universo de Alisio no estaba en los objetos, ni en los seres circundantes, si en su cuarto, ni siquiera en las pocas personas que, a su manera, lo querían. Su universo estaba dentro de sí mismo, y él mismo estaba encerrado en ese microcosmos que le hacía de burbuja, aislándolo de todo, lo mismo que los bebés prematuros en las incubadoras (Diaconú, 1989, p. 228).

En palabras de Bilbija, "Alisio decide permanecer para siempre en su idioma materno manteniendo así una relación inquebrantable con el pasado" (citado en Gimbernat González 1993, p. 131). Alelí, la hermana menor de la protagonista Amapola, reacciona de forma distinta: su exilio no tiene carácter ni político, siendo ella muy joven, ni interior, ya que, desde siempre, este personaje encuentra un espacio propio, que es el cuerpo. Hábil bailarina, utiliza la herramienta del cuerpo, de su incipiente sensualidad, para refugiarse. El baile, su desahogo físico y mental, la lleva a un estado de abstracción que probablemente otros personajes de la novela no alcancen. De hecho, es el único personaje que se ve afectado solo parcialmente por el exilio y la erradicación familiar. No es casual que es la única, entre todos los hermanos, que tiene hijos una vez cruzada la frontera. Su vida no contempla esa dicotomía (antes/después, vida/muerte) tan presente en los otros, sino que se caracteriza por una peculiar linealidad, como si este personaje fuese el único capaz de llevar su vida adelante, a pesar de todo lo que ocurre fuera:

Su cabeza nunca descansaba, sus pensamientos eran una especie de catarata que únicamente la danza podía contener, en especial en épocas remotas,

cuando al descubrir esa pasión (ya que no pudo ser carrera por falta, quizá, de vocación), supo alzarse sobre la punta de sus zapatillas de baile y ondular sus brazos y flexionar sus piernas, y hacer huir al son de la música, a los demonios que la habitaban y que, de otra forma, le hubieran hecho inaguantable su paso por la niñez (Diaconú, 1989, p. 189).

Para Amapola, la dualidad de la pérdida es, en cambio, evidente: sin madre, sin patria, esta mujer representa el personaje más afectado psicológicamente por el doble trauma. Su vida está marcada por dos grandes acontecimientos que reprimieron su existencia y la relegaron a la marginalidad. Su voz narradora nos acompaña en un viaje, tanto físico como irreal, hacia la reconstrucción de una memoria fragmentada, construida como un collage donde no todas las piezas encajan y dialogan:

Hasta en los sueños me llaman Amapola. Quiere decir que el pasado ya no existe para mí. Aunque, hasta ahora no he hecho sino referirme a él. Lo cual supone que existe a pesar de mi deseo de borrarlo.

Qué sé yo... (Diaconú, 1989, p. 294).

Así, esta "memoria agitada" (Diaconú, 1989, p. 124) configura un espacio metafórico donde la imagen aparece confusa, sin orden cronológico o temático. El mundo de la infancia, este paraíso perdido, irrumpe en un presente desolador con recuerdos felices, rápidamente cancelados por otras imágenes de violencia, maltratos y pesadillas. Por tanto, Amapola decide viajar a la nada. A bordo del tren, su recuerdo se funde con el presente y el mismo tren pierde su consistencia metálica para convertirse en vehículo de la memoria. Pero "¿Acaso, concluir este viaje significa arribar a alguna parte? (Diaconú, 1989, p. 127). No, desde luego. Pero podría suponer romper definitivamente la línea recta del tiempo, alcanzar el pasado con la conciencia del presente y aferrar el sentido de un origen nunca olvidado.

Capítulo 4.

Cosas y objetos en la narrativa breve de Alina Diaconú

Las cosas connotan el mundo. Lo delinean, lo definen, lo amueblan. Balzac ya lo había intuido a mediados del siglo XIX en su fresco de la sociedad burguesa francesa (2015): las cosas, entendidas como objetos de los que las personas se convierten en propietarias y, por tanto, en primeras usuarias, son una pieza fundamental en el proceso de separación antropológica del mundo animal. Ningún animal, de hecho, diría el escritor francés, posee un mobiliario ni define los contornos de su mundo según criterios estéticos. Como mucho, la acción animal podría responder a una necesidad funcional (las ramitas y las hojas para construir un nido) pero nunca a una urgencia estética o, si queremos, artística conjugada al principio del uso. Las cosas y los objetos, por tanto, son la esencia misma de nuestro habitar el mundo y, en consecuencia, establecen relaciones de correlación concreta con nuestra vida.

La literatura a menudo se convierte en vehículo de una representación textual del mundo de los objetos. Es más, podríamos decir que la literatura es el lugar de los objetos, tanto los obsoletos —por citar a uno de los pioneros de la teoría de las cosas (*Thing Theory*), Francesco Orlando (1993) — como los actuales y funcionales, aquellos que estructuran la vida cotidiana: la agenda, los aparatos domésticos, los instrumentos de trabajo o incluso los dispositivos que organizan el tiempo y el cuerpo. La crítica literaria siempre ha prestado gran atención a los objetos. Ocupan un espacio privilegiado porque son expresión del mundo que se quiere representar y, por tanto, se inscriben en el debate siempre vivo sobre la relación simbiótica entre realismo y literatura. La mimesis moderna mira a los objetos con asombro porque constituyen, en un mundo hecho de palabras, la concreción del cuerpo sólido, la representación más respetuosa de un mundo conocido al que la literatura aspira a dar forma.

Nuestras ciudades, construidas sobre proyectos racionales y principios de funcionalidad y, a veces, estéticos o artísticos, apoyan sus fundamentos ideales precisamente en los objetos que llenarán esa ciudad, para colmar una

estética del vacío, propia de la antigüedad, frente a un “lleno” que caracteriza el mundo actual. Así como nuestras casas, a su vez objetos de las ciudades, tienden a llenarse y vaciarse de objetos que son portadores naturales de significado. Escriben la historia de quienes los poseyeron, la identidad de quienes los soñaron y el carácter de quienes los disputaron. Necesidad, apropiación, conquista, posesión, mantenimiento y eliminación son las palabras clave de este proceso y se diseminan a lo largo de los siglos, desde que el ser humano entendió que el objeto podía desempeñar una función, facilitar una tarea difícil a manos desnudas, responder a un principio estético y, más tarde, manifestar un estatus de pertenencia (Baudrillard, 2010).

A partir de la epopeya burguesa de la que es fiel expresión, la novela comenzó a dar amplio espacio a la representación de los objetos. Salones nobiliarios, apartamentos burgueses, tabernas proletarias, angostas buhardillas, amplios balcones, miserables alcobas, gigantescos dormitorios empezaron a mostrar su lista de objetos, esparcidos aquí y allá, como tarjeta de presentación o signo de representación del personaje. Y los interiores, como diría Benjamin (2005), comenzaron a emerger como espacio privilegiado para una auténtica emancipación del ser humano, que reconoció en esa conquista una victoria del individuo sobre el mundo, y en la posesión y ostentación consecuente de los objetos, una victoria del individuo sobre la clase subalterna.

Los objetos, considerados como cuerpos sólidos que ocupan un espacio, cumplen una función y manifiestan un estatus, y han comenzado a llenar nuestras habitaciones y nuestras vidas, a veces hablando por nosotros, actuando por nosotros e interactuando por nosotros.

Inaugurando de manera definitiva una estructura bipartita, el objeto se ha emancipado, con el paso del tiempo, del otro término, “cosa”, de procedencia clásica, que lo identificaba más como un concepto o una idea que como un cuerpo sólido. Del latín *causa*, al término “cosa” se le atribuye un significado eminentemente cultural y filosófico. “Objeto”, en cambio, vocablo más reciente y proveniente de *obicere* (arrojar contra, interponer), designa una solidez en el espacio, un cuerpo que, de manera ineludible, remite a una idea de uso y de intercambio (Bodei, 2013).

Sin embargo, dicho proceso requiere un contexto social y cultural que acoja tal objeto y valide su uso y su intercambio, convirtiéndolo, en efecto, en una entidad proteiforme, capaz al mismo tiempo de asumir una o más funciones, satisfacer un deseo primigenio (vinculado al mundo de las “cosas”) y responder a los diversos factores culturales, económicos y estéticos que, a su vez, son hijos de su tiempo y de sus modas.

Todo objeto que quede fuera de este intrincado recorrido, cuya funcionalidad resulta en ciertos aspectos irresuelta, caerá irremediabilmente en el olvido, en la dimensión de la inutilidad y de la inercia.

Alina Diaconú es también una magistral autora de cuentos. Respondiendo en parte a una tradición más consolidada, tanto la hispanoamericana como la europea de la que proviene, la autora firma una veintena de relatos breves, la mayoría de los cuales se escribe a caballo entre los años ochenta y noventa del siglo XX y que se recogen en la antología *¿Qué nos pasa, Nicolás?*, publicada en 1995 por la editorial Atlántida, de Buenos Aires. Entre ellos, los objetos adquieren un especial protagonismo. En torno a la aparición de un cuchillo de cocina, se construye el relato "Un cuchillo de acero inoxidable". Una mañana, una mujer encuentra un cuchillo de cocina, de los grandes y extremadamente afilados, sobre la mesa de la cocina. Todo el relato se desarrolla sobre las hipótesis acerca de quién pudo haber dejado el objeto sobre la mesa y a quién podría pertenecer el cuchillo. La mujer plantea hipótesis, pero cada una de ellas se derrumba ante una negación o un encogimiento de hombros, hasta que, unos días después, el cuchillo desaparece. Entonces la mujer empieza a preguntarse cuál será la nueva obsesión que, a partir de ese momento, acompañará sus días. Símbolo de amenaza, violencia y abuso, un cuchillo es sin duda un objeto presente en nuestra cotidianidad. A pesar de su peligrosidad, suele estar expuesto en la cocina, al alcance de casi todos. Es a partir de esta contradicción que la autora elabora su relato: un cuchillo es, a la vez, un utensilio tan familiar y un arma peligrosa. Lo demuestra la cinematografía, ya que a menudo, durante una pelea, el cuchillo es agarrado por uno de los protagonistas para amenazar o golpear al contendiente. Probablemente, en relación con su disponibilidad, el cuchillo, o los cuchillos, dado que solemos tener varios tipos y tamaños, son los objetos más peligrosos de nuestras viviendas. No sorprende que la protagonista de este relato perciba, aunque de manera latente, un peligro tras la aparición misteriosa del objeto. Su imaginación, por deformación mediática o por inconsciente colectivo, corre hacia escenarios de violencia, amenazas reales de una agresión, un poco como el verdugo que, antes de ejecutar la tortura, muestra las armas a su disposición para aumentar el terror de la víctima:

Así fue, tras dos días de búsquedas, mi desazón fue creciendo. Antes de irme a dormir, revisaba el cajón de los cubiertos para asegurarme de que el cuchillo aún estaba allí. De noche, no podía dormir y cuando lograba caer en una modorra intermitente, imágenes inenarrables nacían en mi ensueño. Soñaba que hallaba el cuchillo ensangrentado arriba de la alfombra de mi dormitorio, que

mis tres hijos morían degollados, que a mí misma el cuchillo me amenazaba desde el aire, manejado por un asesino invisible y me despertaba entonces gimiendo y empapada de sudor (Diaconú, 1995, p. 36).

Con sabor kafkiano, este relato narra la alteración de la normalidad de un anónimo apartamento ocupado por una tranquila pareja de adultos. En esta placidez confortable precisamente por ser anónima y extremadamente “normal”, la aparición de aquel objeto desata una alteración que infunde una agitación creciente en la protagonista:

Lo tomé entre mis manos, le di vueltas, lo estudié. Estudié el filo que parecía cortar demasiado bien, el mango que no era nuevo sino más bien manoseado vaya a saber por qué otras manos, por las de quién, puesto que —y ahora lo confieso sin tapujos— ese cuchillo no me pertenecía (Diaconú, 1995, p. 32).

Si es cierto que los objetos definen nuestro mundo y configuran nuestra identidad, la irrupción del cuchillo en la vida de la pareja es probablemente un reflejo objetual de la violencia latente que uno de los dos, o ambos, tienden a ocultar. El cuchillo evoca evidentes escenas de violencia y no puede, en la valoración de la protagonista, permanecer en casa. Comienza así un frenético proceso de liberación del objeto: la señora intentará regalarlo a una cuñada, sin éxito, para luego tirarlo a la basura. Cuando está a punto de deshacerse definitivamente de él, el cuchillo ha desaparecido del cajón de la cocina. ¿Qué mundo está definiendo ese cuchillo? ¿Quizás un mundo hecho de violencia, agresiones y amenazas? ¿El mundo del marido, que ha permanecido oculto bajo el manto de corrección y calma matrimonial? ¿El mundo de la mujer, cuyo aspecto salvaje e instintivo ha sido amansado por años de placidez conyugal y que ahora libera toda su fuerza? El relato deja la duda, desvaneciéndose hacia un final incierto, que también siembra la sospecha de que la mujer estaba presa de una alucinación. Es el relato de una alteración material y mental en la vida del matrimonio. Según Jorge Marbán (en Gimbernat González/Tompkins, 1993), en la escritura de Alina Diaconú esta relación dicotómica entre normalidad e irracionalidad es bastante frecuente y a menudo surge a partir de un momento de leve alteración, nunca traumática, nunca espectacular, de la normalidad. La aparición y la posterior desaparición del objeto no están rodeadas de acontecimientos llamativos, sino que permanecen en la dimensión extremadamente tranquila del relato. Una lectura psicoanalítica, por otro lado, presentaría un tejido bastante intrincado de referencias a un inconsciente de la protagonista del que el objeto es expresión. En su peligrosidad, en la amenaza

que figurativamente comporta, el cuchillo parece emerger del propio cuerpo de la mujer y secundar, aunque sea intermitentemente, su naturaleza feroz. La borrosidad del final establece importantes paralelos con cierta inestabilidad mental, quizá definitiva, de la mujer. No olvidemos que el personaje trastornado es una constante de la narrativa de la autora, y “Un cuchillo de acero inoxidable” no es una excepción. La mujer queda en una extraña espera de otra aparición súbita de un objeto, ya que “Al desvanecerse así ese cuchillo misterioso y real, otro cuchillo me perseguiría. Y esta nueva persecución, ¿no era, acaso, peor?” (Diaconú, 1995, p. 37).

“Tarde en Praga” lleva, en el epígrafe, una dedicatoria especial: A mis hermanos de Europa del Este, sumidos en un oscuro destino. La referencia evidente al destino que comparten los pueblos de Europa oriental revela mucho sobre el pasado de la autora, nunca completamente desvinculada de sus orígenes. Alina Diaconú relata que escribió este cuento poco después de uno de sus primeros viajes de regreso a Bucarest, cuando en la capital rumana se percibía el inminente y brusco cambio político, hacia 1980. La visión de una fila de personas reunidas frente al escaparate de una tienda sirve de inspiración para crear una breve historia en la que esas mismas personas, tras horas de espera interminable por bienes de primera necesidad, son mágicamente transportadas, por el viento o por su propia imaginación, al salón de un palacio noble donde, extasiadas, contemplan imágenes improbables y fantásticas.

El frío se hacía sentir a través de ráfagas heladas que, de tanto en tanto, ponían en movimiento las ramas secas de los árboles que bordeaban la avenida, haciendo llorar los ojos, apretar los dientes y esconder bocas y narices detrás de tupidas bufandas. El Anciano titubeó un instante antes de sumarse a la fila. Quedarse allí significaba un desafío para su ya quebrantada salud. Pero seguir de largo conllevaba algo peor: el desprecio por la oferta seguramente codiciada que esa fila implicaba y, al mismo tiempo, una actitud despectiva hacia los demás, allí parados en el invierno del día, acaso tan achacados como él o, quizás, en condiciones físicas más deplorables aún (Diaconú, 1995, p. 123).

El cuento se abre con una escena típica, grabada en el imaginario colectivo que cine y literatura han alimentado respecto a períodos difíciles de escasez y pobreza. El frío golpea y casi inmoviliza a las personas, en su mayoría ancianas, que esperan pacientemente frente a la vitrina de una tienda. El viento helado domina la escena, se ensaña con esos cuerpos, que se defienden como pueden: con prendas pesadas y manteniéndose juntos para darse calor. Un silencio grave, que dice mucho de la condición casi resignada o simplemente

exhausta de los protagonistas —un personaje colectivo que avanza como un único cuerpo hacia la pequeña entrada del comercio— intensifica la percepción del viento y la gravedad de la espera.

Qué se vende importa poco: nadie, en rigor, sabe qué hay detrás del mostrador, pero la fila permanece, ejército inmóvil, porque el deseo de obtener un bien —sea un paquete de azúcar, harina o pañuelos— es tan grande que nadie quiere perder la prioridad adquirida. Así, armada de esa esperanza y de esa curiosidad humana, la fila crece, se disemina por la ciudad, atrayendo a todos los transeúntes.

El personaje que podría funcionar como protagonista, El Anciano, es incapaz de descifrar la esfera del reloj que lleva en la muñeca. Tras unos segundos, junto a otros, es transportado por una fuerza sobrenatural a un palacio nobiliario, donde presencia una escena fantasmagórica. El crudo realismo del relato contrasta de manera marcada con un cierre surrealista, configurando dos partes bien delimitadas por el principio de incredulidad, sostenido hasta la escena final:

De repente, sintió que alguien lo empujaba. Sí, sentía que se deslizaba como sobre una alfombra mágica, avanzando suavemente y sin darse cuenta del todo, llevado por la voluntad de un destino ajeno a él, ignoto, pero implacable en su determinación. Las otras siluetas avanzaban con él, a la par, hacia salones palaciegos que abrían sus enormes puertas doradas y donde las arañas colgaban calzoncillos con flores, medias tres cuartos, zoquetes, camisas a rayas, pañuelos para la nariz y pañuelos para el cuello. Finos pañuelos de lino, lujosos pañuelos de seda. Y la gente se dirigía hacia esas arañas, levantando vuelo, y todos flotaban ahora en un mundo próspero, iluminado e inalcanzable, como el de los cuentos de hadas, aquellos cuentos tan lejanos y fantasmagóricos como su ya inconcebible niñez (Diaconú, 1995, p. 127).

Este último pasaje, que brinda una fractura entre las dos fases del relato, admite dos lecturas: la primera remite a una voluntad real de la autora de imaginar, en clave casi neorrealista, un mundo alternativo en el que el individuo pueda refugiarse en los momentos más oscuros de su existencia. El anciano imagina un mundo próspero, luminoso, que sirva de escape al gris y al frío de la calle. La otra lectura, mucho más realista, podría sugerir que la imposibilidad del personaje de leer la hora constituye el inicio de un desvanecimiento, provocado por el frío y las privaciones, y que la escena del palacio sea, en efecto, una alucinación.

Ambas interpretaciones, igualmente válidas, no impiden un prisma analítico que involucre los objetos descritos en el relato. A diferencia del cuento analizado

previamente, los objetos en “Tarde en Praga” nunca adquieren una fisicidad propia, sino que representan, de manera icónica, una necesidad ideal de los ciudadanos que esperan en la calle. En esta perspectiva, poco importa cuál sea el objeto o el bien en venta: lo verdaderamente relevante es el mecanismo de necesidad/deseo que ese objeto desencadena en los personajes. Una fila, una masa de gente que comparte sueños y carencias, una ventanilla mágica de la que, tarde o temprano, surgirá un objeto de deseo. En cierto momento, dicho deseo parece materializarse en un pañuelo: alguien comenta que podría tratarse de “pañuelos chinos” o de pañuelos para la nariz, pero es un rumor que no adquiere solidez y permanece como una pregunta sin respuesta, un punto nunca fijo, que acentúa el carácter absolutamente irrelevante de la materia en venta. El objeto, entonces, dado el contexto, parece perder su valor de estatus y proyectarse en la dimensión, enteramente ideal, del deseo. El cierre, en cambio, vuelve a celebrar ese preciso objeto, el pañuelo, como protagonista del giro surrealista del relato. Como alfombras mágicas, que casualmente logran transportar personas de un lugar a otro, estos pañuelos, ahora de seda, cuelgan del techo como frutos jugosos, al alcance de todos, en un sueño idílico de abundancia y prosperidad.

Intenso, profundo y por momentos conmovedor, “Tarde en Praga” narra un período en el que el objeto no es expresión de una civilización, sino encarnación tangible de una necesidad que no es la supervivencia en sí, sino el derecho a soñar con un mundo distinto.

Con “La placidez de las grandes tiendas”, la autora regresa a la descripción de un mundo estrictamente contemporáneo, que poco tiene que ver con las privaciones del pasado y que, por el contrario, revela mucho acerca de las consecuencias negativas de la llamada sociedad de consumo. También este relato surge de un episodio personal, que Alina Diaconú sintetiza del siguiente modo:

La idea me surgió un día, en Nueva York (1986, creo) cuando con Ricardo (marido de la autora) iba recorriendo los pisos de una gran tienda como *Bloomingdale's*, viendo alguna ropa para comprar. En un momento estaba tan mareada de ver tantas ofertas, tanta sobreabundancia de artículos que, parada en una escalera mecánica, sentí como un ataque de locura y le dije a Ricardo: “Sácame de aquí, no aguanto más”. Y tuvimos que salir. Un rato después, pensé cómo sería para alguien diferente u opuesto a mí, la situación contraria: ver en esas grandes tiendas con música funcional y todo tan ordenado, un lugar paradisíaco. (Diaconú, conversación privada, 2026).

Invirtiendo, por tanto, la anécdota personal, la autora da vida a un relato en el que el protagonista, un hombre de edad y extracción social indefinidas, encuentra consuelo en el orden y la artificiosidad de un gran almacén, para luego sufrir un ataque de pánico en la calle, cuando debe enfrentarse al mundo real: ruidoso, peligroso y poblado de escenas de miseria urbana. Sutil, aunque incisiva, crítica a la artificiosidad de los centros comerciales —no lugares, según Augé (1993)—, “La placidez de las grandes tiendas” parte precisamente de los objetos en venta y de su serialidad para desplegar un relato personal de manía y adicción:

Todo estaba ordenado a la perfección. Cada artículo con su precio, cada precio con su etiqueta, cada etiqueta con su color, cada color con su tonalidad, una tonalidad que en cada caso era llamativa pero no estridente.

Luego estaban las ofertas, colocadas en sitios centrales y, por consiguiente, estratégicos. Pantalones colgados en perchas, sobre exhibidores giratorios, con diminutos rectángulos de seda cosido en la cintura. *Made in China, Made in Yugoslavia, Made in Uruguay, Made in Spain*. Calzoncillos en forma de slip, o de short, largos, cavados, medianos, cortos, cortísimos, más cavados, menos cavados, ni muy muy ni tan tan, azul cielo o azul marino o azul cobalto o azul Francia con elástico reforzado amarillo limón, amarillo yema, amarillo patito... [...]

Él realizaba las operaciones con calma ejemplar, meditaba cada movimiento de sus dedos, se desplazaba de un sitio a otro, sobre el piso alfombrado, con pasos serenos, de hombre medido, comedido, en paz consigo mismo. (Díaz-conú, 1995, p. 60).

El mundo real, aquel que grita y manifiesta su dolor y su maldad, se vuelve impalpable al abrigo del centro comercial. Allí dentro, los objetos funcionan como máscara para el personaje, que, al adquirirlos, niega su propia identidad ante los ojos del mundo y los convierte en escudo protector. La música cubre, en lo posible, el estrépito de la ciudad exterior, creando un caparazón para el hombre que vacila antes de abandonar el edificio:

Todo era tan agradable allí... tan organizado. La música funcional lo llevaba y lo traía, y con estudiada intrascendencia no lo apartaba para nada de la tarea a cumplir, el recorrido de varios pisos, siempre guiado por las eficientes y silenciosas escaleras mecánicas, por la fría y placentera compañía de los espejos, por la eficaz descripción de cada planta, a través de planos que amistosamente

rezaban “Usted se encuentra aquí” y con una flecha mostraban el lugar exacto en que se hallaba en aquel momento (Diaconú, 1995, p. 61).

La dicotomía espacial interior/exterior está a punto de realizarse: las dos categorías se revelan como polos antitéticos de un sistema que se sostiene en el conflicto, en la demarcación, en la frontera entre lo controlable (que a su vez nos regula) y lo caótico. Vemos, pues, cómo “Al trasponer las puertas de vidrio de la tienda, algo en él comenzó a quebrarse. El ruido de los automóviles era insoportable” (Diaconú, 1995, p. 64) y nos damos cuenta de que la ciudad está revelándose como un ser viviente malvado, un lugar inhóspito. Sus habitantes “eran todos dementes corriendo quién sabe adónde, muchos hablaban solos, otros estaban ebrios o no, pero gritaban obscenidades a los transeúntes” (Diaconú, 1995, p. 64).

No existe puente alguno, ningún objeto que medie de manera irénica entre ambos espacios: por el contrario, el paquete que contiene el objeto comprado no basta para mitigar el impacto que el mundo exterior ejerce sobre el personaje. Será precisamente el paquete el que caiga al suelo, generando el pánico del hombre que, metafóricamente, había invertido en él como instrumento de defensa y que, desprovisto de este, se muestra vulnerable ante el mundo exterior:

Intuyó que su brazo arrojaba el reciente y hermoso paquete tubular, que el hermoso paquete tubular caía sobre los pies de un bulto humano acurrucado en un escalón al lado de varias latas de cerveza, oyó un grito, que podía ser el grito del bulto acurrucado, o que era el suyo, su propio grito, que más que grito sonaba a aullido, y que sus oídos registraron, pero sin saber de dónde provenía, porque algo se había roto adentro, en la cabeza o en el pecho, y una furia sin límites había estallado desde lo más profundo de sus entrañas, y no supo ya ni dónde estaba ni que estaba haciendo allí, ni siquiera si estaba vivo o muerto, si el inaguantable y lacerante quejido que ahora se aproximaba hasta ensordecirlo pertenecía a la ambulancia que venía a recogerlo a él o al universo entero concentrado en ese momento en esa avenida, esa tarde, en esa inverosímil ciudad (Diaconú, 1995, p. 65).

Mediante una aceleración súbita, el relato concluye en la degradación total del sujeto: la caída al suelo, la llegada de la ambulancia, el comentario descarnado de un transeúnte al observar la escena de “otro loco” que se deja caer.

Si los objetos —a menudo los de uso cotidiano, aquellos que poseen valor de mercado y conforman nuestra lista de deseos— han terminado por definir nuestro mundo, también es cierto que, en ocasiones, actúan como defensores

de nuestra seguridad, como si el mero hecho de contemplarlos en las vitrinas, respaldados por la disponibilidad económica para adquirirlos, nos hiciera inmunes a las incomodidades del mundo exterior. El personaje es casi fagocitado por lo real, como si la calle lo hubiera atraído con fauces o garras. La placidez y la quietud son un recuerdo lejano, efímeros ecos de riqueza, seguridad, bienestar y paz. La calle, en su crudeza, en su fetidez, en su ruidosa manifestación, es el escenario donde se representa lo real, y el personaje se muestra inepto cuando ese real llama a la puerta y exige atención.

El espacio del relato "El cajón" es el angosto y opresivo micromundo de una oficina. Un ingeniero, aparentemente de alto rango por disponer de despacho propio y secretaria, además de estar rodeado de objetos de evidente valor, se convierte en víctima de una desaparición gradual de objetos. Desde el inicio del relato, el personaje se encuentra envuelto en una sensación de opresión; desearía dejarlo todo y dedicarse unos días de vacaciones, una fuga de la realidad que, en cierta medida, "abre" su mente a una alteración repentina de la cotidianidad, consciente de que, de vez en cuando, resulta necesario "poner en marcha esos mecanismos recónditos de la fabulación para acercarse a la cosa, a esa gran cosa que se llama libertad" (Diaconú, 1995, p. 141). Y tal perturbación de lo cotidiano ocurre cuando descubre que falta un cajón de su escritorio, como si hubiera sido sustraído por la mano de un ladrón.

La estructura del relato, completamente inversa a la de "Un cuchillo de acero inoxidable", se sostiene sobre la desaparición como acontecimiento traumático, en cuanto portadora de una real sustracción de bienes que definen al hombre en su mundo: trabajador exitoso, de buen gusto estético y también musical (basta una breve alusión a Debussy) y de hábitos placenteros (las referencias a la compañía de mujeres ocasionales). Privado de los objetos, primero del cajón —cuyo contenido el hombre no recuerda—, queda privado también de su estatus. Pierde progresivamente la adherencia a ese mundo profesional sobre el cual se deja entrever que el hombre ha configurado su identidad y, por ende, todo bien material e inmaterial que lo representa:

Desconsolado, entré en mi oficina. Volví a sentarme frente al escritorio de jacarandá, volví a mirar hacia el hueco rectangular que se abría en su flanco derecho en el lugar de mi querido cajón, y una especie de escalofríos recorrieron mi sufrida persona. [...]

Todo seguía igual: el cuadro de Roux delante de mis ojos, las paredes pintadas de marrón africano, la moquette verde mostaza, el sillón de gamuza, la mesa ratona y el enorme helecho. Todo seguía igual, menos yo. (Diaconú, 1995, p. 146).

Las partes descriptivas del relato satisfacen plenamente una cierta estética del interior que filosóficamente remite a lo que Walter Benjamin (2005) afirma respecto a la significativa irrupción en nuestro mundo del espacio laboral. Una oficina elegante, con vistas a la Plaza San Martín, una alfombra tranquilizadora, un escritorio de jacarandá que confiere un aspecto “solemne y poderoso”, tazas de cerámica, lámparas de oficina elegantes y toda una serie de objetos que definen un rango, un beneficio, una posición social. La alteración de la normalidad se produce, precisamente, por la desaparición del cajón. Una breve indagación racional no da resultados. El hombre no logra explicarse quién pudo haber sustraído el cajón del escritorio ni tampoco sabría indicar qué contenía de tan valioso como para convertirse en objeto de robo.

En la segunda parte del relato, desaparece otro objeto: la lámpara. A partir de ese momento, en una rápida e inexorable degradación, otros objetos comienzan a desaparecer, hasta vaciar literalmente el despacho y dejar al hombre en una profunda y grotesca soledad. Es evidente el carácter metafórico del relato, que insiste en el paralelismo, casi simbiótico, que se establece entre hombre y objeto en un contexto laboral. Si la casa ha terminado, gracias a su mobiliario, por definir al hombre doméstico —entendido como individuo dedicado, sobre todo, a su bienestar y al cuidado de un espacio personal marcado por relaciones afectivas—, la oficina proyecta la dimensión profesional del individuo, satisfaciendo un principio principalmente funcional (objetos que están allí porque cumplen una función) pero también simbólico, ligado al poder y a una posición social bien definida:

Los días pasaron. Después del cajón y de la lámpara, fueron los ceniceros de cristal, la mesa ratona, el teléfono, el sillón de gamuza, la moquette, el intercomunicador, el televisor, la computadora, el cuadro de Roux.

Esta mañana, cuando entré en mi despacho... Usted no lo va a creer. Por favor, créame. Esta mañana, cuando entré en mi oficina o despacho, o como lo quiera llamar, hasta mi escritorio había desaparecido. No había nada. Y eso que había ya no era una oficina, sino un despacho vacío. Vaciado. Mi secretaria me consiguió una silla prestada y me senté solo en la mitad de ese recinto desierto (Díaz, 1995, p. 148).

El espacio laboral es probablemente la suma de la definición del yo, en cuanto satisface el principio de ostentación de cuánto y cómo se ha trabajado para alcanzar esa posición (diplomas, títulos, certificados bien visibles en las paredes) y del poder efectivo que dicha posición implica (objetos valiosos,

atmósfera regia, gusto por el detalle). La sustracción de estos objetos cargados de significado incide profundamente en la identidad del hombre, desintegrando literalmente su integridad. Es un hombre vaciado, "Un esclavo atado a mi silla, un hombre sin tiempo, a destiempo" (Ibid.), quien contempla el vacío a su alrededor, incapaz de dar un paso porque privado, probablemente, incluso de la fuerza natural para abandonar ese espacio ya despojado.

La crítica literaria feminista se ha constituido, ante todo, como un campo de análisis orientado a interrogar las formas históricas de representación de lo femenino en la literatura y a visibilizar los mecanismos simbólicos que han limitado la agencia y la complejidad subjetiva de los personajes femeninos. Su aportación fundamental no radica en la formulación de un modelo normativo de literatura, sino en la capacidad de poner en evidencia cómo, a lo largo de la tradición literaria, estas figuras han sido definidas de manera recurrente en función de lo masculino y privadas de un estatuto pleno como sujetos autónomos de experiencia, deseo y conflicto.

Es precisamente este ejercicio crítico de desnaturalización el que abre la posibilidad de intervenir en el imaginario compartido, incorporando representaciones que den cuenta de la realidad histórica y material de las mujeres. Esta intervención dialoga de manera directa con los ámbitos político y jurídico, espacios en los que las mujeres pueden —y deben— legitimar sus experiencias, demandas y aspiraciones. La literatura, en tanto espacio de producción y circulación de sentidos, participa activamente en estos procesos de legitimación o exclusión. En este sentido, la exigencia de una literatura capaz de representar a las mujeres en toda su pluralidad se configura como un terreno de resistencia simbólica y de disputa política. Desde esta perspectiva, el enfoque de género aplicado al análisis de la narrativa de Diaconú resulta especialmente productivo, en la medida en que permite identificar configuraciones femeninas complejas y heterogéneas, que se distancian de los modelos estereotipados tradicionalmente consolidados por la tradición literaria y cuestionan los marcos normativos desde los cuales dichas figuras han sido históricamente leídas y clasificadas.

Por otro lado, conviene señalar que, si bien las investigaciones sobre la escritura de las mujeres han experimentado un crecimiento sostenido y significativo en las últimas décadas, el espacio dedicado al estudio de las escritoras

hispanoamericanas —y, en particular, a su análisis desde una perspectiva de género— sigue siendo todavía insuficiente y desigual. Este desequilibrio no responde a la ausencia de producción crítica, sino a dinámicas de jerarquización disciplinar que continúan relegando estas líneas de investigación a posiciones periféricas dentro del ámbito académico.

A pesar de los avances indudables y de la existencia de aportaciones críticas relevantes, este ámbito continúa ocupando una posición marginal en relación con el conjunto de los Estudios Literarios, lo que evidencia la persistencia de vacíos analíticos y la necesidad de seguir ampliando y profundizando este campo de investigación desde enfoques que integren género, memoria, desplazamiento y transnacionalidad.

Este volumen se propone inscribirse activamente en esa tarea crítica, reubicando la obra de Alina Diaconú dentro de un marco interpretativo que atiende, ante todo, a las poéticas del desplazamiento y a las escrituras atravesadas por la experiencia del desarraigo. Su trayectoria, que en los últimos años parecía deslizarse hacia una zona de atención cada vez más marginal, constituye, sin embargo, un caso singular y, al mismo tiempo, profundamente representativo de una época marcada por los exilios, las migraciones y las identidades en tránsito que desbordan los modelos tradicionales de pertenencia literaria.

En la obra de Diaconú, la experiencia del exilio no opera como un mero trasfondo biográfico, sino como un principio estructurante de la escritura, una huella persistente que atraviesa los textos y condiciona su imaginario. Lejos de resolverse en una narrativa de retorno o de reconciliación, el exilio se manifiesta como una condición prolongada de inestabilidad, de extrañamiento y de negociación constante.

Como la propia autora ha señalado en distintas ocasiones, su vida queda escindida por una serie de momentos decisivos, entre los cuales la partida de Bucarest ocupa un lugar central. Ese desplazamiento inaugural no solo inaugura una nueva geografía vital, sino también una deriva escritural que problematiza la relación entre origen, lengua y pertenencia, poniendo en crisis las nociones esencialistas de identidad cultural y literaria.

Desde esta perspectiva, *El origen es una deriva. Escritura del desplazamiento entre Rumanía y Argentina en la narrativa de Alina Diaconú* propone una lectura que privilegia el tránsito, la inestabilidad y la condición fronteriza como claves fundamentales para comprender una obra construida, precisamente, desde el movimiento y la deslocalización. La deriva no se presenta aquí como carencia, sino como potencia crítica y forma de conocimiento.

En este marco, la escritura de Diaconú puede leerse también en diálogo con una constelación de autoras cuyas trayectorias, aunque diversas, comparten

una conciencia aguda de la fractura histórica y del desplazamiento como experiencia constitutiva. Su obra se sitúa en un espacio intersticial, no tanto entre generaciones literarias delimitadas cronológicamente, sino entre modos de concebir la pertenencia, la memoria y la identidad autorial. Este posicionamiento liminar le permite establecer afinidades electivas tanto con escritoras que comenzaron a publicar en la segunda mitad del siglo XX como con voces transnacionales que problematizan las nociones de arraigo, origen y comunidad cultural desde una perspectiva crítica y no normativa.

Más que una adscripción estable a un sistema literario concreto, lo que emerge es una escritura atravesada por tensiones —entre centro y periferia, entre lengua heredada y lengua adoptada, entre memoria y reinención— que refuerzan su carácter fronterizo. Desde esta perspectiva, la obra de Diaconú no se define por una pertenencia cerrada, sino por su capacidad para habitar la deriva como forma de conocimiento y como estrategia estética que interpela de manera directa los modos en que se construyen, clasifican y legitiman las tradiciones literarias.

Leída desde la deriva y no desde el origen, la narrativa de Alina Diaconú se revela como una escritura que afirma el desplazamiento como experiencia vital y como lugar crítico desde el cual repensar la literatura, la identidad y las formas mismas de pertenencia.

En conversación con Alina Diaconú¹⁸

Tu primera obra, *La Señora*, se publica en 1975. ¿Cómo y en qué medida consideras que has cambiado desde entonces? Si tuvieras que hacer un balance de tu trayectoria narrativa, ¿qué palabras elegirías para definirla?

AD: *La Señora fue mi primera novela editada. Yo diría que, desde un punto de vista formal, es una novela realista. Desde lo temático, creo que fue audaz, transgresora, en la medida en que en los años setenta yo contaba las experiencias de una mujer de clase media, madre, con una vida convencional, que se rebela contra los mandatos reinantes y decide conectarse con la noche, con lo prohibido que es el mundo de las prostitutas; lo hace por curiosidad y por saber cómo vive una mujer que tiene una libertad que estaba en las antípodas de la suya y que es juzgada con tantos prejuicios por una sociedad machista y, ciertamente, aún pacata. En cuanto al contexto histórico, cuando salió la novela, había muerto Perón y en el poder estaba como Presidenta Isabel Perón, su viuda, a quien le decían “La Señora”. Coincidencias. Los amigos me dijeron que yo podía tener problemas por eso, pero como era un primer libro, nadie me conocía, no pasó absolutamente nada. Yo abordo la literatura fantástica a partir de mi tercera novela, *Enamorada del muro*, como consecuencia de la Dictadura Militar que había censurado mi novela *Buenas noches, profesor*. Es decir, a partir del año 1981 mi narrativa se vuelve “fantástica” y en *El Penúltimo viaje* (1989), único libro con ciertas vivencias autobiográficas, mezclo la realidad con la fantasía, juntando así ambos géneros. Creo que los avatares de la vida política argentina en los años que yo viví aquí (desde 1959 hasta la fecha) también fueron muy inspiradores en cuanto a mi literatura fantástica.*

En tus personajes suele percibirse un sufrimiento latente, como si solo dejaran entrever una parte de su mundo interior. Detrás de esa fachada parece

18. Esta conversación con Alina Diaconú tuvo lugar en enero de 2026 y fue realizada expresamente para esta publicación.

abrirse un abismo al que ellos mismos, quizá, no se atreven a asomarse. ¿Cómo explicarías esta constante en tu escritura?

AD: Mis personajes, hombres y mujeres, son por lo general antihéroes. Creo que representan lo que, para mí, es la condición humana, pero sobre todo sus enigmas, sus incertidumbres, sus abismos. Cuando una persona es pensante, sensible y dada a la introspección, se cuestiona los misterios existenciales y sufre más que los demás. Los instantes de felicidad pesan mucho menos en su balanza que el dolor del cuerpo y de la mente. Ya Buda lo dijo: la vida es sufrimiento. Solo el sentido de trascendencia puede dulcificar los miedos y las dudas.

También hay violencia en tus textos...

AD: Esta es también inherente a la esencia humana. ¿Qué son las guerras entre personas o entre países? Violencia interna, proyectada. Y todo comienza con Caín y Abel. A mí siempre me obsesionó la crueldad, una forma de violencia extrema para mí, que tiene un componente aún más perverso, más sádico. El placer de torturar a un par, de humillarlo. En mi infancia y pubertad, en la Rumanía estalinista, la crueldad se podía observar en la vida diaria, en acciones del gobierno, así como también a nivel individual.

Y desencanto...

AD: El desencanto es algo de todos los días, lamentablemente. Pero yo no creo que la culpa sea del otro o de los otros, sino que responde a nuestras propias ingenuidades e idealizaciones, a imaginar lo que, en realidad, inventamos nosotros y no es. El amor sería un ejemplo claro de eso.

Tu vida está marcada profundamente por el viaje definitivo que, junto a tu familia, realizaste a la Argentina en la adolescencia. Sin embargo, tu alma rumana palpita en tu escritura. ¿Estás de acuerdo con esta afirmación?

AD: Mi alma rumana va a palpar siempre en mí. Fijate que yo viví 13 años en Rumanía y ya todo el resto de mi vida en la Argentina. Pero esos 13 años fueron fundamentales. Tal vez más importantes aún, por el cisma que la emigración y el destierro producen en mi vida de púber. Hay un "antes" y un "después". Como las eras históricas, antes y después de Cristo (salvando las distancias). Pero fue así, un corte tan abrupto y total que lo pasado quizá se magnifique por eso. Cioran me decía que "cuanto más avanzamos en la edad, más recordamos". Y es cierto.

Ahora voy recordando cosas íntimas, situaciones, frases, dichos, expresiones en rumano que antes no aparecían.

¿Cómo surgen la historia y los personajes en tu proceso creativo?

AD: Siempre los protagonistas de mis novelas y cuentos surgían en mi cabeza como una revelación, de repente y con toda nitidez. La historia podía ir variando a medida que la estaba escribiendo, pero no la personalidad de mis protagonistas que estaba definida desde el inicio. Como ya sabés, después de mi novena novela, no escribí más ficción. Volví a mi primer amor, la poesía y también aparecieron los aforismos, tal vez influida por Pascal, por Porchia y por Cioran. Siempre me había gustado leerlos, pero ahora me brotan espontáneamente. Ya tengo dos libros de aforismos publicados y otros, muchos aforismos inéditos. Y libros de poemas, ya son cinco.

Si, como señala Julia Kristeva, la literatura es un mosaico de textos, ¿de qué materiales se compone tu escritura? Es otra manera de preguntarte por tus lecturas, tus influencias...

AD: Yo tuve muchos maestros. A los 10 años me hicieron leer a Shakespeare en rumano y el Quijote. A nivel inconsciente, estas influencias fueron mis lecturas favoritas (la gran poesía francesa y rumana, Flaubert, Balzac, Hugo, Tolstoi, Chejov, todos libros leídos en Bucarest). Al llegar a la Argentina y al comenzar a hablar el castellano, me atrapan: el nouveau roman francés (Nathalie Sarraute, Claude Simon), Simone de Beauvoir, el Surrealismo, Beckett, Dürrenmatt, Patricia Highsmith.

A nivel consciente, mis grandes maestros fueron Kafka, Marguerite Duras, Cioran, Cortázar y los autores del Boom Latinoamericano, Roberto Arlt, Manuel Puig, etc. Borges me empieza a fascinar mucho más tarde, cuando lo conozco, en los años setenta. Es muy curioso. La crítica dijo después de mis primeras novelas que yo estaba influida por José (Pepe) Donoso. Pero juro que yo no lo había leído todavía. Recién después de ese comentario, comencé a leerlo y me interesó mucho.

¿Piensas que el mundo actual ha alcanzado una ideal igualdad de género? ¿En qué medida, en tu opinión, la literatura puede colaborar en el progreso civil en relación con la cuestión de género?

AD: No me agrada la exhibición, la ostentación ni la apología de determinadas preferencias sexuales (esa es la libertad de cada uno y la dejo para la intimidad

de cada cual). Tampoco estoy de acuerdo con el lenguaje inclusivo. Una vocal no cambia la situación de discriminación. Me importa la situación, no el sonido de una palabra.

¿Tienes alguna opinión sobre la literatura actual? ¿Algún hallazgo...?

AD: Actualmente releo bastante y le dedico mucho menos tiempo a la ficción. Me interesan más las biografías, los ensayos, la poesía y los aforismos. De todos modos, alguna novela o cuento voy leyendo. Me gustan la narrativa de Elena Ferrante, Haruki Murakami y la de la escritora surcoreana, ganadora del Premio Nobel de literatura 2024, Han Kang. Su libro La clase de griego me fascinó.

El psicoanalista

Acompañó a la joven mujer hasta la puerta, le estrechó la mano, profiriendo un desapasionado “hasta el martes”, y volvió a su escritorio, a su agenda, a sus papeles.

Antes de que llegue su próximo paciente, llamó por teléfono a su mujer, se enteró de la última *metida de pata* de su suegra, de la fiebre de su hija mayor y, tras colgar, se metió en el cuarto de baño.

En el espejo se encontró con su cara de las seis de la tarde, ya fatigada, con su barba crecida y ese agudo dolor de cabeza que le grababa ojeras en el rostro, confiriéndole a todo su semblante una palidez que le costaba reconocer como propia.

“Las sesiones con Iris me agotan” – pensó.

Regresó a su lugar de trabajo y encontró sobre el diván un aro que seguramente era de ella, lo colocó con cuidado dentro del cenicero de cristal y anotó en su bloc de apuntes:

MARTES 2 DE ABRIL.

IRIS VOLVIÓ AL ALCOHOL. MADRE CON CÁNCER.

Dibujó la flecha hacia abajo, que era su manera de sintetizar las caídas anímicas de sus pacientes. Los avances eran flechas hacia la derecha, los retrocesos flechas hacia la izquierda, los éxitos hacia arriba y los “pozos” hacia abajo. Si marcaba un pequeño círculo era porque consideraba que se trataba de un estado estacionario.

¿Qué flecha le correspondería a sí mismo en el día de hoy –se preguntó– si él fuese su propio terapeuta y si tuviera que calificar su propio estado de ánimo?

Flecha hacia abajo, igual que Iris.

Igual que Iris, él también había bebido de más la noche anterior. Igual que Iris, él también estaba pendiente de una biopsia que le hicieran a su madre la semana pasada.

Curiosamente, muchas cosas que le venían ocurriendo a Iris en los últimos meses, le estaban ocurriendo en forma simultánea, a él.

No quiso detenerse demasiado en esa reflexión, cerró su bloc de apuntes y, en ese preciso momento, oyó el timbre.

Marcial apareció en el vano de la puerta, bien trajeado como siempre pero, esta vez, con una expresión de alegría en la cara, lo cual no era nada común.

Hola, Doctor...

Hola, Marcial. Pase.

En pocas ocasiones lo había visto contento a Marcial.

Marcial era un hombre cincuentón, peinando canas a la gomina, robusto y con una barriga que trataba de disimular, usando pantalones de tiro corto y camisas amplias, abuchonadas en la cintura.

Lo vio quitarse el saco, aflojarse la corbata y fregarse las manos regordetas, una contra la otra.

Él lo miraba impasible desde su sillón giratorio, enmascarando la extrañeza ante el Marcial que hoy parecía otra persona, otro Marcial.

¿Cómo van las cosas? –musitó un poco mecánicamente, con esa voz impersonal (el papel del “muerto”, como lo llamaba Lacan) y el tono acorde.

Bien, hoy muy bien.

Fijó con detenimiento su vista en los ojos de su paciente, esperando.

Es que... es increíble, antes de llegar, pensé: el doctor, hoy, va a tener puesta una camisa color rosa.

Él trató de permanecer imperturbable.

¿Y?

Y... aquí me recibe usted con una camisa color rosa. ¡Acerté!

La verdad, no era para tanto... —se dijo a sí mismo. El azar. Pero dejó que Marcial diera su versión.

Hacía tiempo que venía teniendo sueños que —según su paciente— se iban cumpliendo, y lo de hoy era una especie de prueba que se había propuesto para verificar sus “actos de videncia”.

Él meneó levemente la cabeza... Hacía tan solo cinco meses que Marcial era paciente suyo y era natural que un hombre que hacía un trabajo rutinario, en un banco, y vivía con una hermana postrada, necesitara hallar dentro de sí alguna cualidad que lo elevase por sobre los demás. Esto lo ayudaba a paliar su soledad, su inercia y sus dificultades cotidianas.

Bien, lo felicito... —musitó con cierta ironía—. Pareciera que hoy está viendo la vida “color de rosa” ...

Pero no, no era así. A lo largo de la sesión, Marcial volvió a sus quejas laborales de siempre, a los conflictos permanentes con su hermana y al asunto ese del vecino trompetista que no lo dejaba descansar cuando llegado exhausto a su casa.

Al cumplirse los cincuenta minutos, se preguntó qué flecha le pondría hoy a Marcial, y decidió que sería una apuntando hacia la derecha, acaso tan solo por la expresión de alegría que había descubierto en su cara al comenzar la sesión y que nunca hasta entonces había a florado.

En el vano de la puerta, con un tono pícaro, Marcial agregó antes de despedirse:

—¿Sabe que la vez pasada, cuando vine, también me dije: hoy el doctor está triste y, cuando usted me atendió ese día, ¿estaba triste?

Recibió esas palabras con una sonrisa, mientras le daba el apretón de manos: Hasta el martes.

Esa noche, antes de irse a dormir, se tomó un whisky.

En su casa, no se había encontrado con lo mejor que le podía pasar: su mujer estaba muy nerviosa por la fiebre de su hija mayor, la niña más pequeña estaba insoportable con sus berrinches; esto sumado a su suegra que hacía macanas todo el tiempo y las comunicaba por teléfono y, además, el problema de su madre, esa biopsia que era como una siniestra lotería.

Claro que mañana sería un día mejor...

Al acostarse recordó a Marcial, recordó a Iris y a otra paciente embarazada de seis meses y a punto de divorciarse.

Cuando, al darle un beso, su mujer sintió el olor a alcohol, hizo un “chis” de desagrado y se dio vuelta en la cama, en señal de protesta.

Él tocó la melena de ella en la oscuridad, uno de sus muslos.

El miércoles atendió a dos pacientes por la mañana y a dos por la tarde.

El jueves era su día más difícil, porque tenía siete pacientes. Uno faltó, otro le cambió la hora y finalmente terminó su jornada mucho más tarde de lo previsto.

El viernes tenía la mañana libre, pero la tarde bastante cargada.

El fin de semana, si la chiquita estuviera mejor, se irían como siempre a su casa de afuera.

Y así...

El lunes, dos pacientes por la mañana y tres por la tarde. El martes...

Bueno, el martes, todo se produjo en cadena.

La paciente embarazada (Viviana) le confirmó que su marido, enamorado de otra, le insistía en el divorcio. Viviana lloró desconsoladamente, habló de suicidarse, etc.

Flecha hacia abajo para Viviana.

Al mediodía, después de almorzar en un lugar de paso, una ensalada bastante insulsa, juntó coraje y fue a buscar el resultado de la biopsia de su madre, enterándose así de la nefasta noticia.

Antes de subir a su auto, caminó unas diez cuadras, cinco para allá, cinco de vuelta, cavilando en qué decirle a ella, cómo decírselo, o no decírselo todavía.

Un leve dolor le oprimía el pecho y pensó que tendría que retomar el tenis o las siempre postergadas clases en el gimnasio.

Al llegar a su consultorio, nueve llamadas estaban titilando en el contestador automático. El paciente de las dieciséis avisaba que había tenido un pequeño accidente... La chica de las diecisiete estaba en pleno ataque de bulimia, y así sucesivamente...

Cambió horarios, consoló por teléfono en la medida de sus posibilidades, anotó un mensaje de un congreso para el mes de mayo en Chicago, otro de un plomero que iría a arreglar la pérdida que había en el baño y otras varias cosas más.

Luego, apareció Iris.

Iris estaba desaliñada y confesó desde el vamos, no tener ganas de hablar.

Tome... —murmuró él tras sacar del cenicero de cristal el pequeño objeto que estaba extendiéndole—. Su aro...

Ah, gracias. Creí que lo había perdido en la calle.

Nada parecía sorprenderla demasiado y después de jugar un rato en silencio con un reluciente adorno, lanzó la frase como una escupida:

Anoche me tomé una botella de vino.

...

Mamá está con metástasis en todo el cuerpo...

Él entrecerró los ojos y, por una vez, no pudo evitar que su atención abandonara a Iris, para concentrarse en sí mismo. Él también había empezado a beber y, en cuanto a su madre, estaba igual que la madre de Iris, exactamente igual.

Superó ese relámpago de distracción y, retornando a su papel de "muerto" y a su autocontrolada imagen, la miró de frente (Iris tenía unos bellos ojos claros y tristes) y musitó:

—¿Cómo se siente usted, Iris?

La mujer, treinta y pico de años, soltera, abusada a los doce por un amigo del padre, enferma de miedos, maniacodepresiva, acosada por su jefe en un trabajo de gran responsabilidad y bastante mal pago, clavó en él esa mirada clara y triste:

—Igual que usted, Doctor.

En seguida después, desvió la dirección de esa mirada y ahora estaba ahí, jugando con el aro metálico que era una pequeña estrella de cinco puntas.

—¿Qué me quiere decir, Iris? (La pregunta dejaba entrever cierto nerviosismo de su parte, que logró apaciguar con una gran sonrisa que hizo imprimir en sus labios).

No, nada... —suspiró ella—. No sé...

...

El otro aro, lo tiré... pensando que el que había perdido era este. Así es la vida, ¿vio?

Él insistió en interpretar esas frases, habló de los desencuentros, la escisión del “yo”, de los pares desconectados, de la ansiedad que la llevaba a desmembrar la posibilidad de una pareja, del par, del dos, dos en uno, uno en dos, y de esta manera continuó. Pero Iris ya no escuchaba. Claro, no quería escuchar —se dijo a sí mismo—, flecha hacia abajo para Iris ese día también.

En verdad, casi sintió alivio cuando ella se fue. Le había dado otra hora para dentro de dos días, una sesión adicional, y de nuevo deslizó en su pequeña mano un papel con el número de Alcohólicos Anónimos, que ella introdujo descuidadamente en su cartera.

Al cerrar la puerta detrás de Iris, una especie de mareo lo hizo trastabillar.

Estaba cansado. Quizá tendría que tomarse un día, o acaso un fin de semana largo para reponerse.

Tuvo el tiempo justo para ir al baño y ya el timbre sonó.

Era Marcial.

El hombre se dejó caer sobre el diván con el ruido de sus ochenta y ocho kilos, haciendo coincidir sus movimientos con un suspiro.

De repente, se hizo a un lado y descubrió el aro que, por lo visto, Iris consideró inútil llevarse y que había quedado allí, cerca de los glúteos de Marcial.

Este se lo alcanzó con un gesto de malhumor, sin comentar nada al respecto.

El psicoanalista lo tomó y lo lanzó hacia el cesto de papeles.

—Hoy no la emboqué... —farfulló Marcial, entre apenado e irritado.

—¿A qué se refiere?

—Antes de llegar, yo pensé que usted estaría vestido de blanco.

—...

—Y lo veo de negro.

Se quedó meditando un instante:

—¿Tiene a alguien enfermo? —preguntó.

—¿Y usted, Marcial? ¿A quién tiene enfermo usted?

—A mí mismo, Doctor.

—Bien. Vamos a hablar de esto entonces...

—No, Doctor. De mí hablamos siempre. El asunto es usted. Desde hace un tiempo, tengo sueños extraños... y decidí contárselos.

—Lo escucho.

Marcial le relató que en sus sueños aparecía una mujer embarazada (“su mujer, Doctor, y yo sabía que estaba embarazada”). Luego, otra mujer surgía

de improviso en su camino. Una rubia. Muy bonita. Marcial manifestó haber experimentado algo así como una situación de peligro. “Estoy hablando de una situación de peligro para usted, Doctor... Quiero decir: me parece que lo que peligra es su matrimonio”.

A ver, Marcial... ¿qué entiende usted por “peligro”?

Y luego:

A ver, Marcial... ¿qué asocia usted al embarazo de una mujer?

Y luego:

A ver, Marcial, ¿cuáles son sus fantasías sobre el matrimonio, teniendo en cuenta que usted no se casó nunca? ...etcétera, etcétera.

Cuando le tocó cerrar la puerta tras la huella de Marcial, respiró también aliviado. La flecha para ese paciente no tendría dirección. Un pequeño círculo. Es decir, estado estacionario.

Esa noche, su mujer tenía facultad hasta tarde, así que resolvió tomar un café en un bar antes de regresar a su casa.

Se hubiera tomado un whisky, pero se contuvo.

Pensó en Marcial, en sus delirios acerca de él y de su mujer.

Sonrió para sí. Lo curioso era que entre esas urdimbres oníricas que Marcial vivía como preanuncios de la realidad, había una que él mismo había soñado hacía unos días. Se trataba de una pesadilla en la cual un perro se transformaba en león y lo iba a devorar.

Repasó en su cabeza las teorías lacanianas sobre “el registro imaginario” y “el registro simbólico”, sopesó transferencia y contratransferencia, y trató de hacer encajar alguna tesis con lo que le estaba sucediendo. El juego de espejos del cual él siempre les hablaba a sus pacientes, ya no era un juego. Su vida se había trasladado a la vida de algunos de ellos, o la de algunos de ellos a él.

Iris, Viviana, Marcial...

Marcial sería acaso un mitómano, no solo un fabulador... ¿Y las coincidencias? ¿Qué explicación tenían?

En el ascensor de su casa, se topó con la vecina rubia de abajo y, por primera vez en años, le pareció que esta era muy, pero muy atractiva. Se miraron y se sonrieron.

Al entrar en el departamento, su mujer estaba sentada allí, esperándolo.

—¿No tenías facultad hoy?

Ella, radiante, se abrazó a él:

—Es que tengo una sorpresa... —murmuró con una mirada pícaro, tocándose la panza—. Una noticia para los dos...

Él la apretó en sus brazos, cerró los ojos y se impregnó del perfume que emanaba de ella, una intensa mezcla de cítricos y especias.

“¿De quién es la vida que estoy viviendo?” – se repitió a sí mismo esa noche, mientras el insomnio lo carcomía. Mis pacientes sueñan mis pesadillas y yo sueño las tuyas... Mis pacientes me cuentan sus historias y me he quedado sin vida... ¿Me la habrán quitado? ¿O soy yo el ladrón?”.

2002

La palabra equivocada

La llamaban «La Rusa», aunque hubiese nacido en Checoslovaquia. De su tierra de origen, no recordaba mucho. Solo a veces, algunas imágenes remotas aparecían de golpe, señalándole esa herencia distinta, en un universo de caras, olores y palabras que le pertenecían y no, entre los cuales se autoconocía y se autodesconocía al mismo tiempo.

A los diez años, los cambios se digieren con mayor facilidad, porque el pasado es breve y termina siendo un instante. Casi no acontece.

Ella tenía una voz grave, pero femenina, que la fue llevando de a poco hacia una carrera, si no exitosa, al menos firme y sostenida. Era locutora de radio.

Nunca se destacó demasiado en ese trabajo, pero tampoco se pasó un solo año de su vida de casada, separada, vuelta a casar y vuelta a separar, con dos hijos a cuestas, sin poder ganarse el pan. En ese sentido, había sido una privilegiada.

Leía los anuncios de jabones, neumáticos, cigarrillos, automóviles, vinos y detergentes con esas modulaciones agradables, con cierto aplomo, sin estridencias, y los anunciantes estaban siempre conformes. Era la voz que transmitía una simpatía nata, cálida, sugestiva, pero sin una excesiva carga de sensualidad.

Todo iba bien, hasta que un día, se equivocó. No se trataba de lo que en la jerga llamaban “furcio”. No. En medio del aviso de un desodorante, en vez de “aroma”, dijo “vunie”.

Su corazón comenzó a latir muy fuerte, la sangre le subió a las mejillas, todo el rostro le ardía.

—¿Qué dijiste, Rusa? ¿Qué te pasó?

—No sé, no sé...

Al día siguiente, no cometió ningún error, pero empezó a tener un acento raro, netamente extranjero. Claro que, al principio fue imperceptible, pero los compañeros y la producción se dieron cuenta y, con el correr de los días,

también lo advirtieron los anunciantes.

Una especie de laguna comenzó a abrirse en su cabeza. Las palabras que leía comenzaban a tener un significado desconocido. Entonces se detenía un momento y luego, leía automáticamente, sin saber qué estaba diciendo.

Una tarde, el director del programa la llamó.

Ella entró a su despacho, con su abrigo marrón y el bolso colgándole del hombro. Sabía lo que la esperaba.

—No entiendo lo que me sucede —trató de explicarle al jefe. Pero las palabras que salían de su boca eran ininteligibles. Eran en checo.

La despidieron sin muchas explicaciones. Llegó a su casa y sus hijos, allí, en sus cosas, saludándola apenas.

Sacó de su bolso el diccionario checo-español, español-checo que ya estaba llevando todos los días consigo. Últimamente lo debía consultar a cada rato, como aquella vez, hacía cuarenta y tantos años, al llegar a Buenos Aires.

Lo abrió en la letra “M” y buscó la traducción al checo de la palabra “mente”. “Rozum” —decía. Pero ella ya no recordaba nada. Todo en su cabeza era un vacío sin fin.

1984

Bibliografía

OBRA DE ALINA DIACONU

Novelas

- La Señora*. Rodolfo Alonso Editor, Buenos Aires, 1975.
Buenas noches, profesor. Corregidor, Buenos Aires, 1978.
Enamorada del muro. Corregidor, Buenos Aires, 1981.
Cama de ángeles. Emecé Editores, Buenos Aires, 1983.
Los ojos azules. Fraterna, Buenos Aires, 1986.
El penúltimo viaje. Javier Vergara, Buenos Aires, 1989.
Los devorados. Editorial Atlántida, Buenos Aires, 1992.
Una mujer secreta. Fundación Internacional Jorge Luis Borges, Buenos Aires, 2002.
Avatar. Ediciones B, Buenos Aires, 2009.

Aforismos

- Relámpagos*. Galáctica Ediciones, Buenos Aires, 2017.
Estrellas voladoras. Galáctica Ediciones, Buenos Aires, 2022.

Poesía

- Intimidades del ser. Veintisiete poemas y algunos aforismos*. Vinciguerra, Buenos Aires, 2005.
Poemas del silencio. Lumière, Buenos Aires, 2007.
Aleteos. Editorial Impresiones, Buenos Aires, 2015.
Rosas del desierto. Vinciguerra, Buenos Aires, 2019.
Y seremos como dioses (Poemas 2019-2020). India Ediciones, Buenos Aires, 2021.

Cuentos

- ¿Qué nos pasa, Nicolás?* Editorial Atlántida, Buenos Aires, 1995.

Entrevistas

- Preguntas con respuestas. Entrevistas a Borges, Cioran, Girri, Ionesco y Sarduy*. Vinciguerra, Buenos Aires, 1998.

Ensayos

- Ensayo general*. Reflexiones sobre la literatura, Borges, los mitos, los maestros, las pioneras, el más allá. Fundación Internacional Jorge Luis Borges, Buenos Aires, 2009.

Buda. Aguilar, Buenos Aires, 2013.

Dragă Cioran. *Cronica unei prietenii*. Edición de Gabriela Banu, a partir de un original inédito en español. Institutul Cultural Român, Bucarest, 2018.

Alberto Girri. *El asceta de la Puerta*. Vinagre, Buenos Aires, 2020.

Querido Cioran–*Cronaca di un'amicizia*. Edición de Luca Cerullo, a partir de un original inédito en español. Milán, Criterion, 2021.

Obra periodística

Calidoscopio. El Francotirador, Buenos Aires, 1998.

Gritos y susurros. 30 años de argentinidad. Moglia Ediciones, Buenos Aires, 2017.

Edición

Alberto Girri. *Homenaje*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1993.

FUENTES SECUNDARIAS

ABELLÁN, José Luis (2001). *El exilio como constante y categoría*. Madrid, Biblioteca Nueva.

AUGÉ, Marc (1993). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa.

BALZAC, Honoré de (2015). *La comedia humana*. Madrid, Hermida.

BAUDRILLARD, Jean (2010). *El sistema de los objetos*. Madrid, Siglo XXI.

BHABHA, Homi K. (1994). *The location of culture*. London, Routledge.

BEHRING, Eva (2001). *Scriitori români din exil, 1945-1989*, traducción del alemán por Tatiana Petrache y Lucia Nicolau, Editura Fundației Culturale Române, Bucarest.

BENJAMIN, Walter (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid, Akal.

BIBLIOTECA DE LA ALIANZA FRANCESA (2022, 5 de septiembre). "Alina Diaconú presentó su nuevo libro *Estrellas Voladoras*". [Video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=7LtxcqtKpo>

BODEI, Remo (2013). *La vida de las cosas*. Madrid, Amorrortu.

CABRÉ, M.ª Ángeles (2013). *Leer y escribir en femenino*. Barcelona, Aresta Mujeres.

CANAL CULTURAL DEL JOCKEY CLUB ARGENTINO. (2021, 9 de diciembre). Alina Diaconú y Fernando Sánchez Sorondo entrevistados por el Dr. Luis C. Montenegro. [Video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=wU1Ec9Px5XM>

CASO, Ángeles (2005). *Las olvidadas*. Barcelona, Círculo de Lectores.

- CERULLO, Luca (2016). Memoria, realidad y ficción en dos novelas de Alina Diaconú. En VV. AA. *Los límites del Hispanismo, nuevos métodos, nuevas fronteras, nuevos géneros*, Oxford, Peter Lang, 125-133.
- CORTÁZAR, Julio (1978). América latina: exilio y literatura. Caracas, *El Nacional*.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México, Ediciones Era.
- DIACONÚ, Alina (1987, 31 de mayo). De Rumanía a la Argentina: Alina Diaconú. *La Opinión*, 5.
- , (1993). Autogeografía. *Utopías, ojos azules, bocas suicidas*. Buenos Aires, Editorial Fraterna, 9-14.
- , (2019, 12 de octubre). Llegué con mis padres huyendo del comunismo. Conocí un país fabuloso pero también las dictaduras militares. *Clarín X*.
- DI FEBO, Giuliana (2003). Memoria e identidad política en los escritos autobiográficos femeninos del exilio. En ALTED VIGIL, Alicia y LLUISA, Manuel eds., *La cultura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso internacional celebrado en el marco del Congreso plural Sesenta años después*. Madrid, UNED.
- DUMITRESCU, Domnita (2013). Alina Diaconú: La profundidad de una vocación más allá del idioma. *Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española*, n.º 6, vol. 3, 373-379.
- FRIEDAN, Betty (2009). *La mística de la feminidad*. Barcelona, Alianza Editorial.
- FLORI, Mónica (1988). Entrevista con Alina Diaconú. *Letras femeninas*, Michigan State University Press, 97-103.
- , (1993). La técnica de la "inversión" en las novelas de Alina Diaconú. GIMBERNAT GONZÁLEZ, Ester y TOMPKINS, Cynthia (1993) eds.: *Utopías, ojos azules, bocas suicidas*. Buenos Aires, Editorial Fraterna, 55-63.
- FORGUES, Roland (1999). *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*. Venezuela, Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes.
- FREIXAS, Laura (2009). Prestigio versus ventas, protagonismo versus legitimidad: mujeres y poder en el mundo literario y editorial español contemporáneo. En CELMA VALERO, M.ª Pilar y RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Mercedes eds. *Vivir al margen. Mujer, poder e institución literaria*. Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 305-320.
- , (2020, 15 de marzo). "Mujeres y el Mediterráneo" [Video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=yQoiSTorDB8>
- GALLONE, Osvaldo (1987, 8-14 de mayo). La atracción de la ambigüedad. Revisión de *Los ojos azules* de Alina Diaconú. *El Periodista de Buenos Aires*.
- GILBERT, S. M. y GUBAR, Susan (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid, Cátedra.

- GIMBERNAT GONZÁLEZ, Ester y TOMPKINS, Cynthia (1993). *Utopías, ojos azules, bocas suicidas*. Buenos Aires, Editorial Fraterna.
- GOPEGUI, Belén (2017). "Prólogo", LOZANO MIJARES, Pilar, *El papel de las mujeres en la literatura*. Madrid, Santillana.
- HALBERSTAM, Judith (2003). *Female Masculinity*. Durham, Duke University Press.
- HARRIS, Wendell (1998). La canonicidad. En SULLÀ, Enric (coord.). *El canon literario*. Madrid, Arco Libros, 37-60.
- HERRERO GRANADO, M.^ª Dolores (1997). "La crítica literaria lesbiana o las voces doblemente silenciadas" en IBEAS, Nieves y MILLÁN, M.^ª Ángeles (ed.). *La conjura del olvido*. Barcelona, Icaria, 197-212.
- KAPLAN, Ann (1992). *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama*. London & New York, Routledge.
- LEFEBVRE, H. (2013), [1974]. *La producción del espacio*. Madrid, Capitán Swing.
- LÓPEZ CABRALES, María del Mar (1996). La escritura como respuesta a la intolerancia histórica. Alina Diaconú entre Bucarest y Buenos Aires. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, n.º 175, 585-597.
- , (2000). *La pluma y la represión. Escritoras contemporáneas argentinas*. Nueva York, Peter Lang.
- MARBÁN, Jorge, (1999). "Reflexión, actitud vital y contexto histórico en la novelística de Alina Diaconú". *Confluencia*, vol. 14, n.º 2, 84-92.
- MILLET, Kate (1970). *Sexual Politics*. Urbana, University of Illinois Press.
- MORETTI, Franco (2001). *Atlas de la novela europea (1800-1900)*. Trama, Madrid.
- MORO, Angela (2022). *Fuera de lugar. La representación del espacio en la narrativa de Max Aub y Ramón J. Sender*. Sevilla, Renacimiento.
- MUSCILLO, Adriana (2021, 2 de diciembre). Poesía + Guillermo Roux: el libro de Alina Diaconú, la rumana "más porteña que el dulce de leche". *Clarín*.
- , (2022, 29 de agosto). Cortitos y al pie: los apotegmas de Alina Diaconú. *Clarín*.
- ORLANDO, Francesco (1993). *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Turín, Einaudi.
- OBLIGADO, Clara (2020). *Una casa lejos de casa*. Valencia, Ediciones Contrabando.
- PATEMAN, Carol (1995). *El contrato sexual*. Barcelona, Anthropos.
- PEREYRA, Marisa (2005). La peregrinación hacia el paraíso: el modo utópico como viaje de retorno al origen en la narrativa de Alina Diaconú y Cristina Peri Rossi. *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, vol. 21, n.º 1, 168-181.
- PULEO, Alicia H. (1995). "Patriarcados de coerción y de consentimiento" en AMORÓS, Celia (Dir.). *Diez palabras clave sobre mujer: patriarcado, género,*

- diferencia, igualdad, autonomía, ilustración, feminismos, división sexual del trabajo, acción positiva, pactos entre mujeres* (pp. 21-54). Verbo Divino.
- ROFFÉ, Reina (1985). Omnipresencia de la censura en la escritora argentina. *Revista Iberoamericana*, vol. LI, n.º 132-133, 909-915.
- RUSS, Joanna (2018). *¿Cómo acabar con la escritura de las mujeres?* Editorial Dos Bigotes, Madrid.
- SAU, Victoria (2020). *Diccionario ideológico feminista I*. Barcelona, Icaria.
- , (2001). *Diccionario ideológico feminista II*. Barcelona, Icaria.
- SEGARRA, Marta (2000). Feminismo y crítica postcolonial. En SEGARRA, Marta y CARABÍ, Àngels eds. *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona, Icaria, 71-93.
- SERAFIN, Silvia (2006). *Scrittura come nuovo inizio. Riflessioni sul romanzo d'iniziazione al femminile nel Cono Sur*. Venecia, Mazzanti.
- STEINER, Georg (2002) [1961]. *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Madrid, Siruela.
- SULLÀ, Enric (1998). El debate sobre el canon literario. En SULLÀ, Enric (coord.). *El canon literario*. Madrid, Arco Libros, 11-36.
- TARELA, Lucia Jazmin (2025, 26 de septiembre). Alina Diaconú es homenajeada en la Embajada de Rumanía en la Argentina. [Video]. YouTube. Canal Filmación por Lucia Jazmin Tarela. <https://www.youtube.com/watch?v=jz9ULqNOa94>
- TELEVISIÓN PÚBLICA (2015, 21 de septiembre). Entrevista a Alina Diaconú en *Los 7 locos*. [Video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=M-NAq3DQ7NI>
- TERRÉ MORELL, Claribel (2021, 25 de septiembre). Alina Diaconú: lo mío es una literatura andrógina. *Be Cult Revista de Cultura*.
- THURER, Shari L. (1994). *The Myths of Motherhood*. Boston, Houghton Mifflin Company.
- TOMPKINS, Cynthia (1994). Los devorados de Alina Diaconú. ¿Vía mística? ¿Atracción tanática? ¿Alegoría social? *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, vol. 9, n.º 2, 88-97.
- TORRAS FRANCÉS, Meri (2025). Polisemias de la lengua: la encarnación de una literatura con acento o *Historia de mi lengua*, de Claudia Apablaza. *Mitologías Hoy*, n.º 32, 93-105. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.1183>
- WITTIG, Monique (2005). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona, Egales.
- ZAMBRANO, María (2009). *Las palabras del regreso*. Madrid, Cátedra.

Sobre los autores

Luca Cerullo es Profesor de literatura española en la Universidad de Bari "Aldo Moro". Doctor en Literaturas Romances, ha publicado *L'impossibile ritorno. Itinerari dell'esilio intellettuale romeno nel mondo ispanico* (2017) y *Cuerpos inasibles y almas huidizas. El personaje en Carmen Laforet* (2019). Con Yasmina Romero Morales ha editado los libros *Incómodas. Escritoras españolas en el franquismo* (2020), *Reescrituras del paradigma. Subversión y alteridad en el mundo literario hispánico* (2022) y *Tuya. Epistolarios femeninos en el mundo literario hispánico* (2024). En 2021, ha editado la edición italiana de *Querido Cioran. Crónica de una amistad*, de Alina Diaconú que relata la amistad entre la autora y el filósofo Emil Cioran.

Yasmina Romero Morales es Profesora Titular de Literatura Española en la Universitat de Lleida, especializada en literatura hispanoamericana contemporánea. Doctora en Estudios Filológicos por la Universidad de La Laguna (2016), cuenta con un Diploma de Estudios Avanzados en Estudios Árabes e Islámicos y dos másteres: en Estudios Feministas (ULL, 2009) y en Literatura Comparada (UV, 2018). Ha publicado numerosos trabajos sobre literatura escrita por mujeres desde una perspectiva de género. Es investigadora del Centro de Estudios Africanos de la Universidad de Oporto, miembro del Instituto Universitario de Estudios de las Mujeres (ULL) y del grupo de investigación Cos i Textualitats (UAB).

El origen es una deriva. Escritura del desplazamiento entre Rumanía y Argentina en la narrativa de Alina Diaconú propone una lectura crítica y renovadora de la obra de una autora cuya escritura transnacional desafía los marcos rígidos de la tradición literaria nacional. A través de un análisis feminista y cultural, este volumen explora cómo la narración de Diaconú articula experiencias de desplazamiento, identidad y pertenencia entre dos patrias y tres lenguas.

En un contexto académico donde las escritoras hispanoamericanas han sido sistemáticamente invisibilizadas, este libro se erige como un ejercicio de recuperación crítica y de cuestionamiento de los criterios que han configurado un canon dominado por perspectivas androcéntricas y nacionales. La obra de Diaconú —nacida en Rumanía, formada en Argentina y escrita en español desde una postura que desborda las categorías unívocas de lengua y territorio— ofrece una oportunidad única para pensar las relaciones entre literatura, exilio y cultura.

Organizado en cuatro capítulos de análisis, el estudio aborda desde distintos ángulos la narrativa de Diaconú: su contextualización histórica y literaria, la perspectiva de género en su escritura, el papel del exilio como eje estructurante, y la función de los objetos en su narrativa breve. A esto se suman una entrevista en profundidad con la autora y dos relatos inéditos que dialogan con el corpus analizado, reforzando así la coherencia interna de este volumen.



Cátedra UNESCO
Educación Científica
para la Ciudadanía

