

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,  
SEDE ECUADOR**

**COMITÉ DE INVESTIGACIONES**

**INFORME DE INVESTIGACIÓN**

**Fuera de lugar. Nuevas cartografías narrativas de América Latina**

**Miguel Hernán Aillón Valverde**

**Quito – Ecuador  
2015**

## **Resumen ejecutivo**

El presente ensayo tiene como objetivo generar aproximaciones teóricas y literarias a discusiones sobre cartografías continentales, desde un planteamiento problemático que se pregunta por la identificación de los mecanismos estructurales y discursivos con los que la nueva narrativa latinoamericana esboza y deconstruye mapas locales y regionales, a través de formas ficcionales que reflejan procesos de dislocación de personajes en el contexto de la globalización.

Para dar cuenta de esto, la investigación se inscribirá en un marco transdisciplinario de estudio estético-cultural, desde el que se analizarán, en un primer momento, un marco teórico sobre los procesos de transterritorialización de la literatura continental; y en un segundo, tres novelas latinoamericanas recientes que, como campos de representación retórica y política, (des)dibujan cartografías nacionales, al interior de los cuales se inscriben en constante tensión, identidades y tradiciones culturales diversas.

## **Palabras clave**

Migración, narrativa, globalización, América Latina.

## **Datos del autor**

Miguel Aillón Valverde es candidato doctoral en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Tiene una maestría en Estudios de la Cultura con mención en Literatura Latinoamericana, por la misma Universidad; y un Diploma de Estudios Avanzados en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. Ha trabajado como docente e investigador en diversas universidades del Ecuador y Bolivia.

## **Tabla de contenidos**

### **1. Literatura y dislocación**

- 1.1 Sujeto y migración
- 1.2 Escritura y desplazamiento
- 1.3 Globalización, mercado y literatura
- 1.4 Lengua y escritura “cosmopolita”
- 1.5 Desterritorialización del discurso narrativo
- 1.6 Literatura, ¿latinoamericana?
- 1.7 Bibliotecas globales
- 1.8 Cierre: extravíos y desorientaciones

### **2. Formas errantes de la ficción**

- 2.1 Nomadismo y vagabundeo literario: el caso de João Gilberto Nöll
- 2.2 La irrupción de *lo animal* y la dislocación del cuerpo migrante: el caso de Rita Indiana
- 2.3 Escrituras fragmentadas y archivos en ruinas: el caso de Eduardo Lalo
- 2.4 Cierre: de (dis)locaciones

## 1. Literatura y dislocación

En un mundo globalizado en el que las fronteras geográficas y culturales son cada vez más lábiles, la literatura latinoamericana contemporánea parece configurar nuevas nociones de un mapa continental a través de la narración de desplazamientos reales, imaginarios, transnacionales, internos, voluntarios o impuestos; y todos bajo lógicas de traslación que tienden a transgredir rutas establecidas por marcos hegemónicos que inciden en estructuras espaciales marcados por el centro o la periferia.

En este contexto, la literatura latinoamericana tienta nuevos discursos estéticos y críticos que (des)dibujan límites y (re)crean espacios que van más allá de lo territorial, configurando significados nuevos sobre los estados nacionales, articulando los espacios geopolíticos de otro modo, transformando las fronteras en pasajes o puentes de paso a través de narraciones que mantienen en tensión toda forma identitaria.<sup>1</sup>

Es así que nuestra literatura contemporánea se nutre de estos desplazamientos para *dislocar* sus narrativas, para ubicarlas “fuera de lugar”, para preguntarse por el locus no sólo del continente, sino de la misma praxis literaria, en un nuevo siglo que parecería requerir, más que nunca, de nuevos modos de enunciar o registrar los espacios precarios de existencia y de repensar –una vez más– categorías como territorio o identidad.

En este sentido, el presente ensayo quiere tentar una serie de aproximaciones tanto teóricas como literarias, en el contexto de planteamientos actuales, para ubicar líneas de discusión alrededor de cartografías literarias continentales, desde el planteamiento problemático que se pregunta por la identificación de los mecanismos estructurales y discursivos con los que la nueva narrativa latinoamericana esboza los nuevos mapas

---

<sup>1</sup> Graciela Speranza, *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes* (Barcelona: Anagrama, 2012), 15.

nacionales a partir de múltiples desplazamientos que tensionan toda lógica sobre categorías establecidas desde perspectivas espaciales.

### 1.1 Sujeto y migración

La experiencia de la *dislocación* puede ser tratada desde múltiples dimensiones; pero de manera general se la enfoca desde la perspectiva del emigrado que experimenta un sentimiento de nostalgia por la tierra de origen. Esto quiere decir que esta experiencia se traduce desde la posibilidad o imposibilidad del regreso, lo que condiciona la percepción y representación de sí mismo así como del lugar que abandonó, proyectándose esto en la forma discursiva –fluctuante– al momento de definir el tema, la voz o el tono ficcional. Salman Rushdie lo plantea en términos de una *visión estereoscópica*: una mirada simultánea en la que se cruza la e-migrancia y la inmigrancia, lo extranjero y lo nacional, lo asimilado y lo alienado.<sup>2</sup>

Esta es, entonces, la experiencia que se traduce en las distintas maneras de narrar esa experiencia: la representación de una realidad tanto interna como externa y cuya esencia se halla inserta en la condición irresoluta del estar y no-estar (en el debate entre la pertenencia y la no-pertenencia), lo que genera a su vez preguntas relativas tanto al lenguaje que el escritor utiliza así como a la cultura que trata de insertarse en relación con el espacio dejado.

En este contexto de desplazamiento el escritor debe tratar de *estandarizar* su escritura para insertarse en un sistema comunicacional transnacional, lo que permitirá que su obra sea comprendida por un público receptor más bien amplio. De aquí surgen los problemas tratados por la teoría crítica latinoamericana relacionadas con los cruces

---

<sup>2</sup> Cfr. Salman Rushdie, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism (1981-1991)* (New York: Penguin Books, 1991).

identitarios y discursivos que emergen como “una ranura imperceptible en el tejido más recóndito de las palabras”,<sup>3</sup> y que son las que cartografían las nuevas formas de ficcionalizar espacios narrativos dislocados.

Y es que todo migrante sufre, subjetivamente, una fractura múltiple que se ve reflejada en las representaciones ficcionales como dimensión simbólica de sus desplazamientos. Se puede pensar, entonces, en grietas que se producen entre el sujeto que escribe y su mundo, pero al mismo tiempo se puede pensar en estos relatos como *actos de rebeldía*, pues como dice Sosnowski, Garramuño y Fernández, el migrante, “[...] al sustraerse del mundo que lo apresa, desafía la sujeción identitaria sin abandonar por completo su relación con la cultura de origen, pero cambiando su posición frente a ella”.<sup>4</sup>

Es así que el sujeto migrante tiene un anclaje móvil. No se *asienta* en el/los territorio/s receptor/es porque eso implicaría una fijación; y desde esta perspectiva, sus narraciones o representaciones ficcionales vienen y van entre los distintos espacios culturales en los que el escritor se debate. Así, se debe abordar el problema de la narrativa latinoamericana y sus (nuevas) pertenencias y arraigos desde una perspectiva más fluida y transnacional, en la acepción más amplia de la palabra. Son ficciones que no están acá ni allá, y que por tanto se desarrollan en una especie de *entre lugar* híbrido:<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Gisela Heffes, *Poéticas de los (Dis)locamientos* (Houston, Texas: Literal Publishing, 2012), 12.

<sup>4</sup> Alvaro Fernández-Bravo, Florencia Garramuño y Saúl Sosnowski, *Sujetos en Tránsito: (In)migración, Exilio y Diáspora en la Cultura Latinoamericana* (Buenos Aires: Alianza, 2003), 24.

<sup>5</sup> El concepto de *entre lugar* fue propuesto por Silviano Santiago para reconocer las dinámicas constantes de intercambio cultural no sólo entre países, sino entre segmentos de un mismo país; un movimiento que apuesta por impugnar las relaciones de poder que niegan la alteridad de múltiples formas simbólicas y discursivas. Esto nos aproxima, asimismo, a las líneas de discusión alrededor de conceptos como *heterogeneidad* o *migrancia*, esbozados por Antonio Cornejo Polar. Ver “El entre-lugar del discurso latinoamericano”, en *Una literatura en los trópicos* (Chile: Ediciones Escaparate, 2012), 57-76.

[...] pero con la consistencia y materialidad que puede dar la producción de textos claves para la comprensión de una literatura que ha traspasado las fronteras tradicionales para ubicarse en territorios movedizos, inestables geografías, espacios que se ubican limitados por bordes fluidos y aparentes.<sup>6</sup>

Ficciones, en definitiva, dislocadas. Por esto es que Sylvia Molloy propone en principio, para analizar las narrativas contemporáneas que ella llama *transterradas*, debatir el concepto mismo de “hogar”, aquel que se abandona en el viaje. Dice la escritora argentina: “[...] el hogar no es el hogar *hasta* que se lo ha dejado atrás y se vuelve una construcción imaginada, ya sea como punto de referencia [...] ya como objeto de añoranza”.<sup>7</sup>

Para contrastar, a propósito de lo apuntado por Molloy, George Van Den Abbeele, en un ensayo sobre economía del viaje y sus metáforas, plantea que el punto originario de partida –en el imaginario migrante– nunca coincidirá con el punto de regreso recordado o imaginado. La vuelta al hogar original sería, en este sentido, imposible:

La casa que uno deja no es la misma casa a la que vuelve. El criterio mismo de orientación, el *oikos*, es paradójicamente el que puede provocar la mayor desorientación [...] Tal desorientación en el punto de retorno indica la radical no-coincidencia entre el punto de partida y el punto de retorno. El punto de retorno como repetición del punto de partida es imposible sin que haya una diferencia en esa repetición: el desvío constitutivo del viajante mismo.<sup>8</sup>

## 1.2 Escritura y desplazamiento

---

<sup>6</sup> Heffes, *Poéticas de los (Dis)locamientos*, 29.

<sup>7</sup> Sylvia Molloy, “Retornos inconclusos: memoria dislocada y el deseo de volver”, en *Poéticas de los (Dis)locamientos*, Gisela Heffes (Houston, Texas: Literal Publishing, 2001), 35. Las cursivas son las originales.

<sup>8</sup> Van den Abbeele, *The Economy of Travel: Spatial Displacement and Textual Appropriation in Montaigne, Descartes, Montesquieu, and Rousseau* (Cornell University, 1981), 11-12.

Ahora bien, si no existe una coincidencia entre ambos puntos, y el de retorno no permanece idéntico a sí mismo, ¿cómo uno puede sentirse seguro en él y añorarlo como punto de regreso? La razón estribaría en que la única seguridad posible se encuentra justamente en ese simulacro de hogar –o de nación– que el viajante (el dislocado/desplazado/migrante) construye *narrativamente* para llevar consigo: un *hogar portátil*.<sup>9</sup>

Estas ficciones que se desplazan con uno, o que uno construye en el desplazamiento, son las que elaboran esas imágenes fantasmáticas de la nación-hogar, y que de alguna manera las sobrepasan. Piénsese en títulos de antologías tan significativas como *Asamblea Portátil. Muestrario Iberoamericano de Narrativa*, en el que se construye un colectivo que representa no un conjunto de escritores locales sino una comunidad lingüística creada desde el desplazamiento editorial, para funcionar justamente como una escritura que se desplaza. Una especie de catálogo móvil que borra fronteras de producción originaria pero también de recepción.<sup>10</sup>

Ahora bien, toda forma de desarraigo conlleva auto/reflexiones identitarias (entendiendo identidad como el conjunto de elementos culturales, históricos o discursivos que nos identifican y articulan con un determinado espacio), y lo que, como resultado, se produce literariamente fuera de los espacios de origen. Así, tanto obra como conciencia del ser local, se interpelan. “A través de la dislocación, por lo tanto,

---

<sup>9</sup> Molloy, “Retornos inconclusos.”, 35. Esta idea es más bien generalizada y recuerda el verso de Brecht con el que Benedetti abre su libro de poesía sobre el exilio: *La casa y el ladrillo*: “Me parezco al que llevaba el ladrillo consigo para mostrar al mundo cómo era su casa”. Ver Mario Benedetti, *La casa y el ladrillo* (México: Siglo XXI, 1977).

<sup>10</sup> Cfr. Salvador Luis, *Asamblea Portátil. Muestrario Iberoamericano de Narrativa* (Lima: Casa Tomada, 2009).



emerge una dimensión de identidad colectiva que estaba latente, oculta antes de dejar el país de origen, y que se hace visible sólo a la distancia”.<sup>11</sup>

La lejanía, entonces, es la que permite hacerse preguntas clave sobre uno mismo en su condición de pertenencia. Y en este sentido, de manera lógica, la producción ficcional no sólo refleja interrogantes sustanciales alrededor de esto, interpelando las maneras en las que se recuerda o representa el recuerdo de los espacios de origen, sino también la manera en la que los sujetos/narradores se ubican en/desde otro(s) espacio(s), en relación con el de pertenencia. Estos sujetos transnacionales fundan, así:

[...] identidades que se definen en los intersticios de las grandes narrativas de las naciones modernas –señalando su ocaso–, se trata, más que nada, de una forma de devenir que escapa toda definición convencional como asimismo las rúbricas fijas y categóricas. Son, en suma, identidades móviles, fluctuantes e híbridas, las que fluyen y se definen desde su propia condición migrante.<sup>12</sup>

La narrativa contemporánea latinoamericana se relaciona con esta condición dislocada de manera muchas veces inasible y frágil: entre el escritor que se ha ido y su lengua, su memoria, su identidad, y su sentido de pertenencia. A través de las palabras, se estructuran cartografías que desde el vacío generan lazos que son más densos y profundos y que nos hablan no sólo de lo que quedó atrás sino de la condición actual del sujeto en los intersticios de un discurso que representa escenarios imaginarios, a veces más elocuentes y verosímiles que las *realidades* que las originaron.

La narrativa, en estos contextos, acompaña el carácter dislocado de sus interlocutores, su experiencia del *estar afuera*. La escritura, entonces, trata de devenir anclaje-móvil (oxímoron inevitable), un refugio transitorio (el *hogar* en constante fuga)

---

<sup>11</sup> Gisela Heffes, “Fotogramas de la Fugacidad: El escritor en tránsito y la transitoriedad de la escritura,” en *Poéticas de los (Dis)locamientos*, ed. Gisela Heffes (Houston, Texas: Literal Publishing, 2012), 222.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 224.

al que se recurre, pero que fluctúa y gira en torno a espacios descentrados, un imaginario que va transformándose a manera que los narradores/sujetos se desplazan.

De aquí que Gisela Heffes apunte:

La escritura, entonces, puede funcionar como un dispositivo que repone, restaura, restituye, devuelve, recupera, reanuda, recobra y restablece el vacío dejado por el desplazamiento, materializándolo a través de la tangibilidad de las palabras.<sup>13</sup>

Desde esta perspectiva, sería la palabra la que brinda el espacio para explorar y comunicar el sentimiento de desarraigo, a veces irreversible. Así, no sólo es el escritor sino la literatura –el discurso ficcional–, es el que se encuentra en tránsito y que opera como exégesis del viaje y del sujeto dislocado y relocalizado: desplazamientos que se convierten en narrativas de historias que hay que descifrar y comprender en un *movimiento perpetuo*; desde todo punto de vista, inasible.

### *1.3 Globalización, mercado y literatura*

Pensar en narrativas sobre experiencias migración, significa pensar también en las dinámicas globales que han hecho posible estas dislocaciones. En ese sentido, se debe reflexionar sobre el orden de la circulación y recepción literaria; es decir, profundizar el diálogo entre estéticas, mercado y política, cuyo cruce implica analizar desde la ficción las disputas que surgen sobre el control y representación de cultura e identidad.

La nueva narrativa, aquella que se viene produciendo a partir de la década de los noventa del anterior siglo, se debe en gran medida a los circuitos editoriales que a nivel

---

<sup>13</sup> Ibid., 226.

internacional siguen fijando residencia en España. Desde allí, el interés comercial en escritores latinoamericanos se ve reforzada por una campaña e imposición de premios internacionales de novela (tal y como sucedió durante el *Boom* en los sesentas), destinados a visibilizar e introducir en este circuito a generaciones de nuevos escritores que buscan un marco de recepción y distribución, más allá de las fronteras locales.

Así, esta nueva dinámica de *internacionalización* de la narrativa latinoamericana de las últimas décadas se debe ineluctablemente a flujos transnacionales; flujos que responden al afianzamiento de editoriales de corte global y mecanismos de promoción y legitimación que sientan bases en nuevos modelos narrativos marcados por la misma industria, que en el caso de la producción en lengua española provienen de la Península. Desde esta perspectiva, y a decir del crítico Ignacio Echevarría:

[...] lo que colocaría a un determinado narrador en el circuito de la narrativa latinoamericana sería, antes que nada, su traducibilidad al idioma propio de esta entidad específica –la narrativa latinoamericana– que no alude tanto a una comunidad como a un mercado y que, en cuanto tal, carece propiamente de identidad.<sup>14</sup>

Esto significa que el mercado estaría delimitando no sólo lo que se debe considerar como literatura latinoamericana, sino también los espacios mayores en los que esta producción se inscribe: la literatura hispanoamericana y las redes comerciales que ésta teje para su difusión. De aquí que una de las mayores empresas editoras en lengua española, Alfaguara, considere de manera paradigmática, entre sus líneas de acción, lo siguiente:

---

<sup>14</sup> Ignacio Echevarría, *Desvíos: un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2007), 26–27.

Alfaguara es la editorial de referencia en el campo de la creación literaria en lengua española. Este hecho, cada vez más patente para miles de lectores, no es fruto de la casualidad. Alfaguara lleva años publicando lo mejor que se escribe en España y Latinoamérica, los autores fundamentales, los que sientan pautas, los que determinan las principales corrientes de influencias. Alfaguara es además, y desde hace muchos años, *una editorial con vocación global*, latinoamericana y española. Entre sus objetivos siempre ha estado el de acabar con las fronteras impuestas a la lengua común. *De ahí que sus planteamientos no provengan nunca de una visión nacional de la literatura, sino de una visión globalizada, en la que se incluyen todos los escritores y todos los lectores de nuestro idioma.* El proyecto Alfaguara Global, en el que toma cuerpo esta actitud de Alfaguara, se inicia en 1993 con la publicación de “Cuando ya no importe”, de Juan Carlos Onetti, uno de los autores emblemáticos de la literatura latinoamericana de nuestro siglo. Esta edición, fruto del esfuerzo común de todos los editores de Alfaguara a uno y otro lado del Atlántico, ha señalado el camino a seguir. Desde entonces se han venido sucediendo los lanzamientos de escritores españoles y latinoamericanos, tanto del boom como de las nuevas generaciones, *en un permanente camino de ida y vuelta de América a España, de España a América, que cada vez dota de mayor sentido la vocación global de Alfaguara.* El Premio Alfaguara de Novela, que se viene convocando desde 1998, también apunta claramente en esta dirección. En él se vuelcan todas las sedes de Alfaguara para editar, distribuir y promocionar la novela ganadora por todo el ámbito del español, consiguiendo así llegar a cuatrocientos millones de lectores potenciales.<sup>15</sup>

Esta intención de sobrepasar el anclaje nacional de las literaturas parte, sin embargo, de una visión antinómica pues las cartografía global del mercado editorial se funda en una visión regional en la que cada país representa un segmento particular de esa mundialización literaria. Así, aquellos autores “fundamentales, los que sientan pautas, los que determinan las principales corrientes de influencia”, tuvieron que pasar antes por el tamiz crítico y legitimador de agentes locales que, como instancia previa, determinaron un canon que luego va a ser reinsertado en los paradigmas globales de la llamada nueva narrativa latinoamericana.

Estas observaciones geopolíticas de una narrativa transnacionalizada parece acercarse al modelo de “literatura mundial” propuesto por Goethe en el siglo XIX y que parece engarzarse con las observaciones que Carlos Fuentes hiciera en su momento al

---

<sup>15</sup> Sitio Web Alfaguara, “¿Quiénes somos?”. <http://www.alfaguara.com/es/quienes-somos> (consultado el 10 de octubre de 2014). Las itálicas son nuestras.

hablar de la novela continental y de sus retos a fines del siglo XX. A propósito, Maarten van Delden, habla sobre el entronque entre estas dos posiciones:

En el ensayo que da el título a *Geografía de la novela*, Fuentes sugiere que la noción *Weltliteratur* de Goethe está finalmente alcanzando su verdadera realización en nuestra era. En la época de Goethe, Europa se percibía como el mundo. En consecuencia, la visión universalista codificada en el concepto de “literatura mundial” de Goethe encubría algo mucho más estrecho. Sin embargo, Fuentes argumenta que la vieja visión eurocéntrica del mundo se encuentra ahora abriendo paso a una perspectiva realmente policéntrica. Bajo estas circunstancias, la definición de Goethe de “literatura mundial” está cobrando ahora su verdadero significado: la literatura de la diferencia, la narración de la diversidad.<sup>16</sup>

Sin embargo, tal y como se ha apuntado anteriormente, si bien la revisión *diferenciada* de las narrativas diversas parecen ser el horizonte inclusivo en el marco de la globalización (o lo que Fuentes trata de resignificar como *literatura mundial*), las mismas son parte de filtros discriminadores que hacen a esa visión dislocada o que generan la ilusión de una visión policéntrica que termina concentrando sus resultados en un espacio hegemónico de la industria transnacional del libro escrito en nuestra lengua.

Es por esto que a pesar de estos supuestos descentramientos, no habría que perder de vista el hecho de que la diversidad literaria se presenta y legitima desde un eje transmisor de las diferencias escriturarias: España. A propósito, dice Anadeli Bencomo:

Este meridiano Greenwich de las letras hispanoamericanas a comienzos del siglo XXI, gracias a su segmentación de mercados, a sus políticas diferenciales de distribución, a sus mecanismos de consagración ligados a una industria de premios literarios dominada por lógicas crecientemente

---

<sup>16</sup> Maarten Van Delden, *Carlos Fuentes, Mexico, and Modernity* (Nashville: Vanderbilt University Press, 1998), 200. Con respecto a la discusión sobre el concepto de “literatura mundial” conviene también revisar el planteamiento de Pascal Casanova en *La república mundial de las letras* (Barcelona: Anagrama, 2001). Allí se discute, entre otras cosas, la construcción del “espacio literario” en el contexto de la globalización, desde el análisis de la constitución de capitales simbólicos que establecen y legitiman estructuras que definen circuitos de tradición literaria.

mercadotécnicas, a su promoción de autores como vedettes del espectáculo literario, pone en juego una narración de la diversidad que lejos de provocar verdaderas instancias de diálogo e intercambio entre las distintas comarcas que la conforman, está poniendo en evidencia desigualdades insuperables dentro del marco de la industria global de la literatura.<sup>17</sup>

Es por este motivo que como parte del catálogo de editoriales *globales* como Alfaguara, podemos encontrar autores que sólo son parte de un circuito interno del país respectivo, mientras que otros –aquellos que son considerados como “fundamentales” o “influyentes” – son insertados en rutas transnacionales que hacen a la literatura –ahora sí– latinoamericanas. Se fundan, entonces, nuevas maneras de colonizar las diferencias literarias a partir de proyectos geopolíticos de poder, que manejan los criterios disciplinarios destinados a mediar entre el producto literario y el consumo de una “multiculturalidad domesticada”,<sup>18</sup> que se disfraza tras la máscara celebratoria de una literatura global.

#### 1.4 Lengua y escritura “cosmopolita”

Es lógico, en este punto, volver sobre el mismo material narrativo para preguntarse, más allá de la incidencia de poder del mercado editorial y sus agentes, cómo afecta esto a la literatura, para transformarla desde el punto de vista lingüístico y temático, en producto ficcional dislocado. Al parecer, en cuanto al castellano usado por narradores latinoamericanos, la lengua se distancia cada vez más de la usada por los hablantes. Es decir, que como afirma Ignacio Echevarría, el castellano literario “[...] se constituye, además, como una especie de *interlingua*, de latín, de lengua franca que a su vez viene distanciándose cada vez más de la lengua que, sin propósitos literarios, se

---

<sup>17</sup> Anadeli Bencomo, “Geopolíticas de la novela hispanoamericana contemporánea: en la encrucijada entre narrativas extraterritoriales e internacionales”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXXIV, no. 69 (Semestre de 2009): 41.

<sup>18</sup> *Ibid.*

escribe en los diferentes países de los que emerge”.<sup>19</sup>

En este sentido, lo que durante la década de los sesentas, para algunos escritores del *Boom* era una obligación en cuanto a las “formas” del habla de sus personajes o narradores (se puede pensar en Julio Cortázar, Gabriel García Márquez o poco después Guillermo Cabrera Infante o Luis Britto García), en las últimas décadas la lengua discursiva de los narradores latinoamericanos pareciera tender a la desaparición de fronteras geográficas y simbólicas a partir del uso de esta *interlingua* literaria como nuevo registro global legitimado por la industria editorial. Finalmente, esta estandarización lingüística y narrativa actuaría en “[...] detrimento de uno de los beneficios que cabría esperar de la circulación y el intercambio de voces narrativas procedentes de los distintos enclaves del idioma: la vivificación y la ampliación de la lengua literaria [...]”.<sup>20</sup>

Otro de los puntos sustanciales a la manera en la que se asume e internaliza las condiciones globales de recepción y distribución de la literatura latinoamericana tiene que ver con los temas y contenidos tratados por los escritores latinoamericanos, que hacen referencia a problemáticas locales, entornos y acciones ancladas a un contexto o realidad más bien nacionales.

Así, escritores de las nuevas generaciones se decantan por historias cosmopolitas a partir de estéticas globales, en el sentido de una transnacionalidad literaria ya propia de buena parte de la llamada *nueva narrativa*. Por esto no es raro escuchar razonamientos como el expuesto por el escritor argentino Andrés Neuman, durante el discurso de agradecimiento por el Premio Internacional de Novela Alfaguara 2009:

---

<sup>19</sup> Echevarría, *Desvíos*, 25.

<sup>20</sup> *Ibid.*

Durante buena parte del siglo pasado, la mejor literatura latinoamericana se sintió obligada a retratarse a sí misma. Como si se mirase a través de lo que otros esperaban ver en ella. ¿Qué ha cambiado hoy? Quizás el abandono del propósito de encarnar determinadas esencias nacionales y políticas. Las primeras tienen que ver con la idea de patria y exilio en su sentido ortodoxo. Las segundas, con cierta forma de entender el compromiso político. Que no se está perdiendo, sino reformulando. La literatura en español puede aspirar, al igual que otras grandes literaturas (como la norteamericana) u otras lenguas (como el francés o el alemán), a simbolizar cualquier espacio, a ser una metonimia del mundo. Puede que, desde los años 90, la sensación de muchos nuevos autores sea esa: *el desprejuicio territorial*. Esto lo han reflejado situando sus historias en lugares remotos, o bien proyectando una mirada extranjera sobre lugares teóricamente propios.<sup>21</sup>

La inclinación de los nuevos narradores, en resumen, es pergueñar relatos ambientados en locaciones y tiempos distantes de las realidades latinoamericanas contemporáneas. Así se funda la idea de una literatura transnacional: desplazada – entonces – en la configuración temática, cosmopolita en el tratamiento lingüístico, y en muchos casos dislocada de las múltiples tradiciones nacionales que otrora generó líneas identitarias para toda una comunidad lecto/escritora. Dice, a propósito, el narrador peruano Fernando Iwasaki:

Los mexicanos Jorge Volpi e Ignacio Padilla tienen excelentes novelas ambientadas en Suiza, Francia y Alemania; el boliviano Edmundo Paz Soldán es autor de una obra que transcurre en el campus de Madison; el peruano Iván Thays construye en Busardo su propio territorio literario y mediterráneo; el colombiano Santiago Gamboa nos demuestra en *Los impostores* que “siempre nos quedará Pekín”; y el chileno Roberto Bolaño lo mismo ambienta sus novelas en París o el Distrito Federal mexicano, escenario de la fastuosa *Mantra* de Rodrigo Fresán, quien ahora mismo persigue a sus personajes por los jardines de Kensington. ¿Y qué decir de las ficciones japonesas de Mario Bellatin y o de los paraísos magrebíes de Alberto Ruy Sánchez, por no hablar de los desterrados italianos del ecuatoriano Leonardo Valencia, de las intrigas saharianas del argentino Alfredo Taján o del esperpento español del venezolano Juan Carlos Méndez Guédez?<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Andrés Neuman, *Discurso de agradecimiento de Andrés Neuman, Premio Alfaguara de Novela*, en Sitio Web Alfaguara. [www.alfaguara.com/es/noticia/discurso-de-agradecimiento-de-andres-neuman-premio-alfaguara-de-novela](http://www.alfaguara.com/es/noticia/discurso-de-agradecimiento-de-andres-neuman-premio-alfaguara-de-novela) (consultado en 13 de octubre de 2013). Las itálicas son nuestras.

<sup>22</sup> Fernando Iwasaki, “No quiero que a mí me lean como a mis antepasados”, en *Palabra de América* (Madrid: Seix Barral, 2004), 120.



A esta lista se puede añadir, entre muchos otros representantes de la nueva narrativa latinoamericana, al colombiano Juan Gabriel Vásquez, los mexicanos Pablo Soler Frost y Álvaro Enrique; o los bolivianos Rodrigo Hasbún, Sebastián Antezana o Geovana Rivero Santa Cruz.

### 1.5 Desterritorialización del discurso narrativo

La desterritorialización se consume pues en el texto, mostrando allí la inestabilidad de las fronteras constreñida por los desplazamientos globales. Se pierden los horizontes ciertos de las utopías y el discurso narrativo repta entre los restos de un contexto teñido por el consumo desnacionalizador, que se refleja en la cultura popular y urbana cuya permanencia depende, en última instancia, del mercado.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> La generación McOndo, tal y como lo explican Alberto Fuguet y Sergio Gómez en el prólogo a la antología del mismo nombre, nace hasta cierto punto como consecuencia del consumo generado en las sociedades globalizadas de fin de siglo. “Nuestro país, McOndo es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, TV-cable y barriadas. En McOndo hay McDonal’s, computadores Mac y condominios, amén de hoteles de cinco estrellas construidos con dinero lavado y *malls* gigantescos [...] Latinoamérica es el teatro Colón de Buenos Aires y Machu Pichu, ‘Siempre en Domingo’ y Magneto, Soda Stereo y Verónica Castro, Lucho Gatica, Gardel y Cantinflas, el Festival de Viña y el festival de Cine de La Habana, es Puig y Cortázar, Onneti y Corín Tellado, la revista *Vuelta* y los tabloides sensacionalistas [...] Latinoamérica es, irremediablemente, MTV latina, aquel alucinante consenso, ese flujo que coloniza nuestra conciencia a través del cable, y que se está convirtiendo en el mejor ejemplo del sueño bolivariano cumplido [...] Y seguimos: Latinoamérica es Televisa, es Miami, son las repúblicas bananeras y Borges y el Comandante Marcos y la CNN en español y el NAFTA y MERCOSUR y la deuda externa y, por su puesto, Vargas Llosa”. Una suerte de democratización desnacionalizadora que en última instancia es capaz de relacionar temáticamente la obra de los narradores finiseculares. “El mundo empequeñeció y compartimos una cultura bastarda similar, que nos ha hermanado irremediablemente sin buscarlo [...] Todo esto trae, evidentemente, una similar postura ante la literatura y el compartir campos de referencia unificadores. Esta realidad no es gratuita. Capaz que sea hasta mágica”. Ver *McOndo*, Alberto Fuguet y Sergio Gómez, Eds. (Santiago de Chile: Mondadori, 1996). El término, desde entonces, acarreó la atención publicitaria del mercado editorial, pero también de la crítica conservadora que los acusaban, desde su internacionalización, de una banalización de la literatura y de atentar contra el futuro generacional de la cultura. Similar proceso crítico sufrieron los narradores del *Crack* mexicano quienes, desde el principio, declararon su influencia y estilo cosmopolita en el que se desarrollaron tramas marcadas por el cronotopo cero: “[...] cosmos egocéntricos que no aspiran a profetizar ni a simbolizar nada”, a decir de uno de los creadores del colectivo, Ignacio Padilla. Ver *Manifiesto Crack* en Lateral. Revista de Cultura, N° 70 (octubre, 2000), <http://es.scribd.com/doc/64919561/Manifiesto-Crack>. Y en la misma tónica, se manejaron en su momento, en la Argentina, los *Babélicos* y los *Planetarios*, con su admiración por la literatura alemana o anglosajona y sus tramas metaficcionales o hiperrealistas, respectivamente.

Desde esta perspectiva, otra de las cosas que llama la atención en los nuevos narradores latinoamericanos es el esfuerzo por desmarcar su trabajo de la tradición literaria nacional. Se da en ellos, como dice Julio Ortega, una “fuerza descentrada de (sus) discursos que transgrede el Archivo”:<sup>24</sup> esa especie de catálogo que constituye y configura no sólo el canon de las literaturas nacionales sino además las estructuras narrativas que rigen las obras en un determinado periodo de tiempo.<sup>25</sup>

El discurso narrativo se libera de referentes localistas para romper con la estructura consolidada del “Archivo literario nacional”, replanteando formas heterogéneas de contar sus historias y de construir cánones particulares. Las prácticas textuales se bosquejan, entonces, transfronterizas: relatos peregrinos que nacen en zonas límite, cercados por bordes que permiten vislumbrar la experiencia de lo ajeno y que transgreden, de esta manera, toda suerte de pertenencia y códigos de arraigo.

Se crea un espacio enlucido, una especie de (como ya habíamos visto antes) *no-lugar* narrativo, en el que la escritura se abre en todas direcciones incluyendo no sólo tradiciones literarias extrañas sino otro tipo de discursos forjados por una cultura

---

<sup>24</sup> Julio Ortega, *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI. Las horas y las hordas* (México: Siglo XXI, 1997), 12. Ver, en esta compilación, el “Prólogo” en el que el crítico peruano conceptualiza el término *transfronterizo* para explicar el contexto contemporáneo de producción literaria latinoamericana. Se puede consultar, también, del mismo autor: *El principio radical de lo nuevo: postmodernidad, identidad y novela en América Latina* (México: Fondo de Cultura Económica, 1997).

<sup>25</sup> Resulta interesante hacer un paneo sobre las distintas formas de destrucción del Archivo nacional, practicadas por escritores latinoamericanos que intentan basar su producción ya no en tradiciones locales sino globales, seleccionando como autores fundacionales de cabecera, a los más variados en procedencia, tiempo, estilo y construcción temática. Es lo que sucede, por ejemplo, con dos de los más representativos narradores bolivianos de la nueva generación: Maximiliano Barrientos y Rodrigo Hasbún. El primero afirma en una entrevista: “[...] el desconocimiento de la literatura extranjera contemporánea en Bolivia es total. Casi nadie, y esto es triste, ha leído a Handke o a Moody, a McEwan, a Cheever, a Harold Brodkey, a Foster Wallace, a Homes o a Bernhard, a Alan Pauls o a Fogwill [...] Hay un notable atraso de conexiones e influencias literarias, por eso la literatura que se escribe acá no es muy fresca, cuando lees un texto te da la impresión que se ha escrito hace cuarenta años, a veces, tenés la impresión de que estás leyendo una novela del siglo XIX”, en: [www.laprensa.com.bo/20060811/cultura/cultura01.htm](http://www.laprensa.com.bo/20060811/cultura/cultura01.htm) (consultado el 21 de abril del 2010). En esta misma dirección, Hasbún afirma: “[...] nunca fui visitante asiduo de la tradición boliviana, casi al contrario [...] Pensar en las tradiciones como cuartos cerrados, y en esta época aún más, puede ser peligroso. Prefiero visualizarlas como espacios abiertos en los que abundan las corrientes de aire. Que los escritores se nutran y aprendan de tradiciones que no son las suyas propias quizá sea lo más saludable para ellos mismos y para las tradiciones a las que supuestamente pertenecen, que se verán renovadas y sabrán respirar mejor”, en [www.lostiempos.com/noticias/11-06-06/tragaluz](http://www.lostiempos.com/noticias/11-06-06/tragaluz) (consultado el 15 de mayo de 2010).

popular cada vez más presente a manera de intertexto, gracias a los *mass media* y la dinámica globalizadora del mercado. De esta manera la narrativa latinoamericana juega con múltiples registros estilísticos y temáticos que impiden su adscripción a una esfera definida, para crear territorios universales en el que los personajes deambulan azorados.

Tal vez por esto es que muchas de las novelas o cuentos contemporáneos están situados en ciudades sin nombre que pueden ser –en realidad– cualquier lugar, pero que también son urbes lejanas del contexto nacional-regional del escritor, cuyas tramas se ubican en Europa, Norteamérica o Asia; pero también en espacios próximos –países vecinos– planteando narraciones exploratorias en la interacción fundacional que plantea la acción de personajes en zonas de contacto abigarradas y culturalmente heterogéneas (lo que sucede, por ejemplo, con las novelas de Bruno Morales y sus historias de migrantes bolivianos en Argentina); o, finalmente, fronteras internas de espacios nacionales que se ven fracturadas por el nomadismo de personajes que deambulan sus locaciones, poniendo en evidencia la imposibilidad de mantener intacta la noción de territorio nacional o sus mecanismos de construcción simbólica. En todo caso, como dice Julio Ortega, podemos pensar en personajes de una modernidad que devienen en individuos trashumantes que tratan de dirimir una identidad hecha de ironía y simulacro.<sup>26</sup>

### 1.6 Literatura, ¿latinoamericana?

Retomando lo dicho anteriormente, se puede ver de manera más o menos obvia cómo las movilizaciones globales y la industria editorial de la narrativa hispanoamericana en las últimas décadas, ha permitido y desarrollado el tránsito de las literaturas locales a otras cosmopolitas e internacionales en todas sus formas. Incluso

---

<sup>26</sup> Ortega, *Las horas y las hordas*, 13.

aquellas que aparentemente confluyen en la creación de un imaginario regional. Y es que la globalización y el mercado, transforman el concepto de lo “latinoamericano”, su narrativa y sus posibles condiciones de especificidad, en una marca. Arturo Arias, en esta dirección afirma:

Las presentes condiciones de circulación comercial de textos literarios por medio de corporaciones globalizadoras que intentan pre-ensayar los mismos para mejor ubicarlos en los espacios de consumo equiparables, le resta poder de gestión a la existencia individual del letrado, quien pasa a convertirse tan solo en un nombre de marca que garantice la calidad del producto consumido.<sup>27</sup>

Así, al caer las fronteras nacionales para incorporar el discurso ficcional latinoamericano en un *no-lugar* transnacional, la narrativa latinoamericana, como tal, ha dejado de existir. Pues cómo pensar en la existencia de una literatura continental cuando se tiene a escritores latinoamericanos que si bien se sienten parte de una tradición, al mismo tiempo pertenecen –o han sido incluidos– en otras con las cuales, al parecer, mantienen intercambios más dinámicos; incorporando a los circuitos editoriales del mercado español otros referentes que tienen que ver con medios como el cine, la televisión y ahora (sobre todo) el internet.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Arturo Arias, “Post-identidades post-nacionales: transformaciones en la constitución de las subjetividades globalizadas,” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXXIV, no. 69 (Semestre de 2009): 138.

<sup>28</sup> Resulta importante recalcar, como se había adelantado párrafos arriba, que si bien parecería que el mercado editorial y el efecto globalizador del mismo, hasta ahora discutido, *internacionaliza* las literaturas nacionales o a sus autores, el sector –al interior del continente– ha balcanizado las narrativas para aislarlas en mercados internos que sólo pueden ser superados si se tiene el aval legitimador de España. Es por esto que a partir de los años noventa y hasta ahora, para ser leído en cualquier país latinoamericano (Bolivia, Colombia, Venezuela, por poner algún ejemplo), un escritor de cualquiera de estos países debe ser publicado antes en España (bajo sus criterios de estandarización, como se vio antes). En este sentido, la circulación literaria entre países es esporádica dado que las empresas españolas imponen que sus filiales en esta parte del Atlántico, sólo publiquen autores nacionales y que restrinjan su distribución a otros países a no ser que tengan el crédito de la casa matriz. De esta manera sólo cuando el autor o su obra son susceptibles de ser comercializados en España –bajo las modalidades temáticas, genéricas o lingüísticas mencionadas–, pueden tomar el viaje de regreso para ser recién conocido por sus vecinos continentales. Frente a esta realidad surgieron en los últimos años una serie de editoriales independientes que trataron de sobrellevar este aislamiento impuesto, publicando sobre todo antologías con autores de países latinoamericanos. Es el caso de *Casa Tomada* de Perú, *El cuervo* de Bolivia, *Eterna*

El mexicano Jorge Volpi, a partir de la evidencia de una narrativa latinoamericana creada como *marca* por editoriales transnacionalizadoras, se pregunta por la existencia de una literatura continental con características comunes.<sup>29</sup> La respuesta es más bien ambigua. Se puede considerar que existe una narrativa continental desde la perspectiva de una tradición literaria común. Es decir, que el bagaje generado por la historia literaria del continente es suficiente para que un escritor ecuatoriano y otro boliviano se identifiquen con ella. Así, un escritor argentino puede hacerse de su tradición nacional y reconocer el bagaje generado por Sarmiento, Macedonio Fernández, Borges o Cortázar; pero también, a nivel continental, aquel legado por Martí, Juan Bosch o García Márquez.

Pero la evidencia es contundente cuando, de la misma manera, se afirma que la narrativa hispanoamericana ha dejado de existir como un corpus homogéneo y único, comercial y por tanto exportable. Quién sabe si alguna vez lo fue, más allá de las pretensiones editoriales e, incluso, académicas.<sup>30</sup> Así, toda reducción y especificidad de

---

*Cadencia* de Argentina o *Uqbar* de Chile con antologías como “Asamblea Portátil. Muestrario de narradores iberoamericanos” o “El futuro no es nuestro. Narradores de Latinoamérica nacidos entre 1970 y 1980”, y que de alguna manera siguieron los pasos de antologías de este tipo como –para el caso latinoamericano– fue “McOndo”, editado por Alberto Fuguet y Sergio Gómez; o las españolas “Líneas Aéreas” de la editorial Lengua de Trapo, y “Pequeñas Resistencias 3. Antología del nuevo cuento sudamericano” de la editorial Páginas de Espuma. Asimismo, las redes sociales, los blogs o las webs dedicadas a la creación y difusión de las narrativas locales generaron un efecto equilibrador con respecto a las casas editoras transnacionales, en las dinámicas de socialización de autores latinoamericanos y propuestas continentales.

<sup>29</sup> Jorge Volpi, “Narrativa Hispanoamericana Inc.,” en *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Jesús Montoya y Ángel Esteban (Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2008), 117–118.

<sup>30</sup> Una de las discusiones surgidas en la academia tiene que ver, justamente, con la imposibilidad actual de definir, a partir de una etiqueta, a escritores u obras por su lugar de procedencia, lengua o temáticas de producción recurrentes. Incluso los criterios editoriales para antologar la obra de escritores que nacen en un país determinado, pero que viven y radican en otros o que incluso, llegan a escribir en una lengua distinta a la materna, resulta complicado. Andrés Neuman (argentino) o Fernando Iwasaki (peruano) son considerados –por el tiempo de estadía en el extranjero– escritores peninsulares en algunas antologías sobre nuevo cuento español; Junot Díaz (dominicano) o Daniel Alarcón (peruano) son en algunos casos encasillados como escritores norteamericanos dada su producción literaria en inglés. Pero de la misma manera, nuevamente desde la academia, este debate sugirió la aparición, en los estudios de área, de categorías que según sus críticos, procuraron rescatarlos de la obsolescencia geopolítica. Tal el caso de los *Estudios Transatlánticos* que para sus detractores, se entienden como una pieza más de la política cultural panhispanista y del mercado académico global que, a través de su im/postura, se imbrica con intereses económicos del capitalismo español, en corporaciones transnacionales que tienen como fin

la literatura latinoamericana se presenta sólo como una ilusión. Sabemos que muchos de los narradores latinoamericanos escriben sobre una diversidad de temas que no necesariamente reflejan las realidades próximas a las *nacionales* y que, incluso, utilizan lenguas distintas a las maternas o adoptan una formalidad discursiva estándar que aproxima a sus obras a cualquier otra, global. Los lectores consumen estos textos, entonces, sin pensar demasiado en la procedencia de su autor.

De lo dicho, Volpi colige –se intuye que siguiendo a Benedict Anderson y su líneas de reflexión sobre las *comunidades imaginadas*–<sup>31</sup> de que la narrativa latinoamericana contemporánea sólo existe en su etiqueta, como una creación y creencia de quien la asume o lee como tal.

Su naturaleza es parecida a la de las genealogías: saber quiénes fueron nuestros padres o nuestros abuelos nos sirve para conocernos mejor a nosotros mismos, por más que ellos hayan muerto y ya no podamos preguntarles nada. Con la tradición sucede lo mismo: no es algo que exista de modo inmanente, no es un *corpus* ni un *canon*, sino una *creencia*. La literatura hispanoamericana existe, simplemente, cada vez que alguien busca responder (como lector, escritor o crítico) a algún escritor que haya existido en esta apartada región del mundo.<sup>32</sup>

Es decir, que uno imagina que existe una literatura latinoamericana cuando la pregunta que se realiza al texto, requiere de alguna filiación con la *tradición*. Caso contrario, esta narrativa puede ser, simplemente y tan solo, literatura a secas. En este sentido, los narradores pueden a veces comportarse y asumir su condición latinoamericana (cuando sienten pertenecer a una tradición), y a veces como escritores,

---

restablecer económica y geopolíticamente la hegemonía cultural global de la antigua metrópoli sobre el mundo hispanohablante. Ver: Abril Trigo, “Los estudios transatlánticos y la geopolítica del neo-hispanismo” en *Cuadernos de Literatura*, N° 31 (enero-junio de 2012), 16-45.

<sup>31</sup> Cfr. Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1983).

<sup>32</sup> Volpi, “Narrativa Hispanoamericana Inc.,” 118. Las itálicas son las originales.

y nada más (cuando, en general, se entroncan con otras tradiciones literarias, muy aparte de sus lugares de origen).

Las catalogaciones se complejizan y al final puede resultar que los narradores simplemente creen una tercera vía en la que sin dejar de lado su filiación a la tradición latinoamericana –por demás rica y compleja– lo que hacen es “escribir sobre lo que se les antoja y como se les antoja, indiferentes a las presiones de la crítica, de la misma tradición y del mercado”.<sup>33</sup> Fundan, entonces, nuevas directrices para esa misma tradición que deviene en una tradición –inevitablemente– *dislocada*.

### 1.7 Bibliotecas globales

Con todo lo dicho hasta aquí, se hace evidente que los textos de la nueva narrativa que se producen en Latinoamérica, hacen imposible su sola inscripción a los límites geográficos continentales; sin perder de vista que esta característica contemporánea está mediada, necesariamente, por la difusión de los libros como productos de mercado. Desde esta perspectiva, todo texto y autor están signados bajo la lógica de la oferta-demanda, publicidad, marketing, etc.

Por esto –y para redundar en la tesis del presente ensayo–, una de las líneas potentes de análisis de la narrativa latinoamericana contemporánea debe ser la de la extraterritorialidad, la de la dislocación, la de la transnacionalidad literaria, el del desplazamiento narrativo. En este sentido, se entiende que búsquedas que antes giraban en torno a lo identitario y su relación con culturas originarias o de procedencia, se decantan ahora a favor de la diversidad.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, 121.

<sup>34</sup> A propósito, se puede tomar en cuenta la evolución del pensamiento crítico literario de algunos pensadores como el hispano-uruguayo Fernando Aínsa, que de una obra monumental que marcó un hito

Esto importa un cambio significativo del estudio y comprensión de la literatura latinoamericana que, desde su fundación –durante el siglo XIX– giró necesariamente alrededor de una preocupación nacionalista; y que hasta hoy es vigente y de suma importancia para sectores de la academia que reniegan de una literatura universalista a contrapelo de aquella que caracteriza imaginarios y símbolos de un continente prístino.

Sin embargo ya es innegable la existencia de una tradición de la literatura latinoamericana caracterizada por sus formas dislocadas: obras en las que confluyen de manera ecléctica, discursos y textos de diversa índole y que se oponen al carácter cerrado de un continente blindado –digamos– a la cultura occidental. Por esto, cabe muy bien citar las declaraciones del escritor argentino Rodrigo Fresán, alrededor de sus filiaciones literarias:

Mi patria es mi biblioteca y mi bagaje cultural y, siempre que pueda, seguiré haciendo guiños y agradeciendo, aunque mucha gente se sienta ofendida. Es gente que no reconoce sus influencias y las esconde. Para ellos soy un recordatorio de que el crimen no paga. Y sí tenía agradecimientos, pero en el libro aparecen reescrituras de Musil, algo de DeLillo, versos de la canción In your eyes de Peter Gabriel, frases de Dylan invertidas, y mucha investigación sobre la percepción y los ritos alrededor de la muerte.<sup>35</sup>

---

en la investigación de la narrativa latinoamericana desde la conformación identitaria continental –en el caso del libro *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*–, dedica sus últimas producciones a pensar, más bien, el carácter transterritorial de la nueva literatura americana y su relación dispersa con las distintas culturas y tradiciones confluyentes en las obras publicadas cada vez menos bajo el sello de lo “latinoamericano”. Ver, a este respecto, *Palabras nómadas: nuevas cartografías de la pertenencia* (Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2012). También resulta ilustrativo escuchar la ponencia de presentación del mencionado libro en Casa de América de Madrid, junto al crítico español Eduardo Becerra quien justamente le hace notar este cambio crítico a partir de los desplazamientos globales de escritores, tópicos y formas narrativas. En: <http://www.casamerica.es/literatura/palabras-nomadas-nueva-cartografia-de-la-pertenencia>.

<sup>35</sup> Juan Ignacio Boido, “La vocación literaria” en Página 12, Suplemento Libros, <http://www.pagina12.com.ar/1998/suple/libros/98-08/98-08-02/nota1.htm> (Consulta el 10 de abril de 2013). En el mismo tono, Fresán arguye: “Hasta hace poco yo no estaba seguro de tener un estilo literario. De algo sí estoy seguro: más allá de ciertas repeticiones o marcas, parte importante de mi estilo son mis tramas. Yo era un escritor bastante silvestre hasta mi último libro. No me preguntaba de dónde venían esas historias ni por qué se me ocurrían. Acá sí me lo pregunté. Quizá por eso es mucho más reflexivo y tardé más en escribirlo. Y sí apareció un estilo para esas tramas. En cualquier caso, creo que tengo influencias literarias como lector, pero no como escritor: no imito una forma de escritura cheeveriana o salingeriana, aunque sí estoy muy influenciado por los estados anímicos que me generan. De Salinger



La biblioteca es, en este caso, la patria portátil en cuyo interior convergen una heterogeneidad de textos que no sólo son literarios, provenientes de distintos espacios, tradiciones y tiempos culturales. Así, las “influencias”, entendidas como lo que emerge de esta valija de contenido variopinto, termina visibilizándose no como la angustia pregonada por Harold Bloom, sino como feliz iluminación de un desplazamiento que impide raigambres monolíticas del arte ficcional; mas aún, una literatura que estalla en las múltiples posibilidades temáticas y de tono dados por la existencia migrante y la internalización de lecturas (discursivas) de distinta raigambre.

### *1.8 Cierre: extravíos y desorientaciones*

Como apartado concluyente a esta sección, se puede decir que la dislocación de la narrativa latinoamericana contemporánea tiende a la transgresión en todas sus formas. En la reapropiación, recreación y representación del/en el espacio ajeno, se da una formulación no mimética que la literatura plantea sobre la “realidad” original. Es un trasvase de elementos que en muchos casos confunden un lugar con el otro, o que reescriben los elementos de un espacio sobre el otro –una especie de palimpsesto transnacional–; y que potencia el carácter de apropiación y deformación que como estrategia narrativa termina modificando irremediabilmente el espacio, los temas y

---

rescato la idea del mesías privado y el glamour del loser; de Cheever, la epifanía estallando en lo cotidiano y el orden natural de las cosas que es alterado por lo que sucede debajo. Son esas atmósferas enrarecidas las que me influyen: el cine de Frank Capra, de los hermanos Coen y de Tim Burton [...] Las dos influencias, a la hora de escribir, son Bob Dylan y los Beatles. La primera vez que escuché a Dylan, la adjetivación y el fraseo de cada canción, dije: *Yo quiero hacer eso*. Hasta tuve la obsesión de escribir cuentos de diez líneas como máximo. Por eso a veces se me acusa de escribir como si estuviese traducido del inglés y se le endilga la culpa a que leo mucho en ese idioma. Pero no, la culpa es de Dylan. Y de los Beatles, que son mucho más importantes para mi generación que para la generación de mis padres. Ellos compraban los discos, pero para nosotros son esquirilas clavadas en el inconsciente, sin ninguna mediación comercial. La tapa del Sgt. Pepper’s gira sobre la idea de meter todo lo que les gustaba, idea de la que soy un prisionero feliz y voluntario. Supongo que hay mucho en mi escritura del modo fragmentario y atomizado con que componían. Yo me divierto escribiendo, y, por lo que sé, es el mismo tipo de diversión que el que puede haber en una sala de edición de sonido. Una vez terminado, me di cuenta de que todos los cuentos de este libro tienen la estructura de la canción *A Day in the Life*. Y que el sonido de la velocidad de las cosas es el crescendo orquestal con que cierra Sgt. Pepper’s”.

hasta la lengua *originales*, según la carga imaginativa que los sujetos-narradores dislocados practican sobre ella.

Y es que como dice Nelly Richards: “Todo viaje es una odisea (...) trae extravíos y desorientaciones”.<sup>36</sup> Desde esta perspectiva, el desplazamiento exige una renuncia a la estabilidad del marco de referencialidades y pertenencias. Se produce, de manera inevitable, una transformación de elementos identitarios como la memoria y las tradiciones; o se genera una exaltación de los mismos, por la sensación de distancia y nostalgia, tergiversándolos muchas veces hasta la deformación. Y así, entre el tratar de habitar espacios duales, se disloca la brújula que debería marcar el punto cardinal del regreso.

Espacios dislocados. Identidades desplazadas. En el viaje se pierde el sentido de arraigo, de pertenencia a un lugar definido como propio. De esta manera todo sujeto único y colectivo, con todos los marcos de referencia que lo identitario reclama, se torna lábil. El desplazamiento marca, entonces, no sólo una discontinuidad del sujeto, sino una itinerancia que formula la problemática del *ser* y *existir* en su apertura hacia lo plural y lo heterogéneo.

Esta apertura implica una reconfiguración del Archivo global, dado ya no sólo por la reducción de las fronteras marcadas por los desplazamientos periferie-centro, sur-norte, Latinoamérica-Europa, etc.; sino, también, periferie-periferie o sur-sur, tal y como lo demuestran las variedades ficcionales surgidas del encuentro limítrofe entre Paraguay y Brasil, en la confluencia de literatura escrita en *espangüés* –español, portugués y guaraní– como sucede con el escritor José Eduardo Alcázar; o en *portuñol*, para el caso híbrido de la literatura uruguayo-argentino-portuguesa con, por ejemplo,

---

<sup>36</sup> Nelly Richards, *La cita amorosa. Sobre la pintura de Juan Dávila* (Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, s/f).

Saúl Ibargoyen o Wilson Bueno,<sup>37</sup> o la narrativa de los desplazamientos de migrantes bolivianos o peruanos en la Argentina y las obras surgidas a partir del establecimiento de nuevas cartografías identitarias de esas comunidades, tal y como lo atestiguan la producción de los escritores Bruno Morales o Washington Cucurto; o la literatura judío-colombiana o judío-chilena, con nombres que trabajan en mayor o menor medida estas fronteras ficcionales, como el novelista Azriel Bibliowicz o la narradora Guadalupe Santa Cruz; o los vagabundeos erráticos de los personajes de João Gilberto Nöll, que desenmascaran lógicas internas de poder que tratan de perpetuar nociones nacionales en torno a entelequias identitarias que parten de discursos oficiales internalizadas por las comunidades sociales; o las migraciones haitianas en Santo Domingo, en las novelas de Rita Indiana, donde el sujeto migrante desenmascara construcciones culturales de marginación a partir de representaciones constituidas desde *lo animal*; o, finalmente, la migración como discurso disruptor de Archivos culturales y académicos en San Juan, en la novela “Simone” de Eduardo Lalo.

Como se puede colegir, las narrativas identitarias también se vuelven, a partir de las migraciones, categorías móviles. Y así, como ya lo sugirió Ticio Escobar, los esquemas centro-periferia adoptan nuevas formas ramificadas y, por tanto, descentradas. La desterritorialización cultural supera, en su proyección literaria, todo discurso uniforme y homogéneo del “nosotros” latinoamericanista de la década de los sesentas. Y en este sentido se resemantiza la figura de lo *periférico*, pues se piensa en

---

<sup>37</sup> En el caso de los desplazamientos culturales a Brasil, es interesante notar cómo no sólo la literatura da cuenta de estas nuevas cartografías ficcionales, sino también el cine y la televisión. Se podría, por ejemplo, mencionar una de las últimas series producidas por HBO, *Destino SP*, cuya trama gira alrededor de la vida de migrantes bolivianos, chinos, argentinos, israelíes, nigerianos o coreanos en Sao Paulo; o la composición “bilingüe” de Manu Chao o los happenings musicales de Os Magneticos.

modos *oblicuos* de participación y resistencia, en las fronteras de la globalización y la interculturalidad, en las intersecciones de lo local y lo transnacional.<sup>38</sup>

El estudio de la nueva narrativa latinoamericana puede, desde esta perspectiva *extraterritorial*, contribuir a la disolución de las oposiciones lineales y polaridades, asumiendo su condición periférica y las metáforas del nomadismo y el desplazamiento, que abren las representaciones ficcionales-identitarias a los pliegues intersticiales. Lo periférico, desde la literatura latinoamericana dislocada, deviene en concepto generador de fisuras por donde se reconstituyen las alteridades (con toda la carga propia del contexto histórico, dinámicas sociales o fracturas políticas), para plantear descentramientos que se comprueban hasta en la forma genérica de producción de la literatura latinoamericana.

Se fundan, así, nuevos espacios que parecen escapar –y hasta resistir– a la legislación del mercado, de la crítica y hasta de la academia hegemónicas. Y desde esta perspectiva, la literaria latinoamericana se nos presenta abundante en textos inclasificables e indefinibles que violentan el locus lector crítico y editorial, en contraposición a las categorías retóricas dominantes. Esperanza López Parada escribe, con respecto a este tipo de dislocaciones, que:

(...) con esta otra manera de contar y de construir la trama, el narrador limítrofe, lejos de ser menos eficaz, se arma con las herramientas de la novedad, del asombro y de la potencia. En lugar de perder sitio narrativo, como cualquier podría imaginar, el escritor “descolocado” se inviste de poderes de ubicuidad y traslado que corresponden siempre a la periferia, a lo que no ocupa el centro de las jerarquías estables, y escribe desde la disidencia o la marginalidad.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Cfr. Ticio Escobar, *El arte fuera de sí* (Paraguay: FONDEC, 2004). Revisar también el ensayo de Nelly Richards, escrito a manera de prólogo para el mismo libro.

<sup>39</sup> Esperanza López Parada, *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes* (Madrid: Iberoamericana Vervuert, 1999), 11.

Se subvierte las formas literarias hegemónicas y se pasa, en muchos casos, al campo de la *ficción cultural*: actos de la imaginación crítica que se expresan de una manera distinta al de la lógica dominante.<sup>40</sup> La pregunta por el género trasciende, desde esta perspectiva, lo puramente formal, para reforzar los sentidos de impugnación que se refieren, finalmente, a la dislocación del sujeto latinoamericano. En definitiva, no sólo bastaría con pensar a la nueva narrativa latinoamericana desde su carácter migrante en lo global –con sus distintas maneras de reescribir la tradición–, sino también desde las múltiples maneras en las que ella misma se coloca *fuera de sí*, para trazar críticamente las nuevas cartografías ficcionales de América Latina.

## 2. Formas errantes de la ficción

Tras lo dicho, y siguiendo la ruta planteada por el tema de investigación del presente ensayo, tentaremos a continuación –desde la ficcionalización de distintos desplazamientos y dislocaciones– una aproximación interpretativa a tres obras mencionadas brevemente arriba, para leer en éstas las formas en las que la literatura latinoamericana (re)configura, desde su narrativa, los espacios nacionales así como los discursos de poder alrededor del sujeto migrante y la constitución de identidades diversas.

### 2.1 Nomadismo y vagabundeo literario: el caso de João Gilberto Nöll

El escritor brasileño João Gilberto Nöll ha sido redescubierto en la América Latina de habla hispana a partir de la traducción de sus obras a cargo de la editorial argentina

---

<sup>40</sup> El concepto “ficción cultural” es trabajado de manera transversal por el profesor Julio Ramos, a lo largo de su producción académica. Ver, a manera de lectura ejemplificadora, *Ensayos próximos* (La Habana: Casa de las Américas, 2012).

Adriana Hidalgo. En general, sus novelas giran en torno a la migración de un único personaje, que se desplaza errante por escenarios disímiles, ya sean éstos globales o locales, sin un aparente fin o itinerarios de regreso. Desde este punto de partida, estudiaremos en su novela *Hotel Atlántico*,<sup>41</sup> los procesos de (re)creación de subjetividades, en un narrador cuyas estructuras identitarias reflejan desde el carácter dislocado del cuerpo, estrategias estéticas y críticas de desmantelamiento de espacios y fronteras nacionales.

El personaje de la novela relata un viaje que se origina en Rio de Janeiro, y que se prolonga por el Sur del país; un personaje que se deja llevar a la deriva, sin aparentes objetivos para el desplazamiento, enfrentando al paso toda clase de situaciones, entre grotescas y nefastas. La ficción recrea, desde esta perspectiva, una suerte de diáspora como condición de existencia del sujeto moderno, una existencia despojada de todo amparo posible, una existencia que no encuentra espacios de resguardo pues todos han sido menoscabados al punto de no tener restitución para nadie en la comunidad.

Es así que los espacios y fronteras que constituyen a la nación moderna y todo lo que esta implica (cultura, raza, lengua), se ven quebrantados por un desplazamiento que simbólicamente lleva al extremo toda dislocación posible de un sujeto que atenta contra las lógicas de producción del territorio colectivo. Por esto es que, en principio, todo mapa se muestre en la novela como un instrumento inútil.

Me pasé las manos por todo el cuerpo como buscando algo y sentí un volumen en el otro bolsillo de la chaqueta. Era un papel grueso doblado varias veces, un mapa de Brasil que había comprado dos días atrás [...] Miré a mi alrededor para calcular si tenía espacio suficiente para abrir el mapa en toda su extensión. Puse las piernas en la parte lateral del banco. Así, sin nadie a mi lado, se podían extender bien los brazos [...] En el mapa, el interior de Minas parecía un hormiguero de localidades. Mis ojos bajaron un poco, entraron en el interior de São Paulo y se detuvieron en

---

<sup>41</sup> João Gilberto Nöll, *Hotel Atlántico*, trad. Juan Sebastián Cárdenas (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014). A partir de este punto, el número de las páginas se consignarán, directamente, en la cita respectiva.

Paraná [...] Me dio sed. Pensé en un agua mineral. Doblé el mapa, disimuladamente me lo puse bajo el culo. Después me levanté y me alejé del banco [...] No di ni cinco pasos cuando una mujer, sentada en el banco de enfrente, me llamó:

-Eh, señor, el señor se olvidó algo ahí.

Miré hacia atrás, hacia el espacio donde había estado sentado, vi el papel doblado en el banco, me volví hacia la señora, meneé la cabeza y dije:

-No es mío. (20)

La acción irreverente de *sentarse* sobre el mapa y de posteriormente *olvidarlo*, muestran en proyección transgresora el afán diaspórico del personaje. Sin embargo se evidencia cierta culpa en el acto, pues al momento de sentarse u olvidar el mapa lo hace disimuladamente, para que los demás no lo vean o se den cuenta de ello. Esto reafirma la acción internalizada del poder para generar sujetos disciplinados alrededor de una lógica productiva cuyo axioma reza que todo desplazamiento debería estar sustentado en objetivos claros; o que el viaje demandaría el *uso* de instrumentos que permitan no sólo la visualización de rutas –como sucede con cualquier plano cartográfico– sino la representación misma de límites y fronteras: en definitiva, la legitimación instrumental/colonial del espacio nacional desde un reconocimiento jurídico, histórico, cultural, etc.

De aquí, el dejar de lado el mapa implica la supresión absoluta de toda noción de recorrido planificado; y en el extraviar a posta la guía, se devela un deseo de dislocación: el querer perderse, el devenir en/del trayecto. Toda acción se concentra en una fuerza irrefrenable de desplazamiento, en una suerte de movimiento perpetuo. Para el personaje es inconcebible la estadía permanente en ningún lugar. Y de aquí, por ejemplo, que los hoteles se transformen en cronotopos centrales para comprender la lógica del relato en el sentido de desarraigo permanente.<sup>42</sup> Como lugares de paso, en los

---

<sup>42</sup> Se usa el concepto de *cronotopo* tal y como lo planteó metodológicamente Mijail Bajtín en su ensayo “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”, en *Teoría y estética en la novela* (Madrid: Taurus, 1989), 237-409. Dice Bajtín, al respecto: “En el cronotopo artístico

que cabe únicamente la posibilidad azarosa o casual del encuentro, el anonimato e individualismo, los hoteles conllevan a una dinámica centrífuga que obliga al viajero a pensar constantemente en ejercicios de transición que le permitirá moverse de un lugar a otro.

Esta categoría cronotópica se proyecta, también, hacia otros espacios en los que estas dinámicas se replican: carretera, coches, autobuses, prostíbulos o estaciones: “En aquellas vías por las que se subía o se bajaba, todos parecían muy concentrados en lo que estaban haciendo. Haberme percatado de ello me relajó. Yo también lo conseguiría: viajar, tomar un autobús, llegar a algún lugar”. (18)

Como se dijo anteriormente, carente de objetivos, el personaje nómada plantea a través del desplazamiento fortuito y constante, un descentramiento total: no hay ruta o metas fijas, sólo movimiento. En este sentido, la existencia misma del narrador carece de utilidad social. Y esta carencia funcional –como característica del errante–, de utilidad colectiva, es censurada por el sistema de poder productivo. Este acto de dislocación sin sentido guarda una aberración para sociedades hipercapitalistas (neoliberales, postfordistas, etc.) en las que el sujeto se debe a la producción de un capital material (aunque podríamos decir que también simbólico) encaminado hacia el acumulación y el consumo. Todo lo que implique lo contrario es motivo de marginación y/o punición. Es así que la novela de Gilberto Nöll, desde el discurso de un personaje fragmentado, impulsado de manera vehemente hacia una suerte de vagabundeos aleatorios, atenta contra toda lógica que el sistema plantea en relación a un Estado provisor de espacios y límites relacionados con lo productivo. Esto se hace evidente en

---

literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico” (327-8). En pocas palabras, los cronotopos fungen como ejes organizadores de los acontecimientos argumentales. Es en éstos donde –espacialmente– se engarzan los nudos activos del relato y se disparan temporalmente las acciones que dan sentido a la novela.



la escena en la que el narrador relata un diálogo con una de sus parejas:

Eva, una rubia con la que había estado cogiendo los últimos meses, siempre me decía:

–Lo que te hace falta es una ocupación regular.

–Un desocupado, es así como le llaman a la gente como yo –solía decir cuando estaba a solas frente al espejo.

–¡Un desocupado! –Grité sin querer.

Y mi corazón se aceleró, temeroso de que todo el hotel me hubiera ido y que alguien, con aquella curiosidad humana que yo normalmente intentaba esquivar a cualquier precio, viniera a llamar a mi puerta. (12)

Frente al reclamo por una ocupación regular y para esquivar “la curiosidad humana” que deviene en la mirada censora de la máquina de producción socio-estatal, el personaje debe fingir. A través de la impostura y la suplantación, el personaje nómada genera marcos de explicación lógica para el desplazamiento inútil. Desde esta perspectiva trata de solventar ante los demás, una integralidad de sí mismo como sujeto que se debe a reclamos de arraigo. Por esto, la novela abunda en escenas en las que, frente a preguntas relacionadas con su condición, procedencia u ocupación, el narrador tiente distintas respuestas: “Rellené la ficha del hotel. ¿Estado civil? Casado, mentí. E imaginé a una mujer esperándome en cualquier parte de Brasil [...]” (8). O, más adelante:

Entré al baño. Fue entonces cunado, delante del espejo, me di cuenta de que había salido del autobús con la chaqueta del ex marido de Susan.

–Con la chaqueta de Peter –recordé. Y sólo después comprendí que había hablado ante el espejo.

Un bigotudo que se lavaba las manos a mi lado preguntó:

–¿Cómo?

Respondí que esta era mi primera vez en Florianópolis.

Él dijo que había nacido y crecido en Florianópolis, que hoy vivía en Curitiba. Cuando presentí que se disponía a preguntarme dónde había nacido, dónde viví, le dije que era vendedor. Que mi profesión me obligaba a viajar por todo el país. (31)

La multiplicidad de identidades como dislocación del personaje se plantea, entonces, como acción común ligada al desplazamiento; de la misma manera sucede con la suplantaciones. La novela describe escenas en las que el narrador asume máscaras-personalidades, a través de recursos corporales como el de uso de ropa o accesorios que por momentos permiten que él devenga en otro(s), que genere identidades circunstanciales al viaje:

Me crucé de brazos en señal de frío y mencioné una vez más el hecho de que no llevaba conmigo más equipaje que aquella chaqueta. Susan se inclinó, abrió la bolsa que traía bajo el asiento y sacó una chaqueta de lana con capucha.

–Toma, cúbrete. Fue lo que me quedó de mi ex marido tras la separación –dijo ella riéndose.

Me quedé un poco atónito y dije cualquier cosa que no pasó de un murmullo.

–Él no usaba la chaqueta y a mí me gustaba envolverme en ella para leer. Quédatela. Yo sí llevo algo de equipaje –dijo ella [...]

Le dije que la chaqueta de hecho me quedaba bien, me calentaba mucho. Ella dijo que Peter y yo teníamos más o menos el mismo cuerpo [...] Ambos nos quedamos un poco incómodos con ese comentario. Imaginé a un americano un poco más alto que yo usando aquel abrigo. Un hombre rubio que envolvía a Susan en un *largo abrazo* [...]

–Existe una leyenda que habla de unos pueblos arcaicos aquí en América del Sur –dijo ella también en susurros.

–¿Y qué dice la leyenda? –Pregunté.

–Dice que la palabra era suprimida de los ritos religiosos. No rezaban por la boca como suele hacer la gente. Para ellos los dioses sólo se manifestaban con la renuncia absoluta a la palabra.

–Qué lejos estamos de ellos –comenté.

Y ambos nos reímos, tapándonos la boca con la manta para ahogar el ruido. Después nos abrazamos. *Un abrazo prolongado.* (24-5. Las itálicas son nuestras)

En una escena posterior, el narrador terminará convertido en cura y ya casi al final de la novela nos enteraremos (a pesar de que se había adelantado en un comentario previo que parecía ser una invención más) de que su profesión original era la de actor de telenovelas y que en otros tiempos fue “un hombre atractivo” y que incluso su imagen había salido “en algunas fotos de las revistas de T. V.”. Esta evidencia exagera el

carácter de impostura del personaje, y a pesar de su inclusión productiva en la maquinaria del Estado, la fragmentación identitaria se torna *real* a partir de la errancia a la que se somete a lo largo de la narración.

Se puede decir, a estas alturas, que la novela relata desde el desplazamiento exacerbado del narrador, la desintegración del espacio nacional que, al mismo tiempo, nos habla de la descomposición del sujeto moderno. Por esto es que hay una relación evidente entre el viaje y la negación del sujeto. El desplazamiento se plantea de a ratos como una fuga de sí mismo. Y es que el narrador –en proyección del espacio que desaparece o se transforma en puente de paso–, *desarticula* a través del nomadismo sus propias fronteras subjetivas y corporales, problematizando la propia noción de sujeto, identidad y *ser*.

Yo le pregunté si sabía dónde estaba la ventanilla de las compañías que iban hacia el interior de Minas. Él sonrió, me miró y dijo que no tenía ni idea.

–Perdone –dije, tomando por una repentina vergüenza.

–¿Perdón por qué, hombre? –contestó.

–Perdón por ser quien soy –respondí dando un golpecito en la puerta del coche. (18)

Se genera, entonces, una nueva forma de subversión, pues la novela recalca una fragmentación identitaria que apunta al fracaso de un sistema (anclado en experiencias radicalizadas en el contexto de la modernidad) que pretende a los individuos sujetos a una lógica jurídica de Estado desde la que se producen subjetividades afines a la estructura de poder. Según Michel Foucault,<sup>43</sup> la forma de poder es siempre inmanente al Estado, y se caracteriza por ser individualizante y totalizadora. En este sentido, no sólo identifica a cada sujeto por su rol social sino que los integra y articula a la estructura común, estructura que es controlada a través de distintos mecanismos

---

<sup>43</sup> Michel Foucault, “El sujeto y el poder. Por qué estudiar el poder: la cuestión del sujeto”, en *Texto y contexto*, No. 35, abril-junio de 1998, pp. 7-24.

generados por el mismo poder:

Esta forma de poder se ejerce sobre la vida cotidiana inmediata que ordena a los individuos en categorías, designándolos por su individualidad propia, amarrándolos a su identidad, imponiéndoles una ley de verdad que deben reconocer y que los demás deben reconocer en ellos. Hay dos sentidos en la palabra sujeto: sujeto sometido al otro por el control y la dependencia y sujeto amarrado a su propia identidad por la conciencia y el conocimiento de si mismo. En ambos casos esta palabra sugiere una forma de poder que subyuga y serviliza.<sup>44</sup>

De aquí, la doble acción transgresora del personaje de *Hotel Atlántico*. No sólo escapa a la lógica de producción capitalista del sistema, sino a la imposición del poder sobre la creación y ordenación de subjetividades de los sujetos de la comunidad. Es por esto que el viaje en sí mismo, libre de toda ruta impuesta, genera para el narrador, un sentimiento de libertad o emancipación totales: “Cuando me vi con el billete en la mano me sentí como si acabara de comprar mi carta de emancipación. Me invadió una sensación de libertad excesiva. Como si yo sólo no bastara para darle cabida” (21).

Sin embargo, como las diversas formas de poder tienden a normalizar cualquier manifestación disruptora de su orden, en el relato cada elemento contextual se presenta como dique de contención que trata de reencausar al narrador al sistema productivo. Es el llamado al orden contenido tal vez en esa “ocupación regular” que trata de imponérsele inútilmente. La irrupción del poder, entonces, se presenta de manera inminente para regularizar la errancia: especie de ordenación de las relaciones de poder entre sujeto y Estado.

De aquí que en una de las escenas clímax de *Hotel Atlántico*, luego del desvanecimiento del narrador por agotamiento corporal, tras una serie de peripecias a las que se vio enfrentado en su contante deambular, despierta en la cama de un hospital con una de las piernas amputada. Imagen explícita de violencia ejercitada sobre el

---

<sup>44</sup> *Ibíd.*, 12.

sujeto nómada, el muñón evidencia el discurso de regulación impuesta por el poder para reencausar al extraviado/improductivo en los espacios-márgenes de la institución estatal. Por esto es que, asimismo, el personaje encargado de llevar adelante la operación, sin explicación evidente para ello, es el doctor Carlos: médico cirujano del hospital y próximo alcalde del pueblo. Es él quien asume la imagen de un sistema que impulsa por la fuerza al arraigo productivo, desde el poder generado a través del control del cuerpo y del sistema jurídico-normativo de la estructura política. “El dueño del cotarro aquí es el doctor Carlos, es él quien da las órdenes” (87), dice Sebastião, un enfermero “negro” del hospital.

Y es en esta alusión al sistema de poder y a la regularización de sus relaciones con los sujetos, que la figura omnipotente del doctor Carlos clarifica metafóricamente las consecuencias de dejar fuera “partes” de la estructura:

Desperté a la mañana siguiente con la mano del doctor Carlos apretando el muñón que ahora tenía donde antes estuviera mi pierna.

A su alrededor había algunos jóvenes residentes. Uno de ellos le preguntó al doctor Carlos de qué manera afectaría aquello toda mi estructura ósea.

El doctor Carlos respondió:

–Vivimos en un mundo de estructuras. Como en cualquier otra, cuando se extrae una parte de la estructura ósea toda la estructura se ve afectada. (103)

La mutilación del narrador, su condena a un sedentarismo forzado, implica su reintegración a estamentos prefigurados por el poder, y por tanto a su control. Pues si bien, por una parte se espera que el convaleciente pueda regresar al trabajo –y de hecho el doctor Carlos argumenta en la novela que la “vía quirúrgica” había sido la decisión acertada para que el narrador regrese en breve a la actuación en televisión (85); o incluso, se insinúa un futuro matrimonio entre él y la hija del doctor, única heredera de su imperio (92)– por otra, las evidencias demuestran que su invalidez hace de él un ser

totalmente improductivo. “Me había convertido en un mutilado” (99), se lamenta el narrador, acentuando la trágica disección del miembro constitutivo de su esencia errante. Mas eso, para el aparato de control institucional no importa, pues aún así el sujeto dislocado está ahora bajo la sujeción de instituciones dedicadas a la domesticación y disciplinamiento de esos cuerpos transgresores.

La punición del sistema de poder se traduce en un relato sistémico que evidencia la acumulación de cuerpos inservibles, por incompletos e improductivos; pero eso sí, cuerpos dóciles, en la inmovilidad de los espacios de control: “Me habían dado unas muletas de madera –dice el narrador de la novela–, de aquellas que se ponen bajo el brazo, con cojines en la parte superior. A veces andaba por el cuarto apoyándome en ellas. *Nunca iba más lejos*” (91, las itálicas son nuestras).

Es por esto que la emancipación y, al mismo tiempo, nueva transgresión del narrador no está dada ni siquiera por una posible fuga del hospital como institución normalizadora, tal y como de hecho sucede –“Pero en aquella mañana en que me liberé de la tiranía del doctor Carlos todo me parecía menos pesado” (109)–; sino por la certeza próxima de la muerte como último y único término para la errancia. Así, la muerte transfigura la realidad y todo su sistema representacional, invirtiendo sentidos dados por los sistemas de poder a lo largo de toda la novela, tal y como sucedía, por ejemplo, con el cronotopo del hotel:

Me había sentado en una silla junto a una mesa pequeña. Me quité el abrigo, no porque me sintiera acalorado, sino por el sólo placer de tirar la prenda sobre la cama donde dormiría, como si estuviera en casa. Y realmente era la primera vez en mucho tiempo que me consideraba en mi propia casa. (116)

Esta nueva dislocación transforma el sentido de las cosas, instaurándose de manera fundacional un “primer día del mundo” (119) en la que se atenta contra toda lógica de

control. Los límites desaparecen, los espacios y tiempos se trastocan, y así lo nacional estatal naufraga en el último acto dado por el nómada. Y por eso, en la última escena, no sólo se invierte la *visión* de las cosas sino que el entorno –antes nacional– se vuelve *mundo*, y éste enmudece sólo para mostrarse como extensión y naturaleza. En la escena en cuestión, Sebastião, el enfermero con el que el protagonista escapa, lo lleva a costas hasta el mar, con la cabeza que cuelga hacia atrás:

El mundo se había vuelto mudo, era solo silencio, pero yo veía bien todas las cosas. Aunque invertido, vi muy bien al becerro que pastaba en el terreno baldío, vi un perro que corría tras las patas de un caballo que tiraba de una carroza, vi una inmensidad de dunas blancas [...]

Después me quedé ciego. Ya no pude ver ni el mar ni a Sebastião.

Sólo me quedaba respirar, respirar lo más profundo posible.

Y me sentí listo para introducir en mis pulmones todo el aire, poco a poco.

En esos segundos en que llenaba mis pulmones de aire, sentí que Sebastião me tomaba la mano.

Sebastião tiene fuerza, pensé, y fui soltando el aire, despacio, muy despacio, hasta el final. (120)

## 2.2 *La irrupción de lo animal y la dislocación del cuerpo migrante: el caso de Rita Indiana*

La figura de *lo animal* permitiría un primer marco interpretativo sobre dislocaciones migrantes, desde la perspectiva del cuerpo desplazado/marginado. Esta aproximación conceptual dará cuenta de los procesos de (re)creación no sólo de cuerpos y subjetividades, en personajes cuyas estructuras identitarias reflejan fracturas profundas, como resultado de múltiples desplazamientos; sino también porque lo animal evidenciaría desde estas ficciones, los intersticios a través de los cuales el cuerpo migrante transgrede códigos de espacios fijos y homogéneos, en pretensión de inmutabilidad permanente ante cualquier invasión/infección foránea.

En el caso de la novela *Nombres y animales*,<sup>45</sup> Rita Indiana (Santo Domingo, 1977) elige a una niña como protagonista y narradora de sus experiencias al cuidado de unos tíos que tienen una clínica veterinaria: Tía Celia y Tío Fin, mientras sus padres realizan un viaje a Europa para visitar la Exposición Universal de Sevilla el 92. Allí, en un espacio rodeado de los más variopinto de la fauna urbana, la pequeña develará no sólo estructuras de una intimidad coartada, sino de una sociedad profundamente heterogénea por sus flujos migratorios y la revelación de estructuras de poder y explotación que complejizan y enriquecen el relato en todos sus niveles.

En estas ficciones la distinción entre humano y animal, que hasta antes permitía una ordenación de cuerpos y sentidos, si bien sigue funcionando en la base del repertorio cultural dominante, se torna cada vez más precaria, menos sostenible; ya que dejará paso a una vida sin formas precisas, (infecciosas, en todo caso), que ya no depende sólo de metáforas o de figuraciones del lenguaje, sino que se desarrolla como un continuo orgánico, afectivo, material y político con lo humano. Este desplazamiento del animal en la cultura, trastoca el orden del discurso de los cuerpos, territorios, sentidos, etc.; poniendo en cuestión la noción misma de “cultura”.

La vida animal deja así de lado su engarce con la “naturaleza”, que es lo que la hacía comprensible, y que la definía en contraposición a la vida humana. Y con ello, desmantela (y pone en cuestión) todo el repertorio de oposiciones y distinciones que delineaban la concepción existencial de nuestras sociedades, en el caso de los migrantes el de civilizado/bárbaro, racional/irracional, individual/colectivo o deseo/instinto. Es así que el desplazamiento de los espacios habitados por el animal, abre líneas de “contaminación” sobre todo proceso de orden generalizado; y es justamente en la literatura donde estas infecciones concentran sus lugares de exposición e intervención.

---

<sup>45</sup> Rita Indiana, *Nombres y animales* (España: Editorial Periférica, 2013). A partir de este punto, el número de las páginas se consignarán, directamente, en la cita respectiva.



En el caso de la novela que nos compete, el espacio dominicano de la narración se muestra pletórica de animales. Se cumple, en primera instancia la división dicotómica entre lo humano y lo animal. Así, tenemos en primer orden los animales-pacientes que se atienden en la clínica veterinaria donde trabaja la narradora, animales que para ser inteligibles, deben ser sometidos a una lógica de humanización que les reste todo atisbo de peligrosidad o salvajismo. Por esto, la narradora graficará un universo animal muy contiguo al del ser humano en sociedad:

Desde que empecé a trabajar aquí he visto de todo. Boxers cojos apellidados Windsor, huskys siberianos con dermatitis aguda, papagayos cuyo pico sirvió de almuerzo a una especie de hongos conocida sólo en Tasmania, gatos angora a los que luego de ver *El séptimo sello* de Bergman les coge con despertar a sus dueños todas las noches a las 3:33 de la madrugada, terriers anoréxicos, collies miniaturas entrenados para marchar al ritmo de la *Patética* de Beethoven, chihuahuas que se creen minotauros, rottweilers con complejo de culpa y monitos entrados de contrabando por un danés que le cargaba los bultos a Janis Joplin. (99)

Al mismo tiempo, la narradora emprenderá de manera obsesiva, a lo largo de la novela, un proceso de enlistamiento de posibles nombres para bautizar animales anónimos, especialmente un gato callejero que ronda la clínica veterinaria. Y es que el hecho de la innominación representa para ella un problema al momento de exigir obediencia, de “domesticar” y formar cuerpos subyugados que se avengan a las normas de la comunidad humana.

Los gatos no tienen nombres, eso lo sabe todo el mundo. A los perros, sin embargo, cualquier cosa les queda bien, uno tira una o dos sílabas y se les quedan pegadas con velcro: Wally, Furia, Pelusa, etc. El problema es que sin un nombre los gatos no responden, ¿y para qué quiere uno un animal que no viene cuando lo llaman? Mucha gente se conforma, dicen Aníbal, Abril, Pelusa, etc., y los nombres rebotan como el agua sobre los pelos de gato. Dicen Merlín, Alba, Jesús y los gatos,

como si no fuera con ellos, van a lamerse el culo en la dirección opuesta. Cualquiera se tira de un puente. (5)

Sin embargo, estos listados que intentan definir al animal como parte de un orden establecido por la comunidad, en su crecimiento desaforado y especular termina reflejando una inversión en la que es el ser humano el que se ve contenido en el animal y no a la inversa. De aquí que los primeros nombres recogidos por la protagonista sean aquellos que semánticamente más proximidad tienen con el animal (Cianuro, Alcanfor, Arepa, Kayuco, Kawasaki, Bambi, Núcleo), para poco a poco recoger aquellos más humanos (Rosario, Layla, Renata, Ruth, Ingrid, Lucía), y terminar, en última instancia, adoptando el nombre de la narradora (nombre que por cierto no se menciona nunca): “¿Y si intentaba con mi propio nombre? Después de todo, ¿no ponían los padres sus propios nombres a los hijos? En unos segundos mi nombre estuvo escrito en letras de molde, arranqué la página y me la metí en el bolsillo” (48).

Ese nombre que no se nombra y que domestica al animal, termina trocando el sentido de lo animal versus lo humano, hacia algo más parecido a lo humano en lo animal pues es la narradora la que termina proyectándose en ese animal anónimo que incluso llega a pensarlo como su hijo. Aunque después, hasta este intento de sujeción del animal, termine fallando. Desplazamiento de lo animal –por último– en la vida humana.

Pero hay también otra dimensión de lo animal que se abre en la novela, a partir de los nombres que designan o que más bien, no designan personajes humanos. Tal el caso directo de los inmigrantes haitianos:

Un día, sin aviso, Tía Celia llegó (a la casa de los abuelos) con dos haitianos y como diez galones de pintura blanca. Pusimos a los viejos en la habitación del fondo con las ventanas abiertas en lo que los haitianos pintaban la sala. Luego rodamos a los viejos a la habitación del centro y allí les

rodé también el tocadiscos con un L.P. de Eduardo Brito para que escucharan una musiquita. Cuando le tocó a la habitación del medio, los rodamos al patio y allí se quedaron toda la tarde muy callados preguntando, más por quedar bien que por interés real, qué cuánto cobraban los haitianos por pintar la casa. La Tía Celia, que es arquitecta e ingeniera y tiene haitianos hasta para regalar, les dijo que no se preocuparan por eso, que eso era un asunto entre ella y sus haitianos. (40)

Los haitianos como colectivo anónimo, como reducción del grupo de particularidades a un gentilicio, como telón de fondo para el funcionamiento de la maquinaria de la producción del capital; y en este sentido, como animales anónimos que deambulan al compás de los códigos estructurales del poder. Y es aquí donde, desde el entramado ficcional, se develan políticas que inscriben y clasifican cuerpos sobre ordenamientos jerárquicos y economías de vida y de muerte; es decir, de los ordenamientos esbozados por una biopolítica que “produce” cuerpos y que les asigna un lugar y sentido determinados en el complejo mapa social de la comunidad.

Y es que la biopolítica, por un lado, plantea la generación de formas de control y administración cada vez más intensos y más extensivos del ciclo biológico de los cuerpos y de las poblaciones; esto quiere decir que las sociedades empiezan a desarrollar lógicas y racionalidades diversas en torno a los modos de hacer vivir y los modos de matar o de dejar morir. Foucault lo expresa en una frase más bien conocida, ante la emergencia del biopoder: “El viejo derecho de *hacer morir o dejar vivir* fue reemplazado por el poder de *hacer vivir* o de *rechazar hacia la muerte*”.<sup>46</sup>

El “hacer vivir”, bajo esta lógica, rompe con toda idea de ciclos biológicos o naturales de la vida y de la muerte de los cuerpos, considerados como entidades exteriores a toda esfera de intervención ético-política, para transformarlo en espacio de decisiones basadas en saberes y tecnologías. El cuerpo deviene en foco de intervenciones varias y

---

<sup>46</sup> Michel Foucault. *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber* (México: Siglo XXI, 1984), 167.

por lo tanto de politización. Se sabe que la modernidad intensifica estas tecnologías haciendo de la subjetividad (y de la esfera pública y de lo colectivo) un campo de reflexión y de políticas acerca de cómo vivir y cómo morir.

Tal vez por esto, en *Nombres y animales*, los migrantes haitianos respondiendo a una lógica de trabajo masivo en el que, vacíos de toda característica humana, son sólo cuerpos productivos (*cómo vivir*) que únicamente se resemantizan como seres humanos cuando el ciclo del capital se cumple; es decir, con la retribución del trabajo y la posibilidad de acceder a un mercado de consumo. Sólo entonces, paradójicamente, podrían ser nombrados. Pero en este caso, dado que no asistimos a esta conclusión remunerativa, aquéllos son sólo *designados* (trazados sobre una hoja de papel). De aquí, la imagen más bien perversa de Tía Celia preparando la remuneración de *sus* haitianos.

Los días de pago Tía Celia, que prefiere hacer ella misma las matemáticas, saca una caja con sobrecitos de papel manila, un lapicero y una libreta, también una pequeña caja de metal con candado donde guarda el dinero. Se sienta en la mesa con una taza de café negro grande y comienza a distribuir billetes de cien pesos en grupos de dos o tres, luego anota los nombres (Filomé, Jean-Jacques, Luc-Valentin) en el sobre, lo lame y lo cierra. (122)

Los haitianos sólo adquieren individualidad (dejan de ser animales), cuando son cooptados totalmente por la máquina de producción capitalista. Es decir cuando no sólo proporcionan fuerza de trabajo sino que reciben remuneración para poder completar el ciclo al interior del mercado. Sin embargo, hay un vacío, una falta que impide esta conclusión en la escena anteriormente citada. Lo que no sucede, en cambio, en una escena posterior en la que al igual que el gato nominal de la narradora, de la masa informe de migrantes haitianos, se desprende uno que sí parece identificarse y

finalmente ser nombrado (y tratado en/por su entorno), desestabilizando así formas del orden estatuido por la cultura dominante:

Detrás del escritorio de la sala de espera había un hombre sentado en mi silla, con una mano movía el dial del radio y con la otra trataba de captar la señal con la antena. Tía Celia salió y me presentó a Radamés, un obrero haitiano con camisita a cuadros amarillos y negros al que se le escapó una sonrisita. Tío Fin también salió del consultorio y le puso una mano en el hombro al haitiano, como usualmente hacía con la abuela cuando empezaba a disparatar. (53)

En principio esta escena resulta significativa pues si bien existe una individuación primera, la personificación del haitiano queda minorizada con el gesto de la mano en el hombro que se compara con la postura condescendiente de la abuela en sus crisis de delirio senil. Es decir, todo se reduciría a la fórmula haitiano=loco. Sin embargo, estas ordenaciones internalizadas de poder son conflictuadas en el desarrollo de la narración pues esto de animal que tiene el migrante comienza a manifestar su fuerza –como los otros– al interior del aparato de producción laboral. Lo que quiere decir que este migrante haitiano sí consigue hacer uso del sistema capitalista para generar, desde la fuerza laboral que se transforma en poder adquisitivo, intersticios a través de los cuales el animal subvierte su imagen para colarse en los espacios de autoridad.

Al llegar a la clínica, Radamés estaba recostado a lo largo de tres asientos en la sala de espera [...] se levantó y se dobló sobre el escritorio, tomó una de las bocinas que Tía Celia me había regalado y me preguntó: ‘¿cuánto tú quieres por estas bocinas?’, como si yo estuviese viéndolas. Le dije que no las vendía y que con qué él pensaba usarlas. Me dijo que sus compañeros de pensión tenían un discman como el mío y necesitaban unas bocinitas para oír música. De repente el panal de tierra donde yo me imaginaba que Radamés vivía se convirtió en una pieza con muebles y puerta. (98)

Es así que el migrante haitiano –animal que antes pasaba como signo y representación de una alteridad heterogénea, alteridad sobre las que se proyectaban jerarquías y exclusiones sociales, raciales, culturales, etc.–, se vuelve próximo, aledaño, interior: comienza a habitar un espacio de cercanía para la que no se encuentra un lugar preciso y que por tanto disloca todo mecanismo disciplinario de cuerpos y sentidos. Por esto, el haitiano será de a ratos Radamés, otras veces Rada, pocas el haitiano de la clínica o finalmente el haitianito, todos y ninguno a la vez.

En este punto, se puede decir que la vida animal configura el terreno en el que se juegan y contestan formas biopolíticas específicas. Como ya vimos, la novela de Rita Indiana desplaza la oposición humano/animal, que como se sabe, es una oposición que se quiere ontológica, y que se constituye como una definición de lo que puede ser específicamente humano por oposición o segregación del animal o de lo animal. Y desde esta perspectiva, la ficción de *Nombres y animales*, funciona de manera más próxima a distinciones biopolíticas tales como persona/no-persona, *bios/zoé*; es decir, que va más allá de una oposición arbitraria, para devenir en opciones móviles, fluctuantes.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Para Agamben se piensa las vidas a proteger, como las formas de vida que pueden ser reconocidas como tal (*bios*); y las vidas a abandonar, las vidas cuya muerte no constituye delito y que el filósofo italiano asocia con *zoé*, con la vida que no se puede cualificar, sin forma, que se superpone a la vida animal y vegetal. Así, la biopolítica para Agamben es el tejido múltiple y complejo, en el que se decide (desde un régimen de soberanía) entre vidas reconocibles y vidas irreconocibles: entre *bios* y *zoé*. Por su parte, Roberto Esposito interroga la genealogía jurídica y religiosa del concepto de “persona”, a la que caracteriza a partir de su distribución desigual: no todo cuerpo o vida humana se corresponde con una persona; y es que la persona sólo puede llegar a constituirse a través de su relación con cuerpos que son no-personas, y que son representados en esencia por el animal, figura que se sobrepone/proyecta a “otros” humanos: locos, anormales, niños, enfermos, *inmigrantes*, etc. De aquí que la categoría de “persona” revele para Esposito el dispositivo donde demarcan los cuerpos y el *bios* en general a partir de un principio de dominio y de sujeción de la vida: persona plena será aquella que tiene control sobre su propio cuerpo, quien se declara “dueña” de su cuerpo y es capaz de someter su “parte animal”. A diferencia de Agamben, que apunta al límite extremo de destitución y exclusión, la división persona/no-persona abre otras lógicas críticas que parecen entrever de mejor manera las lógicas de violencia y de resistencia y de apertura a posibilidades de vida. Cfr. Giorgio Agamben, *Lo abierto y el animal* (Valencia: Pre-Textos, 2005); y Roberto Esposito, *Immunitas: protección y negación de la vida* (Buenos Aires: Amorrortu, 2005).

En este contexto, otra escena significativa de la novela está protagonizada por Armenia, personaje secundario de la trama, que trabaja como empleada doméstica de la Tía Celia. Migrante negra del campo a la ciudad, ella es poseedora en su juventud de un don curativo que hereda, a su vez, de una haitiana moribunda:

Recorrieron el camino polvoroso [...] Ya podían oír el río cuando también escucharon unos gritos, sin apresurarse llegaron a la carretera y allí vieron a la mujer casi muerta en la cabeza del puente, donde algún vehículo tras atropellarla la había abandonado. La mujer llevaba una falda de florecitas azul cielo sobre un fondo púrpura y la sangre fue tiñendo las florecitas hasta que no quedó ni una. Corrieron hasta la mujer, cuyos gritos en creol hicieron que tu mamá se arrodillase junto al cuerpo halándote también hacia el suelo. Los gritos de la haitiana retumbaban en las piedras, que, a tus ojitos, ya pasaban del naranja tenebroso a un rojo ensordecedor. (85-86)

Esta escenificación de muerte que semeja al de un animal (no diremos crimen, desde la perspectiva de Agamben), se acentúa por los gritos en creole que, ante la incompreensión de sus azarosas testigos, deviene en aullido natural que regresa y se pierde en la misma naturaleza del entorno: las piedras; sin embargo, como dijimos antes, en el preámbulo de su muerte, la haitiana transfiere a Armenia poderes que la transforman en una famosa curandera que sana la tuberculosis sólo con el uso de una cuchara. Es decir, se enfatiza en ella su carácter de no-persona, de animalidad que también busca en el cuerpo enfermo de los otros, animales o animalidades que extrae e ingiere: gusanos, erizos, moluscos.

Posteriormente, el sometimiento de su “parte animal”, proviene como siempre, del orden exterior:

Cuando Tía Celia te trajo a vivir para la capital ya la luz se te había ido. Tu mamá le vendió la cuchara a un antropólogo puertorriqueño que pasaba por allí de vez en cuando, y después de ahí tuviste que dedicarte a limpiar casas como antes limpiabas cuerpos. A veces dabas gracias a Dios por haberte quitado

el don, bien sabe él lo mucho que se lo pedías cuando a tus catorce, y enamorada de Tavito, querías ser una niña normal y no una bruja que comía mierda. Al final ni Tavito ni la mierda te iban a salvar de Tía Celia, que por cien pesos y la promesa de hacer de ti ‘una mujer de calibre’ te montó en su Toyota Camry 1979 para que tú le sirvieras toda la vida” (87-88).

Esta ‘normalidad’ anhelada llega bajo el discurso de la domesticación (como empleada que es), de la docilización de cuerpos que en estas circunstancias le deben obediencia al propietario. Pero en cierto modo, esta inclusión en el orden del espacio del capital y familiar propio, genera al mismo tiempo una dislocación, una topología alternativa ante la cual el hogar se escinde. Es, como dice Gabriel Giorgi, “el cuerpo otro, irreconocible, en el interior de lo propio” (54).

La distinción normativa –moderna y civilizatoria– entre lo humano y lo animal es desplazada por líneas de pasaje y ambivalencia entre cuerpos humanos y animales. Es lo que Deleuze y Guattari plantearon en términos de “devenir” y que apunta a la desontologización pragmática de lo “humano”.<sup>48</sup> Así, la oposición humano/animal puede ser usada de distintas formas por la cultura y en el marco de diferentes gramáticas simbólicas e históricas. El animal, como artefacto cultural nos permite pensar, entonces, en los pasajes entre vidas reconocibles y legibles socialmente, y vidas opacas al orden jurídico de la comunidad. Esto nos da pie para interrogar, desde las gramáticas formales de la cultura –los modos que tiene la cultura para darle forma a lo real– la evidencia de lo humano: los modos en que lo “humano” se hace legible y reconocible socialmente.

Con esto se cierra la distinción que fue central en los mecanismos ordenadores de los imaginarios civilizatorios modernos: la distinción entre naturaleza y cultura, la exterioridad radical y al mismo tiempo constitutiva, el antagonismo eterno entre un universo natural –el espacio de los instintos, las fuerzas ingobernables, la violencia y el caos permanente– y el orden civilizatorio, que es el reino de la humanidad proyectada

---

<sup>48</sup> Gilles Deleuze y Felix Guattari. *Mil mesetas* (Valencia: Pre-textos, 1998).



en las estructuras de poder europeas y capitalistas, y que responde al orden de dominación de lo animal y de la naturaleza por parte del humanismo.

El animal, que ha sido siempre clave para el ordenamiento de territorios y cuerpos, gira sobre sí mismo para volver a aparecer bajo nuevos ordenamientos en los que la naturaleza deja de ser puro exterior insondable y donde los discursos civilizatorios y normalizadores, que definieron características políticas y culturales en América Latina, se fracturan para abrir campo a otras políticas y pedagogías en las que el animal o la relación con lo animal o con lo viviente, pasa a otro plano.

El animal pierde su definición formal, para volverse más una línea de desfiguración: deja de ser un cuerpo formado y diferenciado, reconocible, que un algo indistinto: un cuerpo de contornos difusos, difícilmente reducible a una “forma-cuerpo”. En este sentido, el animal es menos una instancia de “representación” que una instancia de fuerzas. Lo animal, por esto, excede y elude toda figuración posible: desde el cuerpo, protesta contra toda figuración, forma o representación; de aquí que reclame otros registros que permitan captar o codificar *eso* de singular que pasa entre los cuerpos y que resiste clasificación o lugar predefinido.<sup>49</sup>

Le explico [a Radamés] que el gato no tiene nombre porque no he encontrado uno que sirva, un nombre al que el gato quiera responder. Él se pone muy serio y me dice que hay cosas más importantes que un nombre. Radamés está casi desnudo, con unos pantaloncitos cortos que usa para bañar a los perros, y el agua en su piel, con la poca luz que entra por una ventanita, le saca un brillo de cetáceo. Está claro que Radamés piensa que lo que hago es un disparate y que el gato no va a cambiar nunca. Agarro un trozo de toalla que hay en el piso y me acerco para ayudarlo a secar el perro, cuando estoy cerca me agarra con dos dedos por la muñeca para dirigir el ritmo de mi mano, me mira a los ojos y no me dice nada. Luego muy tranquilo enciende el secador echando aire caliente y ya su boca no se mueve mientras yo subo las

---

<sup>49</sup> Estos excesos son analizados por Florencia Garramuño en términos de la crisis de la autonomía estética y de la exploración de nuevos registros y estatutos de lo estético. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto* (Mexico: FCE, 2009).

escaleras escuchando el zumbido del aparato, sintiendo a un delfín fuera del agua sacudiéndose adentro. (104)

El animal, desde esta perspectiva, pierde nitidez, difumina su contorno en el interior de la narradora, y manifiesta su potencia sobre toda convención, orden y código nominal; y en este sentido dejar de ser una “figura” disponible retóricamente. ¿Cómo hablar de algo, en este sentido, etéreo? No existe tropo para nominarlo pues es un cuerpo que se difumina. La crisis de la forma-animal es así una crisis de ciertas lógicas de representación y de ordenación de cuerpos y especies. ¿A qué especie pertenecen estos animales-migrantes haitianos en la novela de Rita Indiana? Dicho de otro modo, la forma-animal empieza a estar menos disponible en los repertorios de la imaginación estética. En su lugar, se encuentran nuevas *políticas y retóricas de lo viviente*, como dice Giorgi, que exploran ese umbral de formas de vida y agenciamientos que comienzan a poblar los lenguajes estéticos y a interrogar desde allí la noción misma de cuerpo, las lógicas sensibles de su *locus* o lugar de pertenencia, los modos de exposición y de su desaparición.

### 2.3 Escrituras fragmentadas y archivos en ruinas: el caso de Eduardo Lalo

En la novela *Simone*,<sup>50</sup> del puertorriqueño Eduardo Lalo, se plantea desde un discurso fragmentado la irrupción de voces migrantes/marginales que cuestionan el sistema literario y la lógica interpretativa de los Archivos nacionales; estableciendo así nuevas nociones literarias relacionales, críticas de las tradiciones académicas establecidas y de la precarización de los estatutos intelectuales.

Todo esto se da a partir de la historia de amor del narrador –un escritor de poco

---

<sup>50</sup> Eduardo Lalo, *Simone* (Buenos Aires: Corregidor, 2013). A partir de este punto, el número de las páginas se consignarán, directamente, en la cita respectiva.

éxito que vive en San Juan y cuyo nombre desconocemos—, a través de citas, papeles estrujados o grafitis que como mensajes cifrados le llegan en su diario deambular ciudadano, para conducirlo hasta la autora de los mismos: una inmigrante china llamada Li Chao que se esconde bajo el seudónimo de Simone (por la filósofa francesa de la primera mitad del siglo XX, Simone Weil).

Lo primero que llama la atención en la novela es su carácter fragmentario. La escritura no es sino una conjunción de retazos que funcionan de manera especular con las formas identitarias de los personajes principales: el narrador y Li Chao. Es por esto que a manera que el relato se desarrolla, no se entiende el contexto sino a partir de la acumulación de trozos que al final tratan de configurar los sentidos de la cotidianidad.<sup>51</sup> Por esta razón el narrador manifiesta:

He estado siempre como lo describo aquí: rodeado de fragmentos, de pedazos de cosas con que poblar las horas. He aprendido a vivir entre el detrito, satisfecho de no estar satisfecho, suponiendo que estas circunstancias me unen a una multitud de hombres y mujeres que no intentaré conocer, pero con quienes siento una suerte de hermandad mucho más poderosa que la que he tenido con la mayor parte de mis relaciones. (38)

Se establece así un contexto en el que la escritura o lo que se podría llamar el Archivo de la escritura, se ve enfrentado a la multiplicidad de elementos que por un lado la conforman (en el intento de unidad de sentido de vida); pero por otro, están siempre minándolo desde su fragmentariedad de residuos informes que atentan contra toda lógica estructural.

El crítico uruguayo Hugo Achúgar dice que todo Archivo (él lo plantea desde la perspectiva conceptual de la Biblioteca) concibe su propia normativa estructural en

---

<sup>51</sup> La crítica Elsa Noya, habla en el prólogo del libro de una mecánica del fragmento, a partir de lo que Maurice Blanchot denominó como el “habla de archipiélago”. Cfr. “Prólogo”, en *Simone*, Eduardo Lalo (Buenos Aires: Corregidor, 2013), 11-6.

función de los mecanismos de supresión que responden, esencialmente, al contexto en el que son erigidas. Sin embargo esta exclusión posibilita también la aparición de márgenes en los que se ubica lo heterodoxo.<sup>52</sup> Así, todo lo que no ha sido incluido allí pasa a ser, a su modo, parte de los intersticios latentes del Archivo por los que cada tanto se filtra lo no deseado.

Y es que, como define Lotman, una cultura actúa estableciendo sus límites, localizando sus bordes, sus sitios ajenos y oponiéndose a ese espacio que no la constituye, que no es ella, pero que sin embargo ella misma diseña; por lo que estos espacios laterales le son intrínsecos y ocupan un puesto preeminente en su definición.<sup>53</sup> El Archivo sería, entonces, producto de sus códigos más firmes así como de su extradición, de sus fronteras o de aquello que se quiso desechar. “Si esas trazas aparecen casi como de contrabando en esta biblioteca –dice Achúgar– es porque han estado allí, alimentándose con su escepticismo, con su babélica acumulación, con su secreta rabia”.<sup>54</sup>

Los residuos, los fragmentos descartados devienen en parte esencial del Archivo cultural. Las *trazas* como esbozos que han perdurado en el tiempo, y constituyen el fondo macerado del pensamiento canónico contemporáneo por cuyos márgenes emergen; se evidencian para fracturar toda certeza estructural y bagaje histórico, produciendo el desmoronamiento del Archivo y reduciendo ese mismo repertorio a un montón de ruinas entre las que yacen conceptos y nociones hasta antes únicos y perpetuos.

Pero este desmontaje del Archivo por sus fragmentos, no implica que todo se haya

---

<sup>52</sup> Hugo Achúgar, “La biblioteca en ruinas”, en *La biblioteca en ruinas. Reflexiones culturales desde la periferia* (Montevideo: Ediciones Trilce, 1994), 13-24.

<sup>53</sup> Cfr. Iuri Lotman, *La Semiosfera I. Semiótica de la Cultura y del Texto* (Madrid: Cátedra, Universidad de Valencia, 1996).

<sup>54</sup> Achúgar. *La biblioteca*, 14.

perdido y que en el lugar antes ocupado por ese conocimiento no quede nada. Su desplome da lugar a la aparición de muchas otras bibliotecas –pequeñas, rizomáticas– que la escritura (y el narrador de la novela, como dependiente de esa escritura) se ve obligado a revisar, relejendo desde los intersticios de lo múltiple y de cara a una diferencia marcada por la pluralidad discursiva, los textos heterogéneos/menores que dibujan realidades igualmente disímiles y que se filtran, asimismo, en la corporalidad y subjetividad de los personajes del relato.

En la novela la escritura al margen (en todas sus manifestaciones) pasa a ser constitución interna de sí misma: se genera un movimiento centrípeto que absorbe notas, panfletos, frases o grafitis, para transformarlas y fundirlas con la noción misma de existencia. El mundo-realidad deviene, entonces, en el conjunto de citas o fragmentos que el narrador lee y encuentra, en una dinámica de mediación que le ayuda a comprender el entorno.

Pero lo fragmentario y marginal se refleja también en la escritura que el narrador desarrolla a lo largo de la novela. La novela misma se transforma en el collage de imágenes y pensamientos que el personaje va consignando en papeles susceptibles de ser descartados: detritos escriturarios.

Me gusta escribir al dorso de los papeles que me entregan en la calle. Mis anotaciones se hacen en hojas de propaganda y también en recibos y facturas. Ahora, por ejemplo, escribo en la parte de atrás del anuncio de una compañía que sella techos y provee servicios afines. Antes he leído el mensaje del negocio que como tantos aquí, lleva un pomposo nombre en inglés, bajo el cual quedan consignados sus servicios en el español de todos los días [...] Escribo en cualquier sitio. La tinta corre maravillosamente sobre el papel barato. (44)

La dinámica de desarrollo del relato importa una desacralización progresiva de la escritura: la literatura al/del margen es una escritura en y del desecho; y con esto no sólo se evidencia la potencia fugaz de la escritura como acto que atenta contra un Archivo

cultural canónico, sino que lo hace con materiales inservibles salvo para la lógica de producción capitalista del mercado y el consumo (recibos, facturas, propagandas). De aquí la acción transgresora de la escritura en soportes mercantiles que luego serán olvidados.

Esta idea plantea uno de los nudos problemáticos de la novela. En un mundo globalizado y occidentalizado en todas sus manifestaciones, tan sólo el mercado y sus Archivos afines (incluido el académico), son los que permiten la circulación de un determinado conocimiento, así como la manufactura de subjetividades (*afectos*, en palabras del narrador). La escritura se genera en estos circuitos de producción en el que las fronteras nacionales han dejado de existir o han devenido en modelos únicos del mercado.

La mayor parte de las depresiones están formadas por sentimientos de mercado. Los puedo llamar así, tengo razones y amplia experiencia. Las emociones que se experimentan parecen salir de una línea de ensamblaje y conseguirse en cualquier sitio. Su distribución es masiva, como tantas otras cosas que se venden y se compran, son imitación de algo. Existen porque ante ciertos acontecimientos se adoptan ciertos modos de hacer y de sentir. Poco más. (19-20)

Frente a esta evidencia, el único lenguaje posible –confrontativo, en todo caso– es el del *pastiche* y el *collage*. La imitación/reutilización de citas que descolonicen la lógica globalizadora del mercado. Y para lograr esto, Eduardo Lalo concibe a Li Chao, su personaje chino que desde la lógica de la migrancia, disloca las formas representacionales de la realidad inserta en el Archivo cultural y académico hegemónicos; una suerte de recurso alegórico, tal y como lo pensó en su momento Benjamin.<sup>55</sup> El narrador confirma este giro:

---

<sup>55</sup> “Quizá es posible concretar así el secreto motivo que subyace al coleccionismo: abre el combate con la dispersión. Al gran coleccionista le perturba de modo por completo originario la dispersión y el caos en que se halla toda cosa en el mundo. [...] El alegórico en cambio representa el polo opuesto del coleccionista. Ha renunciado a iluminar las cosas con el empleo de la investigación de sus afinidades o su

Decir que el arribo de los mensajes me asombraba constituye ya, a estas alturas, una expresión hueca [...] Las dos citas me hubieran interesado en cualquier circunstancia, en un libro, la prensa o en una conferencia. En ellas creía ver, simultáneamente, claves de la historia del otro (u otra) que me escribía y de la mía. Ése, escogía sus textos (*¿escritos por él o apropiados?*, no estaba seguro) vislumbrando que serían objetos de una pasión común (*¿y acaso también de una estrategia de supervivencia compartida?*). Quizás fuera excesivo afirmar que me encontraba en ello, pero era indudable que daban lo suficiente en el blanco, para que su sucesión se estuviera convirtiendo en una especie de cadena fabulosa, cuya magia estaba precisamente en que *trascendía la noción habitual de la escritura y lectura de un texto*. (45, las itálicas son nuestras)

Se evidencia una inversión de las maneras de producción de conocimiento de la realidad (lectura y escritura) a partir de textos cuya procedencia o (des)contextualización se ignoran. Al respecto, en un párrafo del relato, más adelante:

Fui al baño y en una pila de libros encontré el diario de Virginia Woolf [...] Lo he abierto al azar y he leído el comienzo de un párrafo. Lo he copiado en la libreta, imitando lo mejor que he podido la letra de molde que me persigue desde hace semanas:

“Debo anotar los síntomas de la enfermedad para conocerla en la próxima ocasión”.

[...] En mi cuaderno, la frase ya no significa lo mismo que en el diario de Woolf y afirmará algo aún más lejano del original cuando esté en el sobre a la espera de la mano misteriosa.

Unas palabras extraídas de un diario, se convierten ahora en el comienzo de un diálogo. No se me escapa la ironía. (57)

La acción de *desnaturalizar* y *resemantizar* las citas, se exagera desde la situación desplazada de Li Chao como migrante, pues tal y como se confirma más adelante, ella

---

esencia. Así que las desliga de su entorno, mientras que deja [...] a su melancolía iluminar su significado. El coleccionista, por su parte, liga aquello en que ve correspondencia; así puede alcanzar una enseñanza sobre las cosas por sus afinidades o su sucesión en cuanto al tiempo. [...] En lo que atañe al coleccionista, su colección jamás está completa, y aunque le falte una sola pieza, lo coleccionado permanece como mero fragmento, como desde siempre son las cosas en cuanto hace a la alegoría”. Walter, Benjamin. *El libro de los pasajes* (Madrid: Ediciones Akal, 2005), H 4 a, 1. (Formato digital). En *Atlas Benjamin*. Círculo de Bellas Artes. (Consulta: 27 de octubre de 2014). <http://www.circulobellasartes.com/benjamin/termino.php?id=110>.

Es evidente la influencia del pensamiento de Benjamin en la novela. Prueba de ello es que una de las citas que refuerzan la mecánica de lo fragmentario para el narrador, proviene del pensador alemán: “Al entrar y cerrar la puerta, me di cuenta de que no había doblado la hoja amarilla. Contenía la caligrafía habitual, la tosca pero cuidadosamente dibujada letra de imprenta, yéndose en pendiente al margen derecho. ‘Decía Walter Benjamin que en nuestro tiempo la única obra realmente dotada de sentido –de sentido crítico también– debería ser un collage de citas, fragmentos, ecos de otras obras’” (53).

no puede hablar sino a través de la palabra de los otros, los legitimados para ello. Dado que como ella misma reconoce, “[e]n la escuela y en la calle fue siempre ‘la china’” (96), la irrupción se ejecuta a través de textos ajenos, pues –caso contrario– es imposible hablar/escribir cuando la identidad no es compartida por nadie, “cuando la inmensa mayoría de la gente no puede ni siquiera concebirte” (98). Desde ese anonimato impuesto, de una “china entre mil millones de chinos [...] y entre cuatro millones de puertorriqueños que no se ven ni a sí mismos” (103), las palabras coloniales son apropiadas y traducidas para representar(nos): “No se puede escribir si uno no tiene palabras –dijo Li–. Si las palabras siempre han sido de los otros. Por eso prefiero leer, tomar las palabras que los demás escriben y transformarlas. Es lo que conozco. Es lo que me he hecho siempre” (98).

Se extrema la dislocación, como transferencia y desplazamiento de los sujetos migrantes/marginales, y como transgresión del espacio y Archivo nacionales. Así, las citas invierten la situación colonial de estructuración de las razones controladas por el sistema. Y al reapropiarse y reutilizarlas, se quebrantan los sentidos originales –si es que se puede concebir algo así– para decir la palabra de los “otros”: una construcción dislocada del *nosotros* desde el *otro* invertido/intervenido. De aquí que el narrador de *Sinome* concluya diciendo que las “palabras de otros eran [para Li Chao] su protección y a la vez una forma de expresarse elípticamente” (104).

La citación fragmentada, como discurso de intrusión, implica una forma de camuflaje, dado por la autoridad de las voces que desde las citas son parte del Archivo nacional; pero al mismo tiempo una forma de lucha que desde los márgenes de la migración, resemantizan aquéllos significados tornándolos ilegibles para el sistema. Esto de elíptico se parece un poco al tartamudeo-balbuceo, pensado por Achúgar, como forma legítima del discurso de conocimiento latinoamericano. Dice el uruguayo que el



sujeto que habita espacios dislocados, no puede sino hablar (o mal hablar / mal decir) a través de discursos “extraños”, fragmentarios; o mejor, como plantea Achúgar, la escritura no puede ser sino la del *balbuceo*.

No otra cosa pueden elaborar aquellos que hablan [...] desde ese lugar que algunos entienden como el espacio de la carencia [...] El balbuceo es nuestro orgullo, nuestro capital cultural, nuestro discurso raro, nuestro discurso ‘queer’. El orgullo de aquellos raros que, supuestamente, no tienen boca como los planetas de Lacan y por lo tanto carecen de discurso. O, según algunos, peor aun pues hablan o producen un discurso viejo, nativo, criollo, moderno, imitativo, derivado, carente de valor”.<sup>56</sup>

Es decir, que Achúgar reivindica el espacio excéntrico del fragmento convertido en un ‘balbuceo’, ya que balbucear –como lo habían previsto antes, pensadores como Fernández Retamar desde los personajes de Calibán y Próspero– no es una carencia sino una afirmación:

Una orgullosa –orgullosa en el sentido de reivindicar lo propio, no como sinónimo de soberbia ni de chauvinismo– afirmación de que el pensamiento crítico latinoamericano no tiene que pagar tributo a la sistematización ‘euro/yanqui/etc./etc./etc.’, que lo sistemático –de existir y aun cuando exista en el pensamiento latinoamericano–, o su virtud mayor, radica en el hecho de que habitamos ‘espacios inciertos’, territorios otros, ámbitos inexplorados que siempre estamos en proceso de construir, descubrir, habitar.<sup>57</sup>

Y hago hincapié en el concepto de lo *sistemático* pues es el valor que se le da a la coherencia. Según Achúgar, hay un poder represivo en el uso de la categoría “coherencia”. Afirmaciones del tipo “eso no es coherente” o “no tiene coherencia” han sido usadas muchas veces para reprimir el discurso disidente, fragmentario o minoritario. De aquí que la centralidad del concepto “coherencia” revista importancia

---

<sup>56</sup> Hugo Achúgar, *Planetas sin boca. Escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura* (Montevideo: Ediciones Trilce, 2004), 16.

<sup>57</sup> *Ibidem*, 23.

en la cultura occidental.

Y por esto la toma de posición formal a partir del cual en *Simone*, el fragmento, la cita descontextualizada, el collage o el pastiche, adquieran un trasfondo político y hasta militante por parte de Li Chao, reivindicatorio del carácter excéntrico de nuestras escrituras que desde la dislocación migrante, atentan contra los Archivos nacionales; y que en última instancia reivindica el llamado –también categórico de Enrique Lihn cuando, citado por George Yúdice, decía:

No somos nada; imitaciones, copias, fantasmas; repetidores de lo que entendemos mal, es decir a duras penas; organilleros sordos; los fósiles animados de una prehistoria que no hemos vivido ni aquí ni, por consiguiente, en ningún lado, pues somos extranjeros aborígenes, trasplantados desde que nacimos a nuestros respectivos países de origen.<sup>58</sup>

Frente a estas dinámicas de acción fragmentaria, el narrador entiende finalmente el valor de la dislocación en Li Chao:

Me había sentido dueño de mi vida, aunque a veces pareciera una piltrafa. Li Chao había derrumbado esa precaria seguridad que era, lo descubrí entonces, un inútil mecanismo de defensa [...] Nunca habría sido capaz de imaginar estos textos ni tampoco la estrategia del encuentro. Eran mis límites. Li Chao procedía de otra parte. (91)

Se evidencia el desmantelamiento de las estructuras de poder del Archivo, desde los márgenes. Es la migrante que viene de “otra parte” para atentar, con sus mismos recursos al Archivo y todo lo que éste representa. Transgresión de los límites naturalizados e irrupción de las citas, como notas al margen que van menoscabando la textualidad centralizada de la obra y de la vida.

El sentido de los desplazamientos/dislocaciones, por último, está dado por las rutas

---

<sup>58</sup> George Yúdice, “Posmodernidad y capitalismo trasnacional en América Latina”, en *Cultura y pospolítica*, Néstor García Canclini, Ed. (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995), 74.

que el mismo libro establece entre los márgenes y el centro: las citas, las notas, los fragmentos; pero también las máscaras y las imposturas: juego de identidades múltiples que estratégicamente utiliza Li Chao para hablar de *nosotros* desde los *otros*. Todo esto se proyecta en la migrante que traduce y transgrede así el espacio central del narrador.

#### 2.4 Cierre: De (dis)locaciones

En uno de sus ensayos literarios, el crítico italiano Mario Praz relata el peculiar comportamiento de Vernon Lee, una escritora inglesa de la primera década del siglo pasado quien era incapaz de escuchar música en la misma habitación en la que ésta era originada. Cuando alguien tocaba piano en la sala, por ejemplo, ella abandonaba el lugar –presa de un extraño temor–, al cuarto de al lado o al jardín, bajo la ventana abierta. Desde allí, amparada por esa distancia necesaria, se dejaba llevar por el ritmo y las melodías. Pero esta obsesión iba más allá de lo musical pues prefería, así, gozar de un libro por la belleza de su encuadernación, o de la naturaleza a través de las descripciones del poeta Ariosto.<sup>59</sup>

Vernon Lee habitó, desde esta perspectiva, el espacio de lo indirecto, fundando una mirada al sesgo que accedía al centro a través de sus márgenes, que interpretaba el sentido del arte desde los fragmentos que conformaban sus límites, que leía lo poético en los intersticios de la norma lingüística, o que accedía a la cultura –como bien pensaba Benjamin– desde el montaje de sus formas excluidas.<sup>60</sup>

De alguna manera, la lectura de la narrativa latinoamericana contemporánea podría pensarse desde esta perspectiva estratégica, lo que nos permitiría reconocer los

---

<sup>59</sup> Mario Praz, “Una galería de excéntricos”, en *El pacto con la serpiente* (México, Fondo de Cultura Económica, 1988), 225-38. Citado por Esperanza López-Parada, *Una mirada al sesgo*, 35.

<sup>60</sup> Walter Benjamin, *Libro de los pasajes* (Madrid, Akal, 2005), 462-3. Dice Benjamin, al respecto: “No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos”.

dislocamientos desde los cuales se hacen evidentes los excesos de una cultura que la misma literatura trata de nominar e incluir. Porque como dice Florencia Garramuño, la obra de arte –sobre todo en las últimas décadas– ha develado una serie de relaciones problemáticas con su *afuera*, una exterioridad que la crítica argentina emparenta con la noción de lo *real* y de sus restos. De aquí que las prácticas artísticas contemporáneas se reconozcan abiertas y permeadas por ese “exterior” que ya no obedece a la noción de totalidad, y que se fragmenta aún más a partir de la experiencia de nuestras lecturas.<sup>61</sup>

En este sentido, toda forma excéntrica y de excentricidad, todo aquello que desde la ficción nos habla de desplazamientos, errancias, vagabundeos o nomadismos –y que se nutre de éstos– nos devuelve a la pregunta cardinal no sólo por el locus de nuestros países y el continente, sino también por los sujetos que la habitan de manera cada vez más liminal; pero sobre todo por la misma literatura, en un nuevo siglo que reclama formas renovadas de registrar los espacios precarios de existencia, así como sus conceptos fundantes, hasta antes imperecederos.

---

<sup>61</sup> Garramuño, *La experiencia opaca*, 18.

### Bibliografía Literaria

- Indiana, Rita. *Nombres y animales*. España: Editorial Periférica, 2013.
- Lalo, Eduardo. *Simone*. Buenos Aires: Corregidor, 2013.
- Nöll, João Gilberto *Hotel Atlántico*, trad. Juan Sebastián Cárdenas. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014.

### Bibliografía Teórica

- Achúgar, Hugo. “La biblioteca en ruinas”, en *La biblioteca en ruinas. Reflexiones culturales desde la periferia*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1994: 13-24.
- Achúgar, Hugo. *Planetas sin boca. Escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2004.
- Agamben, Giorgio. *Lo abierto y el animal*. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- Arias, Arturo. “Post-identidades post-nacionales: transformaciones en la constitución de las subjetividades globalizadas.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXXIV, no. 69 (Semestre de 2009): 135–152.
- Bencomo, Anadeli. “Geopolíticas de la novela hispanoamericana contemporánea: en la encrucijada entre narrativas extraterritoriales e internacionales.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXXIV, no. 69 (Semestre de 2009): 33–50.
- Bajtín, Mijail. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”, en *Teoría y estética en la novela*. Madrid: Taurus, 1989: 237-409.
- Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal, 2005), H 4 a, 1. (Formato digital), en *Atlas Benjamin*. Círculo de Bellas Artes. (Consulta: 27 de octubre de 2014). <http://www.circulobellasartes.com/benjamin/termino.php?id=110>.
- Boido, Juan Ignacio. “La vocación literaria.” Página 12. <http://www.pagina12.com.ar/1998/suple/libros/98-08/98-08-02/nota1.htm>.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos, 1998.
- Echevarría, Ignacio. *Desvíos: un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2007.
- Escobar, Ticio. *El arte fuera de sí*. Paraguay: FONDEC, 2004.
- Esposito, Roberto. *Immunitas: protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.
- Fernández-Bravo, Alvaro, Florencia Garramuño, and Saúl Sosnowski. *Sujetos en*

*Tránsito: (In)migración, Exilio y Diáspora en la Cultura Latinoamericana*. Alianza, 2003.

- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI, 1984.
- Foucault, Michel. “El sujeto y el poder. Por qué estudiar el poder: la cuestión del sujeto”, en *Texto y contexto*, No. 35, abril-junio de 1998: 7-24.
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Mexico: FCE, 2009.
- Heffes (ed.), Gisela. *Poéticas de los (Dis)locamientos*. Houston, Texas: Literal Publishing, 2012.
- Heffes, Gisela. “Fotogramas de la Fugacidad: El escritor en tránsito y la transitoriedad de la escritura.” In *Poéticas de los (Dis)locamientos*, 221–238. edited by Gisela Heffes. Houston, Texas: Literal Publishing, 2012.
- Iwasaki, Fernando. “No quiero que a mí me lean como a mis antepasados.” In *Palabra de América*, 104–122. Madrid: Seix Barral, 2004.
- López Parada, Eperanza. *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 1999.
- Lotman, Iuri. *La Semiosfera I. Semiótica de la Cultura y del Texto*. Madrid: Cátedra, Universidad de Valencia, 1996.
- Masiello, Francine. “La Insoportable Levedad de La Historia: Los Relatos Best Sellers de Nuestro Tiempo.” *Revista Iberoamericana* no. 193 (2000): 799–814.
- Molloy, Sylvia. “Retornos inconclusos: memoria dislocada y el deseo de volver.” In *Poéticas de los (Dis)locamientos*, 31–44. Gisela Heffes. Houston, Texas: Literal Publishing, 2001.
- Ortega, Julio. *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI. Las horas y las hordas*. México: Siglo XXI, 1997.
- Praz, Mario, “Una galería de excéntricos”, en *El pacto con la serpiente*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988: 225-38.
- Ramos, Julio. *Ensayos próximos*. La Habana: Casa de las Américas, 2012.
- Richards, Nelly. *La cita amorosa. Sobre la pintura de Juan Dávila*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, s/f.
- Rueda, María Helena. “Dislocaciones y otras violencias en el circuito transnacional de la literatura latinoamericana.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*

XXXIV, no. 69 (Semestre 2009): 69–90.

- Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism (1981-1991)*. New York: Penguin Books, 1991.
- Speranza, Graciela. *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- Van Delden, Maarten. *Carlos Fuentes, Mexico, and Modernity*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1998.
- Van den Abbele. “The Economy of Travel: Spatial Displacement and Textual Appropriation in Montaigne, Descartes, Montesquieu, and Rousseau.” Cornell University, 1981.
- Volpi, Jorge. “Narrativa Hispanoamericana Inc.” In *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, by Jesús Montoya and Ángel Esteban, 107–120. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2008.
- Yúdice, George. “Posmodernidad y capitalismo trasnacional en América Latina”, en *Cultura y pospolítica*, Néstor García Canclini, Ed. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995).