

Efrén Ortiz Domínguez
Isabelle Tausin-Castellanos
(coordinadores)

Viajes, exilios y migraciones: representaciones en la literatura latinoamericana del siglo XXI



Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales.

Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

VIAJES, EXILIOS Y MIGRACIONES:
REPRESENTACIONES EN LA LITERATURA
LATINOAMERICANA DEL SIGLO XXI

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Sara Ladrón de Guevara

RECTORA

María Magdalena Hernández Alarcón

SECRETARIA ACADÉMICA

Salvador Tapia Spinoso

SECRETARIO DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Octavio Ochoa Contreras

SECRETARIO DE DESARROLLO INSTITUCIONAL

Édgar García Valencia

DIRECTOR EDITORIAL

VIAJES, EXILIOS Y MIGRACIONES:
REPRESENTACIONES
EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA
DEL SIGLO XXI

Coordinadores

EFRÉN ORTIZ DOMÍNGUEZ

ISABELLE TAUZIN CASTELLANOS



Diseño de colección: Aída Pozos Villanueva
Maquetación de forros y *collage* digital: Jorge Cerón Ruiz

Clasificación LC:	PN56.T7 V524 2019
Clasif. Dewey:	809.93355
Título:	Viajes, exilios y migraciones : representaciones en la literatura latinoamericana del siglo XXI / coordinadores, Efrén Ortiz Domínguez, Isabelle Tauzin Castellanos.
Edición:	Primera edición.
Pie de imprenta:	Xalapa, Veracruz, México : Universidad Veracruzana, Dirección Editorial, 2019.
Descripción física:	444 páginas ; 23 cm.
Serie:	(Colección Biblioteca).
Notas:	Incluye bibliografías. Texto en español y francés.
ISBN:	9786075027692
Materias:	Viajes en la literatura. Exiliados en la literatura. Emigración e inmigración en la literatura. Literatura latinoamericana--Siglo XXI--Historia y crítica.
Autores relacionados:	Ortiz Domínguez, Efrén, 1957- Tauzin Castellanos, Isabelle.

DGBUV 2019/24

Primera edición, 10 de junio de 2019

D.R. © Universidad Veracruzana
Dirección Editorial
Hidalgo núm. 9, Centro, CP 91000
Xalapa, Veracruz, México
Apartado postal 97
diredit@uv.mx
Tel./fax (01228) 8185980; 8181388

ISBN: 978-607-502-769-2

La publicación de este libro se financió con recursos PFCE.

Impreso en México
Printed in Mexico

INTRODUCCIÓN

Por más que las narraciones de viaje se remonten hasta *La Odisea*, o al mítico exilio de la pareja fundadora de la humanidad, expulsada del Jardín del Edén, lo cierto es que los estudios acerca del escritor viajero, por contraste con sus hermanos, los pintores, son relativamente recientes, pese a que ya desde inicios del siglo xx, Víctor Sklovsky había asegurado, contundente, que “los libros de viaje están en las estanterías junto a las novelas” (1971, 50), dando por sentado que el género tiene su origen en el antiguo periplo. La persistencia del motivo de la movilidad –representado en la literatura universal desde la transcripción de las mitologías, sean estas maya, azteca, grecorromana, celta, hasta las grandes novelas de aventuras del siglo xix o las crónicas de exilio en el xx –especialmente en este último medio siglo, se explica por la proliferación de los desplazamientos, como rasgo visible de la globalización.

No obstante, en el fondo de este asunto, existe una gran paradoja: a pesar de que los diccionarios más prestigiosos no les han cedido espacio, lo cierto es que los últimos veinte años el tema se ha visto abonado con obras de carácter teórico como las de Carrizo Rueda (1997), Ottmar Ette (2001), Marc Augé (2004), Michel Onfray (2016), entre otros; revisiones críticas por periodo histórico ya sea que se trate del viajero romántico (Francis Claudon, 1986) o de aquellos del siglo xx (Gerard Coge, 2004); compilaciones bibliográficas por país o periodo (España: Colombi, 2003; Italia: Calvo Montoro y Cartoni, 2010; Francia: Sylvain Venayre, 2012); o incluso revisiones temáticas realizadas por los propios escritores-viajeros (Tesson y otros, 2016). Respecto del área geográfica que nos compete, la América hispánica, recientemente, la revista *Anales de Literatura Hispanoamericana* (2014) le ha dedicado un número especial titulado “Escribir la frontera: itinerancias y sujetos migrantes en la literatura hispanoamericana”. Sin pretender la exhaus-

tividad, podría decirse que se trata de un sub-género que inicia como periplo que explora los límites y las fronteras del orbe conocido, emprendido por el héroe con la finalidad de alcanzar la gloria y que los siglos recuerden su nombre (el viaje como búsqueda iniciática); pasa luego a la errancia que aspira a saciar la sed de conocimiento y la curiosidad, que explora espacios remotos para obtener información fehaciente de la naturaleza diversa de los otros (el viaje como exploración de los países exóticos); para finalmente devenir el relato, esperanzador o nostálgico, del héroe en busca de la salvación a las miserias que provocan el exilio o la migración. Nos interesa, no obstante, focalizar nuestra atención en las cartografías literarias más recientes. La globalización crea nuevas condiciones, no sólo para el transporte, geográfico o virtual, de las personas o el franqueo de fronteras, sino también porque cobija la creación de nuevas formas de comunicación interpersonal que exigen formas alternativas de lenguaje y/o escritura que, alimentados en los nuevos ritmos de vida, las nuevas fórmulas de convivencia social pero también, la irrupción de complejas relaciones que implican una nueva cultura glocal (local/global).

En estos veinte años, iniciados con la celebración del centenario de la guerra hispano-cubano-estadounidense, y concluidos con otros centenarios literarios como los de Rubén Darío y Manuel González Prada, maestros de la renovación poética del 900 y viajeros cosmopolitas, el tema del viaje sigue omnipresente especialmente en la literatura latinoamericana, donde se ha visto vinculado con motivos como la migración y el exilio.

El presente libro se inserta en una reflexión colectiva resultado del congreso de literatura latinoamericana contemporánea “Viajes, exilios y migraciones en la literatura latinoamericana del siglo XXI. 15 años de escritura migrante 2000-2015” convocado en Francia en julio de 2016 por Isabelle Tauzin-Castellanos, en el que participaron investigadores y escritores llegados a Burdeos desde numerosos países para realizar aportes a las preguntas planteadas por el grupo de investigadores ame-

ricanistas de Ameriber, entre las cuales cabe citar las siguientes: ¿Cómo se representa el viaje en la literatura contemporánea de América Latina? ¿Qué identidad móvil han construido los jóvenes escritores de este subcontinente? ¿Qué voces escuchamos? ¿Los personajes hablan como viajeros o como migrantes? ¿Cómo definir a los escritores en su nuevo estatuto de sujetos en movimiento? ¿Cuáles son las estrategias discursivas interpuestas en las representaciones de la migración interna y externa? ¿Existen diferencias en la manera de abordar estos temas en la literatura producida en ambos lados del Atlántico? Ante todas esas preguntas, aquí intentamos organizar las respuestas ateniéndonos al espacio representado, el lugar de partida –muchas veces disuelto en la neblina del recuerdo– y el lugar de llegada.

La primera parte de este libro está dedicada al continente latinoamericano como espacio de acogida; y México mereció especial atención por parte de los ponentes, quienes consideraron la antigua imagen de este país como tierra de promisión o como nuevo lugar de tránsito hacia el Río Grande. Los aportes de Efrén Ortiz y Adalberto Mejía coinciden al examinar el recorrido espiritual de Fabio Morábito y su búsqueda escabrosa para superar la desterritorialización originaria, más precisamente desde la nostálgica añoranza por Alejandría, su ciudad natal, hasta la construcción de un imaginario transterritorial, intuido como representación de la cultura del nuevo siglo, al menos de esa cultura entre dos mundos que comparten escritores y críticos literarios como los autores de ambos artículos. Como sugiere Morábito, migrar es una victoria desde afuera y puede experimentarse en momentos depresivos como derrota interior, como “traición” a la lengua originaria en la cual, no obstante, se sigue llorando.

La migración de escritores –que por empatía la crítica literaria tiende a definir de inmediato como exilio, agregando la connotación de desamparo que conlleva esa palabra– es un caso singular, que los propios sujetos tienden a ejemplificar y transfigurar mediante personajes-escrito-

res en actos creativos de autoreflexividad, como Juan Gabriel Vázquez a partir de Joseph Conrad en *Historia secreta de Costaguana*. La representación de comunidades migrantes japonesas forma una unidad en la primera parte del presente libro. A diferencia de la imagen idílica de la acogida mexicana de los republicanos españoles, en *Mudas las Garzas* (2007), Selfa Chew delata la persecución de que fueron víctimas los japoneses migrantes, un pasado ominosamente silenciado que es parte del proceso de deshumanización a que son sometidos los expatriados, proceso colectivo evocado también en relación con el Perú por el nisei Augusto Higa. Por el contrario, la diáspora judía se define en la obra de Myriam Moscona por diversas formas de resistencia, especialmente aquellas de naturaleza lingüística y literaria que evidencian la reconstrucción de una identidad colectiva, la puesta a salvo del pasado y la invención de una identidad propia, al poner en escena la extraña sensación de lo parecido, que no igual, entre el español de México y el judezmo heredado desde hace siglos de Sefarad (España). El concepto de bisensibilismo planteado hace más de cuarenta años por el crítico texano Tino Villanueva acerca de la identidad chicana entre dos culturas, entre una intrahistoria heredada y reforzada en la vida íntima y la cultura dominante estadounidense, ese navegar entre dos idiomas y dos sistemas de emociones se reitera en los escritores mencionados, trátase de representar la migración transcontinental o transoceánica. El dualismo cultural remite a la desigualdad entre los dos mundos, el de la globalización y los saberes hegemónicos, el de la productividad y el racionalismo, y de otro lado, el de los idiomas y tradiciones locales así como la resistencia de los imaginarios para sobrevivir a la uniformización.

La segunda parte de nuestro libro pretende consagrarse a las migraciones internas, al interior del continente. La frontera norte de México se ha extendido a todo el país para aquellos que intentan cruzarla; *La fila india* de Antonio Ortuño (2013), como *Mazunte* del costarricense Daniel Quiros (2017) representan a México como infierno dantesco,

con la tensión propia a la novela policiaca, que hace asequible al gran público la realidad atroz. Julio Zárate explora los temas del racismo cotidiano, la violación de los derechos humanos, la corrupción administrativa y la buena conciencia que borra los sentimientos de culpabilidad y solidaridad. En *Señales que precederán el fin del mundo* (2009), después de *Trabajos del reino* (2004), acerca del mismo espacio tabú, Yuri Herrera estiliza la transformación íntima del/la migrante hasta la esperanza en un renacer.

La migración peruana, por su parte, ha sido masificada por el azote del conflicto armado interno de los 80 y poetizada gracias a la activación de voces e imaginarios autóctonos en algunos poetas recientes evocados por Helena Usandizaga. La búsqueda de los desaparecidos de la dictadura argentina se ha convertido en eje de toda una narrativa social en el Río de la Plata. Bruzzone como Neumann intentan recuperar los años perdidos por el oficialmente llamado “Proceso de Reorganización Nacional” y se ubican ya no en el Río Bravo sino en la Patagonia, otro territorio *finis terrae*; centran sendas obras en el viaje como aprendizaje y conquista de una nueva identidad. Los trabajos aquí recopilados sobre ambos autores argentinos son representativos del análisis narratológico, todavía actual entre los investigadores franceses empapados de la metodología de Gerard Genette, para priorizar voces e instancias narrativas en el análisis textual antes de armar el rompecabezas de la memoria fragmentada del exiliado, tan desgarrado entre dos lugares como entre dos tiempos.

“Rumbo a Europa” es la tercera parte de este libro. Se enfoca en representaciones localizadas en las capitales europeas tradicionales del cosmopolitismo latinoamericano, tales como Barcelona, Madrid, París, aunque también en ciudades de provincia que, pese a ser la otra cara del Viejo Mundo, precisamente allí donde la xenofobia no tiene razón de ser, evidencian el miedo irracional al Otro y a la diferencia. La obra de Bolaño radicado en Cataluña no podía quedar olvidada. Bolaño enfatiza la errancia como sempiterna, entre pérdida del territorio originario o desterrito-

rialización e intento de arraigo. Como crítico y narrador, Juan Carlos Pino plantea la hipótesis de una errancia imprescindible para que el escritor descubra “la verdadera dimensión del hombre” en “los lugares desconocidos, en esa tierra extraña donde todo puede ser riesgo y abismo y donde construir un asidero, por pequeño que sea, se puede asimilar a la imagen de arar y sembrar en el desierto. Donde la ratificación del ser no necesite de asidero geográfico o éste sea reconstruido con otras experiencias, otros paisajes y otros rostros”. Como continuación de la línea de fuga de la desterritorialización asoma “una línea abstracta y absoluta que funciona como liberación de una vida encarcelada y detenida”. Ése es el exilio forzado, relegación o deportación, ya voluntario, o autoexilio, como aquel escogido por el peruano Ricardo Sumalavia a quien recuerda Eva Valero, estableciendo un paralelismo con Julio Ramón Ribeyro, el padre de las *Prosas apátridas*, y con Jorge Eduardo Benavides, arraigado en España después de pasar por todas las etapas de la desterritorialización desde los cuentos dedicados a la migración en *La noche de Morgana*, al nomadismo novelado en *Un asunto sentimental* hasta llegar a la novela histórica ambientada entre Perú y España, signo relevante de ese sempiterno y existencial vaivén de uno entre pocos autores latinoamericanos que reivindica sus raíces hispanas.

La dureza de la migración a Europa, imagen inversa del soñado *Eldorado*, se expresa en la narrativa de Antonio Ungar, con la metáfora de las “zanahorias voladoras”, palabras que encierran la esperanza de la salvación por la escritura en medio de los trastornos psicológicos, el desentendimiento y la soledad cultural, pues “el desterrado está desnudo” como apunta Franco Rella, citado por Néstor Salamanca. El cosmopolitismo del pobre que ya evocara Rubén Darío a inicios del siglo xx en algunas crónicas, al observar la trata de niños italianos en el París de la Bella Época, se reproduce por toda Europa a inicios del tercer milenio, hasta en Portugal como lo representa el brasileño Luiz Ruffato con un protagonista que pasa a ser neurasténico, por la nostalgia o “el mal del país”, como se dice en francés.

Cuanto mayor es la edad del migrante, mayor es la desubicación. Juan Carlos Méndez Guédez recrea de modo lúdico el desfase lingüístico, mínimo y no obstante perturbador, en una familia venezolana radicada en Madrid. La francoargentina Laura Alcoba mimetiza otra versión de la diglosia, entre lúdica y patética. El sueño de inclusión/integración/asimilación se ve dificultado por el muro de la incompreensión de los monolingües franceses a los que se enfrenta una niña que aterriza en los suburbios de París y resulta atrapada por el deseo de ser igual a los demás y el rechazo de los demás hacia la otredad como mancha imborrable.

El exilio resquebraja la identidad; fuera de Cuba la poeta Isel Rivero, observa Zuzel López, experimenta la “dislocación del tiempo” paralela al desarraigo. El cubano Jesús Díaz puntualiza las vivencias de los escritores exiliados que comprueban la inversión de los valores hasta en una Rusia donde todo está al revés, como si se tratase de un carnaval desesperanzador. Exilio político o destierro económico, las palabras de Antonio Cornejo Polar (1995) acerca de José María Arguedas, exiliado interno, expresan el vacío interior que contradictoriamente acosa a aquél que de una u otra manera ha de ser definido como “sujeto disgregado, difuso”, apátrida: “migrar es algo así como nostalgia desde un presente que es o debería ser pleno las muchas instancias y estancias que se dejaron allá y entonces, un allá y un entonces que de pronto se descubre que son el acá de la memoria insomne pero fragmentada y el ahora que tanto corre como se ahonda verticalmente, en un tiempo espeso que acumula sin sintetizar las experiencias del ayer y de los espacios que se dejaron atrás y que siguen perturbando con rabia o con ternura”.

Los viajes suelen implicar el traspaso de fronteras y muros físicos, geográficos, políticos, sociales. Pero los muros culturales, lingüísticos o ideológicos, no obstante su carácter simbólico, son resultado del entrecruce conflictivo de tiempos, memorias e identidades; así, las palabras pueden ser vistas como muros o cicatrices que evidencian la opresión de que son objeto vastos grupos de población, incluso naciones enteras. La

crónica *Volverse Palestina*, de Lina Meruane (2014) muestra la intervención del intelectual contemporáneo, que se ha impuesto como deber ir más allá de los límites y las fronteras interpuestas por la geopolítica contemporánea no sólo entre países, sino también entre las esferas de lo público y lo privado. El análisis realizado por Mónica Albizúrez constituye un brillante cierre para esta sección, ya que subraya la función de una escritura que, justamente, hace visibles las relaciones de poder colocadas detrás de los muros pero también de las identidades, los grupos sociales, las culturas.

La última parte de este libro se titula “Sin lugar”. La reflexión sobre la literatura de viajes, exilios y migraciones del siglo XXI muestra un espacio utópico, lo que resulta paradójico si volvemos a la etimología de “utopía”: “en ningún lugar”. Lugar que no es, que no existe para el sujeto perdurablemente en tránsito, extraviado. Hacer suyo un sitio, convertirlo en territorio o espacio propio definen la búsqueda del migrante. Al no hallar la posibilidad de ese anclaje, deviene sujeto errante, una condición que el bagaje intelectual permite asumir en el caso de muchos escritores como el argentino Sergio Chejfec para quien la “despertenencia” geográfica viene a conformar una nueva identidad, una ubicuidad que representa, además, la ventaja de ser compartida con dos públicos nacionales.

El nomadismo es uno de los temas emergentes en la crítica literaria joven, tal como apareció en el congreso de Burdeos. Marie Aufran plantea la aparición de un sujeto nómada, víctima del espejismo de la globalización y la desintegración identitaria, entrampado entre la distancia real y la cercanía virtual que parece abrir espacios. Si bien el exilio rioplatense ha impulsado la creación de ese cuerpo nómada auto-representado por varias escritoras, más allá de las vivencias personales se teje una red que reúne a los autores desplazados y forma una nueva comunidad literaria transnacional. Esa comunidad aúna generaciones que interactúan entre México, Estados Unidos, España y Francia como las principales colonias latinoamericanas; de alguna manera la inversión del antiguo

imperio hispánico, archipiélago latino esparcido por el hemisferio norte. Desde Barcelona Claudia Apablaza explora el sentimiento de la pérdida de un lugar fijo y desarrolla una “estética digital” para estilizar las nuevas vivencias nacidas de la movilidad a ultranza y siempre más conectada. Otra línea directriz de la literatura reciente y más novedosa que el cosmopolitismo ya representado por Alberto Blest Gana en *Los transplantados* (1904), es la figuración del viaje del migrante económico, ese “Camino de Santiago” explorado por el peruano-estadounidense Eduardo González Viaña, entre otros muchos autores que dignifican, mediante la construcción artística, como los escritores indigenistas del siglo xx al ficcionalizar y esencializar al indio y sus condiciones de vida, el desplazamiento hacia un nuevo mundo donde al migrante sólo le esperan peleas y amarguras, cuando llegue a cruzar la frontera, desprovisto de pasaporte, como Ulises, vuelto Nadie, vuelto Nemo.

EFRÉN ORTIZ DOMÍNGUEZ

Universidad Veracruzana

ISABELLE TAUZIN CASTELLANOS

Université Bordeaux Montaigne

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, PERCY G. (1983). *Travel Literature and the Evolution of the Novel*. Kentucky: University Press of Kentucky.
- AUGÉ, MARC. (2004). *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa.
- CANO REYES, JESÚS (2014). “Escribir la frontera: itinerancias y sujetos migrantes en la literatura hispanoamericana”. En *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

- CARRIZO RUEDA, S. M. (1997). *Poética del relato de viajes*. Kassel: Reichemberger.
- CLAUDON. (1986). *Le Voyage romantique. Des itinéraires pour aujourd'hui*. París: Phillipe Lebound.
- COGEZ, GÉRARD. (2014). *Les écrivains voyageurs au xx^e siècle*. París: Seuil.
- COLOMBI, BEATRIZ. (2003). “Retóricas del viaje a España, 1800-1900”. En *Revista Iberoamericana* (III: 9). Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh.
- ETTE, OTTMAR. (2001). *Literatura de viaje, de Humboldt a Baudrillard*. México: UNAM / Servicio Alemán de Intercambio Académico.
- LÓPEZ PARADA, ESPERANZA. (1999). *Una mirada al sesgo*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- ONFRAY, MICHEL. (2016). *Teoría del viaje. Poética de la geografía*. Madrid: Taurus.
- TESSON, SYLVAIN. (2016). *L'invention du voyage*. París: Le passeur.
- VENAYRE, SYLVAIN. (2012). *Panorama du voyage (1780-1920). Mots, figures, pratiques*. París: Les Belles Lettres.
- ZAMUDIO, LUZ ELENA. (2004). *Espacio, viajes y viajeros*. México: Aldus /UAM-Iztapalapa.

PRIMERA PARTE
VIAJES Y MIGRACIONES A AMÉRICA LATINA

EL CAIRO-MILÁN-MÉXICO: EL VIAJE LITERARIO (POÉTICO, NARRATIVO Y ENSAYÍSTICO) DE FABIO MORÁBITO

EFRÉN ORTIZ DOMÍNGUEZ

Universidad Veracruzana, México

“Hay nidos de oro y nidos de plata.
pero ninguno es tan agradable
como el nido de paja de cada uno”

(PROVERBIO CHINO)

“¿PUEDE UN GRUPO HUMANO VIVIR TOTALMENTE APARTADO DE OTROS? Suponiendo que sí, y es mucho suponer, sigue la duda en pie, pues ¿no es el lenguaje, de por sí, una forma de migración? Por el simple hecho de hablar, de escoger ciertas palabras en lugar de otras ¿no quedamos expuestos los seres humanos a la intuición de la diversidad lingüística?” (Morábito, 2014, p. 69) Con estas palabras, Fabio Morábito encara a través del ensayo la doble experiencia que ha signado toda su vida: primeramente, aquella del inmigrante sometido a la exigencia de aprender una nueva lengua y de amoldarse a culturas diferentes; y en segundo término, la del creador que toma su experiencia exilar como motivo de escritura.

En efecto, este escritor nacido en Alejandría (21 de febrero de 1955), educado en Italia y radicado desde 1970 en la ciudad de México, hijo de padres italianos y desposado con una brasileña, resulta un ejemplo adecuado para aprehender el fenómeno de la comunicación multicultural; su actividad como poeta, narrador y ensayista, nos ofrece innumerables textos que recrean o reflexionan acerca de la creación de una identidad en movimiento. Construcción reflexiva, pero también del

imaginario artístico, la de este escritor viajero que, a través de la poesía (*Lotes baldíos*, 1985; *De lunes todo el año*, 1992; *Alguien de lava*, 2002; *La ola que regresa (Poesía reunida)*; 2006), la narrativa (*Caja de herramientas*, 1989; *La vida ordenada*, 2000; *También Berlín se olvida*, 2004) o el ensayo (*El viaje y la enfermedad*, 1984; *El idioma materno*, 2014), ha explorado el mundo emocional, lingüístico e ideológico de esa categoría de personas a quienes en el siglo XIX y aun en el XX llamábamos “viajero”, “exiliado” o “migrante”, pero que en la década inicial del presente, con las experiencias de desplazamientos poblacionales masivos, nos exigen construir una identidad cosmopolita, sustentada en los principios de la coexistencia plural, ínter y transcultural. La obra poética y narrativa de este escritor afro, europeo y mexicano a la vez, muestra entre claridad y ambivalencia, el tortuoso proceso a través del cual la experiencia vivida en tres continentes se transforma en un imaginario estético múltiple, plural, transterritorial que, considero personalmente, habrá de ser marca de agua de la cultura contemporánea.

Si bien a muchos especialistas la migración les parece un fenómeno característico del siglo XXI, dada la reciente experiencia de éxodo masivo desde América Latina hacia los Estados Unidos o de Asia Central hacia Europa, lo cierto es que el desplazamiento poblacional es un rasgo característico de la especie humana, según lo demuestran la genética y la antropología. No obstante, la historia guarda con precisión sus momentos culminantes, relacionados con acontecimientos precisos como el descubrimiento de nuevos territorios, la necesidad de mano de obra que alimentara el desarrollo tecnológico, o más recientemente, las guerras o la hambruna. Su evidente relevancia debe considerarse no sólo en términos numéricos sino, de manera especial, en el ámbito político, lingüístico y cultural, debido al impacto que posee tanto en aquellos que se ven en la necesidad de abandonar sus lugares de origen como en la población que los recibe. Una gran cantidad de investigadores se han dedicado a abordar su conflictivo estatus, pero de entre ellos, quisiera retomar aquí “Lo ordinario de la comunicación”, uno de los últi-

mos ensayos del sociólogo francés Michel de Certeau, por su evidente claridad conceptual y su alcance descriptivo acerca del fenómeno interétnico, experiencia a la cual Francia se ha visto expuesta secularmente. De Certeau inscribe el fenómeno migratorio en el marco de la comunicación contemporánea, a la que define como:

El mito central de nuestras sociedades desgarradas entre el desarrollo de la difusión y la atomización. Por un lado, el acento se pone sobre todo lo que circula (gente, cosas y saberes), sobre los viajes, los transportes y estos grandes puntos de intercambio de ideas e imágenes que son las escuelas y los medios de comunicación. Por el otro, nuestra organización social no cesa de dividir y fragmentar a los grupos, los individuos y las tradiciones, al deshacer la lógica interna que estructuraba los antiguos saberes, un uso de las relaciones, una lengua de lo ordinario y de la memoria propia para habitar los gestos y las palabras. A medida que crece la información distribuida en todo el espacio social, disminuyen las relaciones entre los practicantes de este espacio (Certeau, 1995, p. 137).

En otras palabras, la comunicación masiva como mito nos invita a considerar el espacio social como una homogeneidad, como lugar de interacción múltiple en el espacio e incluso en el tiempo; en ella coexisten lugares y épocas, personajes, acontecimientos; pero también nos invita a presuponer la existencia de una sociedad global, universal. En ello consisten las vertientes política y económica de los medios; de la primera, depende la gestión centralizada, con finalidades de adoctrinamiento de los aparatos de Estado; de la segunda, el ejercicio de una economía mercantil, destinada a multiplicar las utilidades. Si la primera impele al espectador a considerarse miembro de una sociedad planetaria, la segunda le convierte en un consumidor, a quien los medios encasillan en taxonomías de diversa índole: edad, sexo, condición social, religión, etc. Esta condición paradójica es evidente en el tratamiento que, por citar un sólo ejemplo, reciben los musulmanes en los medios

masivos: laudatorios en los canales de cultura y viajes, de exploración de los vestigios históricos o las costumbres exóticas; de estigmatización en los de índole noticiosa.

La comunicación se nutre de relatos, de historias, de episodios ejemplares. Y un personaje central en esas historias a quien de Certeau dedica buena parte de su exposición, es el inmigrante, “héroe anónimo oculto en la multitud innumerable, en quien hemos creído ver prefigurada una parte de nuestro propio destino, porque adaptarse a la modernidad exige también que dejemos la seguridad de nuestras tradiciones, y porque hay una relación necesaria, hasta lógica, en la vida de una sociedad entre la vinculación que mantiene con ‘el extranjero’ de dentro y la que guarda con el extranjero de fuera” (Certeau, 1995, p. 179).

Para entender su importancia, inicialmente habría que someter al “análisis crítico el aparato conceptual al cual recurrimos para pensar y manejar la pluralidad étnica” (Certeau, 1995, p. 192) dado que conceptos como identidad, diferencia o cultura están permeados por una ideología de tintes conservadores; por otro lado, la necesidad de puntos de referencia acerca de las nuevas formas de “pertenencia” en la experiencia migratoria, sea ésta minoritaria o colectiva. De Certeau hace evidente la relatividad de los primeros: no se trata simplemente de que una cultura (estable, homogénea) asimile un cuerpo extraño o, desde la perspectiva contraria, de que el recién llegado adapte sus experiencias precedentes a un sistema monolítico y cerrado, sino más bien, del modo en que ambos interactúan, fincan nuevos contratos socio-políticos y se enriquecen mutuamente a través del intercambio de experiencias:

Extranjero entre nosotros, portador del estigma visible de la diferencia, pues lleva las marcas de una lengua, de una tradición, de usos, de gustos y comportamientos que no resultan familiares y en los cuales no llegamos a reconocernos, el inmigrante aprende a circular en nuestra lengua y nuestras costumbres de vida, se adapta a nuestro universo material y

simbólico. Tan diferente de nosotros, él es también quien nos reúne, pues su destino anticipa el nuestro. [...] Es la figura ejemplar que impone el tiempo de la modernidad, con el abandono de las señas familiares, la adaptación a otros códigos, la adquisición de nuevas maneras de pensar y de actuar. El ya afronto esta prueba del cambio forzoso, del viaje obligatorio. Y lo afronto con éxito, puesto que ya está entre nosotros, portador reconocible de una parte de su identidad de origen, de su diferencia (Certeau, 1995, p. 179).

¿Dónde es más evidente esa diferencia? Sobre todo en aquellos países que se repliegan sobre sí mismos, que muestran temor ante los cambios, por otra parte, inevitables. Una sociedad que mira con temor el advenimiento de los migrantes es una sociedad que se encierra en sus propias tradiciones sin advertir que el cambio habrá de sobrevenir por sí mismo. La perceptible diferencia del otro, no obstante, más que un peligro constituye una ventaja, porque anticipa las transformaciones y es una saludable bienvenida a una sociedad plural:

Colocado en la articulación de dos mundos, practicante, de mala gana y de manera caótica, pero, practicante de dos lenguas y de dos culturas, muestra que es posible pese a todo desplazarse entre el pasado y el presente, entre el aquí y el allá, que uno puede inventar equivalencias de códigos, organizar sistemas de traducción. También es quien pone a prueba nuestra sociedad, pues es por su capacidad de apoyar lo que no respeta sus normas y tradiciones como se juzgan la tolerancia y la anchura de espíritu de una sociedad, la calidad real de su política de comunicación (Certeau, 1995, pp. 179-180).

Vamos a ceder ahora la palabra al poeta. Vista desde la mirada de de Certeau, la obra de Fabio Morabito es, al propio tiempo, una memoria y una historia de vida. Como operador de la comunicación, el inmigrante refiere constantemente a sus experiencias...

no sólo para conservar piadosamente los grandes momentos de un pasado, ni con la vana esperanza de armar un catálogo completo de un patrimonio sagrado, sino para engendrar el porvenir a partir del presente al reinscribir en él la marca del pasado (Certeau, 1995, p. 175).

Yo nací en una playa
De África, mis padres
Me llevaron al norte,
A una ciudad febril,
Hoy vivo en las montañas,
Me acostumbré a la altura
Y no escribo en mi lengua (Morábito, *In limine*, p. 13).

Yo nací en un combate
De lenguas y de orígenes
Que solo tierra adentro
Termina, en el desierto (Morábito, *El último de la tribu*, p. 19).

Estas son las primeras líneas de un relato de origen. Para ello se ha valido de dos géneros que resultan próximos a la lengua oral, como son la poesía y el ensayo. El primero, adecuado para la expansión y la melancolía, para el vuelo de imágenes entre un pasado cuasi legendario, de tintes épicos, y un presente que exige diversas explicaciones: por qué, cuándo, cómo... El segundo, posibilita reflexionar sobre las causas últimas, los motivos secretos. En ambos casos, la obra de Morábito gira constantemente en torno al viaje, la diversidad de espacios, el contraste cultural, el uso de las lenguas. De la identidad fragmentada, poco a poco emerge la necesidad de una identidad plural, global:

Yo vine al mundo
En la ciudad más prostituida,

Más circular,
Mas envidiada,
Todo se deteriora
Al acercarse a ella,
Todo trabaja en su favor
Para dejarla inalcanzable.
A lo mejor se nace siempre así,
A lo mejor todos nacimos en Alejandría (Morábito, *Alguien de lava*, II,
p.142).

Pasado que se conjuga con el presente, que permite recrear y reconstituir, reinstaurar las coordenadas del edén perdido: inventar equivalencias de códigos, organizar nuevos sistemas de traducción. Así, los balcones y los lotes baldíos de Alejandría se miran en el espejo de sus equivalentes mexicanos; el río Nilo, así, se adivina detrás de una gran avenida como Insurgentes que, como aquel en Egipto, corre del norte al sur de la inmensa ciudad:

Si esta ciudad tuviera
Un río que dividiera
En dos a la ciudad
(un solo carnaval),
Sería la clara prueba
De que existimos: unos
Acá, otros allá.
Nos miraríamos
De frente –y otras veces
Por dentro, cada uno,
Al ver los remolinos,
La turbiedad del agua
Abajo de los puentes (Morábito, *Seis lagartijas*, III, pp. 16-17).

La experiencia propia entonces se proyecta sobre la de los demás. La vida del transterrado se vuelve ejemplar, y de acto individual deviene modelo múltiple:

Entonces comprendí
A los que emigran, porque
Ya han visto demasiado,
Lo agreste les da paz,
En él se reconocen,
Por esa droga viven,
Buscan el mar atrás
De las ciudades, aman
Efímeros baldíos,
Seducen a las mujeres
Pero no se enamoran,
Pues siempre están de paso (Morábito, *Recuento*, pp. 27-28).

Poema que evoca la “Ítaca” de su coterráneo, Constantin Cavafis quien asegura, de igual modo: “Cuando emprendas tu viaje a Ítaca/ pide que el camino sea largo/ lleno de aventuras, lleno de experiencias”. Ello implica que no hay nostalgia por el lugar de origen, sino más bien el deseo de moverse constantemente (Ha Jin, 2012, p. 78). Por otro lado, la narración de la vida diaria, de los recuerdos y las prácticas cotidianas se convierte en instrumento para hacer pervivir la tradición familiar en este ámbito de nomadismo. En la poesía de Morábito, está esa imagen de trans-territorialidad, de sujeto a quien el destino ha asignado el rol de viajero permanente, de exiliado. Etimológicamente, exilio “Ex – Ilion”, remite a aquel que debe abandonar Troya después de su caída, imagen que liga al poeta a la imagen del mar:

Todos queremos mar.
Es nuestro único credo.

Real e inconfesado.

Todos queremos viajes

De ilimitados riesgos (Morábito, *Canto del lote baldío*, p. 58).

Además de los viajes y del mar, de los puertos como lugar de encuentro entre ambos motivos clásicos, se halla también frecuentemente la antítesis entre centro y periferia. Del centro como lugar de concentración, de reunión, y del borde como frontera o periferia. Y obvio, el migrante se define por su condición de nómada consuetudinario, de peregrino periférico, siempre a caballo entre dos mundos, dos culturas, dos lenguas, de allí que comparta dos códigos, dos modos de vida, dos cosmovisiones que hacen necesaria la traducción:

Yo no he nacido

Para un centro,

Sino para quejarme de su falta

(los centros me dan náusea)

Y hago silencio

Con mis versos,

Pero son versos que hablan de ruido (Morábito, *Ruido*, p. 71).

Finalmente, un motivo central para la poesía y el ensayo de Fabio Morábito, la lengua materna y la segunda lengua, y el acto de escribir poesía en una u otra, nos brindan la oportunidad de mirar la manera en que el migrante resuelve un dilema elemental, porque implica reconocerse su naturaleza originaria, su tradición, su cultura, o incorporarse a la lengua y las costumbres del país anfitrión. ¿Cuál de las dos conduce al reencuentro? De la primera, indica:

Jadeo mi abecedario

Variado y solitario

Y encuentro al fin mi lengua

Desértica de nómada,
 Mi suelo verdadero (Morábito, *Ad limine*, p. 14).

Que no es sino el reencuentro a través de la pluralidad, la búsqueda de lo propio y singular a través de lo múltiple. La segunda lengua, por el contrario, implica una doble traición, al origen geográfico y a la comunicación misma: “El extranjero más extranjero de todos es aquel que escribe en otro idioma, en virtud de una doble extranjería: la de la escritura, que es una traición al mundo, y la de escribir en una lengua que no es la materna, que es una traición al habla. Pero tal vez en esta traición a la lengua de origen radica la sola salvación posible, el único perdón al que puede aspirar un escritor por haberse apartado del mundo y del habla” (Morábito, 2014, “El idioma materno”, p. 178).

Al final, no queda sino espacio para una confesión desgarradora. El migrante sufre, carece, implora, padece. Desarraigado, arrancado de sus condiciones originales de existencia, desposeído de memoria, cultura, tradiciones y lengua, como recién nacido a un mundo que lo recibe con un golpe en las bajas espaldas, no tiene más opción que el llanto. Y allí se percató que... “no se llora a secas, en abstracto, sino en el seno de una lengua concreta, de ahí que muchos individuos que adoptaron otra lengua, cuando lloran, sienten que lloran todavía en su primer idioma” (Morábito, 2014, p. 177).

II

El migrante llora porque detrás de su vida hay incidentes que delatan discriminación o diferencia por el hecho de ser un sujeto evidentemente diferente sea por el color de piel, la indumentaria, los matices en la construcción o pronunciación del idioma, por motivos religiosos o por su idiosincracia. Su condición de extranjero le expone de manera permanente al señalamiento. En la vida de Fabio Morábito, no obstante, al contraste se une también el reconocimiento social: el 25 de abril de

1991, el poeta se hace acreedor al Premio Nacional de poesía Aguascalientes, máximo galardón otorgado a los poetas del país, por su poemario *De lunes todo el año* (1992) por un jurado constituido por Vicente Quirarte, Ramon Xirau y Jorge Esquinca. El poeta migrante, que ha debido aprender, ya adolescente, una segunda lengua, recibe el mayor reconocimiento otorgado a un hablante: saber que su habla está en las cimas de la excelencia. No estaría de más señalar que Morábito no ha sido el primer poeta extranjero en recibir tan destacado premio, antes lo hicieron dos poetas de ascendencia argentina: Elena Jordana (1978) y Hugo de Sanctis (1983), y de manera posterior el uruguayo Eduardo Milán (1997), y el español, Gerardo Deniz (2008) (Argüelles, 2007).

El acontecimiento posee derivaciones que atañen no solo al lugar social del poeta migrante, sino que involucran también las motivaciones y el ambiente del país huésped. Posee un valor trascendente porque constituye el reconocimiento a una obra escrita en un idioma adoptivo; por encima de la diferencia que en nuestro país se infringe a todo migrante pero también, paradójicamente, a la adopción como propia, por la sociedad anfitriona, de motivos y temas vinculados con la estética del desarraigo. Habría que reflexionar entonces acerca de la excelencia del poemario, de los motivos que lo conducen a ser declarado acreedor al premio, así como también de las condiciones sociales que, detrás suyo, podrían explicar esta ponderación. Pero... vayamos por partes.

Ingresado al país muy joven, su contratación como profesor e investigador de la Universidad Nacional Autónoma de México, y su actividad como académico, ensayista, poeta y traductor le aseguran un lugar destacado en la vida intelectual del país. No obstante, en esa trayectoria de escritura han quedado impresas de manera indeleble las trazas de la diferencia; en un país esencialmente racista por motivos físicos, raciales o de origen, como México, no se perdona ser diferente. De manera que obtener un premio nacional resulta destacable no solo por cuanto implica la superación del prejuicio que despierta “el otro”, “el advenedizo”, capaz de recibir el mismo título que cualquier otro poeta

nativo, sino también porque implica admitirlo como modelo de escritura. Veamos, entonces, cuál es la propuesta estética del volumen citado.

De lunes todo el año es un título enigmático. Un refrán muy común en México, expresión de la típica indolencia atribuida a los nativos del país, asegura que “Los lunes, ni las gallinas ponen...”, por metonimia, entonces, las gallinas que en lunes se niegan a cumplir con un acto condicionado necesariamente por su propia fisiología, son los mexicanos que, luego del dispendioso fin de semana, extienden para el descanso el primer día laboral. Eso establecería una diferencia básica entre los conacionales y el extranjero, que parece desconocer un hábito que aun los animales guardan. *De lunes todo el año* implica bien hacer extensivo ese estado de reposo o, por el contrario, subrayar la diferencia del advenedizo, dispuesto a trabajar con ahínco con el espíritu que caracteriza a todo inicio de semana.

Los lunes
 Se desmontan las tarimas
 Y los estrados,
 Se desclavan lo clavado
 Y las promesas,
 La realidad se vuelve
 A su estado bruto,
 A la poesía (Morábito, 1992, p. 69).

Antonio Deltoro, por contraste, piensa que “los domingos, los solitarios están más solitarios, los extranjeros son más extranjeros. Los domingos los extranjeros hablan su idioma natal. Los lunes pueden limar sus diferencias en el lenguaje de todos: el lenguaje del trabajo y de la necesidad” (Deltoro, 1992, p. 49). Pero si volvemos al poema, parece que los domingos son los días del espectáculo, de la vida en público (tarimas, estrados), de las reuniones en familia o entre amigos, escenarios de convivencia de los que carece todo extranjero; y que el inicio de la

semana es el retorno a la vida diaria (el “estado bruto”), pero también a la poesía, a la retórica del trabajo, la exaltación de todos los incidentes consuetudinarios:

Y algo en nosotros cede,
Vuelve a la escuela,
Y algo trata de huir,
De irse de pinta.
Y oímos otra vez la voz
De las gallinas,
Sirenas de la infancia,
Que nos llamaban
Con su pasmosa libertad
Y nos encarcelaban con sus ojos
Atrás de un alambrado (Morábito, 1992, pp. 69-70).

Para un lector de poesía no puede, sin embargo, pasar desapercibido el guiño hacia un poema de Renato Leduc, de quien proviene la mención a tan especial ser. Su “Epístola a una dama que nunca en su vida conoció elefantes” utiliza como gracioso epígrafe y luego, como un par de versos, la expresión: “Hay elefantes blancos pero no son comunes; / son como la gallina que pone huevo en lunes” (Leduc, 1979, p. 85). Si lo leyó previamente o no Fabio Morábito, o que responda poéticamente a él, a manera de alusión, es lo menos relevante. Me interesa subrayar la condición de excepcionalidad, porque para un extranjero la vida cotidiana del país anfitrión entraña siempre esos episodios singulares, entrevistados como diferentes de las costumbres propias por esa mirada de singularidad, esa “objetividad” característica que le atribuye Simmel: “Como no está ligado a las características y tendencias propias del grupo, el extranjero se aproxima a éstas con ‘objetividad’, lo cual no significa desinterés o pasividad, sino una mezcla *sui generis* de lejanía y proximidad, de indiferencia e interés” (2012, p. 23). La gallina que pone huevos en lunes

no expresa sino la paradójica existencia del nómada, obligado a asumir como normal la reiteración de las mismas trayectorias e itinerarios, sin que desaparezca el deseo de escapar a la circularidad y la monotonía de la vida sedentaria. La descripción del filósofo y sociólogo alemán nos invita a considerar, además, la manera singular en que el poeta mira la vida y las costumbres de un país ajeno, mérito especial de ese “yo poético” que describe minuciosamente la ciudad (de alguna manera) extraña a sí mismo, de allí que implique “un reencuentro con la cotidianidad más intensa a la vez que una aproximación de parte de múltiples lectores hacia la única poesía, la que está siempre más allá de etiquetas, y hace que la polis, sus habitantes, se perciba reflejada en ella como en un origen debía haber sido” (Urroz, 1992, p. 61), descripción en la que hallo, en primer término, la calificación de la poética de Morábito como reivindicación de esa ignorada poeticidad que entraña la vida diaria en una gran ciudad: su gente, sus incidentes, los inmuebles y sus historias, razones que seguramente explican el éxito del volumen, fincado en la ajenidad con la que el *yo lírico* habla, desde la poesía, de incidentes que a todos pueden parecer prosaicos. Esto implicaría una paulatina transformación: el nómada comienza a encontrar buenas razones para afinarse en un solo sitio: “en algún punto entre el sedentarismo y el nomadismo se encuentra el centro de gravedad de *De lunes todo el año*. A medida que vamos avanzando en su lectura este punto se mueve; su personaje, su autor, es un ser capaz de absorber las experiencias, de ir haciéndose raíces y al mismo tiempo de ir desenraizándose” (Deltoro, 1992, p. 49). No obstante, el nomadismo ha dejado huellas indelebles; de ello dan constancia la colocación de los muebles, las trazas indelebles del antiguo inquilino en un departamento, la obstinada necesidad de cambiar de casa e, incluso, el movimiento casi imperceptible de los edificios que se cimbran con el tráfico citadino:

A fuerza de mudarme
He aprendido a no pegar

Los muebles a los muros,
A no clavar muy hondo,
A atornillar sólo lo justo.
He aprendido a respetar las huellas
De los viejos inquilinos:
Un clavo, una moldura,
Una pequeña ménsula,
Que dejo en su lugar
Aunque me estorben.
Algunas manchas las heredo
Sin limpiarlas,
Entro en la nueva casa
Tratando de entender,
Es más,
Viendo por donde habré de irme (Morábito, 1992, p. 18).

Etimológicamente, “inquilino” (*in-cólere-inus*), que alude a la persona que paga para estar dentro de un lugar que le es ajeno, es una palabra que instaaura la marca del desarraigo aunque, paradójicamente, comparta la misma raíz que sus antónimos, que aluden al sedentarismo, tales como “colono”, “cultivo” o “cultura”. Su antítesis, el “propietario” (*pro-privus-tas*) refiere a todo aquello que no es público, aquello que “corresponde a”, en un sentido restrictivo. El nómada, sin embargo, aspira a una casa o propiedad sin muros ni límites:

Quiero una casa que no apague
Esos vislumbres,
Que no se oriente hacia ningún
País feliz
Y esté empezando siempre,
Sin ángulos mortales,
Ni muros decisivos

Ni esfuerzos muy profundos;
Quiero una casa
Que no se oiga,
Que no haga esquina,
Que no haga puntas,
Que no haga ningún verde
Previsible (Morábito, 1992, pp. 37-38).

Pero el motivo central del volumen es, sin duda, aquel del “poeta caminante”, quintaesencia de la poesía del autor aquí celebrado, que establece vasos comunicantes con autores como Antonio Machado. Citaré, al respecto, en extenso:

Yo nunca tuve anhelos
De motorización,
Es más, nunca pedí a mis padres
Un vehículo,
Hasta la bicicleta me aburría,
Me limité a mis pies,
A mi sentido del cansancio.
Nunca he viajado rápido,
Pero he viajado,
Mis huesos cambian de dolor
Cada cien metros
Y nadie sabe como yo qué es un kilómetro (Morábito, 1992, p. 78).

Bien mirada, la poesía de Fabio Morábito es singular, extraña, incluso antipoética. Porque vocablos como “motorización”, “vehículo”, “bicicleta” o “kilómetro” no son poéticas, a menos que se les considere parte de una estética estridentista. El poema lo es, dado que el ritmo se atropella en los versos no sólo a nivel fonométrico, sino también a nivel de sentido. No obstante, la imagen final del caminante y de todas las sen-

saciones engendradas por el desplazamiento (“Caminante, no hay camino, / se hace camino al andar”) rememoran en el lector (y en su sociedad) una tragedia paralela que hace de los mexicanos también unos migrantes. Los motivos del desplazamiento y la refundación del lugar no son exclusivos del poeta galardonado: los comparte con un país que se vuelca sobre otro, como lo hace México, país de migrantes, hacia los Estados Unidos. La mirada del lector recupera justamente los motivos del otro y los asume como propios. En tal sentido, discrepo de Eloy Urroz cuando afirma que la suya es una poética de *outsider* ya que “si por un lado habla un *yo lírico*, éste nos resulta siempre ajeno, más o menos distanciado, a la escena descrita. Es este sentimiento que experimentamos el que hace de Morábito un observador –un escudriñador de realidades que aunque estén a la mano resultan lejanas” (1992, p. 61). Por el contrario, creo que literalmente o por analogía, el poeta remite al lector hacia la experiencia de los casi 400 000 mexicanos que en 1991 se desplazaron hacia los Estados Unidos en busca del *american dream*. Hoy, la población total de mexicanos residentes en el gigante del norte es de treinta y tres millones y medio de habitantes, lo que representa un 10.8 % de habitantes de aquel país (SRE, s/n). La migración ha sido desde lejanas décadas una realidad y una necesidad nacional. Por ello, me parece que la estética del desarraigo ha sido aprehendida en su justa dimensión; entendida, valorada, compartida: “Fabio Morábito ha hecho una poesía con contornos, visible como propia y no obstante de todos, verosímil a fuerza de verdadera, sin héroes, de traspacios, de lunes todo el año, que nos ayuda, como el perro de uno de sus poemas, a reconocernos como hombres, como simples hombres” (Deltoro, 1992, p. 49).

BIBLIOGRAFÍA

- ARGÜELLES, JUAN DOMINGO. (2007). *Premio de poesía Aguascalientes 1968-2007. 40 años*. Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes.

- CERTEAU DE, MICHEL. (1995). *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. México: Universidad Iberoamericana/ITESO.
- DELTORO, ANTONIO. (1992). “De lunes todo el año de Fabio Morábito”. En *Vuelta* (187), junio.
- HA JIN. (2012). *El escritor como migrante*. México: Vaso roto.
- JITRIK, NOÉ. (2014). *Delicados trazos. Ensayos y tribulaciones*. Xalapa: UV.
- LEDUC, RENATO. (1979). *Antología (Selección y nota introductoria de Ambra Polidori)*. México: UNAM / Coordinación de Difusión Cultural.
- MORÁBITO, FABIO. (1984). *El viaje y la enfermedad*. México: UNAM.
- . (1985). *Lotes baldíos*. México: FCE.
- . (1989). *Caja de herramientas*. México: FCE.
- . (1992). *De lunes todo el año*. México: Joaquín Mortiz.
- . (1993). “El escritor en busca de una lengua”. En *Vuelta* (195), febrero.
- . (1995). *Los pastores sin ovejas*. México: El Equilibrista.
- . (2000). *La vida ordenada*. Barcelona: Tusquets.
- . (2002). *Alguien de lava*. México: Era.
- . (2004). *También Berlín se olvida*. Barcelona: Tusquets.
- . (2006). *La ola que regresa*. México: FCE.
- . (2008). “Antonio Porchia: la brevedad del extranjero”. En *Acta poética* (29); Otoño.
- . (2014). *El idioma materno*. México: Sexto piso.
- SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES. (2013). “Estadística de la población mexicana en Estados Unidos”. [En línea: http://www.ime.gob.mx/mundo/2013/america/estados_unidos_details.pdf] [Consulta: 10/04/2018].
- SIMMEL, GEORG. (2012). *El extranjero. Sociología del extraño*. Madrid: Sequitur.
- URROZ, ELOY. (1992). “De lunes todo el año o los dones de la palabra neutra”. En *Revista de la Universidad de México* (497).

LA ESCRITURA DE INTERVALOS EN FABIO MORÁBITO: CIUDADES, MEMORIA Y FRONTERAS

ADALBERTO MEJÍA

Université Paul Valéry – Montpellier III

Poids de pierres, des pensées
songes et montagnes
n'ont pas même balance.
Nous habitons encore un autre monde
Peut-être l'intervalle.

Airs, PHILIPPE JACCOTTET

EXORDIO

¿QUÉ IMÁGENES Y PALABRAS VENDRÍAN A NOSOTROS si por un momento revisamos las distancias y los trayectos que hemos recorrido? ¿Entre qué geografías, memorias o lenguas depositaríamos nuestro resguardo y sentido de pertenencia? El *homo viatoris* se constituye por el conjunto de desplazamientos realizados y, a su vez, por el consecuente juego de desalojos y apropiaciones de espacios, de lenguajes, de imaginarios y de fronteras. Por esa razón, resulta atractiva tanto la capacidad del humano para adaptarse a estados de sedentarismo o de nomadismo, como las representaciones culturales que puedan hacerse de los mismos.

Sabemos que la experiencia del desplazamiento se encuentra en continua reactualización a través de un sinfín de desafíos ficcionales, de tal manera que las fronteras que nos rodean (geográficas, temporales, lingüísticas, mentales) pueden ser reescritas y construidas en forma de otras invenciones según sea el carácter del recorrido: lugares y no lugares, trayectos sin regreso o retornos prometidos, peregrinaciones sagradas, éxodos, exilios, horizontes desconocidos, territorios interiores,

patrias, prácticas de nomadismo o vagabundeo. Sin importar cuál sea el caso, la experiencia fundacional del desplazamiento se realiza por el hecho de mantener un incesante contacto con otros espacios e identidades, otras imágenes y lenguajes, u otras historias. En fin, una alteridad que, como tema imprescindible, es reflexionada junto con el significado mismo del desplazamiento, de la distancia y de las fronteras, y con ello, todo lo aprendido y todo lo perdido.

¿Encontraremos así nuestra propia *casa natal*? Tal vez la *casa natal* no sea sino el desplazamiento mismo, las distancias que se recorren, el intervalo entre los espacios que ocupamos, con las memorias y las palabras que depositamos en ellos. Interacción y manipulación tan habitual que hay entre los espacios, los traslados y nosotros, que no podemos sino alegrarnos por coincidir en este momento, de donde sea que ven-gamos y a donde sea que vayamos. En una escritura migrante que desde la memoria busque lo que quede de pertenencia, la inquietud y el asom-bro por la estrecha relación entre geografía y literatura no pueden ser menores. Ya lo expresa Bertrand Westphal en *La Géocritique. Réel, fic-tion, espace* (2007): “El interés que los geógrafos dan a la literatura se explica de tres maneras: la literatura proporciona un complemento a la geografía regional; ella permite transcribir la experiencia de lugares (modos de percepción); ella expresa una crítica de la realidad o ideolo-gía dominante” (Westphal, 2007, p. 57). Esta perspectiva geocrítica, en el sentido de la experiencia de lugares y de sus modos de percepción, será capital para el desarrollo del presente tema.

Esta condición es manifiesta en gran parte de la obra literaria del escritor mexicano Fabio Morábito, en quien se enfocan las dos pregun-tas centrales del presente artículo: ¿cómo explora, desde la escritura, la experiencia de la disolución de fronteras, de lenguas y de patrias?, y ¿de qué manera se representa la naturaleza migrante del autor? Como cierre de este breve exordio, un fragmento del ensayo *Le voyage et l'écriture* (2006) de Michel Butor podrá expresar de manera sucinta esta reflexión sobre los desplazamientos e intervalos entre ciudades, memorias y fron-

teras: “Me constituí todo un sistema de patrias que mejoro poco a poco, o más bien: así me constituí en un sistema de patrias que se mejora poco a poco, o más bien: todo un sistema de patrias que se mejora poco a poco me constituye” (Butor, 2006, p. 519).

SOBRE UN NACER MIGRATORIO Y UNA IDENTIDAD NÓMADA

Fabio Morábito nació en 1955 en Alejandría, Egipto, pero desde su temprana adolescencia ha habitado en la Ciudad de México. Esta lejanía geográfica no fue realmente una elección suya; el trabajo de sus padres italianos fue suficiente razón para que él practicara, desde pequeño, el elocuente arte de la mudanza. El trayecto entre Alejandría – Ciudad de México es para Morábito un viaje que aún no termina. Las escalas en dicho trayecto, decisivas y duraderas, han ayudado a que este viaje siga su curso, pero son sobre todo una lengua ajena y una memoria migrante las verdaderas causas por las que este viaje continúa.

Alejandría es el lugar que guarda el nacimiento del escritor y sus primeros tres años de vida, de forma que en su poesía tendrá una presencia importante tal y como sucede con Constantino Kavafis o Giuseppe Ungaretti, también alejandrinos. Sin embargo gran parte de su infancia descansa en la ciudad de Milán, incluso si las imágenes de este momento de su vida perduren un tanto desdibujadas. En la década de 1960 sus padres se instalaron de manera definitiva en la Ciudad de México, y desde esa fecha Morábito tuvo que aprender no sólo a convivir con una inconmensurable bestia urbana, sino también a sobrellevar una nueva herramienta para el resto de sus días: el idioma español.

Momentos clave del periplo son los breves días que Morábito pasó en el inolvidable y frío Pátzcuaro, Michoacán, recién llegado a México, que marcó de forma especial sus posteriores reflexiones sobre el hecho de viajar y de migrar. Más tarde, en la década de los ochenta, recibió una beca por parte del gobierno alemán que lo llevó a instalarse en Berlín durante un año, lapso en el cual, gracias a la experiencia de la cotidiani-

dad berlinesa, pudo explorar y redescubrir memorias personales y escribir sobre una identidad migrante, sin olvidar que el idioma alemán le hacía difíciles los días pero a la vez le permitía mirar con otra perspectiva esa grata posibilidad de poder acercarse el mundo con otra lengua. De esta manera las prácticas de migración y escritura –que en Morábito no podrían mirarse por separado– definirían los mayores temas de su obra.

Por lo anterior, no hay ninguna sorpresa en decir que Morábito es, naturalmente, un escritor de intervalos entre espacios distintos y entre migraciones que definen una identidad. Gran parte de su obra literaria tiene como base una voz autobiográfica –con variaciones entre una actitud lírica y otra carmínica– que rememora, reflexiona y cuestiona los espacios a los que alguna vez perteneció, los lugares ya perdidos para siempre y las nuevas patrias a través de las cuales ha formado una identidad nómada. La mayor parte de la obra de Morábito apunta a inquietudes con puntos en común: la experiencia migratoria, la exploración de distintas fronteras que entrecruzan su memoria e identidad, el desarraigo de su idioma materno (italiano) frente al español adquirido y la práctica de espacios urbanos en los que transita su nomadismo.

Si bien la actividad nómada de Morábito encontró un reposo en la Ciudad de México, otro tipo de migración se suscitó: la del idioma literario, lengua que se concentra en la redefinición de una nueva patria y en la reflexión sobre el italiano y el español (lo perdido y lo ganado), para así dar cuenta de una identidad y de una memoria sin lugar fijo. Tal vez, dice Morábito sobre la escritura, “se escribe por la misma razón. Al fin y al cabo la lengua literaria es una lengua extranjera, la más extranjera de todas, la más inasible de todas, porque no tiene referentes fijos ni verdades estables” (Morábito, 2004, p. 78).

¿Podrá pensarse entonces en una *casa natal* para Morábito? El desarrollo de tales inquietudes es notable en un conjunto de su obra que abarca poesía, cuento y ensayo, formas textuales que en el caso especí-

fico del escritor están sumamente vinculadas considerando la perspectiva de las tradiciones discursivas.¹ Se trata del poemario *Lotes baldíos* (1984), del ensayo titulado *El escritor en busca de una lengua* (1993), de los relatos en *También Berlín se olvida* (2004), de los cuentos y ensayos que comenzaron como artículos para el periódico bonaerense Clarín y que ahora se encuentran reunidos en *El idioma materno* (2014), y en menor medida, en otros poemarios como *De lunes todo el año* (1992) y *Alguien de lava* (2002).

UNA VOCACIÓN LITERARIA PARA CONSTRUIR UNA CASA EXTRANJERA

Fabio Morábito ha sido también traductor. Gracias a él se cuenta con una gran edición al español de la poesía de Eugenio Montale. Y es que para él la traducción ha sido una labor, como la escritura, de aproximación y de traición a su lengua materna. Paradoja en la que Morábito dice no pertenecer por completo ni a su lengua materna ni a su lengua adquirida, permaneciendo en una extraña frontera entre el italiano y el español. Este desarraigo lingüístico fractura una identidad que oscila sin idiomas y sin patrias.

En su breve ensayo “Drácula y el idioma” (dentro del libro *El idioma materno*, 2014), Morábito dice: “Un muro se interpone entre el escritor advenedizo y la porción de su pasado que se halla vinculado con el idioma materno”. Entrecruzada desde las fronteras del idioma y del tiempo, esta agrietada identidad habita en el intervalo de dos lenguas ajenas, una original y otra tardíamente adquirida. Pero ¿es posible unificar en una sola expresión una memoria y una identidad desvinculadas? La respuesta se encuentra en la única lengua que formaría la vocación de Morábito: la lengua literaria.

1 Impulsada desde la lingüística germánica con Wulf Oesterreicher, Peter Koch y Johannes Kabatek.

Aparentemente con la traducción sería posible conciliar una gentil convivencia entre el italiano y el español, pero sucede que está lejos de ser una relación feliz. Ambos idiomas se encuentran mermados: el materno porque está en continuo proceso de degradación y, el adquirido, porque no logra hacer desaparecer la ilusión del otro. Sin embargo, el problema con este bilingüismo es ilusorio y contradictorio: si por un lado se presenta la experiencia del desarraigo, por otro representa la oportunidad de pertenecer a esa lengua literaria, ambigua y extranjera. En *El escritor en busca de una lengua*, Morábito dice:

El escritor que se expresa en un idioma que no es el suyo es en cierto modo un muerto viviente; adoptar otra lengua significa otorgarse una vida suplementaria, renacer en el seno de una nueva expresividad, pero también enterrar definitivamente otras palabras y otras cadencias. Creo que por ello el escritor que escribe en otra lengua tiene una aguda conciencia del poder de la escritura de inventar, alterar y desfigurar el pasado (Morábito, 1993, p. 24).

La frágil italianidad que el propio Morábito considera de sí encuentra una conciencia expresiva desde la cual puede nombrar el conflicto idiomático y a su vez la experiencia migrante. Sin sentirse completamente italiano, ni mexicano ni egipcio, construye una *identidad otra* utilizando una *lengua otra*. O en otros términos, renace una identidad extranjera a partir de una lengua extranjera. ¿Acaso no es este el verdadero desafío?, ¿acaso no exige una gran condición física poder conciliar la distancia de dos idiomas distintos en uno sólo? Si en la traducción puede reconocerse un poco de la lengua materna y de la adquirida, será desde ahí y desde la escritura que Morábito redefinirá una casa natal y extranjera para depositar la expresión de su identidad.

En uno de los poemas de su libro *Alguien de lava*, el escritor cuenta que cuando alguna persona le preguntaba sobre la profesión de su padre, él siempre respondía: trabaja con materiales plásticos. Y de

pronto, con esas mismas palabras, él se pregunta: “¿Toda la vida yo también / trabajaré en lo mismo, / en la escritura, / en la palabra plástica y no rígida, / que es la palabra que se saca de lo más profundo?” (Morábito, 2002, p. 199). Y la respuesta es que sí, toda la vida, puesto que ese idioma literario y extranjero será la verdadera lengua materna, la que se construye a través de la experiencia migrante y nómada, la que encuentra el camino de regreso a la memoria.

RENACER EN UN SISTEMA DE PATRIAS

En su poemario *Lotes baldíos* (2001) Morábito realiza un registro descriptivo de las ciudades en las que ha vivido: Alejandría, Milán y la Ciudad de México. Tratando de establecer esas fronteras tan lejanas a las cuales ha pertenecido, este libro es en buena medida una exploración y un reconocimiento de la identidad en términos geográficos y urbanos –lo que hace recordar *La forme d’une ville* (1985) de Julien Gracq.

El primer poema llamado “In limine” dice: “Yo nací en una playa / De África, mis padres / Me llevaron al norte, / A una ciudad febril, / Hoy vivo en las montañas, [...] Jadeo mi abecedario / Variado y solitario / Y encuentro al fin mi lengua / Desértica de nómada, / Mi suelo verdadero” (Morábito, 2001, p. 8). Morábito descifra aquí la constitución de una patria primera: de entre ese abecedario fisurado y sin fronteras precisas emerge una lengua nómada y poética, patria suya, dinámica en la búsqueda de su propia historia. A partir de este fundamento la exploración de Morábito se extiende con libertad hacia la recuperación de otros territorios. Es el caso del relevante conjunto de poemas llamado “Tres ciudades” (en el mismo libro) en donde a partir de retratos urbanos puede resignificar la experiencia de esos espacios habitados. El primero de estos tres poemas está dirigido a Alejandría:

Yo nací lejos / De mi patria, en una / Ciudad fundada / En las afueras de
África. [...] Yo nací en un combate / de lenguas y de orígenes / Que sólo

tierra adentro / Termina, en el desierto, / tal vez por eso un algo / de
 irrealidad me nutre, / de eterna despedida [...] Alejandria irreal / –es ésta
 la ciudad–... (Morábito, 2001, pp. 20-22).

Si bien el espacio de su nacimiento deviene ilusorio e incierto, es definitivo en las condiciones que recrean a esa patria primera de Morábito: lenguas, orígenes distintos, una memoria migrante. En el segundo poema, dedicado a Milán, los episodios de su infancia se concentran en una sutil declaración de desprecio en contra de la ciudad, en la cual Morábito encuentra un sedentarismo siempre por él rechazado: “Yo regresé a tu ausencia / de puentes y reflejos, / de amplios espacios libres, / marinos. Vuelvo al aire / amargo de tus plazas, / a tus patios estrechos. / No supiste enseñarme / a perderme, te debo / los frutos más oscuros / de mi alma...” (Morábito, 2001, p. 30). Pero es en el tercer poema, el que alude a la Ciudad de México, en donde retoma la experiencia del idioma como territorio de pertenencia al mismo tiempo en que se reconoce a través de un espacio otro:

Un día mi padre dijo / nos vamos, y tú eras / la meta: otra lengua, / otros
 amigos. No: / los amigos de siempre, / la lengua, la que hablo. / Me he
 revuelto en tus aguas / volcánicas y urbanas / hasta al fin conocerme, / y
 si al hablar cometo / los errores de todos, / me digo: soy de aquí, / no me
 ensuciaste en vano (Morábito, 2001, p. 32).

En esta declaración Morábito acepta una patria más y reconoce el fantasma de sus migraciones. Aquí la voz poética se consagra en ese nuevo espacio que representa práctica de una identidad extranjera y refugio.

En su libro de cuentos *También Berlín se olvida* (2004) Morábito continúa reconociendo a Milán y a la Ciudad de México por método de contraste: lo que posee Berlín, como el río Spree, le hace recordar lo que no tuvo en las otras dos ciudades: “Me crié en una ciudad carente de

mar, de ríos y de lagos, y desde hace más de treinta años vivo en otra que, no obstante su glorioso pasado lacustre, no posee ni una gota de agua fluuyente. Estoy hecho, pues, a ciudades industriales y febriles que no se distraen con el agua” (Morábito, 2004, p. 57). Sin embargo, Morábito encuentra entre Berlín y la Ciudad de México ciertas similitudes de estructura y sabe que ambas ciudades, como el hecho de migrar, pueden definirse por la abrupta intercalación de sus fragmentos:

Formada por la unión de distintos pueblos, como la ciudad de México, hay en ella algo inarticulado que nos hace dudar de hallarnos en una gran urbe. Ahora que ya no hay un Berlín occidental y otro oriental, que polarizaban y simplificaban la visión de la ciudad, uno se da cuenta de que Berlín es varios Berlines... En cierto modo moverse por Berlín es trasladarse de una periferia a otra y Berlín es la prueba de que una gran ciudad puede ser la suma de sus periferias (Morábito, 2004, p. 28).

En definitiva, ¿cómo se constituye la escritura de intervalos en Fabio Morábito? No de otra manera que a partir de la experiencia escrita del desplazamiento, de la distancia entre fronteras geográficas, lingüísticas y temporales, alrededor de una reflexión sobre la migración y el depósito de identidades y lenguas en ella. La escritura de Morábito, lejos de ser una escritura del exilio, se forma más bien, y sobre todo, desde un nomadismo y desde el reconocimiento en éste de una memoria personal. Así, la poética de Morábito plantea la apropiación del sentido de extranjería y del nacer migratorio como conductos para dar vida, desde un sistema de patrias constantemente renovado, a su propia voz autobiográfica. Así se reafirma una brecha en la literatura mexicana contemporánea que aborda con especial atención e inquietud diversas lecturas sobre el espacio y el desplazamiento como prácticas identitarias y culturales. De esta manera, entonces, la mejor manera para cerrar el presente artículo es con la reflexión a la que invitan unas últimas palabras de Fabio Morábito:

Jamás he de volver a verla –a Alejandría– / porque mi edad, mi versos /
(¿no son lo mismo?) / se han hecho de esta lejanía, / no de otra cosa. / Mi
verdadero lujo / es este: haber nacido / donde no he de volver jamás, / casi
no haber nacido. / Cuando me muera, / si he de morir, / me moriré más
lejos que ninguno (Morábito, 2002, p. 122).

BIBLIOGRAFÍA

- BUTOR, MICHEL. (2006). “Le voyage et l’écriture”. En Répertoire 2, *Œuvres complètes vol. III*. Francia: La Différence.
- MORÁBITO, FABIO. (1993) “El escritor en busca de una lengua”. En *Vuelta* (195). México.
- . (2001). *Lotes baldíos*, (Terrains vagues). Trad. Fabienne Bradu. Québec: Écrits des forges/Aldus.
- . (2004). *También Berlín se olvida*. México: Tusquets.
- . (2012). *Ventanas encendidas. Antología poética*. España: Visor.
- . (2014). *El idioma materno*. España: Sexto piso.
- WESTPHAL, BERTRAND. (2007). *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Francia: Minuit.

PERSEGUIDOS, REPRIMIDOS Y CONFINADOS: LA MEMORIA DE LOS JAPONESES EN MÉXICO A PARTIR DE *MUDAS LAS GARZAS*, DE SELFA CHEW

THERESA BACHMANN

University of California, Davis

LA NOVELA *MUDAS LAS GARZAS* (2007), de la escritora mexicana Selfa Chew, explora la memoria de la inmigración japonesa en México durante el siglo xx. Este tema, poco explotado por la historia y por la literatura, visibiliza a un pueblo que se hizo presente en tierras mexicanas desde el periodo colonial. En este ensayo, propongo una lectura de esta novela bajo la perspectiva de los estudios de memoria, observando cómo la articulación entre fondo y forma, entre testimonio y creación literaria, permite un rescate de voces posibles, y, por ende, colabora para la estructuración de la memoria de la colonia japonesa en México. Antes de explorar las cuestiones específicas tratadas por la novela, e incluso para comprenderlas mejor, empezamos por un breve panorama histórico acerca de la presencia japonesa en México. En seguida, exploraremos las consecuencias sufridas por los inmigrantes durante la Segunda Guerra Mundial para, por fin, volver la mirada a la novela. Analizaremos cómo estos sucesos se entrelazan a la creación literaria, que ejerce no solo la función de artefacto artístico, sino que especialmente actúa como un lugar de memoria al contar una historia posible de los japoneses en México.

JAPONESES EN MÉXICO: BREVE PANORAMA HISTÓRICO

La presencia japonesa en México data de los tiempos coloniales. Los primeros japoneses de los que se tiene noticia llegaron a México el año

1613, cuando cien ciudadanos de Japón arriban al puerto de Acapulco en una misión diplomática con la finalidad de estrechar relaciones con Nueva España.¹ Algunos de ellos pronto se casarían con mujeres mexicanas y tendrían hijos mestizos. Sin embargo, ese primer contacto no es muy duradero. La embajada japonesa pronto se desplaza a Manila el año 1618, y sin esta presencia oficial las relaciones entre los dos países se deterioran (Krych, 1979, pp. 12-13). Aunque la mayoría de estos primeros colonos se va junto con la comitiva, aquellos casados con mujeres mexicanas deciden quedarse en dichas tierras, todavía *Nueva España*.

La primera colonia japonesa de gran extensión tiene su origen casi tres siglos después de este evento, en 1897, en Chiapas, luego de que Japón abrogara las leyes de inmigración, permitiendo e incentivando la salida de sus ciudadanos hacia otras partes del mundo. Con la entrada de Takeaki Enomoto como Ministro de Relaciones Exteriores en Japón, y la noticia del incentivo por parte del gobierno mexicano a la inmigración, la embajada japonesa se establece nuevamente en México para promover las relaciones entre los dos países. Después de viajes de inspección de territorio, se decidió que Chiapas sería el mejor lugar disponible para el establecimiento de la colonia japonesa. Japón, con una población creciente y con una densidad demográfica que alcanzaba, por aquel entonces, casi 268 personas por milla cuadrada, encontraba en México un lugar para reducir este excedente humano y, a la vez, incrementar su economía, ya que contaba con técnicas de agricultura y pesca que no tenían los mexicanos, conocimiento que podría ser aplicado prontamente en aquellas tierras.

1 Nobuko Krych, en su tesis de maestría titulada *The History of the Early Japanese Emigration and Colonization in Mexico*, explora las huellas de este primer contacto, que en realidad sucede debido al accidente de un buque de Nueva España en la costa de Japón. Rescatados los sobrevivientes, se construyó en Japón el primer buque de estilo occidental, que fue también el primer buque japonés en cruzar el Pacífico rumbo a las Américas, y se organizó una embajada japonesa en México (Nueva España) para recibir la comitiva que acompañó los naufragos españoles (Krych, 1979, p. 10).

El 24 de marzo de 1897 34 jóvenes varones japoneses embarcaron rumbo a México para trabajar en la siembra de café. Se formaba, en el estado de Chiapas, la colonia Enomoto. Este propósito inicial del cultivo de café de hecho no se cumple. Por varios motivos, especialmente por la llegada de los braceros a México en un periodo impropio para la siembra, falla el intento de producir café. A pesar de eso, muchos de los colonos deciden quedarse en México por su cuenta, trabajando ya en el comercio o la agricultura.

A partir de la creación de la colonia Enomoto, la presencia japonesa en México crece gradualmente y se consolida de forma más organizada a comienzos del siglo xx. En esta época surgen otras colonias y asociaciones. Se estima que cerca de 11 mil inmigrantes japoneses vivieron en México entre 1901 y 1907 (Chew, 2015, p. 35), de los cuales 8.706 eran trabajadores contratados. La primera asociación japonesa de que se tiene registro, por ejemplo, surge en Ensenada, Baja California, el año 1930 y sigue activa hasta la fecha (2012, Documental).

El camino de asentamiento y prosperidad, sin embargo, cambia drásticamente de rumbo con los sucesos de la década de los 40. La entrada de Japón en la Segunda Guerra Mundial transformó completamente la rutina de los japoneses que vivían en México durante esos años. *Mudas las Garzas* retoma los sucesos acaecidos a la comunidad japonesa en México después de la entrada de Japón en la Segunda Guerra Mundial, visibilizando, especialmente, las negativas consecuencias generadas hacia esta comunidad. El ataque a Pearl Harbor en diciembre de 1941 marca el inicio de una persecución contra la comunidad japonesa en los Estados Unidos y, posteriormente, también en México, dado que el país ofrece su apoyo a los norteamericanos.

En México, los japoneses son obligados a evacuar costas y fronteras y concentrarse en la Ciudad de México y Guadalajara. Se estima que 14 mil japoneses llegaron a México entre 1897 y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial (Hernández, 2011, p. 22). El incremento de este grupo se da con la firma de un convenio entre México y Japón en

1917, vigente hasta 1928, que establecía el libre ejercicio de la profesión de médico, dentista, veterinario, farmacéutico y partero (Ota, 19977, p. 57). De estas personas aproximadamente 4.700 habitaban las áreas que en México serían prohibidas durante la Guerra (Chew, 2015, p. 66).

Muchos se desprenden de todo, cierran sus negocios y parten a las urbes donde se enfrentan al desempleo, la falta de hogar, el hambre y la distancia familiar. El prejuicio que se genera alrededor de la comunidad contribuye a su marginación, carencia de trabajos y recursos. Por ello, un campo de concentración es creado para albergar a las familias desamparadas, por lo que la mejor alternativa era desplazarse para la Hacienda de Temixco, en el estado de Morelos.²

AL MARGEN DE LA SOCIEDAD: LA VIDA DE RECLUSIÓN EN LA HACIENDA DE TEMIXCO

Con el apoyo de México a los Aliados en la Segunda Guerra Mundial, la Hacienda de Temixco, en el Estado de Morelos, albergó a cerca de 660 personas racionales japoneses, ya fuesen japoneses, cónyuges o hijos de éstos; bebés, niños y jóvenes en edad escolar, sumaban cerca de 90 personas. Esta arbitraria decisión pretendía controlar a los japoneses para evitar posibles sabotajes o atentados por parte del Eje contra México.

Pretendiendo se un albergue, Temixco imponía restricciones de salidas para sus huéspedes; éstos necesitaban pagar y tramitar permiso frente al Departamento de Investigación Policial y Social (DIPS), dificultando el ir y venir de aquellas personas, muchas ya naturalizadas mexicanas o mexicanas de nacimiento.

Localizada a ochenta y cinco kilómetros de la Ciudad de México y a ocho kilómetros de Cuernavaca, la hacienda de Temixco fue adqui-

2 Estaban obligados a desplazarse los japoneses de nacimiento, incluso los ya naturalizados mexicanos. Esta norma no estaba dictada para mexicanas casadas con japoneses ni para hijos de padre y/o madre japoneses nacidos en México. Sin embargo, una vez que eran concentrados en la Hacienda de Temixco, estaban sujetos a las mismas órdenes que los japoneses de nacimiento.

rida por Sanshiro Matsumoto y Alberto Shunji Yoshida, líderes del Comité Japonés de Ayuda Mutua (CJAM), con el objetivo de proporcionar abrigo para los japoneses y descendientes desalojados. Autoridades civiles y militares trabajaron en conjunto con los líderes de la CJAM para la creación del campo. De acuerdo con Chew (2015, p. 132) la geografía de la hacienda era considerada ideal para monitorear a los internos. Ésta fue construida por los conquistadores españoles para controlar la población indígena que estaba bajo su poder.

En la hacienda se utilizaba la mano de obra masculina para las labores del campo y la femenina para las labores domésticas. Como la cantidad de internos no cubría la demanda de trabajo, la hacienda obtuvo permiso para contratar trabajadores mexicanos que complementarían la mano de obra. De acuerdo con Chew (2015, p. 133), esto era un indicio de que la CJAM tenía suficientes fondos y que la hacienda era auto-sustentable económicamente.

A pesar de la prosperidad de la hacienda, que gracias al conocimiento y labor de los internos contabilizó 95 toneladas de arroz en la cosecha de 1943, sin contar el cultivo de frutas y legumbres (Chew, 2015, p. 143), las ganancias no llegaban, tal vez por mala gestión, a beneficiar directamente a los internos, que sufrían con una estructura insalubre de alojamiento, no contaban con sanidad apropiada ni con atención médica adecuada.

Las condiciones de alojamiento, por ejemplo, eran bastante precarias. Un dormitorio comunitario alojaba a los internos que venían con sus familias. Para los hombres solteros, cerca de 200, el alojamiento era en aún más rudimentario. Se instalaban en una plataforma de madera, sobre la cual extendían sus cobijas. Todos compartían el mismo espacio común, sin divisorias, lo que proporcionaba la fácil difusión de las enfermedades. La precariedad se completaba debido a la ausencia de baños. Sin tratamiento adecuado, los excrementos contaminaban inevitablemente la propia producción de la hacienda. Mientras hombres y mujeres se ocupaban de las labores de la hacienda, los niños en edad

escolar tenían autorización del gobierno para frecuentar la escuela local (Chew, 2015, pp. 137–141).

La vida en Temixco termina, para la mayoría de los internos, sólo con el fin de la Segunda Guerra Mundial. Después de enfrentar años de privación moral y material, que se tradujeron en separación familiar, ruina económica e incluso la muerte para algunos de ellos, retomar la libertad tampoco fue fácil. Los internos salen del campo sin ninguna ayuda por parte del gobierno, ya sea para su desplazamiento o para la reinserción social. A las dificultades materiales se suma otra, aún más sutil y de difícil reparación: el prejuicio y la sospecha que pesaba sobre ellos consecuencia de la marginación social, construcciones simbólicas que no se desarman de la noche a la mañana.

Es en este sentido que también actúa *Mudas las Garzas*. Esta novela realiza la construcción de la memoria de la comunidad japonesa en México deshaciendo antiguos prejuicios al dar voz a sujetos otrora excluidos y olvidados. Lo logra a través de una avanzada técnica de tesitura textual y entrelazamiento de géneros, lo que contribuye para definir aún más el carácter peculiar de su narrativa. Selfa Chew logra contar, en el dominio del pacto ficcional que firma con el lector en el principio, una historia *posible* de la comunidad japonesa en México. La historia *real* –para la cual la vida en el campo de concentración es uno de los sucesos claves cuando la palabra es *recordar* la llegada y rutina de estos inmigrantes– es el espacio para la inspiración y sentido de la narrativa de Chew. *Mudas las Garzas* es, respetando la ficción que pretende ser, y como ahora lo veremos, un nítido reflejo de las voces presentes en los testimonios, que se articulan en su trasfondo y son la razón de ser de la novela.

MUDAS LAS GARZAS: ESTRUCTURA, TÉCNICA Y SENTIDO

Mudas las Garzas se construye bajo una estructura bastante compleja, en la que poemas, entrevistas, testimonios, documentos, cartas y foto-

grafías se alternan y permiten el desarrollo de una técnica que prima una recolección de voces en un texto híbrido que desafía incluso la linealidad temporal. La convencional estructura de capítulos pierde espacio para dar paso a una estructura narrativa en pequeños bloques textuales, enunciando historias paralelas como la vida misma.

A pesar de su clara intención de memoria una advertencia de la autora al principio de la narrativa orienta el tono del texto. En este fragmento Chew revela que la intención del recuento de aquel pasado se da por medio de un pacto ficcional. Inspirada en la realidad alcanzada por medio de un ancho trabajo de investigación que engloba diversas fuentes,³ la autora deja clara la libertad de ingenio ante el proceso de confección de la novela, lo que aproxima ese texto a la idea de *similitud* más propiamente que a la de *verdad*, en desuso incluso cuando se habla del discurso histórico. Sería entonces una legítima *versión*, tomándose en cuenta su carácter artístico.

El presente libro da cuenta de una parte de la historia de la comunidad japonesa/mexicana durante la Segunda Guerra Mundial; sin embargo, no pretende ser una fuente precisa de información. La tarea de narrar este pasaje es tan compleja que es necesario integrar entrevistas, documentos legales, reportes policíacos, memorias, poemas y cuentos sin especificar el género, el grado de veracidad, ni la procedencia exacta de los textos. Todos los nombres han sido cambiados y mientras algunas situaciones son ficticias, otras fueron narradas de primera voz por los afectados para proporcionar al lector la oportunidad de medir por sí mismo la dimensión del corazón humano (Chew, 2007, pp. 7-8).

La advertencia invita al lector a unir los hilos de historias aparentemente desconectadas, tanto en lo que se refiere a los diferentes núcleos

3 Además de sus fuentes orales, para componer este trabajo Chew consultó documentos que se encuentran en el Archivo General de la Nación, en México, y en Archivos Nacionales norteamericanos.

de la trama como a la historia misma de la comunidad japonesa. La narrativa se arma a través de una sugerencia de sentidos, sin adentrarse en modos analíticos de discusión de la realidad. La *advertencia* tal vez sea la cumbre de la explicación: una clarificación por la *no explicación* que de por sí ya revela otra forma posible de construcción de memoria –aquella que se da por la ficción, por la sugerencia, por poner en escena una *realidad posible*, como defiende Beatriz Sarlo en *Tiempo Pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (2005), el discurso literario adviene como una alternativa eficaz para comunicar una experiencia subjetiva.

La novela empieza de forma poética, con una instrucción dada a Haru, quien, aislado de su familia, vive bajo la duda y la angustia de no saber precisamente cuando podrá volver al convivio con los suyos:

La gladiola es fácil de cuidar. Si la das agua, si la abonas, si permites que llegue la luz hasta ella, la flor estalla en los colores que tu amor le haya pintado. (...) Te recordarán a Tyuta, a Tomoyo y a Susuri. No llores demasiado a tus pequeños. La gladiola sólo necesita un centímetro de lluvia sobre el suelo y la sal de tus lágrimas atenuará el color brillante de sus flores. (...) Sus tres pistilos se mecen suavemente para esparcir en el viento su polvo perfumado. Ese aroma será lo único que extrañarás, Haru, si alguna vez se te permita regresar a tu casa, a tu familia (Chew, 2007, pp. 15-16).

En el plano temático sobresalen distintos tópicos, paralelos y complementarios a la vez: la desintegración familiar ocasionada por la separación entre padres e hijos, la construcción de la identidad por parte de los hijos de extranjeros nacidos en México, la discusión acerca de los derechos políticos de los naturalizados mexicanos y la realidad de los campos de concentración en México. La autora articula documentos verídicos y testimonios a su trama.

Sus personajes se encuadran en dos ejes principales: 1) el triángulo amoroso formado por la joven Sadako, su violento y anciano esposo Jinso Tanada y el socio de este, el joven Asato Kahogura, de quien Sadako se convertirá en amante. Sadako se casó a la distancia con Tanada, japonés emigrado a los Estados Unidos, sin nunca haberlo visto antes. 2) La historia de Seiko y Mishiko, los más jóvenes de los cuatro hijos de una pareja japonesa pobre. El estado vegetativo de la madre y la dificultad por parte de los dos hijos mayores en conseguir trabajo obligan al padre a tomar la difícil decisión de entregar los dos más pequeños en adopción a una pareja japonesa acomodada, el Dr. Sato y su señora, quienes contaban con la protección del gobernador y lograron permiso para volver a Chiapas a pesar de la norma de evacuar costa y fronteras. Estos dos ejes se conectan a la historia de la inmigración japonesa en las Américas por explorar las consecuencias del desplazamiento económico y de los conflictos provocados por la Segunda Guerra Mundial, siempre de forma subjetiva, tomando en cuenta los más variados dramas personales.

En la memoria de un Seiko aún niño y a punto de separarse de su familia se encuentra la raíz del dilema de estar colocado entre dos mundos y dos culturas. Cuando se ve obligado a dejar atrás a su familia biológica, hace una invocación a su madre, enferma e inconsciente. Su invocación nos hace notar el dilema detrás de la idea de pertenecer, que se presenta siempre como mensaje subliminal en toda la trama, agudizada aún más en las escenas con este personaje:

Okasan, ¡despierte! Nos llevan lejos de Kishi y Suri. Madre, si usted moviese uno de sus dedos otosan diría: quédense, no importa la pobreza en que vivimos. [...] Okasan, no me importará si los otros se burlan de mí, comeré sus triangulitos de onigiri en el recreo y le llamaré siempre “okasan”, aunque sepa decir también “madre”, “mamá” y “ternura” (Chew, 2007, p. 24).

La promesa que le hace a su madre permite al lector leer entre líneas la batalla de un niño frente al rechazo de la cultura de sus ancestros en el círculo social de su país de nacimiento. Denota, a la vez, el sacrificio al que estaba dispuesto a sujetarse para permanecer al lado de su familia. A esta ficcionalización personificada por Seiko se suman testimonios anónimos en la novela que corroboran el mismo dilema como un hecho factual: el recuerdo de una mujer que, cuando niña, cuestionada por su padre sobre su regalo de cumpleaños, dijo que quería una cirugía para agrandar sus ojos, lo que le haría pasar desapercibida. Otro rememora que el idioma japonés no se enseñaba a los niños de su círculo social; estaba reservado solo a los adultos para evitar que estos niños fueran despreciados al hablarlo en público.

Paralela a esa historia está la joven Sadako que, a los 15 años, viaja de Japón a San Francisco haciendo, en la ficción, el camino realizado por centenas de jóvenes japonesas que desposaban *figuras impresas en papel* y partían para América para reunirse con esos desconocidos hombres, sus maridos. Estos, a la vez, en su mayoría, salían de su país aún muy jóvenes, todavía solteros, para librar el excedente humano de Japón con el sueño de una vida de prosperidad económica en otro continente. La esperanza de Sadako por una vida feliz al lado de su esposo se deshace tan pronto arriba al puerto de San Francisco. Cuando vio a su marido por primera vez,

se convirtió en una estatua para no mostrar su terror. Pensó en regresar al centro de detención, implorar que la dejaran volver a Japón, explicarle a sus padres que les habían engañado, que la fotografía de Jinso Tanada había sido tomada 30 años atrás” (Chew, 2007, p. 72).

Jinso Tanada no sólo tenía edad suficiente para ser su padre sino que también se muestra como un esposo abusivo y violento: “un poco de paz en los ojos de Sadako era suficiente para que Jinso la torturara (Chew, 2007, p. 94). Sadako también le servía de mano de obra para complementar el trabajo en su negocio:

Aprendió pronto a colocar la mercancía sobre el estante. A barrer a la usanza de las mujeres de ese nuevo país. Y aprendió también las palabras suficientes para comunicarse en inglés con los clientes. Se dio cuenta de que su esposo no le permitiría buscar a Kaida [amiga que hizo durante el viaje de Japón a San Francisco, y que venía a los Estados Unidos por el mismo motivo que ella] ni hacer otras amigas. Supo que nunca tendría dinero para comprar su pasaje a Japón. Presintió que okasan no permitiría el regreso de la hija que ya no era virgen. Sintió que el frote furioso del señor Tanada contra su cuerpo semidesnudo, desgastaba más allá de la piel. La sangre molida de sus piernas era lo que menos dolía (Chew, 2007, p. 84).

Sadako vive la pesadilla de sentirse a la propia suerte y sin recursos en un país extranjero, sin dominio del idioma, de los códigos, y sin un círculo social. Completamente desprotegida, en su imaginación las alternativas para librarse de esta mala fortuna la conducían a caminos igual de duros, como convertirse en prostituta. Su destino de desdichada, sin embargo, cambia con la aproximación de Asato. Por eso cuando el joven socio, Jinso Tanada, se encontraba con ella a solas en la tienda, le daba su palabra de apoyo, además de alegrarle la vida compartiendo con sus haikais.

Pasa un año hasta que, enamorados, Sadako y Asato deciden huir de los Estados Unidos cruzando la frontera sur. Para ambos, México se transforma en un *locus* de esperanza, donde entreveían una posibilidad de recomienzo. Lo mismo ocurrió con centenares de inmigrantes cuando la inmigración de asiáticos fue indeseada en los Estados Unidos a fines del siglo XIX.⁴

Mudas las Garzas se arma como una microhistoria en la que los relatos personales dan la clave de esa coyuntura social. A los relatos orales se adhieren documentos que ratifican estas memorias subjetivas,

4 El Acta de Expulsion China del año 1882, por ejemplo, prohibía la inmigración china a los EEUU y cancelaba la residencia permanente de chinos que ya contaban con este beneficio. México se transformó en una alternativa para muchos de ellos.

si no como hechos reales, una vez que la “advertencia” deja claro el pacto ficcional, seguramente como hechos posibles, por la nítida conexión y sintonía entre ficción, relatos de memoria y documentos.

El tejido de la ficción revela sus inspiraciones reales a través de fotos antiguas como las de los niños en el campo de concentración, de familias japonesas e incluso la de una familia japonesa y sus hijos adoptivos. Tales inspiraciones se unen a relatos extraídos de los rincones de la memoria, como el testimonio de Asahiro Tanaka, que personifica uno de los hombres de confianza del presidente Francisco Madero. Su memoria resurge en una foto antigua y a través del relato de su hijo:

Cuando Madero pasó camino a Cd. Juárez, mi padre preguntó –¿Me puedo ir con usted? [...]Desde entonces mi padre y Madero fueron inseparables. [...] Este de traje elegante con la familia de Madero es mi papá. Él manejaba el Ford de doña Sara que ahora está en el museo. Mi padre probaba la comida directamente del plato del presidente para asegurarse de que no estuviera envenenada (Chew, 2007, p. 19).

Esta voz, que en la novela emerge bajo forma de testimonio, relata no sólo la experiencia del otro –su padre– sino también su propia experiencia. Recuerda haber sido ocultado por el padre en un sótano después del ataque a Pearl Harbor, que inicia la persecución de los japoneses en los Estados Unidos y posteriormente en México.

El hilo de la ficción con realidad –este juego entre realidad posible, relatos orales, documentos y fotografía– se entrelaza con los haikus, que se intercalan a otros géneros textuales. Remiten no sólo a los poemas que Asato le enseñaba a Sadako, sino que también anuncian pasajes y articulan la transición entre memoria y creación literaria. Son 28 en total. Además de funcionar como un entremés para la historia venidera, dejan el lector detenido por la condensación de sentido que proporciona:

“Entre gardenias/ Insondables secretos / De amor se callan” –anuncia la transición para el romance prohibido entre Sadako y Asato.

“Dedos de invierno/ Inclementes se llevan / La flor más frágil” –del que sigue un reporte policiaco acerca de Seki Sano, japonés comunista perseguido en México a causa de su posición política.

“Ranas y estrellas / Universo de papel / El origami” –anuncia la relación entre los padres adoptivos y sus hijos, y el intento de transmitir la tradición japonesa a esta generación nisei. Envueltos en la atmosfera mexicana, el español se les hacía más espontáneo que el japonés. El doblaje del papel posiblemente les sería más natural en la construcción de cometas que en la arquitectura de los origamis.

“Corales rosas / Abren mil abanicos / Bajo las olas” –anuncia el viaje de Sadako. Ella y otras doscientas jóvenes japonesas cruzaron los mares hacia Norteamérica después de haber contraído matrimonio a la distancia con japoneses emigrados, desposando desconocidos sin saber la suerte que les esperaba.

El fondo histórico de la novela se enmarca entre el comienzo del siglo xx y el movimiento estudiantil de 1968. Sadako representa la llegada de los inmigrantes a América. A su vez, a través de Seiko, la autora problematiza el rol de la generación binacional formada por hijos de japoneses nacidos en México. En el centro de esta problemática, la idea de *pertenecer* se anuncia en la narrativa por medio de otro haiku: “Pequeño lago / Envuelve colores / Que se derraman”.

El conflicto de *pertenecer* es una idea central en la narrativa, pero que se intensifica en la historia de Seiko y su familia. La novela representa el extremo de la situación a través de la entrega de dos de los cuatro hijos de esta familia para la adopción forzados por la pobreza, el hambre y el rechazo social, como se nota por la hija mayor, quien, mexicana de nacimiento, “ha buscado trabajo, pero la rechazan como si fuera el enemigo” (Chew, 2007, p. 28).

Seiko, a su vez, experimenta en piel propia lo que es sentirse nacional y ser visto como extranjero. Esa negociación entre individuo y

sociedad se amplía y se complica por cuenta del papel que la familia adoptiva ejerce en su vida frente a las decisiones personales y políticas del ya adolescente Seiko. Su padre adoptivo se posiciona contra la vinculación de Seiko con el movimiento estudiantil mexicano, como se puede percibir en el siguiente diálogo entre los dos:

Otosan. Debemos hablar. Usted no podrá moldearme con sus silencios. Debe permitirme unirme a la huelga. Seiko, no comprendes nada. Nosotros no podemos intervenir en la política de este país.

La guerra terminó hace mucho tiempo, Doctor Sato. Y no podemos dejar de tomar partido en este problema. Todos saben que las condiciones de los trabajadores son injustas (Chew, 2007, p. 114).

La plática, que empieza de forma respetuosa, con Seiko aludiendo a su padre como “otosan”, padre en japonés, luego se transforma en conflictiva, y el hijo pasa a referirse a su padre como “Dr. Sato”. El padre, a la vez, engloba a su hijo en la categoría de “extranjeros” al incluirle en un “nosotros” en el cual Seiko propiamente no se encuadra, toda vez que es mexicano de nacimiento, y especialmente por sentirse mexicano.

Sin argumentos para convencer a su padre a prestar su apoyo, Seiko se rebela, abandona a los padres adoptivos y retoma el apellido de su padre biológico:

Soy Seiko Matsushita. Doctor Sato, borre de mi nombre su apellido y de su herencia también haga desaparecer mi nombre. Sé que usted cree que yo no tengo derechos y que los demás me tratarán siempre como un huésped indeseable. Recuerde, otosan, ¡yo nací en este país y no puedo quedarme con los brazos cruzados! Usted mismo me enseñó a ser compasivo. Si usted no puede entenderme ahora, si usted desea proteger su cátedra y su posición por encima de las injusticias... ¡la calle es ancha y muchos podemos dormir en ella! (Chew, 2007, p. 114).

El juego entre testimonio y ficción proporcionados por los registros de archivos públicos y privados que Chew recupera y configura en su novela le dan un tenor memorialista, que, agregada a su forma literaria, hacen de *Mudas las Garzas*, como bien define Pérez-Anzaldo (2010):

[...] un texto postmoderno en el que se rompen y traspasan las fronteras literarias, espaciales, temporarias e identitarias. Esta mezcla de crónica, testimonio, poemario, novela y memoria es un intento por rescatar la historia dejada de lado por parte del discurso institucionalizado, pero 'sin pretender ser una fuente precisa de información' (p. 17).

El arte se articula en la memoria con el objetivo de llenar los espacios vacíos de la historia, como forma de reparar injusticias, deshacer prejuicios y de dar voz a olvidados y excluidos. Aunque fincada en lo ficticio, transita por la esfera de lo probable, de lo posible, contribuyendo en la construcción de la memoria de los japoneses en México. *Mudas las garzas* se firma como instrumento literario y de memoria. Reúne la condensación de un haiku y el ingenio y la ligereza del origami.

BIBLIOGRAFÍA

- CHEW, SELFA. (2007). *Mudas Las Garzas*. México: Ediciones y Gráficos Eón.
- . (2015). *Uprooting Community. Japanese Mexicans, World War II, and the U.S.-Mexican Borderlands*. Tucson: The University of Arizona Press.
- HERNÁNDEZ, GALINDO S. (2011). *La guerra contra los japoneses en México durante la Segunda Guerra Mundial: Kiso Tsuru y Masao Imuro, inmigrantes vigilados*. México: Itaca.
- KRYCH, NOBUKO. (1979). *The history of the early Japanese emigration and colonization in Mexico*. Denver: University of Colorado.
- LOS QUE LLEGARON, JAPONESES. (2012). México: Canal Once, data de presentación 7 de marzo (documental).

OTA MICHIMA, MARIA ELENA (coord.) (1997). *Destino México: un estudio de las migraciones asiáticas a México, siglos XIX y XX*. México: El Colegio de México.

PÉREZ-ANZALDO, GUADALUPE. (2010). “Imágenes memorables en Mudas las Garzas de Selfa Chew. Trayectorias de la presencia japonesa en México”. En *Destiempos* (23). México: Mariel Reinoso, Diciembre.

SARLO, BEATRIZ. (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

MEZCLA DE GÉNEROS E INTERTEXTUALIDAD EN *TELA DE SEVOYA* (2012), DE MYRIAM MOSCONA

BRIGITTE NATANSON

Université d'Orléans. Rémélíce EA 4709

EL LIBRO *TELA DE SEVOYA*, DE MYRIAM MOSCONA (México, 1955), se publicó en 2012 en México y fue galardonado con el premio Villaurrutia. Tiene otra edición en España en 2014, en la editorial El Acantilado. De origen búlgaro sefaradí, la autora recoge la memoria familiar de la migración desde Bulgaria hacia México.

Empecemos por una aproximación histórica: la inmigración sefaradí, –y la judía en general– a México no tuvo mucha importancia numérica, si se compara con otros países americanos como EEUU, Brasil y Argentina. En cuanto a las migraciones de principios del siglo xx, se produjeron por los mismos motivos en general: guerras, persecuciones, reconfiguraciones nacionalistas en el ex Imperio otomano. En el caso de la familia de Moscona, la emigración es posterior y se relaciona con las medidas antijudías impuestas tras la ocupación nazi de los Balcanes y la empresa de exterminación de los judíos durante la segunda guerra mundial.¹

En cuanto a la experiencia exílica de los judíos, recordémoslo, no data de los años cincuenta (o de 1959 para Cuba, o 1998 para Venezuela), sino de más de veinte siglos, siendo la más importante después

1 Si bien Bulgaria fue el único país de los Balcanes en que se logró evitar la deportación y destrucción de las comunidades judías, en Salónica (la ciudad con más población sefaradí de Grecia) y en otras zonas ocupadas a partir de 1943 por los nazis, el 90% de la población fue deportada y asesinada en los campos de Auschwitz-Birkenau: ver por ejemplo Salvador Santa Puche, “Una lengua en el infierno: el judeoespañol en los campos de exterminio” (2003).

de la destrucción del Templo de Jerusalén y la voluntad de erradicación de las elites por parte de los romanos en el año 70.

Tras la reubicación en distintas partes del mundo, ocurren varias expulsiones a lo largo de los siglos, siendo la más sentida por los sefardíes, como se sabe, la de España en 1492. Resultó sumamente importante en cuanto a la preservación de las lenguas habladas en los reinos de España en aquel entonces (castellano, catalán, portugués básicamente) y su evolución como lengua propia de los exiliados: el judeoespañol, o *djudezmo*, *djidió*, *espanyolit* o ladino² –*haketía* en Marruecos– mayormente en el antiguo Imperio Otomano, es un verdadero laboratorio de lo que pasa en cuanto distintos idiomas entran en contacto, como lo hizo con el turco, el griego, el italiano, el francés, mientras el hebreo se mantiene como trasfondo sobre todo en relación con la vida religiosa. Tal como ocurrió con la otra principal lengua judía, el yiddish de los ashkenazíes, la parcial destrucción de sus locutores durante la Shoá tuvo como consecuencia una enorme disminución de varias manifestaciones culturales en este idioma, discretamente recordada en la dedicatoria del libro de Moscona:

A la memoria de mis padres.

*A los hablantes del judeoespañol que murieron
con su lengua en los campos de exterminio.*

Este libro, si bien se inscribe en la herencia de escritores (en su gran mayoría escritoras) mexicano/as que recuperan la memoria de migrantes judíos del siglo xx,³ también mezcla en su(s) relato(s) tantos “géne-

2 Algunos prefieren utilizar el término “ladino” únicamente para los textos litúrgicos y no para la lengua hablada.

3 Citemos entre otros: Margo Glantz, una pionera en el género (*Las genealogías*, 1981) con muchas reediciones y, desde los años 90, Sabina Berman (*La Bobe*, 1991), José Woldenberg (*Las ausencias presentes*, 1992), Bertha Praes de Neuman (*Ana y Jacobo*, 2001), Susana Wein (*La abuela me entregó a sus muertos*, 2001), Jacobo Sefamí (*Los dolientes*, 2004), Rosa Krauze de Kolteniuk, pionera como mujer, inmigrante, y doctora en filosofía, *Mamshi (Cuatro estaciones de una vida)*, 2004).

ros” como lo hace Régine Robin en sus “novelas-testimonios-ficciones-tratados teóricos”.⁴ Recordar los diálogos con los abuelos, crear de nuevo en la lengua sefaradí y llevar un discurso metalingüístico significa más que un simple plurilingüismo: se descubre al recuperar la memoria familiar una memoria colectiva histórica mucho más variada aún.

Esta novela fue pensada primero como un libro de poesía, género cultivado hasta la fecha por la autora, y los capítulos se suceden con encabezados definitorios que anuncian distintos tipos de escritura: los recuerdos de la infancia (“Distancia de foco”), el viaje de regreso a los países de partida de la familia (“Del Diario del viaje”), los sueños y la fantasía (“Molino de viento”), la investigación histórica (“Pisapapeles”) y la recreación de la tradición heredada de la lejana España con distintas formas de recuperación del judeoespañol (“Kantikas” y “La Cuarta pared”), con la inclusión de canciones y refranes.

LA NOVELA EN SU CONTEXTO MEXICANO SEFARADÍ

Entre los antecedentes literarios, señalábamos hace unos años en varios artículos⁵ las estrategias de deconstrucción y construcción identitarias en las novelas de dos escritoras mexicano-sefaradíes: Rosa Nissán (1939) y Vicky Nizri (1954). La primera, además de las novelas *Novia*

4 Véase por ejemplo cómo intenta redefinir la posibilidad de la escritura de la Historia: “Es esa exterioridad la que quiero hallar en la escritura, esa nueva mirada sobre la historia que no es novela histórica ni historia novelada, ni escritura estetizada en forma de ensayo, ni historia con escritura de autor” (Robin, 1989, p. 195). De la misma manera, caracteriza otro tipo de texto ficcional de la siguiente manera: “Este cuento que trata de lo biográfico, de las huellas, de la memoria, bien dice adónde va mi texto. No es del todo teórico en la discursividad a la que se somete, ni del todo ficcional, tampoco ficción-teórica propiamente dicha. Como recorrido, se apoya en algunos hitos de tiempo, espacio, teoría, ficción. Trata de escalonar su reflexión como puede, tomando préstamos de todos los discursos, de todas las formas. ¡Discurso híbrido!” (1989, p. 15).

5 Véase bibliografía.

que te vea (1992) e *Hisho que te nazca* (1996),⁶ también emprendía un viaje para remontar a los orígenes de la familia (su padre llegó de Palestina), con otro texto claramente definido como crónica de viaje: *Las tierras prometidas. Crónica de un viaje a Israel* (1997), con todas las riquezas del género, una mirada ingenua, distanciada, llena de amor a la otredad y de episodios eróticos.

En la novela *Vida propia* (2000), de Vicky Nizri, cuya familia emigró desde Yugoslavia, primero a Argentina, luego a Chile, para terminar en México, encontramos otra vez la obsesión por la dominación sobre las mujeres, llevada a cabo por los hombres pero perpetuada por unas mujeres recelosas de la continuidad de esta situación. El personaje principal, la abuela Esther, padece la situación en una época en la que les resulta imposible encontrar otros caminos de vida; por ello se insiste en esa herencia en el epígrafe de la novela: “Vengo de una raza de mujeres donde no hay lugar para las alas”. Recién al final del relato y de su vida, una vez muerto el marido y aplacadas las rencillas familiares, puede gozar de una “vida propia”.

Esa misma frase “Vengo de una raza de mujeres donde no hay lugar para las alas” se relaciona, por lo menos, con una canción tradicional de cuna en judeoespañol,⁷ utilizada por la autora como veremos en el segundo capítulo:

Durme, durme mi angelico
hijico chico de tu nacion
criatura de Sion,
no conoces la dolor.

6 Esos títulos inspirados en refranes como buenos augurios, dicen la única condición posible de la mujer: casarse y tener hijos. A partir de estos mandatos, el relato de ambas novelas describe las etapas de la obediencia hasta la desobediencia, la liberación de la dominación, primero del padre y luego del marido y el alejamiento de los hijos, es decir, desmiente la fatalidad enunciada en los títulos.

7 Tal como ocurre con el yiddish para los germanohablantes, parte del texto se entiende, pero hace falta conocimiento de varios otros idiomas para comprender todo, sin hablar de las variantes en cada país de la diáspora.

Por que nombre me demandas?
por que no canto yo?
Ah! cortaron las mis alas
y mi boz amudicio.
Ah! el mundo de dolor!

Dentro de este mismo contexto histórico y lingüístico, nos interesa enfocar el análisis del libro de Myriam Moscona destacando unas marcas de intertextualidad con estos textos anteriores, con los ejemplos de algunos puntos en común y señalando, también, diferencias notables.

INTERTEXTUALIDAD: ALGUNOS PUNTOS EN COMÚN CON LOS ANTECEDENTES LITERARIOS

Muchos aspectos de esta intertextualidad se relacionan con la estructura de los relatos y la mezcla de géneros: “casi la misma lengua” en relación al español de México, incluyendo las coincidencias con lo que en España se considera “arcaísmos”; la reconstrucción de la lengua de la infancia (“los sonidos remotos” para Moscona); la importancia de la presencia de los refranes y canciones.

Sin querer separar demasiado algunas temáticas de la forma de los relatos, otros aspectos dibujan, casi a la manera de novelas de aprendizaje, los caminos emprendidos por las protagonistas desde la toma de conciencia de las diferencias con el medio del o de los países de acogida, de la historia y tradición familiar y comunitaria, hasta la aparición de un ser adulto y relativamente independiente para llevar una “vida propia”.

La conciencia de la historia peculiar remite a la relación con Sefarad (España), cuya memoria se transmite a través del idioma pero también por los relatos de la expulsión. En *Tela de Sevoya*, el punto de partida es “un manuscrito con caligrafía inusual” heredado de la abuela paterna:

–Agora sos mui chikitika para entenderlo. Kuando yo me tope fuera del mundo, este mezmo manuskrito lo guadrarás i para ti. [...] ¿Por qué tenía esa sentencia de expulsión junto a sus documentos personales? Quizá le gustaba almacenar heridas. [...] Palpo las hojas maltratadas, rotas en los bordes, de esta obra caligráfica barroca y perfecta. Aún con las roturas se lee a veces con claridad, a veces con cierta confusión, lo que a continuación se transcribe con idéntica ortografía (Moscona, 2014, p. 149).

En *Vida propia*, el viaje de Temuco, Chile, hacia México es el pretexto para que el padre le transmita a su hija, la protagonista, algo de esa misma memoria colectiva traumática, a través de una canción:

Ea, djudíos, a enfardelar ke los reyes keren ke kruzen la mar, ke los reyes keren ke kruzen la mar. La larará, larara, lará.

– ¿Qué canta usted, papá? –pregunté bajito para seguir escuchando, escuchándolo.

– *Una kantika ke mi padre kantava en mi chikés y ke según me dijo kantaba el su padre* y el papú del papú del su padre hasta llegar a los años viejos de la expulsión de los judíos de España cunado salieron *kon Kolón Kristóbal*o (Nizri, 2000, p. 29)

CASI EL MISMO IDIOMA: EL JUDEOESPAÑOL Y EL ESPAÑOL DE MÉXICO

El contacto del judeoespañol en el español de México, plasmado en relatos inspirados en la experiencia de los primeros migrantes, en general los abuelos, no podía sino provocar sorpresas parecidas y aprovechadas en las distintas novelas.

El inicio de la novela de Moscona resume la condición de los nietos de los inmigrantes ante esa “casi misma lengua” al decir así: “¿Todos los abuelos de la Tierra hablarán con esos giros tan extraños?” A continua-

ción aparece el personaje de la abuela, cuya presentación define sencillamente el estatuto del judeoespañol: “Esther Benaroya creció envuelta en ese español entreverado con palabras de otros mundos”.

Y al final del primer capítulo se reitera esa sensación extraña de lo parecido pero no igual, de la relación entre el idioma, el “español”, y el hecho de ser judíos, desde la experiencia de la vida en los Balcanes: “Al desembarcar en estas tierras pensó por un momento que todos los mexicanos eran de sangre judía. Todos hablaban español, esa lengua de los sefaradíes de Turquía y de Bulgaria. *“Ama aki lo avlan malo, malo... No saben decir las kosas kon su muzika de orijín”* (Moscona, 2014, p. 8).

Para la protagonista de las novelas de Rosa Nissán, Oshinica, el choque entre el “español” materno y el del entorno mexicano se produce en un taller de escritura literaria:

Por fin entendí por qué construyo al revés las oraciones. ¿Se dice al revés las oraciones o las oraciones al revés? ¡Qué difícil! Por ahí escribo que mi madre me dice: “Sabia vas a ser.” Elena, al corregirme, invierte la frase. Y no, no va así, me defiende. Revisamos otras frases y me doy cuenta de que así lo escribo porque así lo he oído en mi casa. Digo: “¿Atavanada estás? ¿Turista eres?” Así el ladino, “ansina tiene que ser”, dice mi madre, por eso escribo así, qué lata y qué difícil cambiar. “Todo, todo lo escribes al revés volteado”, diría mi madre (Moscona, 1994, pp. 25-26)

LA RECONSTRUCCIÓN DE LA LENGUA DE LA INFANCIA (“LOS SONIDOS REMOTOS” PARA MOSCONA)

La toma de conciencia (narrativamente construida por su efectividad, por supuesto) provoca en las tres autoras un deseo de *recuperación*, de *reconstrucción* de esa lengua, tal como lo manifiestan elementos paratextuales como epígrafes y dedicatorias, destinados a agradecer a especialistas por la ayuda para esa reconstrucción. No se trata de la

rehabilitación artificial de un idioma totalmente perdido, sino de una búsqueda de coherencia entre los sonidos y expresiones escuchados durante la infancia y la construcción literaria, sea cual sea la forma. Por más que pretenda transmitir algo de la oralidad, necesita apearse a algunas normas de transcripción, sobre todo en este caso de falta de unificación,⁸ y entender el funcionamiento sintáctico de un idioma a su vez modificado por la estancia en un país hispanohablante. Es más, esa reconstrucción, en Moscona, da lugar a uno de esos capítulos de índole ensayística, titulado “Pisapapeles”, metadiscurso sobre la creación literaria y la investigación sociolingüística:

En mis ires y venires tomo nota sobre las dificultades de normar un criterio en cuanto a la ortografía del judeoespañol. Los diccionarios consig-
nan con grafías diferentes las mismas palabras/ *Pájaro, paxaro, pasharo, pásharo*. El origen de esta confusión obedece a diversas razones. [...] En ese entonces prevalecía la literatura, así como cartas y documentos en judeoespañol tal como se acostumbraba escribirlos: con caracteres rashi, es decir, letras hebreas pero expresando un discurso del español (Moscona, 2014, p. 121).

LA IMPORTANCIA DE LA PRESENCIA DE LOS REFRANES Y CANCIONES

En *Tela de sevoya* los refranes salen principalmente de la boca de las abuelas Esther y Victoria⁹ y expresan en su mayoría rechazo y maldiciones. Desde el principio, como punto de partida, el final del abuelo

8 Sin entrar en el debate de la transcripción del judeoespañol, señalemos la tentativa de unificación desde instituciones españolas, en particular el Instituto Cervantes, que se manifiesta por ejemplo por el uso de la “k”, tal como aparece en el libro de Moscona, o en Vicky Nizri.

9 Pero también de varios relatos de otros familiares, como por ejemplo el tío Salomón, que también los usa como herencia familiar: “como ya decía mi *vavá* –*De trigo preto no sale buen pan*,” o también “*No avles mal del dya antes ke se aga la noche*”, decía mi señor padre” (Moscona, 2014, p. 115-117).

Salomón y el de la abuela Esther se cuentan con un humorismo no presente en los relatos del final del padre o de la madre, ocurrido cuando la autora era muy joven y que por lo tanto ha dejado un verdadero trauma:

Me parece absurdo que hablen de sus piernas si sólo tiene una; la otra, lo sé, la perdió en el frente de guerra en 1917. Mi abuelo Salomón Karmona es el hombre más viejo de la tierra, tiene setenta años.

La señorita de blanco le baja los calzones, lo zarandea, carga un riñón metálico, se lo coloca debajo de las nalgas: “Orine, defeque”. Esa tarde me llama con una voz musical [...] sube el riñón a mi nariz y me obliga a oler la mierda circular de mi abuelo. Por la noche se lo cuento y, aunque la abuela Esther me escucha con atención, me contesta con un refrán extraño, como si hablara furiosa con la enfermera. Agita el dedo índice con toda su energía: “*Mírame kon un ojo, te miraré kon dos*”[...] el abuelo ya no amaneció [...] el rabino se despide de mi abuela deseándola volver a verla en ocasiones más felices. “*Ke nos veamos en alegriyas*”. Ella le dice adiós en la puerta de su casa y al cerrarla grita con fuerza: “*Eeeef, los dos pies en un sapato!*”. No le gustan los rabinos y no se molesta en disimularlo, por eso mi madre dice que su suegra está loca [...].

Qué mala suerte, me hubiera gustado vivir con ella y no con la otra, la abuela Victoria [...] pero eso no es posible. ¿Por qué? Es simple: durante la fiesta de *Purim*, cuando salí de mi casa disfrazada de pollo, abrí la puerta de su casa, quería darle un beso, pero la abuela Esther no se inmutó, siguió dormida, parecía tener frío (Moscona, 2014, p. 21-22)

A veces los refranes le inspiran incomprensión a la narradora y suscitan preguntas que nos muestran el motor de sus investigaciones, desde la perspectiva lingüística e histórica, pero sin aportar siempre respuestas.

El momento de otra muerte, la de la abuela Victoria, cuyo execrable carácter funciona como tela de fondo, más que de *sevoya*, en las escenas de la infancia, se sella con una sentencia definitiva, un desenlace que remata una relación conflictiva definida como recíproca en la

frase: “Mi abuela tiene una extraña crueldad que yo sé despertarle como nadie” (Moscona, 2014, p. 14):

[...] la abuela Victoria tiene un momento de lucidez antes de morir. Suspira jalando aire como si fuera a encender un motor. La tomo de la mano y le digo al oído:

–Abuela, ¿me perdonas? –voltea la cara y me dice:

–No. Para una prieta kriatura como sos, no ai pedron (Moscona, 2014, p. 23).

Los siguientes capítulos, titulados “Distancia de foco”, contarán uno tras otro los encontronazos entre la abuela y la nieta, pero a pesar de ellos, su presencia también es constitutiva del apego a la lengua ancestral, que desemboca en la *reconstrucción de la lengua de la infancia*, lo que la autora llama “los sonidos remotos”. Dirigiéndose a ella le recuerda: “Descansa, abuela, allá en los añiles de otros mundos y avísale a mi clan que estás perdonada. Si no fuera por ti ¿de dónde hubiera sacado los *byervos i las dichas*? Nadie las inyectó a mi corriente sanguínea como tú, durante esa infancia que sigo escuchando.” (Moscona, 2014, p. 24).

En la novela *Vida propia*, una réplica de la protagonista ilustra su relación con la tradición familiar y la utilidad de recurrir a los refranes, ya que siempre existe uno para reaccionar, refugiándose en lo colectivo para expresar aunque fuera una opinión personal:¹⁰

– ¿Ya oíste? –comentó alarmado–. Hitler acaba de liquidar el ala extrema de su propio partido.

– *Perro isho de otro, mal rallo lo parta* –respondí echando mano del repertorio de maldiciones de mi madre (Nizri, 2000, p. 183).

10 Lo que presentamos en el artículo “Le passage du ‘nous’ au ‘je’ par l’écriture dans trois romans de l’immigration de familles judéo-espagnoles en Amérique latine”.

También pueden representar una suerte de coda, una conclusión. Un capítulo de los finales (“La cuarta pared”) relata la llegada de los Stem, una familia de judíos polacos a México, justo después del estallido de la guerra, y el encuentro con una familia de judíos sefaradíes llegados de Francia, los Covo, por los mismos motivos. Contraponiendo los dos idiomas judíos, el yiddish y el judeoespañol, la narradora cuenta con humor las dificultades y los desencuentros: “Comenzaron a tratarse, pero no se toleraban. Si el señor José Covo le hablaba en ladino, el señor José Stem contestaba en yiddish” (Moscona, 2014, p. 236). Pero finalmente, “el tiempo los unió de la manera menos previsible” cuando “el hijo del sefardí se enamoró de Alina, la hija del ashkenazy [sic]” (Moscona, 2014, p. 237). La narración termina con el refrán aprendido por el ashkenazí: “*Kada uno saluda kon el techapeo ke tiene*”, que al parecer le encanta y acompaña con la mímica de quitarse el sombrero.

En *Vida propia*, de V. Nizri, los refranes se encuentran sobre todo en boca de la madre de la protagonista, para dar consejos o reprimir ciertas tendencias de la hija, como por ejemplo su afición a los espejos: “Verse en el espejo es como viajar muy lejos para ir al encuentro de uno. El espejo me devuelve la mirada, la mía y la de mamá cuando se enoja. Ella dice que no debo verme tanto, que *la ke muncho se mira polo ila*” (Nizri, 2000, p. 15) En cuanto a las canciones, en Moscona aparecen, solas, en los mencionados capítulos denominados “Kantikas” sin conexiones claras con el resto de los capítulos, pero también en varios momentos en los que los personajes las cantan. En “La cuarta pared”, se da la palabra al tío Salomón, proyectista del cine itinerante de Bulgaria. Al relatar cómo se prendió de una hermosa actriz, él imagina lo que le podría contar y le sale una canción, para lograr “que imagine los bailes de *borrachikos* que la cantan con acordeones y panderos al estilo *muestro*”¹¹ u otro personaje, Nissim, quien canta en la radio.

11 “*La vida por el raki / no puedo yo desharlo de beber nunca me artí de tanto amarlo. Kuando esto en el barmil no avlo kon dingunos. / Kuando me ago kior kandil me kaygo en el lodo*” (Moscona, 2014, p. 116).

En *Vida propia*, a veces se inserta la letra de la canción en la narración de los recuerdos de la infancia, como esta canción de cuna atribuida al propio barco en el que viaja con su padre. Se trata de la misma que referimos al principio por su relación con el título de la novela:

El viento impulsa la pesada embarcación en que viajamos, se mece, interpreta melodías de cuna: *durme, durme mi andjeliko*. Pienso en mamá, con su vientre siempre abultado, *ishiko de tu nasión*; abrumada con los quehaceres de casa, *no konosesh la dolor*; mi madre duerme poco o nada, yo le canto para que duerma, *akortaron las tus alas y tu boz amudició*; mamá es igualita a la mar: nunca para. *Durme, durme* (Nizri, 2000, p. 14).

Otra vez una canción tradicional de boda viene a interrumpir el diálogo entre la directora de la escuela cuyo lema es “La razón de ser mujer es la maternidad y la espiritualidad” y la narradora que recuerda “No guardo la menor duda de que si ella hubiese parido hijos en serie, como mi madre, opinaría distinto. [...] Yo me pregunto ¿a qué hora va uno a elevar el espíritu si el trabajo no cesa” (Nizri, 2000, p. 52).

*Dize la muestra novia:
 ¿komo se llama la kara?
 No se dize kara sino roza del rozal
 ¡Pase la novia kon el novio!
 Dize la muestra novia
 ¿Komo se llama el kabelyo?
 No se llama kabelyo sino seda de labrar
 ¡Ay mi roza del rozal!
 ¡Ay mi seda de labrar!
 ¡Pase la novia kon el novio!*

UNA MEZCLA DE APEGO Y REBELDÍA FRENTE A LA TRADICIÓN

En *Tela de Sevoya*, la mayor manifestación de apego a la historia familiar y comunitaria es el mismo proyecto de recuperación y reconstrucción de la lengua, del *djudezmo*, y hay menos rebeldía contra los hombres prepotentes que en las otras dos escritoras. El relato de los viajes a los orígenes de las familias exiliadas para comprender forma parte también de este apego a la tradición, así como la inserción de recetas de cocina en las novelas.

Las tres escritoras resaltan los atrevimientos de sus personajes femeninos ante las restricciones impuestas por ser mujeres, en particular en lo que concierne el descubrimiento de la sexualidad.

En *Vida propia*, son muchas las páginas dedicadas a la condición de la mujer según la tradición: el capítulo tres lleva, como otros, un epígrafe sacado de una traducción al ladino de la Biblia “*Desfazer las coyunturas del lyugo, dar libertad a los kebrantadoz, i arankar todo lyugo. Isaías 30:22*” (Nizri, 2000, p. 23), es decir un episodio con la máxima exigencia de rectitud y de solidaridad con los oprimidos, que utiliza precisamente Vicky Nizri para denunciar la servidumbre y, en su historia familiar, el casamiento de su madre a los 14 años, a partir de la observación de la foto de la boda:

Mi abuelo, con su estampa de hombre sabio suelta la sentencia: *ajuar y dote yo te vo a dar, mazal, tú te lo vash a merkar. ¿Mazal? ¿Y con que suponían que una niña podía mercarse la suerte sino con obediencia y miedo y con una sumisión tal hacia el que le doblaba la edad [...] ¿Mazal? ¿Qué podía significar eso para mi madre-niña? (Nizri, 2000, p. 24).*

LA EXTRAÑEZA ANTE LOS "OTROS" JUDÍOS: LOS ASHKENAZÍES Y LOS "ÁRABES"

Lo hemos visto con las familias Stem y Covo, las relaciones entre las distintas comunidades judías procedentes de ambientes tan diferentes no son tan sencillas. También en las novelas de Nissán se notan: a Oshinica las "otras", las chicas de la comunidad ashkenazí le parecen mucho más modernas, viven con menos restricciones y prohibiciones. Pero a la inversa, los "árabes" (originarios de Medio Oriente) aparecen como los más arcaicos. Su madre, al fracasar en un proyecto de boda de la hermana del padre, reacciona con vehemencia:

Son atrasados y pesgados, *ash cursum*, a tu tía nunca la desharon salir sola, traían maestro a la casa, la han tenido tan chiqueada, por eso habla así. ¡Uf!, ni amigas le desharon tener. Estos de Persia, son el mismo shishit. [...] ¿Cuál es la diferencia?, tu abuelo tiene a tu papá de esclavo.[...] Yo en Estambul iba a las mejores escuelas, mos daban clases en francés. La familia de mi mamá sí es de categoría (Nissán, 1994, p. 27).

DIFERENCIAS NOTABLES CON LOS ANTECEDENTES LITERARIOS

Notamos en Moscona una mezcla de géneros más marcada, por ejemplo en el uso de muchas voces narrativas: se pasa de un narrador personal a un narrador impersonal, una voz narradora muy personal a otras voces. El tratamiento del tiempo también es distinto: linealidad en las dos primeras, tiempo mosaico, fragmentado en *Tela de sevoya*.

Moscona, hasta ahora más poeta que novelista, junta todo en un mismo libro, mientras Rosa Nissán lo hace en tres textos distintos. En su libro de viaje *Las tierras prometidas*, ella cuestiona, desde el título, la tradicional vinculación de los judíos con su tierra de promisión con el plural de la expresión. Y no vacila en criticar la política lingüística de

Israel, que como cualquier tierra de inmigración, basa en aquella la unificación nacional: “había que rescatar el hebreo, unificar, aunque fuera mediante el idioma, a judíos de tan distintos lugares del mundo [...] (Nissán, 1997, p. 97). Se pregunta claramente a continuación sobre el precio a pagar para lograr esa unificación: ¿a qué precio se impuso el idioma?, marcando, tal como lo hace Moscona en la dedicatoria ya citada, en su búsqueda de las modalidades de mantenimiento del judeoespañol, el riesgo de acabar la tarea emprendida por los nazis.¹²

Pero Moscona también intuye y explora las posibilidades de la falta de unidad para la creación literaria:

no existe un diccionario en ladino que tenga la última palabra. Esto, sin duda, crea una Babel de signos y también un encanto que comparte con pocas lenguas. Resulta lógico que esta condición, a los escritores contemporáneos de judeoespañol, no sólo les representa una dificultad, también les abre un espacio de inventiva (Moscona, 2014, p. 122).

Y la autora insiste en lo privilegiado de la relación con España, desde el “pandishpain” que escuchaba en su niñez y termina identificando con España,¹³ pero en la novela sobresale el inconmensurable afecto hacia los hablantes del judeoespañol, sea en Bulgaria, en Macedonia o en Israel.

12 Las lenguas se resisten a los decretos, y a veces las necesidades democráticas son más fuertes. Con la llegada de miles de rusos a Israel después del derrumbamiento del Imperio soviético, el idioma ruso se impuso incluso en los supermercados. En cuanto a las lenguas judías, el yiddish y el judeoespañol, si pervivieron entre unos cuantos locutores, fueron objeto de lucha por su preservación desde asociaciones y algunos cursos en ciertas universidades (Universidad Hebrea de Jerusalén, Universidad Ben Gurion de Beer Sheva, Universidad Bar Ilan y las Universidades de Tel Aviv y de Haifa), mientras los esfuerzos por mantenerlas vivas parecen más importantes en la diáspora. Se calcula que en Isarel quedan unos 120 000 locutores del judeoespañol, unos 15 000 en Turquía y otros 10 000 en el resto del mundo.

13 Entrevista en : <http://www.radiosefarad.com/presentacion-del-libro-tela-de-sevoya-de-myriam-moscona-centro-sefarad-israel-madrid-552014/>

LA INVENCIÓN DE LAS BIOGRAFÍAS

La necesidad de inventar las biografías, expresada desde el principio, es recordada y justificada en varias oportunidades, y especialmente al final de la novela. Por ejemplo al emprender el viaje a Bulgaria, recuerda y se apropia un título de Aarón Appelfeld, *La herencia desnuda*, para justificar esa opción:

[...] en mi herencia desnuda, más allá de la lengua, en los cuerpos que rodean mi *chikez*, papá y mamá, traigo, digo, la necesidad de inventar las biografías porque los perdí de vista, por eso vine, porque me dijeron que aquí podría descubrir la forma de atar los cabos sueltos (Moscona, 2014, p. 13).

Continúa con varias metáforas, entre ellas la de las aguas como fuente de inspiración y de información, tomando la expresión en su sentido literal:

Montarme en la memoria falsa de mis muertos, en las certidumbres de una vida que parece transcurrir en otra dimensión; la vida de los otros que entra a nuestra corriente mental como el brazo de un río que lo hace más caudaloso, que nos arrastra, mezcla las aguas, a tal punto que no logramos distinguir de qué afluente emanan (Moscona, 2014, p. 46).

UNA MEZCLA DE GÉNEROS REIVINDICADA POR LA AUTORA

En una entrevista a Radio Sefarad, Moscona considera su libro como “muy libre”, y precisa: “El libro nació como un proyecto de un libro de poesías. Yo no tenía la más mínima idea de que iba a escribir una novela. Tenía ese proyecto de un libro de poesía en ladino. Las cosas

me tiraban para otro lado, hasta que solté las amarras”.¹⁴ El género de la poesía en judeoespañol ha sido el más cultivado y/o recuperado, hasta el punto que los optimistas lo consideran no solo como prueba de la capacidad de supervivencia del judeoespañol sino casi como su base. A su lado, la prensa ha tenido un auge extraordinario al final del siglo XIX y principios del XX, mientras que solo subsistía un periódico en “ladino”, *Aki Yerushalayim*, publicado en Israel por Moshé Shaúl desde 1979 hasta 2015,¹⁵ una revista en Francia, *Kaminando y avlando* (continuación de *La Lettre Sépharade*) y *El Amanecer*, en Estambul, además de algunas publicaciones en línea, de vida a veces efímera.

Para Moscona, ese “*todo injunto*”, esa mezcla de géneros es simplemente “como la vida misma”. Pero sabemos que es mucho más complicado a la hora de organizar la narración.

La voz narradora de los recuerdos (“Distancia de foco”) a veces quiere recuperar la ingenuidad de la niñez y así transmitir emociones y sentimientos encontrados frente a lo que la rodea, y al pasar a los capítulos de índole ensayística (“Pisapapeles”) en principio parece recobrar cierta frialdad u objetividad “científica” (aunque no siempre).

Otras veces las historias familiares adoptan el tono de la novela picaresca y un personaje como Nissim Karmona recuerda a los personajes de la saga de los “valerosos”, “*Les valeureux*”, del novelista Albert Cohen (*Mangeclous* por ejemplo). Nissim Karmona logra agobiar totalmente al locutor de la radio en la que ha sido invitado para hablar de la música sefaradí. Después de cantar una de las canciones más conocidas del repertorio, cuyo texto se reproduce (Noscona, 2014, p. 108), el diálogo y los comentarios aclaratorios construyen el escenario de una gran farsa, cuyo clímax involucra al locutor, a los amigos de Nissim y al rabino de la comunidad:

14 <http://www.radiosefarad.com/presentacion-del-libro-tela-de-sevoya-de-myriamoscona-centro-sefarad-israel-madrid-552014/> Dos años después sí publica la colección de poesías “en ladino”, titulada *Ansina*.

15 Para más detalles, véase *La presse judéo-espagnole, support et vecteur de la modernité*.

Con un acento en ladino lleno del sabor balcánico, Nissim coloca la voz y la dirige al centro del pecho.

*Tu madre kuando te parió
i te kito al mundo
korason eya no te dio
Para amar segundo
adio, Adio kerida
no kero la vida
me l'amargates tu
va bushkate otro amor
aharva otras puertas
aspera otra pasión
ke para mi sos muerta*

– ¿Podría explicarme de qué habla esta hermosa letra?

– [...] su mujer lo dejó por otro [...] se la dedico a todos los esposos cornudos como yo. [...]

Sus amigos en la colonia Condesa gritaban cada vez que Nissim pareaba al locutor, mezclando historias verídicas con palabras picantes o historias falsas inventadas sólo para producir dobles sentidos, especialmente dedicados a su grupo de cómplices que lo escuchaba desternillándose en torno a una radio casi del tamaño de un refrigerador. [...] En vez de darle al locutor el nombre correcto de la armónica, Miko [un amigo] le dijo que el instrumento se llamaba la *shorra*, cuya acepción alude de forma muy poco elegante al sexo masculino. No satisfecho con el chistorete, le agregó una suerte de apellido, *la shorra en pies* [...] (Moscona, 2014, p. 108-110).

Esa voz narradora se multiplica al hablar en nombre de varios protagonistas de la historia familiar ya adultos en “Distancia de foco” y les da la palabra en “La cuarta pared”, rubro en el cual se encuentran cartas inven-

tadas, en judeoespañol. Por ejemplo en esa carta de la madre a la hija, “*Mi preziada*”, en la que teje los hilos de una relación *postmortem*, como un diálogo ininterrumpido y anunciador de las reflexiones finales.

Mi preziada

No savia ke kon los ojos serrados los moertos te avlan en linguas de atrás, [...]

Preziada miya, agora, kuando la ija se troka en madre, kalo so agora para ti? La ija o la madre ke se kita los ojos por dar a ver? [...] Me esto akodrando algo ke ambezí de oyido, komo una kantika de kuna ke ainda kantas en la viejez. [...] mos kedamos injuntas aki, avlando las dos entre la vida i la moerte (Moscona, 2014, p. 39).

Pero estas categorías en rigor no son impermeables, ¿funcionarán como punto de partida, con interacción de las modalidades de narración? Veamos simplemente unos cuantos ejemplos: en “Distancia de foco” aparece una canción en judeoespañol, como vimos (p. 108); en “Del diario de viaje”, una serie de 11 citas cortas relacionadas con el judeoespañol (p. 124-125), mientras en “Molino de Viento”, principalmente dedicado al mundo onírico y visiones, aparecen convocados varios poetas de la vida real, tal como lo hace Rosa Nissán en sus novelas.

En “Del diario de viaje”, las entrevistas llevadas a cabo en España, México e Israel (126-130) dan cuenta de las encarnadas discusiones sobre la grafía del judeoespañol, pero igual podrían aparecer en “Pisapapeles”.

En “Pisapapeles” la transmisión de un secreto por parte de la abuela lleva a la narradora a plantear preguntas sin respuestas y a transcribir el “Decreto de expulsión de los judíos de España”.

Pero en el siguiente capítulo, “Distancia de foco”, continúa con el tema del Edicto de expulsión, a través de un cuento contado por la abuela sobre el personaje de Abraham Senior, financiero y consejero de la Reina Isabel la Católica. El relato del cuento va junto con la evocación

del olor del mazapán cociéndose, ansiado y a veces robado (es decir, los recuerdos familiares), provoca más interrogantes y desemboca en la transcripción de otro documento histórico, la respuesta al edicto de expulsión supuestamente redactada por Isaac Abravanel y Abraham Senior:

Varios historiadores lo consideran un documento falso, hechizo, de escasa credibilidad histórica. Sea quien fuere quien lo haya redactado, sea o no parte de una obra de ficción, allí me encuentro a nuestro *Avramiko* [él del cuento de la abuela], que en vez de comer dulces aparece en el documento, arengando, todavía como el rabino de la corte que fue durante años, por una causa perdida, antes de renunciar a ser *djiddyó* y de bautizarse (Moscona, 2014, p. 154).

Se mezclan entonces los olores, los sabores, el arte de contar de la abuela, la reproducción de un documento, ficcional o no. Un párrafo encabeza el siguiente capítulo, esta vez de la serie “Pisapapeles”, para dar lugar a un análisis de la carta, sea la que sea su naturaleza. Verídico o apócrifo, le sirve a la narradora para interrogar, –esa manía que le reprochan las abuelas a lo largo del libro– los motivos que tuvo la abuela para relatar el cuento del niño. El genio aparecido tras frotar un papel, luego de acceder a sus deseos de comer varios dulces (tres), le niega el cuarto con esas palabras: “Si comes más de la cuenta no podrás tener ligereza y tus sueños serán pesados como piedras”. Y concluye la abuela: “Decide seguir en la misma posición y entre sueños se percata de que ya no puede controlar la obediencia a sí mismo...”, lo que llena de zozobra a la nieta:

– ¿Qué quiere decir la “obediencia a sí mismo, abuela?

– [...] *Si el meoyo te dize fazer una koza, dime, por kualo fazer la kontraria, bijú?*

¿Qué mensaje quiso mandarme la abuela entre el *marsipán* robado y el *efrit* [genio] que le ofrece dulces a *Avramiko*? (Moscona, 2014, p. 153)

Esa mezcla de géneros brevemente ejemplificada desemboca en los últimos capítulos, todos bajo el rubro de “Molino de viento”, en un adiós conmovedor a la madre, aclaratorio de toda la estrategia narrativa del libro:

La descubro en una avenida de la colonia Nápoles. [...] Mamá, *soy tu madre, soy tu hermana, soy tu hijo, soy yo*, mira mis alergias inflamadas, mira cómo me doblego, mira cómo te canto, baila este vals, *mira cómo aprendí tu idioma, mira cómo me deslizo en tu mundo, mira cómo llevo la estrella amarilla*, mira esta bacteria que me carcome los brazos, mírame convertida en ti, mira cómo te persigo por la calle, *mira cómo invento tu muerte*, no me desconozcas, mamá, te traje un bolillo recién horneado, *te traje una fotografía del campo de Dachau, te traje a mi hija, mírala bien, parece balcánica, como tú*¹⁶ (Moscona, 2014, p. 263).

Esta estrategia se aclara tanto desde ciertas modalidades enunciativas (la multiplicidad de voces) como desde la recuperación del judeoespañol hasta la investigación histórica y, por fin, la necesidad expresada desde el principio de inventar las biografías, de (re)inventar las tempranas pérdidas aunque sí las haya vivido en carne propia.

Finalmente, los principales encantos: la concisión, la fluidez, la falsa ingenuidad, la fuerza de las imágenes, el llevarnos a su mundo onírico, la cohabitación de los vivos con los muertos, que los hacen tan presentes, conforman esa mezcla de géneros que proporciona cierto vértigo a la hora de comentar la novela. Hemos intentado encontrar cierta coherencia o continuidad entre los títulos de capítulos y su contenido, y hemos podido comprobar que no siempre cumplen con lo que prometen. La “Distancia de foco” y “La cuarta pared” (la que no se puede tocar) a su vez recuerdan otras artes, como el cine y el teatro, como si esas referencias indirectas pudieran abarcar algunas de las tantas imágenes presentes en la novela.

16 Los subrayados son míos.

En cuanto a la intertextualidad, habría que ampliar su análisis más allá de las novelas de Nissán y Nizri. Recordemos la presencia, en los capítulos titulados “Molino de viento” de citas y convocatorias de autores como tantos guías, sobre todo poetas: Baudelaire, Paul Celan, Juan Gelman, Walter Benjamin, Carl Jung (sobre los sueños), Anna Ajmátova (poeta rusa), así como en otros capítulos: Esther Bendahan, Handke, Robert Louis Stevenson, Marcel Proust y Maquiavelo (en “Pisapapeles” y “Del diario de viaje”).

Y entre los epígrafes, sacados tanto de autores como Edmond Jabés y Walter Benjamin, como de diccionarios y de dichos populares, aparece una explicación del título y una síntesis del significado profundo de la obra, un refrán con su traducción al español:

El meoyo del ombre es tela de sevoya.

(La fragilidad humana es como la tela de cebolla)

Refrán sefaradí

BIBLIOGRAFÍA

- LÓPEZ FERNÁNDEZ, INÉS. (2015) “El judeoespañol en internet. Usuarios y recursos”. En *Tonos Digital*, julio. [En línea : http://www.um.es/tonos-digital/znum29/secciones/corpora-2-corpora_ik_inesfdez.htm].
- MOSCONA, MYRIAM. (2014). *Tela de Sevoya*. Barcelona: Acantilado.
- . (2012). *Tela de sevoya*. México: Penguin Random House Grupo Editorial México.
- . (2015). *Ansina*. México: Vaso roto.
- NATANSON, BRIGITTE. (2008). «Le passage du “nous” au “je” par l’écriture dans trois romans de l’immigration de familles judéo-espagnoles en Amérique latine». En *Exils, migrations, création*. París: Indigo & Côté-femmes éditions.

- . (2002). “La construction identitaire juive dans les romans de Rosa Nissán (Mexique)”. En *Les Cahiers alhim*, N° 4. [En línea: <http://alhim.revues.org/document505.html>]
- . (2000). “Probar otro sabor sin quemarse o cómo construir la identidad propia a través de las alteridades en las novelas de Rosa Nissán: *Novia que te vea* e *Hisho que te nazca* (1992 y 1996)”. En *Journée d'étude du gralhim* “Migrations: la perception de l'autre Reconnaissance et négation”, 24 nov. Universidad París 8.
- NISSÁN, ROSA. (1997). *Las tierras prometidas: crónica de un viaje a Israel*. Barcelona: Plaza & Janés.
- . (1996). *Hisho que te nazca*. México: Plaza y Janés.
- . (1994). *Novia que te vea*. México: Planeta.
- NIZRI, VICKY. (2000). *Vida Propia*. México: Porrúa.
- ROBIN, RÉGINE. (2005). *Le Golem de l'écriture: de l'autofiction au Cybersoi*. Canadá: WYZ.
- . (1989). *Le roman mémoriel: de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*. Canadá: Le Préambule.
- . (1979). *Le cheval blanc de Lénine ou L'histoire autre*. Belgique: Complexe.
- SÁNCHEZ, ROSA; VAROL. Marie-Christine (2013). *La presse judéo-espagnole, support et vecteur de la modernité*. İstanbul: Libra Kitapçılık ve Yayıncılık.
- SANTA PUCHE, SALVADOR. (2003). “Una lengua en el infierno: el judeoespañol en los campos de exterminio”. En *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, Abril. [En línea: <https://www.um.es/tonosdigital/znum5/estudios/J-infierno.htm>].

INTERTEXTUALIDAD Y TRANSCULTURALIDAD EN HISTORIA SECRETA DE COSTAGUANA

HANNA NOHE

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

HISTORIA SECRETA DE COSTAGUANA, publicada en 2007 por Juan Gabriel Vásquez, comienza con un enigma intertextual:

Digámoslo de una vez: el hombre ha muerto. No, no es suficiente. Seré más preciso: ha muerto el Novelista (así, con mayúscula). Ya saben ustedes a quién me refiero. ¿No? Bien, lo intentaré de nuevo: ha muerto el Gran Novelista de la lengua inglesa. Ha muerto el Gran Novelista de la lengua inglesa, polaco de nacimiento y marinero antes que escritor. [...] Señores, señores: ha muerto Joseph Conrad. Recibo la noticia con familiaridad, como se recibe a un viejo amigo. Y entonces me doy cuenta, no sin cierta tristeza, de que me he pasado la vida esperándola (*HS*, 13).¹

La estructura de este enigma, que es a la vez su solución, hace pensar en una historia que, a modo de juego, se narra añadiéndole cada vez un elemento más. De esta manera, la obra alude, no sólo desde el título, sino igualmente en estas primeras líneas, a otra obra *Nostromo* (1904) de Joseph Conrad, en la que éste crea una República ficticia, Costaguana, para narrar la historia de Colombia. Como señala Jorge Ladino Gaitán Bayona, dicha obra del polaco que vivía en Inglaterra y escribía en inglés, ha sido considerada “una de las mejores creaciones ficcionales sobre Latinoamérica en lengua no castellana por su nítido grabado de la

1 De aquí en adelante, las siglas “*HS*” servirán como abreviación para referirnos a *Historia secreta de Costaguana*. Son seguidas por el número de páginas respectivo. En los casos en los que me refiero a *Nostromo* de Joseph Conrad, usaré la mayúscula *N*.

turbulenta historia de una nación latinoamericana” (Gaitán Bayona, 2013, p.19). Es más, Vásquez pone a prueba esta perspectiva, pues crea un personaje protagonista narrador ficticio que presenta su propio punto de vista y lo contrasta con la versión de Conrad. Sin embargo, contrariamente al relato de Conrad, el de Vásquez tiene lugar en Colombia, República real, y no en la Costaguana imaginada. De esta manera nos hallamos ante el entrelazamiento de hechos y personajes históricos y otros ficticios como destaca Gaitán Bayona. No solo se trata de una mezcla, sino incluso de lo que tanto Ricardo Carpio Franco (2012) como Gaitán Bayona denominan “metaficción historiográfica”, haciendo referencia a Linda Hutcheon: una ficción sobre el modo de escribir historia, incluyendo reflexiones críticas sobre “el proceso mismo de construcción de una obra literaria” (Carpio Franco, 2012, p. 19) e histórica.

Ahora bien, son estos dos aspectos, la mezcla entre hechos ficticios e históricos por un lado y la metaficción historiográfica que toma rasgos fuertemente intertextuales por otro, que conllevan un aspecto que quisiera indagar en las siguientes páginas. Entre el personaje ficticio, José Altamirano, y aquel histórico y escritor, Joseph Conrad, se crean no sólo alusiones intertextuales, sino igualmente paralelos entre la trayectoria personal de ambos. Dicha trayectoria está caracterizada por el desplazamiento, pues estos dos personajes no solo comparten el ser escritores, sino también el hecho de que el desplazamiento obtiene una posición primordial en su biografía respectiva. Por lo tanto, este vínculo entre intertextualidad y desplazamiento será el objeto de mi análisis. ¿De qué manera están relacionados los aspectos intertextuales con los desplazamientos de los dos personajes? ¿Qué significado resulta de ahí con respecto a los sujetos migrantes? Para responder en particular a la segunda pregunta, me basaré en el concepto de transculturalidad como lo define Wolfgang Welsch. Veremos cómo este concepto se puede aplicar a *Historia secreta de Costaguana*, y que es justamente el carácter ficticio de la obra lo que crea este efecto. Comenzaré por indicar los desplazamientos migratorios que se hallan en el texto, continuaré pre-

sentando los fenómenos de intertextualidad y concluiré explicando el concepto de transculturalidad y sus huellas en la obra, para al final presentar una posible respuesta a las preguntas mencionadas.

DESPLAZAMIENTOS MIGRATORIOS

Comencemos, pues, por presentar los desplazamientos migratorios que se hallan en la novela. Por migración aquí se entiende “la transferencia del lugar de vida, prevista como estancia duradera, de individuos, familias, grupos, o incluso etnias completas” (Oltmer, 2012, p.16). Es cierto que en un plano global, *Historia secreta de Costaguana* trata de la historia de Colombia y Panamá entre 1820 y 1903, ante todo respecto a la construcción del canal de Panamá y al proceso de separación entre Panamá y Colombia. La narración de esta historia, esto es, la metaficción historiográfica como se ha explicado antes, es otro aspecto esencial de la obra. Sin embargo, aparte de esto, varios personajes, ya sean históricos o ficticios, llaman la atención por sus desplazamientos o migraciones. Para mostrar la importancia que estos toman respecto a la trama de la obra, se indicarán no solo las migraciones de los personajes protagonistas, sino también las de otros que influyen en el desarrollo de los hechos narrados. De paso se podrá apreciar a la vez la combinación de personajes ficticios e históricos.²

El primer personaje que ha de ser nombrado es el padre del narrador, pues es éste quien, en la ficción, da lugar a los desplazamientos subsiguientes del protagonista narrador que a su vez conllevará el encuentro entre el escritor ficticio y aquel histórico. Dicho padre, pues, Miguel Altamirano, nace en 1820 en Santa Fe de Bogotá, y en 1854 parte al exilio, primero a Honda, a las orillas del río Magdalena (*HS*, 39), y unos

2 Véase igualmente Houde “La razón de ser de la presencia de Joswph Conrad en *El sueño del celta* de Mario Vargas Llosa e *Historia secreta de Costaguana* de Juan Gabriel Vásquez”, *Valenciana. Estudios de filosofía y letras* 16 (2015, p. 110).

meses después a Colón-Aspinwall en el Istmo de Panamá (*HS*, 41, 53, 61) donde permanecerá durante el resto de su vida.

El narrador, José Altamirano, ve la luz en 1855 en Honda, lugar que abandona a los 21 años para buscar a su padre en Colón, en Panamá (*HS*, 68, 73, 102). En efecto, es este primer desplazamiento del protagonista lo que determina la continuación de los sucesos relatados, que acabarán por llevarlo a Londres en 1903 (*HS*, 246). Aquí encontrará a Joseph Conrad, así que, desde un punto de vista dramático, este desplazamiento es necesario para dar lugar al encuentro entre el personaje real y aquel ficticio. Sin embargo, se explica igualmente desde una perspectiva política y psicológica. El propio narrador aclara sus motivos:

Vine a Londres, como tanta gente ha venido de tantos lugares, huyendo de la historia que me tocó en suerte, o, mejor dicho, de la historia del país que me tocó en suerte. En otras palabras: vine a Londres porque la historia de mi país me había expulsado. Y aun en otras palabras: vine a Londres porque aquí la historia había cesado tiempo atrás [...] y yo estaría siempre a salvo de los desastres que los Grandes Momentos pueden imprimir en las Vidas Pequeñas (*HS*, 15).

Nuevamente utilizando el recurso o técnica narrativa de ir retomando una parte de la frase para modificarla a continuación, el narrador trata de ilustrar la relación entre la historia política de un Estado y el impacto que tiene en la vida de los individuos. El desplazamiento a Londres es, pues, el intento de tomar el control sobre su vida, eligiendo un país en el cual, según lo presenta el protagonista, ya no hay tal impacto. La ironía del relato está en que será justamente en este lugar donde otro personaje (Joseph Conrad) decidirá sobre la vida del narrador, incluyendo informaciones personales en su novela. Así que, a pesar de la medida migratoria, Altamirano acabará sin control sobre su destino.

Otro desplazamiento de personajes ficticios ha de ser mencionado. Una pareja francesa, Gustave e Charlotte Madinier, llega a Colón en el con-

texto del liderazgo francés de la construcción del Canal de Panamá en 1881 (*HS*, 133). Este cambio de lugar, aunque sea ficticio, corresponde al desplazamiento real de muchos franceses en el ámbito de dicho proyecto de construcción (*HS*, 131s.). Para la trama ficticia tiene relevancia en cuanto a que años después conducirá al nacimiento de la hija del narrador (*HS*, 171). Hasta aquí lo que a las migraciones de personajes ficticios se refiere.

Con respecto a los personajes históricos, en primer lugar cabe nombrar al escritor Joseph Conrad (1857-1924), llamado originariamente Jozef Teodor Konrad Korzeniowski. Su trayectoria migratoria hace pensar en un migrante por antonomasia. Los desplazamientos llevados a cabo son mencionados en su totalidad en *Historia secreta*. Así, se nombra su nacimiento en 1857 en Polonia y su deseo de hacerse marinero (*HS*, 60), por lo cual se alude igualmente a sus desplazamientos de viaje –no de migración, ya que no incluyen la intención de una estancia duradera– al Caribe, entre los cuales consta igualmente una ‘visita’ a Colón en 1876 (*HS*, 71). En 1877 se halla en Marsella (*HS*, 108). Se menciona su estancia en Calcuta en 1885 (*HS*, 164), estancia que lo llevará a cambiar su apellido “Korzeniowski” a “Conrad”. En 1890 viaja a Bruselas (*HS*, 182) y a Polonia (*HS*, 183), para dirigirse, en seguida, a Kinshasa con el objetivo de asumir el mando de un vapor belga (*HS*, 185). Para terminar, se menciona el lugar esencial de la novela, Londres, como ciudad en la que Conrad se halla en 1903 (*HS*, 248). Este personaje histórico se presenta, pues, no solo como un sujeto migrante que dejó su patria y se instaló, cambió de nombre inclusive, en Londres, sino ante todo como un sujeto viajero, con lugar, pero en camino hacia diferentes lugares. Esta afición de viajar se insinúa en el deseo del joven Korzeniowski de hacerse marinero.

Se menciona igualmente la migración de otro personaje histórico, el de Santiago Pérez Triana que cambia de lugar por razones políticas:

Pérez Triana, hijo de [sic] ex presidente y escritor secreto de cuentos para niños, perseguido político [...], había llegado a la ciudad [Londres] varios

años atrás, y presidía con su cara de sapo y sus anécdotas en cuatro idiomas una mesa diseñada como un auditorio [...]. Pérez Triana [...] [h]ablaba de su vida en Heidelberg o de la ópera en Madrid, de sus lecturas de Henry James, de su amistad con Rubén Darío y Miguel de Unamuno (HS, 89).

Este personaje histórico es presentado como prototipo del sujeto migrante: no solo ha permanecido en varios países, sino también habla numerosos idiomas y ha trabado amistad con escritores de diferentes nacionalidades. En la ficción, es en su casa en Londres donde tendrá lugar el encuentro entre Joseph Conrad y el narrador (HS, 89 y 248). Lo cual nos lleva al segundo aspecto: la intertextualidad.

REFERENCIAS INTERTEXTUALES

Como ya hemos insinuado citando las primeras líneas de la novela, y como hemos podido averiguar respecto a algunos de los personajes que acabamos de conocer, el enredo entre personajes escritores ficticios e históricos proviene ante todo del enfoque intertextual desde el que se construye la novela. Entendemos intertextualidad según la define Gérard Genette en *Palimpsestes* como la “relación de co-presencia entre dos o varios textos” (1982, p. 8).

Efectivamente, el hecho de referirse a otro texto reaparece claramente en la macro-estructura de la novela: cada una de las tres partes en las que está dividido el libro comienza con un epígrafe extraído de la obra de Joseph Conrad, *Nostramo*. Usándolo cual resumen abstracto del contenido que lo sigue, funge implícitamente como consentimiento de esas conclusiones conradianas: “No hay Dios en países donde los hombres no se ayudan a sí mismos” (HS, 11), “Las palabras que tan bien conocemos tienen significados de pesadilla en este país. Libertad, democracia, patriotismo, gobierno: todas saben a locura y asesinato” (HS, 99) y “... el nacimiento de otra República sudamericana. Una más,

una menos, ¿qué importancia tiene?” (HS, 193). Los tres enunciados comparten un tono decepcionado respecto a la evaluación de la política en América Latina (Gaitán Bayona, 2013, p. 23). Como constata Caroline Houde, la obra de Conrad parece “orientar la hermenéutica del lector” (Houde, 2015, p. 107).

Antes aún de dichos epígrafes se halla uno más que explica el título del libro de Vásquez. Aunque no haya sido tomado de *Nostromo*, proviene, una vez más, de Joseph Conrad: “Quiero hablarte de la obra que me ocupa actualmente. Apenas si me atrevo a confesar mi osadía, pero la he ubicado en América del Sur, en una República que he llamado Costaguana” (HS, 9). La cita, tomada de una carta dirigida a Robert Cunninghame Graham, explica el título estableciendo la relación intertextual entre los dos textos. Al final de la obra de Vásquez sabremos que, en la ficción, fue el narrador el que le proporcionó las informaciones necesarias a Joseph Conrad para que pudiera redactar el libro mencionado. Así, los dos textos se entrelazan de modo que los límites entre una ficción y otra son difíciles de distinguir. En la realidad, como indica Houde y como señala también el mismo narrador de la ficción (HS, 96), Conrad pidió igualmente información a un amigo: al mismo Cunninghame Graham (HS, 111).

Sin embargo, hay un cambio significativo: mientras en la realidad se trata solo del compatriota inglés, emigrado a Buenos Aires, en la ficción es ante todo un Colombiano que emigró a Londres el que otorga los datos necesarios al escritor polaco-inglés. Esta modificación insinúa un juicio: en efecto, aunque sean ciertas y convincentes las numerosas afinidades narrativas que Houde señala entre ambas novelas y aun admitiendo que estos elementos de semejanza realcen la habilidad literaria de Conrad, el mismo hecho de “discurrir sobre [...] zonas y espacios que no entiende perfectamente” (Houde, 2015, p. 111) implica no solo una similitud en el proceso de escribir, sino también una diferencia y por tanto una crítica con respecto al texto mismo. A través del hecho de que en la obra de Vásquez es un autóctono quien otorga la información

a Conrad, la obra parece acusar la actividad de ‘ladrón’ del autor polaco-inglés (Houde, 2015, p. 117). El personaje narrador lo hace explícitamente en el segundo encuentro con el personaje histórico: “Usted, Joseph Conrad, me ha robado.” (HS, 286). Implícitamente reclama además que sean los autóctonos quienes narren la historia de su país desde una perspectiva real y auténtica y por lo tanto más verídica. Sin embargo, usando la relación intertextual como motivo creador de la novela de Vásquez, este último establece a la vez una nueva dependencia: es gracias a la obra del escritor polaco-inglés que el narrador ficticio ha tenido iniciativa y ha tomado la palabra.

Asimismo, en el paratexto de la novela se halla un doble juego intertextual que aumenta la mezcla entre ficción y realidad: en la “Nota del autor” que se encuentra en las últimas páginas del libro, Vásquez menciona las obras que lo inspiraron para crear *Historia secreta*. Entre ellas, nombra *History of Fifty Years of Misrule* de José Avellanos (HS, p. 291). Como Houde señala, esta obra, inserta de manera discreta en una enumeración de otros textos, es una invención por parte de Conrad (Houde, 2015, p. 113). Efectivamente, Conrad al inicio de la segunda parte de *Nostromo*, menciona y cita dicho texto: “Don José Avellanos deseaba apasionadamente para su país: paz, prosperidad, y (como se da al final del prólogo a ‘Fifty Years of Misrule’) ‘un puesto honorable en la cortesía nacional de países civilizados” (N, 140) En las páginas siguientes de *Nostromo* se observan más citas de dicha obra.

De esta manera, Vásquez cita un texto ficticio situado en el interior de la ficción de Conrad; podríamos hablar de una referencia intertextual ficticia. Es más, el mismo hecho de mencionar la obra en la “Nota del autor” es ya una alusión al texto del autor polaco-inglés, pues este mismo la menciona en su propia “Author’s Note”: “La autoridad para la historia de Costaguana, es, por supuesto, mi venerado amigo Don José Avellanos, que en paz descansa, ministro de las Cortes de Inglaterra y España, etc., etc., con su obra imparcial y elocuente ‘History of Fifty Years of Misrule’” (N, x). Incluso el hecho de moverse imperceptiblemente desde la realidad

a la ficción corresponde al modo de Conrad, que en su nota, según indican Leonard Orr y Ted Billy, como “El autor real [...] se transforma en el narrador ficticio, evocando [...] personajes inventados como si realmente los hubiera conocido” (1999, p. 129). La única diferencia entre la obra de Conrad y la de Vásquez es que, mientras en *Nostramo* toma el puesto de un prólogo, en *Historia secreta*, la nota, según la convención editorial en los países hispanohablantes, se halla al final de la obra cual epílogo. Se trata, pues, de una adaptación transcultural.

Aparte de estas referencias determinantes a *Nostramo* de Conrad, se introducen otras referencias a textos y personajes. Entre ellas quisiera destacar la obra del ya mencionado poeta, periodista y escritor de cuentos Santiago Pérez Triana, cuya obra *De Bogotá al Atlántico* se cita hacia el final del tercer capítulo en la primera parte con una exactitud casi filológica:

De Bogotá al Atlántico fue traducido al inglés y publicado por Heinemann, con prólogo del aventurero escocés, escritor diletante y líder socialista Robert Cunninghame Graham, cuya percepción de Bogotá como la Atenas chibcha me sigue pareciendo más ingeniosa que justa. El libro apareció en 1902 (HS, 95).

Los datos indicados, ya se ha insinuado, son casi ciertos: en 1902 realmente apareció la traducción inglesa de la obra *De Bogotá al Atlántico* bajo el título *Down the Orinoco in canoe* con una introducción de Robert Cunninghame Graham. Solo que no fue publicada por la editorial Heinemann, como consta igualmente en las entradas digitales, sino por Crowell en Nueva York, como se puede apreciar en la versión digitalizada.³ Aun así, no se trata solo de una referencia intertextual, sino también de un comentario evaluador de la obra con respecto a la percepción de la capital del país del que proviene el narrador ficticio.

3 Véase https://books.google.de/books?id=PTFIAAAAMAAJ&source=gbs_book_other_versions.

Los datos mencionados, aunque no sean completamente exactos, lo son lo suficiente para introducir nuevamente un elemento ficticio: el encuentro del protagonista narrador con Conrad, facilitado por el mismo Pérez Triana, a cuya puerta José Altamirano llama en 1903, poco después de la publicación de su libro en inglés y poco después de que Joseph Conrad, habiéndolo leído, haya pedido una entrevista con Pérez Triana (*HS*, 95). Nos hallamos, pues, ante un entrelazamiento de realidad y ficción, ficción en la que la realidad literaria y los procesos de escritura juegan un papel importante. En efecto, estos aspectos nos llevan al último elemento que quisiera indagar: la dimensión transcultural de los personajes escritores.

DIMENSIÓN TRANSCULTURAL

El término de “transculturalidad” fue acuñado por el cubano Fernando Ortiz en 1940, refiriéndose ante todo a la “transculturación” como “proceso transitivo de una cultura a otra” (Ortiz, 1983, p. 90). Esto implica un resultado híbrido en el que se hallan tanto elementos de la cultura anterior como otros de aquella adoptada (Rama, 1974, pp. 9-38). Ahora bien, Ortiz se refiere ante todo a las culturas latinoamericanas en las que se integran “incitaciones modernizadoras” (1983, p. 17). En cambio, el filósofo alemán Wolfgang Welsch, al usar el término de “transculturalidad” a inicios de los años 90, enfoca menos el proceso de adoptar otra cultura, sino más bien el resultado en un mundo globalizado. Se basa en el hecho de que, según declara, “los determinantes culturales hoy atraviesan las culturas de manera transversal” (Darowska, 2010, digital, p. 3). Welsch considera que este modelo es necesario en un mundo en el que las mercancías, las informaciones y las personas circulan de manera global (Darowska, 2010, digital, p.3). Por ende, las identidades, más que de manera nacional, se constituyen de modo plural y transversal; es decir, un individuo es influenciado por varias corrientes, provenientes de diversas partes del mundo.

Efectivamente, en la primera parte de la novela de Vásquez, el narrador establece un paralelismo entre el escritor Joseph Conrad y su propia vida:

Ahora [...] debo ocuparme de otra forma muy distinta de correspondencias: aquella que se da entre dos almas gemelas, sí, esa correspondencia *doppelgänger*. [...] Y así es: porque ahora que el tiempo ha pasado y puedo ver los hechos con claridad, [...] me doy cuenta de las líneas trasversales, los sutiles paralelos que nos han mantenido conectados desde mi nacimiento. La prueba es ésta: no importa cuánto me empeñe en contar mi vida, hacerlo es, inevitablemente, contar la del otro. [...] Puedo referir que en diciembre de 1857 nace un niño en Polonia, es bautizado Jozef Teodor Konrad Korzeniowski, y su padre le dedica un poema: ‘A mi hijo nacido en el 85° aniversario de la opresión moscovita’. Al mismo tiempo, en Colombia, un niño también llamado José recibe como regalo de Navidad una caja de pasteles, y durante varios días se dedica a dibujar soldados sin coraza que humillan a los opresores españoles (HS, 59).

Esta enumeración de semejanzas entre los dos personajes demuestra las afinidades de ambos, ligadas independientemente de su origen nacional. Es cierto que, como sostiene Houde y como lo insinúan los términos “almas gemelas” y “*doppelgänger*”, este pasaje evoca la “temática del doble” que también vincula a “la búsqueda identitaria [que] implica un exorcismo, el del otro” (Houde, 2015, pp. 112-113). En efecto, a lo largo del relato el narrador no se cansa de apuntar más paralelismos entre estos dos personajes.

Sin embargo, tales “líneas trasversales” no solo se hallan entre estos dos migrantes escritores, sino igualmente en el fragmento en el que se narran los destinos de los políticos de los partidos liberal y conservador, primero en cuanto alegorías, luego como personas concretas (HS, 91). Aunque en ese ejemplo el enfoque esté en la rivalidad testaruda de dichos partidos colombianos, podemos percibir que los paralelos

entre vidas se dan igualmente entre otros personajes, ante todo de ámbitos sociales y profesionales semejantes, correspondiendo así al concepto de transculturalidad según Welsch.

Asimismo, el encuentro ficticio entre Santiago Pérez Triana y José Altamirano insinúa que el propio hecho de ser migrantes establece un elemento de identificación de personas que en un principio no se conocen. Así, el narrador comenta la actitud acogedora del propio Pérez Triana frente al narrador: “a Pérez Triana le interesó tanto [mi historia] que al final de esa tarde, insistiendo en que los exiliados eran todos hermanos, que expatriados voluntarios y desterrados forzosos formaban parte de la misma especie, me ofreció alojarme en su casa indefinidamente” (*HS*, 246). El hecho de encontrarse lejos de la patria, independientemente de la causa de este estado, es razón suficiente para que Pérez Triana hospede a José Altamirano. La situación migratoria crea vínculos.

Ello nos remite a la cita mencionada en la primera parte de este trabajo, en la cual Londres se presenta como un lugar atractivo para diferentes personas que huyen de su situación histórico-política: a pesar de sus diferentes procedencias comparten una situación personal comparable y por tanto, desde un punto de vista transcultural, una cultura semejante. Así, desde luego, lo hacen el protagonista narrador y Joseph Conrad.

Hemos trazado tres líneas que se presentan y entrelazan en *Historia secreta de Costaguana* de Juan Gabriel Vásquez. Aparte de poder leerse, como ya se ha hecho, como una metaficción historiográfica y como relectura de la historia de Colombia desde un punto de vista autóctono, los desplazamientos migratorios se pueden apreciar tanto en personajes históricos como en otros ficticios. Estos desplazamientos se vinculan a una construcción de base fuertemente intertextual, ante todo con *Nos-*

tromo de Conrad, pero también, por ejemplo, con *De Bogotá al Atlántico* de Pérez Triana, donde el tema de la migración, en forma de una aventura, se sitúa al centro del texto. Finalmente, tanto el hecho de migrar como la intertextualidad y la escritura como esencia de varios personajes de la novela establecen vínculos más allá de la cultura nacional, coincidiendo en la transculturalidad definida por Wolfgang Welsch.

Esta tendencia de una globalidad transcultural corresponde a lo que apunta Pauline Berlage cuando constata que muchos escritores latinoamericanos después del *boom* “se presentan como un pueblo más de la aldea global” (Berlage, 2013, p.41). Es más, siendo el propio Vásquez quien eligió establecer la superposición de historia real e historia creada, al igual que el encuentro de personajes de diferentes nacionalidades que migran a una metrópolis global, no son las tramas situadas en el siglo XIX, sino el escritor del siglo XXI quien indica estas semejanzas: fue el autor de la novela segunda quien eligió que su personaje narrador tuviera el mismo nombre que el histórico. Así nos vemos ante sujetos migrantes escritores que se reconocen no obstante en las diferencias nacionales, como lo hace también el autor mismo. De hecho, quizá esta autorreflexividad sea justamente una característica de la literatura de migración.

BIBLIOGRAFÍA

- BERLAGE, PAULINE. (2013). “La paradoja de la literatura de la migración latinoamericana contemporánea: algunas reflexiones a partir de la obra de Juan Carlos Méndez Guédez”. En *Far Away Is Here. Lejos es aquí. Writing and migrations*. Berlin: Frank&Timme.
- CARPIO FRANCO, RICARDO. (2012). “La reconstrucción paródica del pasado histórico: intertexto y metaficción en *Historia secreta de Costaguana*”. En *Literatura: teoría, historia, crítica* 12.
- CONRAD, JOSEPH. (1925). *Nostromo, A tale of the seabord*. Londres: The Gresham Publishing.

- GAITÁN BAYONA, JORGE LADINO. (2013). “‘Usted, Joseph Conrad, me ha robado’: De Nostromo a Historia secreta de Costaguana”. En *La palabra* 22.
- GENETTE, GÉRARD. (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*. París: Seuil.
- HOUDE, CAROLINE. (2015). “La razón de ser de la presencia de Joseph Conrad en El sueño del celta de Mario Vargas Llosa e Historia secreta de Costaguana de Juan Gabriel Vásquez”. En *Valenciana. Estudios de filosofía y letras* 16.
- OLTMER, JOCHEN. (2012). “Migration”. En *Geschichte für heute*.
- ORR, LEONARD; BILLY, TED. (1999). *A Joseph Conrad Companion*. Westport: Greenwood Press. [En línea: <https://books.google.de/books?isbn=0313292892>]
- ORTIZ, FERNANDO. (1983). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- PÉREZ TRIANA, SANTIAGO. (1987). *De Bogotá al Atlántico por la Vía de los Ríos Meta, Vichada y Orinoco*. París: Sudamericana. [En línea: http://www.todocoleccion.net/libros-antiguos-geografia/de-bogota-atlantico-por-via-rios-meta-vichada-orinoco-perez-triana-santiago-1897~x57553281#sobre_el_lote]
- PÉREZ TRIANA, SANTIAGO. (1902). *Down the Orinoco in canoe*. New York: Crowell & Co.
- RAMA, ANGEL. (1974). “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana”. En *Revista de literatura hispanoamericana* 5.
- VÁSQUEZ, JUAN GABRIEL. (2016). *Historia secreta de Costaguana*. Barcelona. Alfaguara.
- WELSCH, WOLFGANG. (2010). “Was ist eigentlich Transkulturalität?”. En *Hochschule als transkultureller Raum? Kultur, Bildung und Differenz in der Universität*. Bielfeld: Transkript.

UN ÉCRIVAIN NIKKEI PÉROUVIEN: AUGUSTO HIGA OSHIRO. FAIRE PARLER L'ÉTRANGER INTIME?

BARBARA MAUTHES

Université de Cergy-Pontoise

IL EXISTE AUJOURD'HUI AU PÉROU, surtout à Lima, une communauté nikkei¹ très active, très visible (elle a son association depuis 1917, aujourd'hui nommée Asociación Peruano-Japonesa) et très productive. Elle est constituée par les descendants des migrants économiques venus du Japon à partir de la fin du XIX siècle pour remplacer la main d'œuvre *coolie* et travailler dans les plantations de coton et de sucre. Aujourd'hui, beaucoup de nikkei se sont fait connaître dans le monde des arts et du sport. L'élection d'Alberto Fujimori à la présidence en 1990 a été le symbole, pour une partie de la communauté, de l'accès à la sphère politique et de la reconnaissance sociale des nikkei. Cette élection a contribué, à l'époque, à la visibilité de la présence nikkei au Pérou, aussi a-t-elle inquiété une partie de la communauté qui craignait les répercussions négatives potentielles d'une telle mise en avant. Les événements de 2000 ont donné raison à cette fraction de la communauté.

On peut s'étonner actuellement devant le fait qu'il n'existe qu'un très petit nombre d'auteurs nikkei face au nombre plutôt impressionnant d'artistes plasticiens (Tilsa Tsuchiya, Eduardo Tokeshi, Erika

1 On appelle nikkei (日系, littéralement: "liés au Japon") des personnes d'ascendance japonaise qui sont nées et ont grandi hors du Japon. Les personnes directement venues du Japon sont appelées *issei* (一世, littéralement "première génération"), ceux de la génération suivante *nisei* (二世, "deuxième génération"), ceux de la génération d'après *sansei* (三世, "troisième génération"). Les termes *yonsei* (四世) et *gosei* (五世), désignant les personnes des deux générations suivantes, restent peu utilisés. Le terme *kibei* (帰米, littéralement "retour d'Amérique") désigne une personne que ses parents, installés aux Etats-Unis, ont envoyée suivre des études au Japon avant de la faire revenir dans le pays d'accueil.

Nakasone Chinen, Jorge Miyagi, Sandra Gamarra Heshiki, Carlos Run-cie Tanaka, entre autres). Malgré tout, certains ont acquis une visibilité: parmi ceux-là, Miguel Angel Vallejo Sameshima, Carlos Yushimito del Valle ou Nicolas Matayoshi Matayoshi... Dans la génération des *nisei*, trois auteurs ont pu se faire entendre. Le plus connu hors du monde académique est José Watanabe Varas,² poète, scénariste et parolier. La féministe écologiste Doris Moromisato, poétesse et femme de lettres était aussi active dans le monde culturel péruvien jusqu'à une date assez récente où elle a décidé de vivre en Colombie.³ Nous allons parler ici d'un auteur qui n'a acquis que récemment une certaine reconnaissance: Augusto Higa Oshiro. Il est le seul auteur nikkei à aborder frontalement dans ses écrits fictionnels le problème de la condition des Japonais immigrés au Pérou durant les années 30 et 40 et les déportations vers le camp texan de Crystal City que subirent certains Japonais inscrits sur la

-
- 2 Né à Laredo en 1945 et mort en 2007, José Watanabe publie en 2003 aux éditions Renacimiento *Elogio del Refrenamiento*, qui réunit ses recueils poétiques *Álbum de familia* (1971), *El huso de la palabra* (1989), *Historia natural* (1994), *Cosas del cuerpo* (1999), *Habitó entre nosotros* (2002). Les éditions Pre-textos publient *La piedra alada* en 2005 et *Banderas detrás de la niebla* en 2006. Il participe à la conception de *La memoria del ojo* (Lima, Congreso de la República del Perú, 1999), un ouvrage réunissant des photographies d'archives publié à l'occasion du centenaire de l'arrivée des premiers japonais au Pérou. Il fait pour chaque document visuel un commentaire minimaliste, souvent poétique, et parfois propose un haïku japonais. Il se charge du texte de nombreux livres destinés aux enfants, dont un bon nombre sont illustrés par sa fille, Issa (ainsi nommée en hommage au haïkiste Issa Kobayashi). Il écrit en 2005 des paroles pour les chansons de l'album *Pez de Fango* du chanteur de rock Rafeo Ruez. En 2011, les éditions Pre-textos publient son œuvre poétique complète dans *Poesia completa*.
- 3 Doris Moromisato publie surtout des recueils de poèmes: *Morada donde la luna perdió su palidez* (Cuarto Lima Ed., 1988), *Chambala era un camino* Lima, NoEvas Editoras (1999), *Diario de la mujer es ponja* (Lima, Ediciones Flora Tristán 2004) et enfin *Paisaje terrestre* (Lima, NoEvas Editoras et RENACE Perú, 2007). Elle rédige en collaboration avec Juan Shimabukuro Inami le texte de l'ouvrage *Okinawa, un siglo en el Perú* (Lima, Ediciones OKP, 2006), publié à l'occasion de l'arrivée au Pérou des premiers immigrés d'Okinawa. Moromisato a toujours tenu, en tant que fille d'immigrés d'Okinawa elle-même, à défendre et promouvoir l'identité de cette petite île qui ne se reconnaît pas comme vraiment japonaise. A cette préoccupation s'ajoute une constellation de revendications (les droits des femmes, des minorités sexuelles, des animaux et des pays en voie de développement) qui la placent à un carrefour de marginalités où elle se maintient avec un équilibre à la fois précaire et constant.

liste noire que le gouvernement péruvien avait élaborée durant la Deuxième Guerre mondiale.

Notre travail porte sur les tentatives de Higa pour dire cette expérience dont il se sent solidaire à travers les décennies, et pour faire parler l'étranger intime qu'il sent en lui sans parvenir à le saisir franchement, à coïncider avec lui. Avant d'entreprendre notre démonstration, il est nécessaire de rappeler brièvement l'histoire de la communauté nikkei péruvienne.

LES JAPONAIS AU PÉROU

En 1899, le *Sakura Maru*, parti du port de Yokohama, arrive au Pérou. En débarquent 790 Japonais destinés aux plantations de sucre et de coton, le premier contingent qui formera la communauté japonaise. Très vite, les conditions de vie très dures de ces plantations les incitent à fuir en ville où ils ouvrent de petits commerces (en tant que fleuristes ou coiffeurs principalement). Ces premiers migrants espéraient retourner au Japon après avoir amassé un pécule, mais ils prennent conscience qu'ils doivent dorénavant vivre au Pérou, le Japon n'ayant pas prévu de les rapatrier. Grâce au système du *tanomoshi* (une cagnotte commune où peut puiser tout membre de la communauté pour se lancer sous condition de rembourser progressivement l'emprunt), les immigrés forcés se passent des banques péruviennes et prospèrent rapidement.

La communauté nikkei au Pérou a connu une période particulièrement douloureuse, où se sont formés de vrais traumatismes collectifs. À la fin des années 30, dans un contexte international où les puissances économiques occidentales sont hostiles aux peuples asiatiques auxquels elles associent la menace, réminiscence du XIX^e siècle, d'un "péril jaune", des campagnes de presse répandent la méfiance à l'égard des nikkei à Lima: ils seraient des espions, l'avant-garde cachée de l'armée japonaise prête à envahir le Pérou. La crainte populaire est telle qu'elle débouche sur la mise à sac, en 1940, des boutiques lors de

violentes manifestations antijaponaises. Quand la guerre éclate après Pearl Harbor en 1941, le gouvernement péruvien se rapproche des Etats-Unis et prend des mesures antijaponaises: il gèle les comptes en banque, confisque les biens et surtout établit une liste noire de personnes d'origine japonaise soupçonnées de travailler contre le gouvernement et que le Pérou destine à la déportation vers le camp de relocation de Cristal City au Texas, où les espions potentiels peuvent être surveillés par l'armée américaine. A la fin de la guerre, 79 déportés reviennent au Pérou. Ce n'est que depuis les années 80 que certains anciens déportés, des Etats-Unis et du Pérou, s'unissent pour demander réparation aux Etats-Unis, avec un succès très mitigé, surtout pour les Nikkei péruviens. Au Pérou, le souvenir de cet épisode reste présent, mais est intégré dans une histoire de souffrances et d'épreuves traversées victorieusement dont la communauté nikkei s'enorgueillit aujourd'hui. A titre indicatif, sur plus de deux cent poèmes réunis dans *Poesia completa*, José Watanabe n'en a consacré qu'un seul, allégorique, à l'épisode de l'internement des Japonais.

Dans ce contexte, la production de Higa détonne, car elle manifeste un effort douloureux pour se souvenir de ses épreuves et ne pas taire la profonde souffrance qu'elles ont causée. La douleur de la conscience de descendre de personnes dont le groupe ethnique a été persécuté, est mise en scène à travers les personnages torturés des fictions de l'écrivain.

AUGUSTO HIGA

Les parents de Higa sont originaires d'Okinawa, une île géographiquement et historiquement à la lisière du Japon, japonaise officiellement, mais jalouse de ses particularismes, de ses coutumes religieuses, de sa langue. Il publie d'abord les recueils de nouvelles *Que te coma el tigre* (1978) et *La casa de Albaceleste* (1987) dont les thématiques sont principalement la vie des quartiers populaires et d'adolescents avides de ren-

contres sexuelles et de jeux, dans une prose imprégnée de tournures populaires et du jargon de la rue.

Après une période d'interrogation sur son identité, et comme le Japon à partir des années 80 faisait venir des Nikkei pour des emplois subalternes (les *dekasegi*), Higa s'y rend de 1991 à 1992. Il en revient très déçu, avec la conscience de ne pas être japonais, mais péruvien et nikkei. Il rédige après son séjour un rapport de 250 pages publié en 1994, *Japón no da dos oportunidades*, où il raconte son séjour à la première personne (Higa, 1994). Après 14 ans de silence, il publie en 2008 *La iluminación de Nakamatsu*, en 2014 *Gaijin*, deux courts romans, et en 2013 un recueil de cinq nouvelles dont trois sur le thème de la crise identitaire: "Okinawa existe" (qui donne son nom au recueil) "Extranjero" et "Polvo enamorado". Il est entré alors dans une période de son écriture où la problématique nikkei est au centre de ses préoccupations. Tous ces textes mettent scène un protagoniste nikkei confronté à l'adversité des quartiers populaires de Lima. Higa joue sur les variations d'âge de ses protagonistes: c'est tantôt une vieille dame, des hommes dans la fleur de l'âge, un vieillard ou un très petit garçon en âge de fréquenter l'école primaire. Actuellement, la critique conclut que l'auteur avait entamé une nouvelle ère de sa production littéraire avec la thématique de la violence urbaine et politique.

Nous allons tenter de montrer ici comment le protagoniste de chaque texte est *inventé*, comment les mécanismes textuels révèlent l'impuissance assumée du discours à pénétrer l'espace intime de ce protagoniste, ses sentiments, ses motivations, et à prendre en charge sa parole d'étranger, dans les deux sens où cette expression peut se comprendre: ce qu'il dit en tant qu'étranger, et ce qui résonne en lui comme une parole étrangère dans son propre espace mental.

Nous allons brièvement analyser pour ce faire deux extraits de deux des romans: *La Iluminación de Katzuo Nakamatsu* (Higa, 2008) (désigné dorénavant dans le corps de notre texte par l'abréviation *IKN*) et *Gaijin* (Higa, 2014).

LA ILUMINACIÓN DE NAKAMATSU

Dans *IKN*, le lecteur suit l'histoire d'un professeur d'université à la retraite, Katzuo Nakamatsu. L'histoire est contée par un narrateur qu'on sait homodiégétique tardivement, aux deux tiers du texte, lorsque le narrateur dit "je" pour la première fois, qu'il donne son nom, Benito Gutti, présente son statut social et ses rapports avec le personnage dont il parle. Il apprend au lecteur qu'il est un ancien collègue de l'université du protagoniste. Il déclare être l'auteur de "ce rapport" que nous lisons et qui reconstitue les derniers mois de Nakamatsu à partir de son journal et des travaux de recherche qu'il a laissés inachevés sur l'histoire de la communauté nikkei à Lima. Le héros, à peine parti à la retraite, traverse une crise d'identité grave où sa personnalité se scinde: il est hanté à la fois par l'image de l'homme de lettre péruvien Martin Adán et par des voix surnaturelles, apparemment celles de personnages *nisei* de la période des années 40, qui ne cessent de lui rappeler les épreuves amères qu'a traversées la communauté et le combat du fictif Etsuko Untén, ancien compagnon de son père. Etsuko Untén était un *issei* nationaliste, faisait partie du groupe des *kachi-gumi* (littéralement "le groupe des gagnants", ces Japonais émigrés qui refusèrent de reconnaître la défaite du Japon en 1945), et s'adonnait à une propagande agressive, désapprouvée par une bonne partie de ses homologues nikkei, désireux de ne plus s'attirer les foudres des Péruviens et du gouvernement.

Paulo Asto Valdez choisit d'appliquer à la *IKN* la théorie des études subalternes que Spivak développe dans *Les subalternes peuvent-elles parler?* (Spivak, 2014), selon laquelle les groupes subalternes sont inaudibles, et que dès qu'une voix venue de ce groupe parvient à se faire entendre, c'est qu'elle a intégré le groupe dominant, et donc n'est plus subalterne.⁴ Il s'efforce de montrer comment le roman de Higa fait sur-

4 Asto Valdez suit en cela les méthodes d'étude des *subaltern studies* propre à l'Amérique latine, selon Fernando Coronil, qui explique "qu'alors que c'était des historiens qui avait développé les *subaltern studies* en Asie du Sud, ce furent des

gir une voix subalterne dépouillée des codes que la communauté japonaise acquiert au contact de la société péruvienne: selon lui, les voix qui poursuivent Nakamatsu, trouvent le moyen de se faire entendre lorsque Nakamatsu finit par se faire exorciser et que ces voix peuvent enfin raconter, devant témoin (la “yunta” Miyagui, l’exorciste) leurs aventures et leurs rancœurs. Pour Valdez, il s’agit de la prise de parole et d’initiative d’un “subalterne”. Nous voulons nuancer sa conclusion, car nous nous rappelons que le texte est un artefact où cette voix est elle-même entendue après avoir passé à travers une série de filtres: d’abord le narrateur qui la *reconstitue* –le mot est important, car “constituer l’Autre” est pour Spivak ce qui l’empêche de parler –à partir de traces écrites vraisemblablement fragmentaires, puis l’auteur qui crée à son tour le narrateur et sa subjectivité, et enfin le lecteur. Le narrateur est, dans la diégèse, professeur d’université, l’auteur est reconnu comme péruvien et le lecteur doit pouvoir lire l’espagnol pour avoir accès à la signification du texte. La voix du subalterne est alors prisonnière et produit d’un texte du groupe dominant. A notre sens, la voix subalterne, illusoirement exposée comme nue, reste inaccessible.

Voici un extrait où le narrateur fait référence aux voix hallucinatoires et les fait parler. On observera comment le texte opère un glissement déconcertant et indétectable entre la voix du narrateur et la voix intérieure fantomatique.

D’abord, le narrateur est la source indubitable du récit et introduit un discours indirect en bonne et due forme:

como siempre emergían sus voces del pasado, ese llanto, esos gemidos, como si atravesaran montes, como si provinieran del otro mundo, llegaban sus murmullos esquizofrénicos, para salmodiar que Etsuko

spécialistes de la critique littéraire qui appliquèrent ces théories à l’interprétation des textes plutôt qu’à l’analyse des transformations historiques” en Amérique latine. Voir Fernando Coronil, “Les études postcoloniales latino-américaine et la décolonisation du monde” (Lazarus, 2006, p. 344).

Unten, aquel arrogante mocetón, se había replegado salvaje a un pueblo costero del norte, y no solamente eso, sino que astuto y marrullero había conseguido diez hectáreas de terreno, sobre una apuesta y la promesa de matrimonio. [...] fundó un burdel donde él mismo y su propia esposa, administraban a las mujeres descarriadas (Higa, 2008, pp. 88-89).

Un verbe à l'impératif ("recuérdalo") annonce alors un changement de narrateur et un discours indirect libre:

Recuérdalo siempre, en los avatares de la vida las decisiones son complejas, la moral es siempre ambigua, de manera que Etsuko Unten mantuvo su dignidad en alto, por encima de malhumores [...] Etsuko Unten sabía que Nihon no podía ser derrotado, y para eso buscó a tu padre, Zentaro y a otros paisanos para organizarse, en este país enemigo donde todos nos aborrecían (Higa, 2008, pp. 89-90).

Le possessif "tu" (dans "tu padre") indique dès lors que le texte que nous lisons est le discours de la voix et que le destinataire direct en est Nakamatsu. La voix nikkei est-elle celle que nous entendons? La personnalité qui a cette voix doit parler japonais (ou en *uchinaguchi*, la langue d'Okinawa), comment peut-elle être comprise de Nakamatsu? Il est peut-être capable de comprendre la langue de ses parents, mais comment le narrateur, Benito Gucci, traduit-il? Nakamatsu a peut-être traduit pour confier à son journal ses discours entendus en une langue étrangère? Le processus reste indéterminé. La voix que nous lisons n'est donc pas la voix originale, mais une construction, une interprétation depuis l'extérieur, dont on ne sait à quel point elle implique l'imagination du narrateur fictif et de l'auteur.

Le narrateur inventeur est, une nouvelle fois dans *Gaijin*, la note par laquelle le lecteur a accès à l'histoire du protagoniste, Santei Nakanakari.

GAIJIN

Dans *Gaijin*, un narrateur homodiégétique, lui-même nikkei, adulte au moment de l'énonciation, retrace l'ascension d'un nikkei provincial venu à la ville à la fin des années 30, alors que ce narrateur était enfant. Ce nikkei, Sentei Nakandakari s'appuie sur le système de *tanomoshi* pour ouvrir un commerce de linge, puis devient propriétaire d'un bazar grâce à un mariage d'intérêt, avant de devenir le propriétaire d'une maison de passe qu'il gère avec sa femme. Finalement, la guerre le ruine et l'oblige à finir sa vie dans la solitude et la pauvreté.

Pour notre deuxième démonstration, on peut reprendre telles quelles les remarques que François Pitavy fait dans la préface du roman de William Faulkner, *Absalon Absalon!* (2000), presque telles quelles. *Gaijin* partage d'ailleurs un certain nombre de similitudes dans sa diégèse avec le roman de Faulkner: l'apparition d'un étranger dans un espace à conquérir, un mariage intéressé, l'échec et la dégénérescence. Le narrateur de Higa est un narrateur faulknerien. La question de l'autorité narrative, de l'auteur de la narration, dit Pitavy au sujet du roman de Faulkner, est fictionnalisée dans la mise en scène de la narration, c'est-à-dire de la production du discours. C'est le cas dans la nouvelle de Higa. Comme l'histoire de Thomas Stupen, l'histoire du nikkei ne se dit qu'à travers un narrateur relais (Patavy, dans Faulkner, 2000, p. 10).

Voici l'incipit de *Gaijin*:

Era el sol furioso de un mediodía. Entonces, bajó del camión interprovincial, caminó por el intrincado jirón Ayacucho [...] así llegaba el escabroso forastero, para bien o para mal, [...] nadie se dio cuenta de su estilo rumboso, porque era un cualquiera, y a esos tipos no se les concede importancia. [...]

Recuérdalo de una vez, así fue como llegó a estas calles atiborradas, al escabroso edificio del Mercado Central... (Higa, 2014, pp. 9-11)

Depuis cet incipit, le lecteur suit une voix narratrice qui ne se dit pas explicitement homodiégétique malgré quelques maigres indices (comme l'impératif: "recuérdalo") et se donne plutôt, si on prend en compte tout ce qu'elle sait, comme omnisciente. Les temps verbaux sont ceux du récit, l'imparfait et le passé simple. Nous sommes donc face à une histoire passée. Mais, au milieu du roman, au début du chapitre V (il y a 8 chapitres chacun de six ou sept pages, sauf le dernier qui est un peu plus long), pour la première et unique fois, l'instance narratrice cesse d'évoquer le passé pour aborder le temps présent, le temps de l'énonciation: elle se révèle comme voix appartenant à un nikkei et comme une voix qui s'adonne à un travail d'archéologie biaisé et déformant, à travers l'évocation d'une photographie, objet significatif, central dans les recherches historiques, indice (au sens peircien) prouvant l'existence passée ou encore présente des objets empreintés sur la pellicule. Il s'agit d'une photographie où figurent Sentei Nakandari aux côtés de deux vendeurs près de la caisse enregistreuse de son bazar. Nous allons devoir citer ce long extrait, en le découpant en trois mouvements numérotés que nous analyserons ensuite:

- 1) Curiosamente, en la foto doméstica de esos años turbios, se observa la frondosa utilería de los armarios, el alto techo, las paredes y exhibidores con sus vidrios colmados de géneros. A un costado de la caja registradora, se ubican dos dependientes encorbatados, y a continuación el rostro adusto de Sentei Nakandari, tal como aparentaba en la época. Tal vez enhiesto o remoto, sus ojos inmóviles no parecen experimentar complacencia alguna, ni siquiera regocijo, tampoco devoción, ni suspicacia, ni anhelo, ni lastima.
- 2) Quizá lo suyo no es más que un gesto pétreo, en todo caso un rictus de desdén, pero este mismo individuo con los hombros rígidos, las mejillas obstinadas, las cejas sombrías, todas las mañanas se inclinara sobre la caja registradora. Examinará el dinero, cen-

tavo a centavo, maquinal e instintivo, anotará en el cuaderno de proveedores, expedirá sus cuentas de memoria, y reconendrá a su socio Saburo Nakashima. Y es posible que observe el público indolente de la mañana, las amas de casa, el rebullicio de los parroquianos, enfrascados sobre las gabardinas, los lienzos anchos, las blusas, los guantes, cinturones, y juguetes. Sentei Nakandakari sonríe, en todo caso relaja sus manos, departe, alienta, previene a sus clientes, amable y cortés, embutido en un oscuro sacón, corbata, y pantalón gris. [...] En todo caso, desidiado en el banquillo, se abandona al tiempo, respira el aire, mira el cielo irreal, y se concentra en un espacio fijo, atónito e incierto. Y puede estar ensimismado, sin nada que reconocer, sin nada que observar, hora tras hora, sin ningún movimiento de la piel, ni siquiera las cejas, ni el cuello, ni los ojos, curiosamente aprehendiéndolo todo, absorbiéndolo todo, escrutando maligno y férreo. Quizá tenga el empaque de la piedra, la dureza del suelo, el descaro de la pared, puede que sí, puede que no, al margen de su inmovilidad, si tiene aliento o no, si ansia o no, si codicia o no, en absoluto, nada importa, nada interesa.

- 3) Porque ante esa mirada sorda, nada era posible, fatalista y congénito permanecía irredimible, sentado como una estatua. Y hube de verlo así muchas veces, por los recados que debía dejarle, tanto como que era la hija de Ryochi Onaga, el *dokiusei* de Sentei Nakandakari, y quien lo ayudó a establecerse como ambulante en el Mercado Central. Si apenas tenía ocho años, y me daba miedo su rostro inexpresible, su cuerpo magro, sus manos y sus pies desapacibles, y esas bolas inertes de sus ojos. Se decía tantas cosas de él, las atrocidades y trastornos que cometió (Higa, 2014, pp. 35-37).

Dans le premier mouvement, nous lisons la description de l'image qu'offre la photographie, donc de l'espace visible dans son cadre. Dans

son rôle classique de re-présentation, la photographie est naturellement décrite au présent. Mais la phrase que nous avons mise en italiques introduit le futur simple, l'extrapolation qui fait déborder Nakadankari du cadre de la photographie et du temps qu'elle a capturé. Cette phrase amorce également le deuxième mouvement en introduisant une série de verbes au présent, correspondant à des actions imaginées par le narrateur, qui prolongent la scène gelée sur la photographie ("sonríe", "relaja", "departe", "alienta", "previene" ...): le présent de description fait subtilement place au présent de narration. Toutes les actions évoquées dans ce passage précis sont également évoquées de manière presque incantatoire dans le reste du roman: dans tous les chapitres, Nakandakari regarde le ciel, est comparé à la pierre, et dans tous les chapitres on retrouve l'anaphore en "sin": c'est donc bien le Sentei Nakandakari du roman qu'on connaît déjà qui s'anime et sort de la photographie.

Dans le troisième mouvement, le passage au passé évoque un temps où le narrateur enfant coexistait avec Nakandari. Mais ce passage s'oppose au présent de l'indicatif qui précède, alors que le présent est le temps de l'énonciation d'où est absent Nakandakari. L'évocation de souvenirs visuels ("Hube de verlo así") prolonge *vers le passé* le souvenir-objet concret de la photographie, mais la narration nous fait passer subtilement, naturellement, de la vue et de la vision de la photographie à la vision subjective du narrateur: il y a fictionnalisation de la photographie. Mais il y a aussi une brisure dans la logique temporelle: entre "nada interesa" et "hube de verlo así", une confusion superpose le présent imaginé (présent lui-même découlant du futur...) et le passé remémoré. On se souvient que Rosa Coldfield chez Faulkner elle aussi s'interroge en parlant de la photographie de Charles Bon, qu'elle voyait sans voir le modèle: "Pourquoi ne l'aurais-je pas inventé, crée de toutes pièces?" (Faulkner, 2000, p. 177). Et pourquoi ne l'inventerait-elle pas encore à l'heure de l'énonciation du récit qu'elle livre au lecteur, des années après les événements qui impliquaient Charles Bon et causaient sa mort par la main de son ami Henry Stupen?

Dans aucun des romans ou nouvelles consacrés à la thématique nikkei, le protagoniste nikkei marginalisé ne dit “je”. “Je”, s’il y en a un, est toujours un narrateur homodiégétique témoin, comme dans *IKN* et *Gaijin*, ou bien un narrateur omniscient, comme dans les 3 nouvelles. Il s’agit soit d’un narrateur qui fait partie du groupe des autochtones non nikkei (*IKN*), ou d’un narrateur du groupe des nikkei (*Gaijin*) qui ne reconnaît pas le protagoniste comme un membre du groupe: le protagoniste est dit depuis les deux côtés, mais ne parle jamais pour lui, il est dans l’entre-deux. Vu (ses pérégrinations dans la ville et ses attitudes excentriques ne passent pas inaperçus en ville) mais muet, et donc forcément interprété. Nous sommes face à l’impossibilité de le lire (et c’est aussi pour cela qu’un adjectif comme “abstruso” revient tellement dans les oeuvres au sujet de ces personnages). C’est éclatant dans “Polvo enamorado”: lorsque le narrateur omniscient décrit la sensation de déracinement et d’étrangeté qu’a ressentie Kinshiro, le protagoniste, à son arrivée à Lima, face à une nouvelle langue à apprivoiser: “el techo se llamaba *techo*”, annonce le narrateur en espérant transcrire le choc linguistique de Kinshiro.

Les italiques, que l’auteur utilisait dans *Japón no da dos oportunidades* pour écrire les mots japonais de manière parfois inexacte (peut-être volontairement?) et qu’il mêlait à sa prose en espagnol dans le but de faire ressortir le choc linguistique entre les *dekasegi* et les Japonais, sont aussi ici indicatrices d’un décalage linguistique avec le corps du texte, mais le mot décalé “techo” ne trouve pas sa contrepartie cette fois: il est espagnol dans un texte espagnol. Le japonais, qui devrait être le corps contrastant, est absent: ni l’auteur, ni le narrateur, ni le lecteur n’ont accès à cette langue étrangère qui se suggère sans s’écrire. Comme Doris Moromisato dans le poème “Aquí en Laredo” du recueil *Chambala era un camino* se glisse en tant que narratrice dans la peau de son père et le fait parler un espagnol qu’il n’a pour ainsi dire jamais

su,⁵ Higa tente d'entrer dans l'intériorité d'une conscience, de rendre ses mouvements et ses luttes, alors que sa propre langue l'en empêche, et reste une barrière infranchissable. Cette barrière se dresse entre l'auteur et ses personnages, et par ricochet entre l'auteur et ses racines. Car Augusto Higa, soupçonnant qu'au fond de lui se tapissait un étranger, un Japonais, est parti à la recherche de cet étranger intime sans jamais le trouver, sans jamais réussir à parler sa langue, sans jamais réussir à le faire suffisamment affleurer pour qu'il soit reconnu des Japonais dont Higa croyait être. Cet étranger intime, Higa s'est efforcé de le lire, mais devant son ambiguïté et sa labilité, l'écrivain a été obligé de l'inventer comme une identité enfin ancrée dans un cadre socioculturel palpable et compréhensible, plus à sa portée: "el *nisei* es una forma de ser peruano" dira Higa dans un entretien avec Julio César Carranza (2008).

BIBLIOGRAFÍA

- ASTO, VALDEZ PAULO ET PEREZ OROZCO EDITH. (2015). *Cuadernos Urgentes: Augusto Higa*. Lima: Distopia.
- CARRANZA, JULIO CÉSAR. (2008). "El nisei es una forma de ser peruano". [En línea, 8 juin: <http://entrevistasahiga.blogspot.fr/2008/06/la-iluminacion-de-katzuo-nakamatsu.html>].
- CORONIL, FERNANDO. (2006). "Les études postcoloniales latino-américaine et la décolonisation du monde". Dans *Neil Lazarus, Penser le postcolonial*. Paris: Ámsterdam.
- FAULKNER, WILLIAM. (2000). *Absalon Absalon!* Paris: Gallimard.
- HIGA OSHIRO, AUGUSTO. (1994). *Japón no da dos oportunidades*. Lima: Generación 94.

5 "Aquí el patrón ordena en lengua extraña/y escupe con rabia si no atino a comprender su deseo" (Moromisato, 1999, p.33).

———. (2008). *La iluminación de Katzuo Nakamatsu*. Lima: San Marcos.

———. (2014). *Todos los cuentos*. Lima: Campo Letrado.

———. (2014). *Gaijin*. Lima: Animal de Invierno.

MOROMISATO, DORIS. (1999). *Chambala era un camino*. Lima: NoEvas.

SPIVAK CHAKRAVORTY, GAYATRI. (2014). *Les subalternes peuvent-elles parler?*
París: Amsterdams.

WATANABE, JOSÉ. (2008). *Poesía completa*. Valencia: Pretextos.

SEGUNDA PARTE
MIGRACIONES INTERNAS

VOCES E IMAGINARIOS MIGRANTES EN LA POESÍA PERUANA RECIENTE

HELENA USANDIZAGA

Universitat Autònoma de Barcelona

“SÉ QUE TODO TIEMPO ES BUENO/ para alzar la vista/ mirar estos territorios/ recoger las trampas”. Con estos versos del libro de Vladimir Herrera *Mate de cedrón* (1974) nos situamos en la vocación migrante y errante de la poesía peruana reciente. En la tradición de esta poesía se dibujan desde hace tiempo dos líneas que llegan hasta la del siglo XXI: una que poetiza la visión migrante de la ciudad de Lima, con diversos grados de confrontación de imaginarios, y otra que lo hace con la errancia internacional, y en la que las voces y los imaginarios se tensan y conversan.

HERRAMIENTAS TEÓRICAS

En este trayecto, nos guiaremos por algunas herramientas teóricas que nos permitan interrogarnos sobre la poesía migrante. En primer lugar, ¿cómo relacionar el poema con el espacio social? No solamente por un contenido sociológico, aunque es cierto que el poema puede apelar a determinados hechos y contextos sociales y presentarlos, discutirlos o subvertirlos. Se trata también de que la escritura poética se elabora con otros discursos que se encuentran en el espacio cultural y social: literarios, por supuesto, pero también artísticos, filosóficos, políticos; discursos canónicos y, por otro lado, populares y alternativos de todo tipo. La inserción en esta red discursiva sitúa también a la poesía en el campo cultural, activando espacios de canonicidad y de ruptura, y aceptando, proponiendo, creando, rompiendo o rechazando estéticas y “gustos” de

acuerdo con sistemas y valores y con la construcción de bienes culturales y simbólicos. Así, podemos entender que el poeta y el poema hablan desde lo que conocemos como lugar de enunciación, lo que implica no solo la referencia al lugar geográfico desde donde se habla, sino también la construcción de un lugar social, intelectual y emocional desde donde se lleva a cabo el proyecto literario. Rowe considera que el lugar de enunciación o la situación de enunciación se define a partir de elementos como “las estructuras del poder, las instituciones, los discursos” (Rowe, 1996, p. 26). Mignolo, por ejemplo, define la idea de modernidad europea como un locus de enunciación, un lugar donde el sujeto que habla fundamenta el sustento de su racionalidad, y con ello excluye otras racionalidades o formas de pensamiento, de tal modo que otros lugares de enunciación se presentan como alternativos y hasta subversivos.

Para definirlo, nos podemos preguntar sobre los discursos y sobre las instituciones y anti-instituciones en las que se sitúa el sujeto poético. Esto permite un primer acercamiento al lugar en el que se sitúa el sujeto que habla en el poema migrante. No se pretende definir a estos sujetos como sujetos migrantes, pues el sujeto del poema es más complejo, pero sí preguntarnos desde qué lugar o lugares, geográficos, de saber, poder, y emocionales, hablan; si activan saberes y ecos de un lugar de origen provinciano, si elaboran la imagen del lugar donde han migrado o del lugar del que están ausentes, y cómo lo hacen interactuar con otros lugares de enunciación. Se produce en esta poesía una coexistencia de racionalidades que Cornejo Polar explica diciendo que “el desplazamiento migratorio duplica (o más) el territorio del sujeto y le ofrece o lo condena a hablar desde más de un lugar. Es un discurso doble o múltiplemente situado” (Cornejo Polar, 1996, p. 841). Así, Cornejo Polar define al sujeto migrante como oposición no sintética, no dialéctica de sistemas.

Pero el poema no se escribe sólo a partir de uno o varios lugares de enunciación, sino que su radical singularidad como discurso se origina

en un lenguaje interiorizado que se puede entender también como el lenguaje del inconsciente y de las emociones, o como la lengua que conforma un lugar interior donde se fraguan “las estructuras básicas de la conciencia” (Dorra 1997, p. 70). Ese lenguaje corresponde a los primeros estadios de la formación, y puede incluir al mismo tiempo fragmentos compartidos con la propia cultura –como poemas recordados que resuenan– y otros menos canónicos, que forman parte de esa resonancia de voces, de tonos y afectos, aprendidos en la infancia. La voz del poema se produce escuchando esa “lengua interior” que no es necesariamente la lengua materna, pero sí que es en todo caso ese “sitio interior”, ese “núcleo de oralidad primaria” (Dorra, 1997, p. 70) y que habla en el poema, la “douce langue natale” del alma en la “Invitation au voyage” de Baudelaire. O “la lengua materna”, entendida en sentido amplio, que Hannah Arendt considera como lo que perdura tras la desgracia, la migrancia y aun a través del uso de varias lenguas (Arendt, 1964, min. 35).

Ambas instancias discursivas, el lugar de enunciación y la voz, son muy diferentes pero resulta difícil separar ambas totalmente en su manifestación; ambas conforman la originalidad del poema, y definen la complejidad del poema migrante.

PRIMEROS DESPLAZAMIENTOS: LA LIMA DE LOS MIGRANTES. IMÁGENES DE VOCES MIGRANTES Y LENGUAS MARGINADAS

La tradición de la ciudad de Lima en la poesía se remonta a la poesía virreinal, y desde César Moro se sugiere esa imagen de amor y odio a Lima, con la expresión “Lima la horrible” con la que, en 1949, fecha uno de sus poemas de *La tortuga ecuestre*, expresión retomada luego por Salazar Bondy. Esa visión crítica es también la de Blanca Varela en su poema “No sé si te amo o te aborrezco”, de *Valses y otras falsas confesiones* (1972), en el que se construye una difícil identidad limeña, o peruana, desde las ciudades cosmopolitas en esos años 50-60 y la memoria persistente de la ciudad natal. Desde el punto de vista de los

migrantes provincianos, esa denigrada ciudad de Lima había renacido con fuerza a partir de la inmigración masiva que se remonta a los años 40, y esa modernización “a la mala” genera visiones negativas y delirantes de la ciudad en la que el migrante trata de sobrevivir o simplemente de acomodarse. Un ejemplo de esta modernidad vista negativamente es el libro de Enrique Verástegui (1950), *En los Extramuros del mundo* (1971). Aunque Verástegui nació en Lima, pasó su niñez en Cañete y se trasladó a Lima en su juventud, para sus estudios universitarios. Es por lo tanto, de algún modo, un sujeto migrante el que escribe el libro; en él, se posiciona en contra de una modernidad de la ciudad que ha excluido a sus habitantes. De ahí la imagen del muro y el deseo de atravesarlo para llegar a los extramuros de la ciudad, tal como ha estudiado Villacorta.

Precisamente, los poetas de la generación de Verástegui marcan la entrada de la poesía provinciana en el escenario limeño, que hasta entonces había mantenido una lógica centralizadora que hacía difícil la definición de los poetas no limeños. Verástegui, junto con Jorge Pimentel y Juan Ramírez Ruiz, es uno de los principales componentes del grupo *Hora Zero* (1970), que, entre otras lecturas, se inspiró en los poetas norteamericanos de la generación *beat*. Además, reivindicaron el lenguaje coloquial, propusieron romper con el centralismo de Lima y defendieron el valor político y de cambio de la poesía. Anoto algunos versos significativos de “Salmo”, uno de los poemas de Verástegui más típico de este sentimiento anti-urbano, y que evoca el famoso “Howl” (Aullido), de Allen Ginsbergh (Verástegui, 1971, p. 21):

Yo vi caminar por calles de Lima a hombres y mujeres
 carcomidos por la neurosis,
 hombres y mujeres de cemento pegados al cemento aletargados confundidos y riéndose de todo.
 Yo vi sufrir a esta gente con el ruido de los claxons
 sapos girasoles sarna asma avisos de neón

noticias de muerte por millares una visión en la Colmena
 y cuántos, al momento, imaginaron el suicidio como una ventana
 a los senos de la vida
 y sin embargo continúan aferrándose entre marejadas de Válium
 y floreciendo en los maceteros de la desesperación.
 [...]

y entre tanto afuera
 el mundo aun continúa siendo lavado por las lluvias,
 por palabras como éstas que son una fruta para la sed.

Estas imágenes de Lima vista por los migrantes, ese espacio cerrado y fantasmal de la Lima amada y odiada, el imaginario de Lima como una cárcel, se contraponen a los mitos resistentes y a las voces persistentes, con trazas de otras lenguas y otros lenguajes. Esto ocurre de modo más evidente aún cuando la poesía migrante procede de lugares provincianos y lleva trazas de mitos y lenguas marginadas.

Los andinos venidos a Lima desarrollan su estrategia de resistencia cultural que incluye la poesía en quechua del sujeto migrante. Ya José María Arguedas (Andahuaylas, 1911 - Lima, 1969) había cantado esta “nvasión” del sujeto migrante en *Tupac Amaru kamaq taytanchisman (haylli-taqui)*, poema en quechua publicado en 1962, y en esta línea una serie de autores poetizan sobre la tierra que dejaron y la que encontraron con sentimientos ambivalentes de amor y rechazo, tanto desde la poesía anónima como desde la canción mestiza. Entre las voces andinas migrantes, podemos mencionar a poetas en quechua o castellano quechuizado, y en todo caso con un imaginario andino confrontado a otros más occidentales, como Carmela Morales Lazo (1930), que reelabora canciones anónimas, Dida Aguirre (Pampas, Huancavelica, 1953), Eduardo Ninamango (Huancayo, 1947) William Hurtado de Mendoza (Cusco, 1946), Boris Espezuá (Puno, 1960), o Gloria Mendoza (Sorata, Puno, 1948). Esta poesía ha sido estudiada, entre otros, por Baquerizo y Noriega.

En esta tradición podemos situar a Cesáreo Martínez (Cotahuasi, Arequipa, 1945- Lima, 2001). Emigró a Lima en los años 60, donde estudió en la Universidad de San Marcos y militó políticamente, y fue activista cultural. Viajó también por América y Europa. Aunque no se trata de integrarlo en un grupo con los poetas mencionados anteriormente, porque además ellos tampoco constituyen un grupo, sí lo podemos relacionar con ellos porque el quechua forma parte de su lengua interior, y sobre todo porque se incorpora en su poesía un imaginario andino, mítico. Se crea así una contraposición de racionalidades y de discursos que es en definitiva una contraposición de lugares de enunciación y de estructuras de poder.

En *El sordo cantar de Lima* (1993), el espacio es la ciudad de Lima y también la Lima de los arenales: salimos, en este libro, de los paisajes más habituales del centro de Lima, de La Colmena. El muro se traspasa para llegar a esos espacios fantasmales, y contra ellos, contra su alienación y extrañeza, se levanta el gran Wamani, el dios Amaru, el Padre Sol, la Madre Luna, el danzante ritual, el mar como espacio del sueño, el río como continuidad de los ríos andinos. Tal como ha estudiado Güich Rodríguez, esta Lima aspira a constituirse como espacio originario y ya no como lugar de exilio, y el poema postula la continuidad del espacio natural entre los Andes y Lima. Esta Lima de los migrantes y la visión mítica resistente tiene, como se dijo, un fuerte anclaje en la poesía migrante en quechua de José María Arguedas y en su obra póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971).

Esta incorporación del imaginario mítico que define una racionalidad del sujeto migrante y un lugar de enunciación contrapuesto a otras diferentes racionalidades, puede verse en este fragmento del libro en que los danzantes rituales salen del mar en el espacio marginal de los arenales poblados por los migrantes (Martínez, 1993, pp. 95-96):

Y el cielo sonoro surgió de esas escamas
Vibrátiles

Entre las luces oídas bramó el arroyo el rojo
y el rayo
-alacrán alado que corta el aire-
Y estos músicos Paracas
Que salieron de la mar escupiendo estrellas jóvenes
reverberan mortalmente
con sus escamas de espejitos verdes y encendidos.
El sol descende
y un polvillo de oro azulea la hierba
Hay lunas diurnas enredadas entre las ramas de los árboles
Y la música es líquida
Es mundo animal y viento perfumado.
Coplación de la mar y la oscura mar de arenas.
Oscuridad que quema.
El universo resplandeciente en las alas del gran Wamani
¡Oh flechas emplumadas!
La rosa en los suelos se reproduce y oímos cómo salta
el arco iris sobre nuestros hombros.
El danzante relampaguea en el aire
Su cuerpo es de agua chorreando hacia arriba,
hasta los cielos,
sus ojos no volverán a vernos.
Y una delectación quemante se apodera de nuestros sentidos.

LA ERRANCIA INTERNACIONAL: LA AVENTURA Y EL VIAJE DE VIDA. MIGRACIONES LITERARIAS, POLÍTICAS Y ECONÓMICAS

Desde los años 60 y 70, un nuevo tipo de desplazamiento acontece en las sociedades latinoamericanas: se trata de una errancia internacional que conecta continentes y países creando una especie de globalización *avant la lettre*; pero una globalización alejada del mercado y de la competitividad al uso en la actual. En la poesía del 70, se manifiesta esta conexión

internacional: el trasfondo no es Cuba como en la poesía del 60, sino el movimiento *beat*, de la *Beat generation*, y dentro de éste no sólo las lecturas literarias (Kerouac, Ginsberg, Ferlinghetti), determinantes sin duda, sino que la sensibilidad de esta época la condicionan también las drogas, la música beat, rock y pop y sus grupos emblemáticos, y las presencias de Allen Ginsberg en Lima y Jack Kerouac en el Cusco; y, porque no, también en Cusco, Denis Hooper con el rodaje de *The Last Film*, en 1968. Estos discursos, que pronto se acercan a la sensibilidad hippy, construyen el lugar de enunciación, pero también lo hacen el discurso político marxista y anarquista de la época, y las espiritualidades alternativas; las literaturas europeas y norteamericanas y también orientales. Sabemos que, más adelante, el discurso político empieza a ser sustituido por la autonomía del discurso literario, y el viaje como aventura de vida por la migrancia económica. Pero, durante los años 70, la filosofía política es una especie de *lingua franca* y la errancia más política y artística.

Este momento también se convierte en uno de conexión latinoamericana y europea. Acuden a Lima escritores europeos y latinoamericanos; y luego, debido al éxodo tras el primer momento de relación con la revolución peruana de Velasco Alvarado y sus órganos periodísticos, se genera un circuito que se amplía por la errancia latinoamericana de la época, en ocasiones ligada a exilios políticos. En París, México, Barcelona y Buenos Aires confluyen estos grupos, cuya vida ha ficcionalizado Roberto Bolaño en *Los detectives salvajes*. Se puede hablar de los chilenos en México y Barcelona, por ejemplo los ligados al movimiento infrarrealista: Roberto Bolaño, Bruno Montaner, Mario Santiago. En Barcelona se aglutinan con ellos peruanos como Américo Yábar y Vladimir Herrera, y por un momento el propio Verástegui, mexicanos como Orlando Guillén, y españoles como Enrique Vila-Matas y Cristina Fernández Cubas.

La primera estación de esta errancia, no obstante, es París, donde confluyen narradores, pintores y poetas peruanos. En este momento de

efervescencia se instala Rodolfo Hinojosa en París. Hinojosa (Lima, 1941-2016) pasó su infancia en Huaraz, un lugar provinciano a 3200 metros. Estudió en la Universidad de San Marcos de Lima y, en 1962, con una beca en la universidad de La Habana. Desde 1964 ejerció como periodista en Lima y en 1968 viajó a París en plena revolución de mayo. Trabajó como periodista y lector de editoriales. Desde 1984 hasta la fecha de su muerte vivió en Lima, dedicado a la escritura y al periodismo cultural y gastronómico.

En su libro *Contra natura*, que ganó en España el premio Maldoror y fue publicado por la editorial Barral en 1971, se evoca el mundo viajero y sin fronteras de los sesenta y setenta, con el trasfondo de mayo del 68, de la filosofía hippy, el pacifismo, el amor libre, el cosmopolitismo; pero la crítica ha señalado que los poemas trascienden estas evocaciones para establecer tensiones entre la Historia y la utopía, y reflexiones sobre el placer y la libertad que nos remiten al camino de la especie. Rowe (2009), por ejemplo, discute la lectura que insiste en que la dimensión utópica basada en los movimientos de 1968 limita el contenido subversivo del poema, pues para él cuando el universo, incluyendo el decir, se curva sobre sí mismo “en ese punto en que se abre la posibilidad de cambiar el mundo, el contenido se convierte en forma y no en ideología” (p. 151). Según Rowe, en el poema “Imitación de Propercio”, contra el Poder, iconizado por el nombre César, se afirma, como posibilidad del lenguaje, el enlace del erotismo de los cuerpos y la Videncia pero en una unión del erotismo con el intelecto a través del lenguaje de las matemáticas y a la vez de “los textos de gran erotismo que han marcado la lengua, entre ellos el *Cantar de los Cantares*, la lírica de Goethe, y la poesía de Emilio Westphalen, poeta peruano de la primera vanguardia” (Rowe, 2009, pp. 149-150). Se trata de un juego especialmente sofisticado y explosivo entre diferentes lugares de enunciación, de saberes y de poderes. Del mismo modo, las lenguas y las voces se multiplican en el poema, pues los ecos de otras lenguas se incorporan de manera natural a la propia voz interior del poema. Se genera entonces la pro-

puesta de una racionalidad alternativa que explota y a la vez discute la lógica y el conocimiento occidentales mediante referencias a la magia y a la astrología. Y la Historia se presenta como un círculo infernal que hay que eludir, pero no con una mera huida, sino forzando las contradicciones del poder.

Para arrasar el Poder
se precisa el Poder: yo buscaré el Tao & Utopía.
Oh César
no me sueltes a tus perros de presa
la otra margen quizás no he de alcanzar
quizás me turbe
la contemplación de la belleza
y quede detenido otra vez detenido por un cuerpo
sensible a la virtud de un río
qué fueron sino rocío de los prados
qué fueron sino verdura de las eras
y pasaron miserablemente sus días en la tierra
Mi amada me espera
en la Puerta de Lilas
iremos en auto-stop a Salzburgo
Mozart prende las estrellas
nos revolcaremos sobre campos de avena
una vez más hacer el amor será un milagro
entre dos o tres
y las suecas de largas piernas
el invierno nórdico
cantando cosas
lúbricas forever
descubriendo la dulzura del Oro de Acapulco
nuestra propia dulzura
la naturaleza bienamada

robando frutas
 vendiendo baratijas hechas por nuestras manos
 viajando hacia el verano
 o el otoño
 los desiertos alquímicos
 bellas palabras en idiomas extraños
 y acamparemos bajo las estrellas
 ritos órficos / sueños
 espuma de mares jóvenes y mortales
 donde no lleguen tus gerifaltes
 Oh César
 a intentar que cantemos al Poder.

También la errancia y el cuestionamiento del mundo se encuentran en la poesía de Vladimir Herrera y en su libro emblemático *Mate de cedrón* (1974). Pero, en su caso, no está el desengaño de la experiencia cubana que para Hinostroza marca la parte disidente de *Contra natura*. En el caso de Herrera, el discurso político, el mítico y el lírico se mezclan de forma más dialéctica, aunque tampoco se pretende una síntesis. Pero sí una conversación entre todos ellos, que se potencian o se anulan por momentos.

Herrera nació en Lampa (Puno), en 1950. Estudió en la Universidad de San Marcos de Lima y allí vivió una etapa de su juventud; también en Cusco y Santiago de Chile. Viajó por todo el continente, y a Europa en 1975: vivió en Lisboa, Roma, Londres, París, México D.F. y sobre todo Barcelona, donde residió durante casi 25 años. Ejerció el periodismo cultural y fundó la editorial artesanal Auqui, cuya segunda época se relanzó hace poco en Cusco. Actualmente vive en los Andes, cerca de Urcos. Aunque coexistió con *Hora Zero*, su poesía rehúye desde el primer momento el mandato coloquial de este movimiento, y la mayor parte de sus libros se han difundido en Europa (*Poemas incorregibles*, Barcelona: Tusquets, 2000).

Mate de cedrón es un libro migrante, que prefigura el viaje y la imaginación de otros puertos, y rememora los lugares dejados atrás: Lampa, Cusco, Lima, Santiago de Chile. El libro lleva las huellas de una época en que casi todo parecía posible, pero que intuía ya la nostalgia y la melancolía del exilio de ese reino donde estaban la poesía como soledad y como memoria, la euforia de los sueños compartidos y el desamparo del amor, la utopía y la Historia presidiendo o eludiendo las meditaciones y las acciones, el erotismo como lenguaje disidente. Los escenarios son múltiples, y las sensaciones navegan por el Sena, el Huatanay, el Vístula o el Urubamba. En la voz del poema resuenan los ecos de la poesía china (Li Po), y las lecturas de Bataille, Quevedo o Lenin, mientras el lugar de enunciación se construye entre la inspiración, la adivinación en coca y el discurso político del cambio, entre el mate de cedrón de la abuela curandera y la Historia que incumbe al sujeto poético:

Salvia para la voz y el corazón
 dijo la abuela
 y echó cal sobre los vivos de estos años
 Mate de cedrón también para no andar enamorados
 bajo la lluvia
 nos dio
 La Abuela Curandera
 y partimos
 Y sonó una guitarra en las escalinatas
 quise mirar mi pasado... (Herrera, 1974, p. 62)

La adivinación, en el caso de Herrera, forma parte del saber andino, y no occidental como en Hinostroza; es “Parte de tu mensaje / Lo que dijo la coca / Lo que calló la tierra” (Herrera, 1974, p. 48). En el juego entre lugares de enunciación no hay una mezcla, sino un intento de establecer nexos y tensiones entre imaginarios y saberes. El sujeto trata de “entender a los marxistas/ Repitiendo la tercera parte del Eclesiastés/ Me los

imagino enrumbando/ Sobre el camino de flores de la Dinastía Tang” (Herrera, 1974, p. 12).

De esta época de errancia se proyectan hacia el siglo XXI algunos poemas que cierran o abren de otro modo los caminos del viaje de vida. En el caso de Hinostroza y Herrera, son libros o poemas de la vuelta al Perú, que merecerían un estudio aparte; el reencuentro con los lugares de origen en algunos poemas de *Poemas incorregibles* (2000), de Herrera, o la reconstrucción de la memoria familiar en *Memorial de Casa Grande* (2005), de Hinostroza.

Otro componente de la generación del 70, Óscar Málaga (Lima, 1946) tiene una vida viajera parecida: ha vivido en París, Heidelberg, Barcelona, Madrid, Amsterdam, Santiago de Chile, Moscú, México, Beijing y Nueva York. En los 70, fue uno de los fundadores de Estación reunida, acogida a la Universidad de San Marcos. Desde esos lugares diferentes y lejanos, su poesía conserva ese aire *beat* propio de su generación. Es la suya una poesía de ciudades y sobre todo poesía *on the road*, en el camino, y su tono es el del viaje y el sueño, pero con una gran precisión en el lenguaje y en la construcción del poema.

Poesía de las pérdidas y de las ausencias, despliega sin embargo un lirismo escéptico y una extraña inocencia: no la fe, pero sí el sueño. Poesía de la desposesión migrante, en la que resuenan los ecos de la literatura china, de la música de Nueva York, de unas pocas palabras que viajan con el sujeto poético, como en este poema, “Música para la madrugada”, de *La salvaje melodía del aire*:

Un arco iris quemándose
 En una caja cerrada.
 Todas las batallas perdidas
 No tengo paraíso
 Ni pez amarillo, ni libro sagrado;
 Sólo un pañuelo de seda
 Para filtrar el agua

[...]

Poesía no sabe lo que dice.

No es necesario creer.

Nos sostiene un sueño.

Suena en la madrugada

Un aire sagrado,

Es “Mannish boy”

de Muddy Waters.

Solo “Mannish boy” de Muddy Waters.

Despierta el fulgor

En el asfalto.

Golpea

Desde los abismos

La soledad del viento. (Málaga, 2014, pp. 19-20).

MIGRACIONES INTERNACIONALES: EL LUGAR DIGLÓSICO

Una variante de esta poesía errante internacional entronca con la visión del migrante provinciano, en especial andino, que propone un lugar de enunciación alternativo desde un imaginario y una lengua, pero contrapuestos en este caso a una visión global.¹ Esta poesía activa además, como en otros casos ya comentados, una lengua que no es el castellano y que se mezcla con este y a veces con otras lenguas como el inglés. No se trata por lo tanto solamente de un lugar de enunciación, sino que el poema se origina desde una voz interior compleja: ¿es posible que en esta “lengua interior” se mezclen varias lenguas? Tal vez el quechua constituye para algunos sujetos bilingües lo que sería algo así como una “oralidad primaria” en las sociedades únicamente orales (Ong y Zumthor, en Dorra, 1997, p. 69), que no existe en la actualidad; pero sí tal vez como oralidad individual. Dorra sugiere una heterogeneidad

1 Véase sobre esta poesía migrante *Caminan los apus* (2012) de Noriega

posible en las “regiones culturales en donde hay una fuerte pervivencia de culturas ancestrales y donde las lenguas autóctonas siguen alimentando los espacios de convivencia” (Dorra, 1997, p. 70). Examinaremos ahora los textos de algunos poetas que se encuentran en esta situación y además se aglutinan en una red concretada en el blog *Hawansuyo* (<http://hawansuyo.com/>). En este blog se manifiestan la cultura y las lenguas andinas, y en él confluyen diferentes lugares de enunciación. Se trata de un espacio común o fronterizo con ciertas formas populares y no hegemónicas: las historias orales, los rituales, la música popular que, al lado de las referencias andinas escritas, son fuente de la escritura. Y, por otro lado, conecta con otros espacios, algunos con poder canonizador y académico. Se ha estudiado más ampliamente este lugar de enunciación a caballo entre la subalternidad y la hegemonía, esta articulación de sujetos y espacios (Usandizaga, 2012).

El blog está dirigido por un sujeto migrante en EEUU, el creador, ensayista y artesano Fredy Roncalla, castellanohablante pero para el que el quechua es una voz interior desde la infancia. En él, se unen el mundo políglota y multicultural con las palabras de los Andes que sostienen el mundo occidental de los migrantes. Nacido en Aymaraes, reside desde hace muchos años en el área de Nueva York, donde trabaja como artesano y comerciante. Su poema “Muyurina”, publicado en su libro *Escritos mitimaes* (1998) y en el mismo blog (2009), es una evocación ancestral que tiene un sentido de vuelta al centro para interactuar con el espacio global. En él, el agua y la música, entretreídas en la mitología andina, no se enmarcan en la narración del mito sino en el centro mismo del que brota, y al que se llega por esta muyurina, que significa recodo, vuelta, revuelta:

ojo de agua y música circular
 hondo torrente que corre más adentro que los sueños
 más adentro
 que la lejana poesía de lo indecible

the origin
 is not the word
 chaynata purispari
 iremos de vuelta al origen
 Un chorro de luz cruza la grama.
 Alguien escarba al pie del árbol.
 Chisi tuta musqusqaypi.

Como se ve, en el poema se mezclan castellano, quechua e inglés para volver a un lugar que es previo al lenguaje del logos, y que permita recuperar aquel otro lenguaje interno, ritual y extático. En un contexto irónico, la cultura y la contracultura de la época globalizada y fragmentada se encuentran con significados locales que cargan “el fuego ritual/ de los espacios perdidos”. La convocación de esta oralidad, de un lenguaje íntimo, hace llegar una “corriente antigua”. Y aun desde afuera, desde la máscara de la modernidad y desde la falsa sutura de la globalización, el sujeto va más allá de la palabra, de la escritura y busca ese lugar donde resuenan los ecos y se aparta del orden alienado y sin cosmos, del nuevo orden mundial en que lo primitivo es objeto de un comercio basado en la violencia. En esta mezcla de oralidades y fragmentos letrados, espíritu y cuerpo son lo mismo: en la oscuridad se piensa, se vuelve al corazón. El corazón, que en quechua evoca el sentimiento y también la memoria, es el centro de un conocimiento conseguido articulando lo ritual con los fragmentos representados y espectacularizados de la cultura global.

Odi Gonzales (Calca, 1962) estudió en EEUU y allí trabaja como traductor, profesor y especialista en tradición oral del quechua. Su libro *Tunupa / El libro de las sirenas* (2002) parte de una voz y unos lugares de enunciación igualmente complejos. Los poemas llevan un subtítulo con un lugar de Perú o de EEUU, y están traducidos al quechua y al inglés, de modo que el libro, como el de Roncalla, es trilingüe. La sirena del poema es un espíritu de las aguas, el *sirinu*, que mora en el mundo

oscuro y es a la vez temible y fructífera, puesto que fecunda las cosechas y transmite la música, a menudo a partir de un pacto que delata su parte oscura. Las sirenas de Gonzales son a la vez seres fascinantes y oscuros, pero la oscuridad, en el poema “Umantuu”, está ligada a la fertilidad, a los “rebasantes senos/ de turbia leche” (Gonzales, 2002, p. 11); es una capacidad germinativa que a veces agobia al sujeto como algo ciego e incontrolable, carnal; pero a la vez son ninfas etéreas, “ninfa de los vendavales” (Gonzales, 2002, p. 11). Relacionado con esta multiplicación de niveles, se muestra en los poemas una mezcla de códigos (modernista o romántico, coloquial, ritual).

Según Rowe (2011), Gonzales, en este libro, construye con el mito un sujeto complejo, a caballo entre la modernidad incompleta –y vista críticamente– y la fuerza que todavía pasa por las formas andinas. Construye así un lugar liminal donde significados y formas chocan y se resemantizan para crear un nuevo sentido (Rowe, 2011, pp. 104-107). La figura del dios Tunupa, itinerante y ordenador, y a la vez transgresor porque seduce a las mujeres-pezu (Quesintuu y Umantuu), es un trasunto del sujeto migrante, que apela a lo mítico y lo ritual, pero que, desde el lugar de la modernidad, ya no puede recuperar la fuerza perdida:

Encantado

(College gPark, MD 20740)

ya no reposa en mí, ya no
 la descomunal fuerz
 de un soplador de cuerno
 del soplador
 de las caracolas marinas que retumban
 en las sienes
 de los disidentes
 cual res
 desbarrancada
 boqueo

en mi lecho de agua
¿qué extraño mal
me asedia
consortes gemelas?
¿será el resoplido
de los espíritus del limbo?
¿o tal vez
el hálito letal
de las fieras endebles?
en la nube de mi ojo inerte
sobrenada muerto
un diminuto pez
de los lagos gélidos
ya no reposa en mí, ya no
la descomunal fuerza
de un soplador de cuerno:
en el gramal
de los sueños ligeros
sólo recibo
el escupitajo de los rumiantes (Gonzales, 2002, p. 13).

LA MIGRACIÓN POLÍTICA, ECONÓMICA Y ACADÉMICA DE LA GENERACIÓN DEL 80

La llamada generación del 80 se verá inserta en los años oscuros del Conflicto Armado Interno (1980-2000), en el que se producen exilios interiores y huidas. A veces, la migración no es sólo política, sino también de formación, económica y profesional, como la que se produce en EEUU. En esta época, por las circunstancias mundiales (por ejemplo, la caída del muro de Berlín y el fin de la Unión soviética), y la tensión del conflicto, ya no es posible conversar con la filosofía política del mismo modo que en las décadas anteriores. Este contexto cancelador lo expre-

san muy bien unos versos de Montserrat Álvarez (Zaragoza, España, 1969), quien ha vivido y estudiado en Zaragoza, Lima (PUCP), y Asunción (Paraguay), y es comunicadora cultural y filósofa:

YA SE TERMINÓ LA FILOSOFÍA
 ya se terminó
 la filosofía
 ¡YA! / Hemos terminado
 Nos vamos
 El último –ese último último– el último apaga
 LA LUZ.

Al mismo tiempo que el exilio interior en una Lima de visos poco amables, encontramos otra versión de la errancia y otro modo de afirmar las voces y los imaginarios locales, que podemos ejemplificar en la poesía de Pedro Granados (Lima, 1955). Si bien por edad podría pertenecer a la generación del 80, tampoco lo explicamos por esos referentes. Poeta también viajero (EEUU; Europa, Brasil, el Caribe) y a la vez profesor y crítico literario, dirige un blog muy visitado. Su poesía es abstracta en su sintaxis y en su fraseo, hasta cierto punto conceptual, pero es también una poesía que levanta el vuelo líricamente, aunque sea desde un tono a veces sarcástico y agresivo. Y es que en esta voz coexisten dos personajes poéticos, dos sujetos de la enunciación en el poema: el poeta y el profesor, más resabiado y sarcástico este último, y que posee la precisión y la agudeza que caracteriza a Granados como crítico. Y el poeta, más inocente; pero ambos se entrecruzan y marcan de modo diferente pero complementario la complejidad del sujeto que está en varios sitios a la vez pero que recuerda, sin idealizarlos, sus orígenes andinos. Para Granados, los ecos del quechua escuchado en la infancia y el cambio de cultura de su madre al cantar con el tono de las canciones quechua los himnos en español tiñen la sensibilidad de la voz, pero el poema “Rehuye los términos/ En quechua/ O en español/ Se reconoce menos/ En estos

idiomas/ Que en muchos otros” (Granados, 2015, p. 31). Este poema, titulado “El quechuaespañol” define así esa lengua:

esta lengua que se habla en los Andes:
Se llega a él a través de Billie Holliday
También de Amy Winehouse
Ambas del mismo pelo
También de estar de verdad
Un rato contra tu cuerpo
French-Funk-Jazz
Un tango como
“Naranja en flor”
El río Paraguay al atardecer
Y al amanecer entre tus brazos (Granados, 2015, p. 29).

LECTURAS ACTUALES DE LA TRADICIÓN MIGRANTE

Los poetas cuya producción se sitúa de pleno en el siglo XXI entroncan de diferentes modos con la gran tradición migrante que les precede en el siglo XX y que, como hemos visto, llega hasta el XXI. Los dos que hemos seleccionado no hablan directamente de la migrancia, pero proponen unas voces y un imaginario que rehuye la tentación del cosmopolitismo para situarse en escenarios arcaicos e iniciáticos. De este modo, se niega el lugar de enunciación de la racionalidad occidental y se busca una sabiduría más allá de los contextos urbanos y realistas, que nos remite a otros lugares y otras experiencias generadas en sus contextos.

Edgar Saavedra nació en Cajamarca en 1976; ha vivido en Lima y actualmente reside en EEUU. Ha estudiado Literatura y Estudios culturales en San Marcos, y trabaja como profesor editor. En *Isla* (2009), su Lima es la del Callao, de las presencias míticas, y luego las reales de la música y la cultura chalacas, el mar, la fiesta y la soledad. En *Lengua*

negra de colores (2012) la ciudad está ausente, y el libro es una apuesta por la belleza y el movimiento –el viaje interior: la partida, la permanencia, la vuelta–, una apuesta por una síntesis de razón y poesía que se desenlaza poco a poco en estas páginas, por el sueño despierto, o más que una síntesis, por el oxímoron que anuncia el título. Se niegan el saber previo y la racionalidad al uso, y lo percibido se entiende por una sabiduría vegetal, animal, mineral. La belleza y la palabra, pues, se ponen en duda y se destruyen si es nuestra mecánica de lo obvio la que las propone. El pensamiento no sustenta el ser, pero la propuesta no es tan simple como la de volver a la animalidad pura: se trata de una sabiduría en el cruce de pensamiento y cuerpo, de materia y humanidad, de pasado y futuro, que se sitúa en el presente de la palabra. Los saberes que guían al sujeto poético en la búsqueda no son pues las herramientas de la cultura canónica, sino la animalidad que nos acompaña, la sabiduría de la infancia, la visión arcaica, el pasado iniciático. En ese mundo desértico se produce a veces la visión, y entonces se vuelve paradisíaco y otros colores y otras músicas lo pueblan. Sin embargo, no es fácil, en este viaje, traspasar ese arco iris que, según las huellas de sabiduría de las culturas antiguas peruanas, está prohibido mirar: percibimos, si lo hacemos, lo bello y lo terrible, lo hermoso y lo siniestro a la vez. Pero en ese difícil mirar de frente es el sueño, ese sueño iniciático que parte del abandono de todo, el que produce conocimiento:

Un sonido despierta la lengua
 para no desperdiciar su color
 también otra sensación
 que desconozco de memoria
 olvido al pronunciarla
 [...]

vi entre llamas la sombra del puma
 desperté de pronto
 colgaban de mi pecho

pedras extrañas

estrellas

[...]

hay un claro placer en nacer y volver a morir

pero cuando imagino la respuesta

no puedo hablar en colores

lenguaje de pájaros

porque nos advirtieron no señalar el arco iris

con los dedos

era cierto:

[...]

dos serpientes me quiebran

con sus ojos me veo

entre las perlas

habrá siempre una más negra

ecuación de nuestra sangre

[...]

deja tus manos tocando

este palacio incompleto

cuando el instante se acerque

sentiremos con los pies de los niños

indisciplinadamente

recogeremos los filtros

que ayudarán a reconocer la soledad

entre farallones guardianes

ojos de agua

empezará la fiesta

con arpas

y

vientos de cuerno (Saavedra, 2012, p. 49).

Otro poeta errante de origen provinciano es José Córdova, que nació en Porcón (La Libertad) en 1979. Vive en Arequipa, en cuya universidad ha estudiado; es periodista cultural (dirige dos blogs) y editor (editorial Cascahuesos). Viaja con frecuencia por Perú y América Latina. *Animal desbocado* (2012) habla de la condición humana, pero también de la condición animal del hombre: de un saber, o no-saber, que nace en lo más material de las palabras y en el propio cuerpo. Saber que dice el gozo y la desdicha, pero también y sobre todo, el hambre, gran metáfora –o sensación real de carencia física y moral– de la poesía de Córdova; de ese vacío, de ese silencio nace el poema. En pleno siglo XXI, atravesando indemne la frivolidad postmoderna, la fragmentariedad de Córdova es la de las imágenes atroces del hambre, de la alienación y del menoscabo humano, o alguna vez de la veneración de los alimentos o del trazo inocente y animal de un crío; su globalización y su cosmopolitismo son los del hambre: “hay lugares en el mundo/ donde lo típico es morir de hambre” (Córdova, 2012, p. 44), como reza la publicidad de Domund, un fragmento que compone con otros fragmentos no prestigiosos o raros y heterodoxos su discurso del collage, con fragmentos que discuten y se potencian.

Conocer desde “la categoría de vivir en nuestro propio cuerpo” (Córdova, 2012, p. 35) es también buscar la inocencia, pero no aquella anterior al pecado, sino la que tiene la facultad de llegar a un conocimiento que actúa saltando por encima de patrones ya formulados –o, mejor, ignorándolos–, un conocimiento a la vez radical y atroz, que busca en la prehistoria del cuerpo, en su desnudez extrema, una conexión antigua con el mundo, “un obstinado sueño de nuestro primer estado” (Córdova, 2012, p. 23):

-decir cuando el hambre existe
 que un pan es la miga de nada que apenas conozco
 decir que también se mastica la carne del agua
 por eso el azúcar amarga la miel de mis dedos

por eso... por ello...
 la yel no endulza mi aljibe
 en esta crecida ciudad de palabras
 las hojas cuadradas de
 papa
 plantas creciendo en la
 piedra
 el agua subiendo a la
 cima:
 tampoco una vida equivale a un pan equivale a una vida equivale
 a un hombre
 con esta mirada extraviada del hombre
 eyaculo un gran columbrado cadáver:
 y, ¿qué importa...?
 decir que el hambre no existe
 decir... (Córdova, 2012, p. 59).

Podemos percibir, a partir de los primeros ejemplos, cómo la ciudad vista por ciudadanos y no ciudadanos produce imágenes espaciales a menudo conducidas por la potente visión del muro y de la cárcel. También observamos cómo los discursos que se oponen a la lógica modernizadora, en particular el discurso mítico, se convierten en resistencia y en definición de los sujetos que pertenecen a culturas marginalizadas, provocando una coexistencia y oposición de lugares de enunciación y la emergencia de otras voces formadas por lenguas e imaginarios marginales. En la poesía de la errancia las voces y los lugares de enunciación discuten la globalidad y los saberes hegemónicos, y activan también imaginarios y lenguas locales, creando nexos y tensiones entre conocimientos. En una poesía cada vez más globalizada, los poetas del siglo XXI encuentran en la tradición que hemos examinado maneras de rehuir la uniformización y de seguir buscando en los mundos antiguos y locales otros modos de conocimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- ARENDE, HANNAH. (1964). “¿Qué queda? Queda la lengua materna”. Entrevista de Günter Gauss, emitida el 28 de Octubre. [En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=WDovm3A1wI4>]
- BAQUERIZO, MANUEL J. (1996). “La poesía quechua contemporánea en el Perú”. En *Yachaywasi* 4.
- CÓRDOVA, JOSÉ. (2012). *Animal desbocado*. México: Literal.
- CORNEJO POLAR, ANTONIO. (1996). “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”. En *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, Núms. 176-177, Julio-Diciembre.
- DORRA, RAÚL. (1997). “¿Grafocentrismo o fonocentrismo? (Perspectivas para un estudio de la oralidad)”. En *Memorias de Jalla Tucumán 1995*, vol. I. Tucumán: Proyecto “Tucumán en los Andes”.
- GÜICH RODRÍGUEZ, JOSÉ. (2006). “Cesáreo Martínez: la sombra del wamani”. En *En la comarca oscura: Lima en la poesía peruana 1950-2000*. Lima: Universidad de Lima.
- GONZALES, ODI. (2002). *Tunupa/ El libro de las sirenas*. Lima: El Santo Oficio.
- GRANADOS, PEDRO. (2015). *Activado*. Cusco: Auqui.
- HERRERA, VLADIMIR. (1974). *Mate de cedrón*. Lima: Picaflor.
- HINOSTROZA, RODOLFO. (1971). *Contra natura*. Barcelona: Barral.
- MÁLAGA, ÓSCAR. (1914). *La salvaje melodía del aire*. Cusco: Auqui.
- MARTÍNEZ, CESÁREO. (1993). *El sordo cantar de Lima*. Lima: Ediciones de los Lunes.
- MIGNOLO, WALTER. “Herencias coloniales y teorías postcoloniales”. [En línea: <http://www.cholonautas.edu.pe/BibliotecaVirtualdeCienciasSociales>].
- NORIEGA, JULIO. (2012). *Caminan los Apus. Escritura andina en migración*. Lima: Knox College.
- RONCALLA, FREDY. (2009). “Muyurina”. En *Hawansuyo*. [En línea: <http://hawansuyo.blogspot.com>].
- . (1998). *Escritos mitimaes. Hacia una poética andina postmoderna*. Nueva York: Barro Editorial Press.

- ROWE, WILLIAM. (1996). *Ensayos arguedianos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos/ Sur.
- . (2011) “Sujeto poético y pensamiento mítico en la poesía lírica andina”. En *Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert.
- . (2009). “Para llegar a Rodolfo Hinostroza”. En *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- SAAVEDRA, EDGAR. (2012). *Lengua negra de colores*. Lima: Lustra.
- USANDIZAGA, HELENA. (2012). “Hawansuyo o el espacio andino itinerante”. En *Éste que ves, engaño colorido... Literaturas, culturas y sujetos alternos en América Latina*. Barcelona: ICARIA.
- VERÁSTEGUI, ENRIQUE. (1971). *En los extramuros del mundo*. Lima: Milla Batres.
- VILLACORTA GONZÁLEZ, CARLOS. (2011). “En los extramuros del mundo: muro y encierro en un poemario de Enrique Verástegui”. En *The Korean Journal of Hispanic Studies*.

MÉXICO, LA PELIGROSA FRONTERA DE LA MIGRACIÓN CENTROAMERICANA EN LA FILA INDIA, DE ANTONIO ORTUÑO

JULIO ZÁRATE

Université Toulouse I Capitole

EN SU NOVELA *LA FILA INDIA* (2013), el escritor mexicano Antonio Ortuño (1976) representa una dinámica migratoria en la que el paso por México se ha vuelto crucial para los centroamericanos en su viaje hacia los Estados Unidos. El tema de las relaciones fronterizas es nutrido en el ámbito político, prueba de esto son los distintos tratados de cooperación y abundantes debates sobre el respeto de los derechos humanos. La representación de la migración en la literatura mexicana –por ejemplo, Carlos Fuentes ha tratado el tema en su novela *Gringo viejo* (1985)– también es amplia pero destaca una particularidad: se concentra en el norte del país y en el objetivo o conflicto principal: el cruce y llegada a los Estados Unidos por parte de mexicanos.¹

Para los migrantes centroamericanos, la frontera que divide a México de los Estados Unidos se ha extendido desde la zona limítrofe hasta abarcar todo el país. Esto implica que México desempeñe el rol que su posición geográfica le impone: ser un lugar de paso entre los países centroamericanos y los Estados Unidos. La novela de Ortuño aborda desde esta perspectiva el rol de México: el país como espacio de tránsito y no como origen del viaje del mexicano, quien a su vez deja de ser víctima del estadounidense, de narcotraficantes, policías corruptos, polleros o de los azares del recorrido, para convertirse en victimario, a

1 Además de Fuentes, lo han tratado Yuri Herrera, Hugo Salcedo, Elmer Mendoza, por mencionar algunos. La migración, además, es un tópico indisoluble del narcotráfico y la corrupción, muy presentes en la literatura mexicana contemporánea.

distintos niveles, del migrante centroamericano. Lo anterior requiere el desplazamiento de la zona de conflicto fronterizo del norte al sur: antes de llegar a los Estados Unidos hay que sobrevivir al paso por México. Entrar en el país se convierte, para los migrantes, en una entrada al infierno. Además de enfrentar los peligros mismos del viaje –el tren y la rudeza del espacio geográfico– México se vuelve un infierno para el centroamericano, quien debe soportar la presencia de polleros, narco-trafficantes, policías y funcionarios corruptos y de la misma sociedad.

En *La fila india*, la frontera se sitúa en el sur, en el punto de entrada de los centroamericanos en el país. El espacio principal es Santa Rita, un pueblo sin referente espacial preciso del que sólo se sabe que está situado en el sureste del país. El albergue de la delegación migratoria de Santa Rita refleja la paradójica situación de los migrantes centroamericanos: el lugar donde deben ser socorridos tras los primeros contactos con el horror mexicano, se convierte en su primera cárcel y también en su tumba. Otro elemento paradójico se manifiesta en el cinismo que caracteriza a varios personajes de la novela. Ortuño se sirve de éstos para cuestionar el doble discurso que existe en México en torno al tema de la migración. Mientras el mexicano migrante es víctima de abusos en su intento por llegar “al otro lado”, el mexicano no migrante discrimina al migrante centroamericano, de quien busca diferenciarse en todo momento. En el relato, el mexicano no migrante mantiene un discurso que intenta acomodarse con el discurso estadounidense con respecto a los migrantes, a la vez que busca la aceptación del otro que aparece como superior, en este caso el estadounidense para los mexicanos.

La fila india plantea varios conflictos en torno al tema migratorio que serán abordados a partir de la noción de frontera, la que entendemos, de forma somera, primero en su valor geográfico, como línea divisoria, territorial y legal, que separa dos espacios o estados. Esto implica un cambio en el papel que desempeña México, pues desde esta perspectiva el país entero se convierte en la barrera que separa al migrante centroamericano de su destino. La frontera sur de México es la puerta de

entrada a una zona de conflicto permanente, una tierra de nadie por la cual los centroamericanos deben avanzar para alcanzar su objetivo. La frontera no es solo la entrada, sino todo el espacio concreto que separa al centroamericano del sueño americano, es decir, el viaje en sí.

En la novela de Ortuño también es evidente una frontera simbólica y social: cruzar el país implica enfrentarse al otro, al mexicano. El contacto favorece la confrontación con la alteridad, una imagen invertida de sí mismo que Rachel Buvet define al establecer que el otro es lo que “yo” no soy. A esta distinción radical de la alteridad podemos añadir, para el caso del migrante: el otro que rechazo, el otro que no deseo ser. Esta frontera social se construye con base en el estereotipo que el mexicano tiene del centroamericano. El mexicano no migrante tolera al migrante mexicano porque es mexicano, esto no sucede con el centroamericano a quien no solo rechaza, sino niega. Esto hace que las situaciones dramáticas narradas en la novela sean planteadas como intrascendentes o carentes de interés dentro de un contexto específico de violencia, a saber, el del México contemporáneo, incapaz de resolver sus problemas, y mucho menos de resolver los de los demás.

Ambas nociones de frontera, la geográfica y la social, serán estudiadas con el objeto de poner en evidencia la situación del migrante centroamericano en su paso por México y ver cómo este recorrido es representado en el texto literario. El peligro y la violencia del viaje se revelan en los distintos azotes que sufren los migrantes –el río y el tren, la corrupción, el narcotráfico, la sociedad mexicana–, aquellos a los que Antonio Ortuño explora en *La fila india*.

SANTA RITA: EL SUR, LA OTRA FRONTERA

Al desplazar la zona de conflicto hacia el sur, el río Bravo/Grande, el desierto de Sonora/Arizona, así como las ciudades de Tijuana o Ciudad Juárez se convierten en una etapa más en el recorrido migratorio del centroamericano. Dada la extensión, la frontera espacial multiplica las

zonas de peligro no sólo en el norte, sino a lo largo del país. Pese a esto, los niveles de violencia son relativos a ojos de los criminales, para quienes la situación es menos crítica en el sur. Entrevistado por el periodista Joel Luna, el Morro, líder de La Sur, una pandilla que se encarga de introducir centroamericanos en México, afirma que su grupo: “sólo ‘le saca raja’ a la situación y niega que existan zanjas o fosas comunes llenas de cadáveres en las afueras de Santa Rita, a menos por lo que sabe” (Ortuño, 2013: 96). La referencia a las fosas comunes reenvía a la actualidad del fenómeno migratorio: el riesgo del asesinato impune y de ser enterrado en cualquier parte sin identificación alguna. La lógica del traficante para limitar la violencia es simple: “Si los matas no dan bisne. Nos chingamos algunos pero no tantos. Son más cabrones ya más arriba, al norte [...], son muchos quienes tratan de sacarle provecho al perpetuo caudal humano que fluye por las vías” (Ortuño, 2013, p. 96). Las redes de delincuentes se convierten en filtros a lo largo del país. La violencia aumenta conforme el migrante se acerca al objetivo, pero son muchos los que tratan de aprovecharse de los migrantes que siguen el camino de fierro dictado por el tren.

A diferencia del norte, la frontera sur de México no es asociada a un referente específico, como las ciudades de Tijuana o Ciudad Juárez. En la novela, Santa Rita es un espacio ficcional por el que atraviesan los migrantes, dicho espacio constituye la primera trampa, el lugar a partir del cual el cuerpo humano es cosificado.² La novela de Ortuño se concentra en los primeros días del viaje y en la primera etapa de los centroamericanos, a quienes les es imposible seguir más allá de Santa Rita. La frontera norte desaparece del relato y sólo es evocada al final. El desafío de los centroamericanos es entrar en México y sobrevivir: “Iniciaron el viaje tres noches antes, los zambutieron en un vagón sellado donde cos-

2 Por su nombre y la descripción explícita de la violencia que ocurre en este pueblo del sureste mexicano, Santa Rita nos hace pensar en Santa Teresa, espacio fronterizo descrito en *2666* del escritor chileno Roberto Bolaño, y referente ficcional de Ciudad Juárez. El nombre de Santa Rita remite a las situaciones desesperadas.

taba respirar” (Ortuño, 2013, p. 21). Viajar dentro del tren representa la primera clase con respecto a quienes viajan sobre éste. En ambos casos, el peligro es constante y muchos migrantes, entre ellos el grupo que se dirige a Santa Rita, deciden escapar a la primera oportunidad: “Llevaban un día entero en México y tenían miedo” (Ortuño, 2013, p. 22). El miedo es denominador común de la mayoría de los migrantes que se encuentran todo el tiempo en situación de debilidad frente al mexicano, ya sea policía, funcionario migratorio, delincuente o cualquier persona.

La llegada a la ciudad genera el primer desencanto ya que en el hospital les niegan la ayuda. De ahí son enviados a la oficina de migración, Delegación Santa Rita, en donde los harán esperar, confinados en un albergue, hasta que se decida su situación. La primera ayuda que les ofrecen es para regresar, pero nadie desea volver: “Los que quieran, pueden regresarse mañana o pasado en el tren. Ninguno quiso volver. Pasaron algunas noches bajo techo, apretujados pero con alimento y agua” (Ortuño, 2013, p. 23). Esta ayuda significa la deportación y un eventual reinicio del recorrido; quedarse, sin embargo, implica estar a merced de la autoridad mexicana y aceptar una situación ambigua: “Ni libres, pues, ni presos. Al salir, los del albergue cerraron la puerta con llave. Las ventanas enrejadas, cuajadas de carteles que tapaban la vista” (Ortuño, 2013, p. 23). La narración presenta el albergue como una prisión disimulada en la que los migrantes son condenados a esperar. En este refugio serán quemados. El fuego,³ presente a lo largo del relato, refuerza la idea del infierno que representa el paso por México.

En *La fila india*, el periodista Joel Luna publica un reportaje sobre los peligros que representa cruzar México para los centroamericanos. Para llegar al otro lado sin irse al “más allá” hay que atravesar por lo que Luna califica como “los siete círculos del infierno mexicano”:

3 El fuego será también la forma en la que son castigados los asesinos de los migrantes. Yein les hace sufrir el mismo destino: ser encerrados y quemados en el local donde se reúnen (Ortuño, 2013, pp. 192-194).

Primer círculo: serás robado por los polleros que te cruzan la frontera en el tren. A tu mujer deberán inyectarle sustancias anticonceptivas⁴ antes de abordar el vagón, porque la posibilidad de que sea violada es más alta que la de conseguir algo fresco para comer (Ortuño, 2013, p. 85).

La primera frontera es la del sur de México que se cruza en tren o por el río. Luna explica en detalle los diferentes peligros que reflejan la actualidad del fenómeno migratorio partiendo desde la entrada en México. El recorrido implica robos, violación de mujeres, la mutilación si se viaja sobre el tren y se sufre una caída, o la asfixia, si se hace confinado en un vagón cerrado;⁵ maltrato y humillación de polleros, policías y funcionarios públicos; la tortura, el secuestro forman parte del recorrido. El periodista insiste en que es casi imposible realizar el viaje sin enfrentar alguno de estos problemas. Afirmo también que la red de tráfico de personas representa múltiples intereses y que los delincuentes hacen lo posible por imponerse como la única manera de cruzar, como un mal necesario que se debe aceptar sin esperar a que la situación mejore.

En el sexto círculo, el periodista señala que la poca o nula ayuda vendrá “de unos pocos curitas heroicos, cinco o seis oenegés más o menos inhábiles y la imprevista caridad de la gente de a pie” (Ortuño, 2013, p. 86). Del resto de los mexicanos sólo se puede esperar el desprecio o la indiferencia. En este recorrido dantesco, la frontera con los Estados Unidos no es sino el último círculo, es decir, si el centroamericano sobrevive al país y alcanza la frontera, aún debe encontrar la manera de pasar a los Estados Unidos “porque los mismos mexicanos que han sembrado de espantos tu camino controlan todas las rutas de acceso” (Ortuño, 2013, p. 86-87). Estos consejos a modo de advertencias ponen en guardia a los migrantes del peligro que representa México,

4 Los artículos e investigaciones periodísticas sobre el tema abundan. Sobre el tema de la mujeres, “Qué es la ‘inyección anti-México’ que toman las migrantes centroamericanas”, publicado por Alberto Nájjar el 19 de octubre de 2015 en la BBC.

5 Sobre este tema: *El viaje de los cantores* (1990) (2015), del dramaturgo mexicano Hugo Salcedo.

peligro aún mayor ante la falsa idea del respeto de los derechos humanos que constituye el doble discurso moralista y solidario de los mexicanos: “Amigo migrante” [...]. “Aquí tienes tus derechos.” “Amigo”. Lo anterior está escrito en los carteles que figuran en el albergue de la Comisión Nacional de Migración, delegación Santa Rita, lugar en el que serán encerrados y quemados los “viajeros”. Este discurso es ejemplo de la frontera social que los centroamericanos deben enfrentar; a través del cinismo de algunos personajes, Ortuño hace que esta frontera social se convierta en una barrera infranqueable.

LA FRONTERA SOCIAL

Al tomar la perspectiva de algunos personajes y su relación con su entorno, Antonio Ortuño propone en *La fila india* la intolerancia y el desprecio como elementos determinantes de la visión que los mexicanos tienen de los migrantes centroamericanos. Esta relación de superioridad se manifiesta en los mexicanos no migrantes, a quienes Ortuño dota de una opinión que no dicen, pero cuyo pensamiento es explícito a lo largo de la novela a través del personaje biempensante. El desprecio se percibe también en los funcionarios de migración: en el trato cotidiano que los funcionarios les dispensan, los migrantes se vuelven mercancía y moneda de cambio en las negociaciones que mantienen con los delincuentes. Ortuño presenta además un gobierno que busca por todos los medios silenciar los abusos y evitar que la información llegue a la opinión pública. Lo anterior, además del migrante, pone en peligro la vida de periodistas y de los pocos funcionarios honestos que aparecen en la novela.

EL BIEMPENSANTE Y LA HONDUREÑA

Ejemplo del mexicano que se cree superior es el personaje biempensante, un profesor de liceo en el sur del país, cuya casa, cercana a las vías

del tren, lo expone al paso constante de migrantes. Este personaje es el ex marido de Irma, la única funcionaria en Santa Rita que intenta hacer algo por los centroamericanos que son asesinados en completa impunidad. En la novela, un primer reproche del biempensante a Irma será que ella renunciara a unas vacaciones en Disneylandia que él pagó para ella y su hija por tener que ocuparse del caso de los centroamericanos que murieron en el incendio del refugio para migrantes de Santa Rita.

Las discusiones del biempensante con un colega del liceo son ejemplo de la lucidez que existe en la sociedad sobre el tema de la migración. Ambos están al tanto de los tratos que sufren los migrantes, ambos saben que los narcotraficantes también son polleros y que la Migra de los centroamericanos es la Comisión mexicana de Migración:

Son quienes controlan las redes del tráfico de gente. Los narcotraficantes, cabrón. [...]. Pero a quién le conviene que achicharren a cuarenta guatemaltecos. Hondureños. Salvadoreños. A ellos, a su negocio. [...]. Esto es porque los centroamericanos se les escapan a los polleros que los llevan al Gringo, ya de este lado se dan cuenta de que van a vender sus culos y huyen. Algunos los recuperarán los polleros y los matarán, creo. A otros los recogen las oenegés o la Migración (Ortuño, 2013, p. 49).

Saber lo anterior, sin embargo, nada cambia, ya que el biempensante se contenta con sus discusiones de pasillo y estima que es suficiente con estar enterado: “De regreso a casa, me concentro en pensar y me digo: lo cierto es que estás contento de las cosas como están. Eres un profesor y lees sobre la muerte en el diario, nomás. Suficiente haces con enterarte de estas cosas” (Ortuño, 2013, p. 51). Reflexionar sobre el tema es una forma de liberar la conciencia y ser, a la vez, moralista con respecto a los riesgos que deciden correr algunos por perseguir el sueño americano: “Qué clase de padres hacen pasar por eso a sus hijos pequeños. [...] Sí, ya lo dicen, que allá no hay empleo y esas cosas. ¿Y en el norte sí? ¿No saben que los van a tratar como basura, los gringos y sus propios com-

patriotas? Y sobre todo nosotros” (Ortuño, 2013, p. 51). La actitud del biempensante pretende ante todo destacar las diferencias que existen entre él y los otros para no ser confundido. Al mismo tiempo, el personaje disculpa sus pensamientos al afirmar que los racistas son los gringos, los españoles, que los mexicanos no pueden ser racistas pues sufren a su vez de discriminación por parte de los estadounidenses. Finalmente, para él la cuestión esencial es no ser igual a ellos, ser capaz de reconocer la diferencia pese a que los estadounidenses no la vean: “No somos gringos, pues. Pero tampoco somos como ellos, como los centroamericanos. Que levanten la mano quienes se consideran dignos de ser confundidos con hondureños” (Ortuño, 2013, p. 52).

Quienes más atacan a los centroamericanos, dice, son quienes más se les parecen, es decir, policías, soldados mexicanos, la gente del sureste del país. Para el biempensante, si lo que los migrantes quieren es irse al norte, los trenes deberían ser acompañados por policías y soldados que no les permitieran bajar hasta alcanzar su destino. Para él, los migrantes centroamericanos son todos criminales que hay que mantener a distancia. Con su actitud construye su visión de frontera: “Necesitas un muro de escopetas entre ellos y tu puerta. Exactamente eso leí que decía un texano sobre nosotros. [...] Quién no quisiera fronteras de agua o de fuego que lo protejan y lo salven” (Ortuño, 2013, p. 54). Pese al desprecio, lamenta la paradoja de tenerles tanto asco y ser tan parecido a ellos.

El desinterés de la sociedad también se expresa en el tratamiento informativo. El biempensante señala algo que considera evidente en un país con altos índices de violencia como México:

Hay demasiados muertos aquí para preocuparse por los carroñas centroamericanos. Demasiados desaparecidos, igualitos a los otros, morenos panzones jodidos, pero nuestros, y tantos como para ocuparse seriamente de los otros. O no, cien mil muertos tenemos, medio con nombre medio con apellido, más los que jamás aparecieron (Ortuño, 2013, p. 113).

En medio de este odio, exacerbado por los migrantes que a diario tocan a su puerta, el biempensante aceptará a una hondureña, joven y sola, para “ayudarla”. Lo que intenta en realidad es demostrar que los centroamericanos son ladrones y flojos, en una palabra, inferiores; por esta razón se dedica a humillarla con sobrentendidos: “Si me robas viene la policía y te regresan, le digo” (Ortuño, 2013, p. 117). No obstante, pese a su intención inicial, la migrante hondureña le recuerda a su ex esposa y poco a poco le otorga ciertas libertades. En una ocasión en que intenta atraparla robando, el personaje encuentra a la hondureña tomando una ducha sin su permiso. Esto lo pone furioso y durante el arrebato de cólera procede a violarla. La hondureña, de quien se desconoce su nombre, se deja hacer: “Cuando abre la boca me dice que la inyectaron en Honduras, que es del sur de Honduras, de lejos, y la inyectaron porque eso iba a pasarle en el viaje” (Ortuño, 2013, pp. 158-159). A partir de este punto, las violaciones se vuelven sistemáticas y la hondureña resiste, estoica, las vejaciones. Conforme aumentan los abusos, el biempensante se preocupa por ser denunciado, pero luego reconoce que la situación de los migrantes no interesa a nadie: “[...] señor periodista, se me echó encima, me violó. Pero cuál señor periodista [...]. Una procesión de cientos de miles de ellos pasa bajo nuestras ventanas y su desaparición nos parece una noticia tan sugestiva como la migración de patos o mariposas monarca” (Ortuño, 2013, p. 196).

Pese a su desprecio, el biempensante se enamora de ella y decide proponerle que se quede a vivir en su casa. A sus ojos, la situación que ofrece a la hondureña es mejor que la situación que dejó atrás: “¿Por qué no podríamos quedarnos juntos si soy capaz de darle más de lo que tiene y de lo que podría aspirar en su país?” (Ortuño, 2013, p. 197). Si bien parece convencido de su situación superior, es consciente de que antes de ser feliz con la hondureña tendrá que soportar el bochorno de explicar a su entorno social que ella es inmigrante, situación de la cual se avergüenza. No obstante, antes de que le proponga que se quede a vivir con él, la hondureña desaparecerá de su casa, dejando

tras ella incontables daños, además de robarle el reloj que tanto aprecia. Las buenas intenciones del personaje se desvanecen frente a este acto de venganza que es incapaz de comprender; lo único que desea es a su vez obtener una venganza: “Debería correr, subirme al tren de mierda y matar una por una a las cucarachas hasta dar con ella” (Ortuño, 2013, p. 209).

RELACIÓN PRENSA – GOBIERNO

Además del biempensante están los funcionarios de migración de Santa Rita. El incendio del albergue implica la llegada del periodista Joel Luna, cuyo trabajo se vuelve molesto porque atrae la atención de la opinión pública de todo el país. Luna publica el artículo antes mencionado sobre el infierno que viven los centroamericanos. También publica el testimonio de Yein, una salvadoreña que sobrevive al incendio del albergue. Ante la llegada de la prensa, los funcionarios de la Delegación de Migración se reúnen para definir la estrategia a tomar ante el periodista y tratar de limitar el impacto de su cobertura del incendio. Ortuño destaca en la novela la actitud del delegado de migración, cuya falta de interés por solucionar el caso se refuerza con el cinismo con el que festeja la violencia reinante en el país:

– Llamaron de México. Acaban de encontrar unas zanjas en Tamaulipas con muertos.⁶ Cien. O doscientos. Centroamericanos todos. Los mataron a tiros y golpes. [...] Eso nos saca de los encabezados. Nuestros muertos no pintan al lado. Así que la capital, los periodistas y las organizaciones de su puta madre nos van a dejar (Ortuño, 2013, p. 119-120).

6 El caso en cuestión reenvía a las fosas descubiertas en San Fernando, Tamaulipas, entre agosto de 2010 y abril del 2011, en las que se encontraron alrededor de 200 cadáveres, muchos de ellos de origen centroamericano. No es el único caso de fosas en la frontera norte. Sobre este tema, destaca el reportaje “A la luz, los secretos de las matanzas de Tamaulipas”, publicado en la revista *Proceso*, el 2 de noviembre de 2013.

La atención que se otorga a cada caso depende de la proporción de la violencia; de esta manera, lo que sucede en el norte del país es más importante que lo que sucede en el sur. El festejo no se debe a la solución del problema sino a que un problema mayor desvía la atención. Santa Rita desaparece de los encabezados y los funcionarios y los delincuentes pueden volver a actuar desde la sombra. Pese a los intentos de Luna por investigar sobre el incendio, los funcionarios de migración hacen lo posible por entorpecer su trabajo, solo Irma coopera con él. Cuando surge lo de Tamaulipas, Luna tiene la obligación de dirigirse al norte del país. En contraste con el sur, lo que sucede en el norte es descrito como un verdadero infierno:

Luna volvió a referirme los pormenores de su paseo lunar por el averno. La piel de un cuerpo a medio desenterrar. La hinchazón del vientre de otro, la cara inflamada por un borbotón último de sangre [...], a la prensa le contaban los avances del caso pero no le permitieron circular más que por zonas autorizadas, nadie en el pueblo hablaba, los militares aconsejaban al que podían que se largara de allí y esperara sus boletines oficiales en la comodidad de su redacción (Ortuño, 2013, pp. 150-151).

La prensa apenas se entera de lo sucedido; nadie habla y los periodistas corren peligro pues la autoridad controla las fugas de información. En *La fila india*, Antonio Ortuño pone de manifiesto el riesgo de informar, ya que el periodista arriesga su vida. Es en Tamaulipas donde Luna conocerá la reputación del delegado de migración de Santa Rita. Al ser acusado de cobrar en la frontera norte por dejar pasar a los migrantes, las autoridades mexicanas deciden enviarlo al sur, donde hay menos atención o interés por el destino de los centroamericanos. En contraste con la información que Luna publica, los comunicados de prensa de la Comisión de Migración tras el incendio y los asesinatos de migrantes en los albergues repiten las mismas frases hechas que adquieren un tono irónico. En cada versión, el gobierno se deslinda y repudia lo sucedido;

deplora a las víctimas y ofrece su apoyo para resolver el caso y ayudar a los deudos. Las versiones de la prensa y del gobierno son distintas y tanto Luna como Irma se libran a una lucha desigual por la verdad.

En la novela, el incendio del albergue esconde una red de tráfico de migrantes y la estrecha cooperación entre delincuentes y funcionarios públicos. Esta situación terminará en la novela con la muerte del periodista Joel Luna y la salida de Irma del país tras las amenazas que recibe si intenta denunciar la situación. El responsable de ambos casos es Vidal, quien se encarga de la comunicación de la Comisión de Migración. Tras ser herido por Yein, Vidal revela a Irma todo lo que sabe; sobre el destino del periodista Joel Luna, Vidal afirma: “En alguna parte lo tiramos” (Ortuño, 2013, p. 212). Esta confesión da cuenta de una red de tráfico de personas que implica a altas esferas del gobierno que actúan desde la sombra y muestra cómo trabajan en estrecha cooperación delincuentes y funcionarios. Vidal es el jefe de la zona de Santa Rita y no el delegado de la Comisión de Migración, quien aparece como un tipo cobarde y poco inteligente. Es Vidal quien se encarga de rematar a Yein, quien resulta herida durante su venganza en la que hace estallar un bar donde se reúnen delincuentes y funcionarios. Antes de morir, Yein consigue herir a Vidal y es esto lo que permite a Irma ganar un poco de ventaja, ya que Vidal le concede a Irma cuarenta y ocho horas para huir:

Si te vas, te doy dos días. Pero si te encuentran en cualquier parte, se acaba. No van a quedarte dos huesos juntos. A tu niña se la comerán hormigas y ratas y perros pero antes la harán torcerse y vas a verlo. [...] Dos días. Porque yo soy la puta República aquí. Con eso tienes para esconderte en el último hoyo (Ortuño, 2013, p. 214).

Ante la amenaza de Irma de decir la verdad, la respuesta de Vidal es desalentadora: “– Todos saben. ¿Crees que alguien no sabe?” (Ortuño, 2013, p. 215). La información circula y, como el biempensante, toda la

población está al tanto pero nadie parece realmente interesarse por esta situación o todos prefieren ignorar lo que sucede para no tener cargos de conciencia. Ante la imposibilidad de la acción, Irma decide no insistir y partir hacia los Estados Unidos. Para escapar, aprovecha el viaje a Disney que le ofreció el biempensante y luego pide asilo político, lejos de México, país que parece estar a las órdenes de Vidal.

Mientras Irma desaparece, a Santa Rita llega un nuevo delegado de migración al que Vidal informa sobre lo que debe decir cada vez que haya que tratar sobre el tema de los migrantes: “Eso debes repetir cada vez que hables. Tenemos un problema. Hay mafias que los cruzan. Eso no se va a resolver. Nuestro trabajo es lamentarlo” (Ortuño, 2013, p. 223). Ante el desconcierto del nuevo delegado, que considera que es superior al encargado de la comunicación, Vidal todavía le dice, a manera de chiste: “acá es el puro infierno, Licenciado. Si uno cae, no sale. Y hay que trabajar” (Ortuño, 2013, p. 224). Sobra decir que el trabajo, en palabras de Vidal, es el trabajo sucio, asociado al tráfico y la mentira.

Ninguno de los migrantes que se quedan en el albergue de Santa Rita consigue llegar a su destino. Al final es Irma quien tiene que viajar a Estados Unidos pero por una razón distinta. No se trata para ella de perseguir el sueño americano sino de huir del infierno que descubre en México y que se vuelve una amenaza concreta a su vida. Al llegar a la aduana estadounidense, un agente pregunta a Irma los motivos de su viaje. Este breve intercambio abre además la novela: “- ¿Su viaje es de placer? -No” (Ortuño, 2013, p. 13). Para llegar a los Estados Unidos primero hay que atravesar el infierno mexicano, un espacio en el que la ficción se nutre de una realidad difícil de narrar y que Ortuño aborda desde una perspectiva que describe de forma cruda el fenómeno migratorio centroamericano.

En *La fila india*, Irma termina el viaje que Yein comenzó y que no la llevó más lejos de Santa Rita, es decir, apenas a unos kilómetros de la frontera sur de México. La diferencia entre ambas mujeres es que Irma toma un avión y se presenta como víctima, en tanto que Yein, pese a ser también una víctima, su condición de indocumentada la vuelve invisible.

Para su asilo en los Estados Unidos, Irma decide instalarse en Vermont, el lugar, según ella, con menos mexicanos en este país: “Con todo e hijos no llegaban a cincuenta mil en el estado. [...]. Nos acusaban de ser una plaga, pero olvidaban que nuestra víctima principal éramos nosotros. Éramos una epidemia, sí, pero autocontrolable” (Ortuño, 2013, p. 225).

Tras los incidentes de Santa Rita, Irma decide vivir una vida discreta en Vermont. A su hija le dice que su padre ha muerto y confía en no llamar más la atención. Durante un paseo por la ciudad, Irma y su hija se cruzan con una mujer, una migrante que sale de una peluquería. Irma ve en esa mujer a Yein y la imagen, su recuerdo, la reenvía a su propia situación. Irma entonces entiende “que ya no dejaría de ser una extranjera. Ahora vivíamos la vida que Yein quiso para sí. Su exilio irreversible era el mío” (Ortuño, 2013, p. 227). Por su parte, la hija de Irma ve en esa mujer un detalle: “Llevaba el reloj de banderita de mi papá” (Ortuño, 2013, p. 228). Se trata de la hondureña a quien el biempensante humilla; al final, su determinación también le permite alcanzar su objetivo. Como Irma, la hondureña también se instala en el lugar de Estados Unidos donde hay menos mexicanos. Una se esconde mientras la otra toma finalmente las riendas de su vida; ambas mujeres son sobrevivientes. ¿Se trata, sin embargo, del paraíso? En el cierre de su artículo periodístico sobre los siete círculos del infierno mexicano, el periodista Joel Luna recuerda un detalle importante que Antonio Ortuño subraya sobre lo que representa el recorrido migratorio: llegar a los Estados Unidos no es el fin del viaje, sino el comienzo: “Una vez allá, felicidades. Respira hondo: el horror ya corre por cuenta de los gringos” (Ortuño, 2013, p. 87).

BIBLIOGRAFÍA

- ORTUÑO, ANTONIO. (2013). *La fila india*. México: Conaculta-Océano.
- BOUVET, RACHEL; CARPENTIER ANDRÉ; CHARTIER, DANIEL. (2006). *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs. Les modalités du parcours dans la littérature*. París: L'Harmattan.

BOUVET, RACHEL. (2006). *Pages du sable. Essai sur l'imaginaire du désert.*
Québec: XYZ.

DIDIER, ALEXANDRE ; SCHOENTJES, PIERRE. (2013). *L'ironie: formes et enjeux
d'une écriture contemporaine.* Paris: Classiques Garnier.

GACHIE-PINEDA, MARYSE; RICARD, SERGE. (1995). *La frontière Mexique-
États-Unis : rejets, osmose et mutations.* Aix-en-Provence: Universidad
de Provence.

MAFFESOLI, MICHEL. (1997). *Du nomadisme (Vagabondages initiatiques).*
Paris: Le livre de Poche.

SCHOENTJES, PIERRE. (2001). *Poétique de l'ironie.* Paris: Seuil.

EL VIAJE AL MÁS ALLÁ DE YURI HERRERA

LISE DEMEYER

Université du Littoral Côte d'Opale (H.L.L.I)

EN LOS ÚLTIMOS 15 AÑOS DE PRODUCCIÓN LITERARIA LATINOAMERICANA, Yuri Herrera (1970), con tan solo tres novelas publicadas, ha sabido imponerse como uno de sus exponentes más citados y estudiados. Por un lado, la constante reinención del lenguaje y la reutilización estructural de tradiciones y mitos en su trilogía de la frontera¹ le han permitido ser reconocido por gran parte de la crítica (aunque hasta el momento no haya publicado en las grandes editoriales hispánicas como Alfaguara o Seix Barral²). Por otro lado, representante de esta nueva generación de escritores latinoamericanos, como Edmundo Paz Soldán o Cristina Rivera Garza por ejemplo, compagina el oficio de escritor con el trabajo docente en una universidad norteamericana. Conoce, pues, íntimamente el hecho de sentirse desplazado, lo que es precisamente la temática central de la novela que vamos a analizar en este trabajo: *Señales que precederán el fin del mundo* (2009).

Primero, en cuanto a la génesis del conjunto de la obra narrativa de Yuri Herrera hasta hoy en día publicada, el proceso creacional responde a un patrón formal bastante rígido: utiliza un marco literario o mítico (el cuento medieval en la primera novela, el mito del descenso a Mict-

1 Las novelas *Trabajos del Reino* (2004), *Señales que precederán el fin del mundo* (2009) y *La transmigración de los cuerpos* (2013), fueron escritas como entidades autónomas antes de verse reunidas como una trilogía sobre la frontera.

2 Publicó las tres novelas en la editorial Periférica, basada en Cáceres (España). Su fortuna en el exterior es distinta, ya que la trilogía fue publicada en su conjunto por la prestigiosa editorial Gallimard en Francia bajo el título de *Le royaume, le soleil et la mort. Trilogie de la frontière*, 2016.

lán³ en la que nos interesa aquí, la novela negra en la última), crea un contexto (siempre vinculado con una preocupación social actual: el narcotráfico, la migración, la epidemia), desarrolla una problemática alrededor de un tema central que rebasa el propio contexto para acceder a unas reflexiones universales: “la relación entre el arte y el poder” (Blanco, 2008), la “experiencia transformadora del viaje” (Villa, 2015), “la atmósfera de una ciudad enloquecida por el miedo” (Parra, 2015); así como define palabras clave (sangre, silencio, “jarchar”, etc.) que estructurarán el relato y otras que descartará por completo (droga, migración, frontera, etc.). En las tres novelas, los héroes (el Artista, Makina, El Alfaqueque) son personajes del entre-dos gracias al dominio de la lengua, base de su oficio. Esta condición intermediaria refleja una identidad fragmentada, marcada por una existencia en transición.

Por otro lado, como lo sugerimos en el título del presente trabajo –“El viaje al más allá”–, la segunda novela de la trilogía posee varios niveles de lectura fácilmente reconocibles por el lector. En efecto, *Señales que precederán el fin del mundo* utiliza la cosmogonía azteca como base estructural de la novela. Ésta se compone de 9 capítulos cuyos títulos remiten explícitamente al descenso a Mictlán (el inframundo prehispánico) y los personajes secundarios son todos avatares de deidades del panteón azteca. El “más allá” es el inframundo, si hacemos una lectura mítica, a la vez que apunta al norte de la frontera (Estados Unidos) al proponer una lectura social. También a nivel psicológico es para la protagonista, Makina, la forma de superar sus limitaciones y convicciones. Estos varios niveles de lectura desembocan en la temática central elegida por Yuri Herrera –el viaje– y nos llevan a plantearnos: ¿Cómo Yuri Herrera se apodera del tema actual y social de la migración para llevarlo a una reflexión más amplia sobre el viaje como tal, con todos sus

3 Mictlán significa en náhuatl “el lugar de los muertos” y representaba el inframundo para los nahuas. Véase también *Mantra* (2001) de Rodrigo Fresán y *El Testigo* (2004) de Juan Villoro, que recurren a su vez al mismo lugar mítico de Mictlán para aplicarlo a preguntas sociales actuales.

atributos y consecuencias (el movimiento, el desarraigo, el regreso imposible...)? ¿Cómo consigue señalar que el viaje impacta de forma irremediable sobre la identidad del individuo?

Vamos a analizar, primero, las concomitancias entre mito y viaje en la novela. Veremos, en una segunda parte, el viaje como contacto privilegiado con la otredad. Para terminar, propondremos algunas reflexiones sobre la fragmentación de la identidad y las expectativas del lector.

DEL MITO AL VIAJE

En la literatura de la migración mexicana, centroamericana o chicana, la descripción del viaje hacia el norte se cuenta mayormente de manera realista, épica o paródica. Aquí, en cambio, prevalece la base mítica, lo que distingue la novela del resto del género, seguramente, porque el planteamiento principal de Yuri Herrera no es la migración como tal sino la dimensión viajera de la misma, pues la migración sería la representación del viaje por antonomasia, llevado a sus últimas consecuencias. De allí que la figura del *Homo viator*, recordando a Ulises, se feminiza y se traslada al paradigma de la frontera septentrional de México como patrón actual y no como interpretación espacio-temporal exclusiva. Por otro lado, cabe notar que si tomamos en cuenta la producción literaria mexicana en general, recurrir a los mitos prehispánicos no es algo novedoso, tal como lo subraya Marie-José Hanaï: “desde la segunda mitad del siglo xx, historiadores, antropólogos y escritores de ficción escogen la vía de exploración y discusión del mito para reevaluar su peso y significación en la identidad mexicana y la cultura nacional” (2011).

Sin embargo, en nuestro caso, y según el propio escritor, el respeto escrupuloso de las distintas etapas del relato mítico sirve de marco estructural más que de significado. Así, si el descenso a Mictlán representa el recorrido de los muertos aztecas comunes hasta su aceptación

en el inframundo –desde Bernardino de Sahagún (1938) y según Miguel León Portilla (1990)–, la condición espectral de la protagonista es un símbolo, más que una fuente de análisis. Yuri Herrera actualiza las nueve etapas del mito precortesiano y las usa como ritos de aprendizaje para poner a prueba la propia identidad de la heroína. Así se estructura la novela:

1. “La tierra”: un terremoto propulsa simbólicamente a Makina a iniciar su viaje por la apertura de un precipicio.
2. “El pasadero del agua”: el cruce del río fronterizo.
3. “El lugar donde se encuentran los cerros”: pasar entre las montañas huyendo de la *border patrol* y de los patriotas tejanos.
4. “El cerro de obsidiana”: el estadio de béisbol (con el césped verde).
5. “El lugar donde el viento corta como navaja”: el frío de la ciudad del norte.
6. “El lugar donde tiemblan las banderas”: unas bodas homosexuales.
7. “El lugar donde son comidos los corazones de la gente”: encuentro con el hermano en el que Makina presiente la distancia que se ha impuesto entre los dos.
8. “La serpiente que aguarda”: retar a un policía para que no le deporten.
9. “El sitio de obsidiana donde no hay ventanas ni orificios para el humo”: bajar a un antro y recibir nuevos papeles con identidad falsificada.

El viaje es simbólicamente vertical, de la tierra al inframundo, y geográficamente horizontal, el cruce de un país a otro (en nuestro contexto, de México a Estados Unidos ya que la ausencia de referencialidad no impide esta interpretación obvia). El viaje dual de Makina, el de su alma simbólicamente, pero sobre todo el de migrante ilegal le es impuesto y la protagonista lo acepta con abnegación: su madre le encarga llevarle

un recado a su hermano que se fue del otro lado en busca de unas supuestas tierras legadas por el padre desaparecido y que dejó de mandar noticias a su vez. Se subraya aquí la resignación familiar frente a la realidad: la migración aparece como un ciclo generacional inexorable (el padre primero, el hermano luego, Makina ahora, e imaginamos después su hermana menor, se van del pueblo y dejan a la madre como una Penélope condenada a esperar en casa una hipotética vuelta). Pero recordemos, si bien se encuentra la motivación del viaje en la realidad social de la migración rural mexicana, no es la problemática central del relato, sino el *via crucis* posterior.

Si el mito permite retratar la realidad por la repetición de un arquetipo según Mircea Eliade,⁴ Yuri Herrera pinta sin nombrarlo, el clima ominoso de la sociedad mexicana actual, en el que adivinamos la ilegalidad de los tráficós (de drogas, de seres humanos), los feminicidios, la violencia de los cárteles; es decir, motivaciones sociales sumadas a económicas seculares, que empujan a los habitantes de la periferia mexicana a migrar hacia el Norte inexorablemente.

Por otra parte, la ausencia de referencialidad a la que Yuri Herrera ya nos había acostumbrado en su primera novela facilita la confusión del mito con la historia actual y, sobre todo, establece los planteamientos del escritor (la función transformadora del viaje) de forma más genérica. De hecho, la palabra central de la novela, y que funciona como hilo conductor, “Jarchar”, conoce una resemantización inventada por Yuri Herrera. Según la DRAE, “*jarcha* es una canción tradicional en mozárabe con que concluían los poetas andalusíes árabes o hebreos” (en línea). El desplazamiento del significado subraya el mestizaje del idioma español en este contexto transcultural y autoriza una polisemia del movimiento señalado (ya que “jarchar” representa a la vez salir, marcharse, irse, largarse e incluso migrar etc.). De la misma manera, no

4 Mircea Eliade indica así que “un objeto, un acto solo pasa a ser real en la medida en que imita o repite un arquetipo” y añade “la realidad se consigue exclusivamente por la repetición o la participación” (Eliade, 1988, p. 48).

se dice “norte” sino hacia “el punto cardinal”; no se dice “migrar” o “exiliarse” sino que se habla de “viajar” y “cruzar”. De este modo, el autor le da otra dimensión, otra identidad al migrante, habitualmente estigmatizado e ilegalizado en el lenguaje común de la sociedad actual.

En efecto, Yuri Herrera decide contar la migración de forma desviada y consigue salirse del esquema mítico. Elabora un corto párrafo que enumera los enseres que llevan los migrantes en la mochila para revelar, a través de los objetos, los distintos sentimientos que los animan antes de cruzar la frontera (nostalgia, miedo, desconocimiento del medio, etc.) (Herrera, 2009, pp. 58-59). De otra manera, es mediante una sinestesia como presenciamos la despedida de Makina a su país, comiendo “una última palanqueta dulce y densa de sal de cacahuete” (Herrera, 2009, p. 41) que tiene el sabor propio, pero también sabe a despedida.

Además, a cambio de las novelas de migración habituales, el viaje abarca la totalidad de la novela gracias al marco estructural del mito, ya que arranca cuando Makina lo inicia y termina cuando se transforma en estancia duradera (al recibir nuevos papeles). El movimiento de la protagonista es un hilo conductor de la novela y aparece como imparable (vuela, flota, etc.). Este ritmo sostenido dibuja un destino ineluctable. Sueña con regresar pero nunca se otorga el tiempo de retroceder. La huida parece liberadora, es una forma de conocimiento y de realización personal.

EL VIAJE HACIA LA OTREDAD

VOLVER

Como ya vamos destacándolo, Yuri Herrera cuenta la migración a contra-corriente. Se desvincula del sueño americano y de la necesidad económica de migrar. El viaje (semánticamente positivo) no es gozoso ni romántico. Se presenta más bien en un primer tiempo como impuesto, provisional y negativo y se inicia hacia un peyorativo “infeliz camino de la chingada” (Herrera, 2009, p. 12). Por lo tanto, el doble objetivo de la

expedición es volver (lo propio del acto de viajar, y no de migrar), para Makina, y para su hermano también (ya que es el objeto del recado). Sin embargo, el hermano, “su carnal”, al ser de la misma sangre, es una proyección de ella misma, su reflejo en otra vida, su dualidad, el indicio de su destino. A lo largo del relato, la protagonista lucha por volver para no repetir la historia familiar. Su obsesión es reflejada por el contenido del bolso que revela también la imprevisión del viaje. Mientras que los migrantes se llevan las fotos y otros recuerdos anticipando la nostalgia de la vida futura, Makina es mucho más práctica (lo que subraya su superioridad de heroína) y lleva objetos para el viaje en sí, y no para quedarse después.

La diégesis alterna entre el viaje de Makina y unos *flash back* basados en los recuerdos de la protagonista que funcionan como el sustrato de nostalgia para cualquier desplazado. Estas analepsis permiten medir la convicción de Makina de volver después de cumplir con el recado. Su escepticismo nace, por ejemplo, de las actitudes desfasadas de los migrantes que regresan al pueblo, contadas mediante unas anécdotas burlescas que subrayan su otredad. La valentía de la heroína para seguir avanzando se mantiene, paradójicamente, por la voluntad de volver lo antes posible. Esta obsesión es un punto clave para entender el lento desprendimiento de su ser:

ahora quería asegurarse de que habría quien la ayudara a volver; no quería ni quedarse por allá ni que le sucediera como a un amigo suyo que se mantuvo lejos demasiado tiempo, tal vez un día de más o una hora de más, en todo caso bastante de más como para que le pasara que cuando volvió todo seguía igual pero ya todo era otra cosa o todo era semejante pero no era igual: su madre ya no era su madre, sus hermanos ya no eran sus hermanos (Herrera, 2009, p. 22).

La temporalidad crítica del viaje se vincula directamente con la identidad que se distiende cuanto más tiempo pasa fuera del entorno origi-

nal.⁵ Aquí, también, Yuri Herrera usa la ironía para contar la capacidad transformadora del viaje de forma inversa: para el migrante, no es él quien ha cambiado sino los demás, confundiendo así su percepción y la identidad del otro. De hecho, el viaje de Makina arranca realmente cuando ésta deja la tierra mediante una escena de espejos lacanianos⁶ cuyos reflejos le devuelven una imagen que ya es distinta, porque ya tiene un pie del otro lado. Los reflejos representan lo infinito y la multiplicación de versiones del mismo ser: estamos simbólicamente en el umbral del viaje, a punto de entrar en otra dimensión que contempla la dislocación del individuo inicial.

MIRAR LO OTRO Y DESCUBRIR UN MUNDO NUEVO

Una vez pasada esta fase de espejos que le devuelven por última vez los reflejos de su realidad inicial, Makina emprende el viaje y se prepara para observar un mundo que le es ajeno. Es lo propio de viajar como lo subraya Fernando Aínsa:

El viajero es, por definición, aquel que, al alejarse de su punto de origen, genera una distancia [...]. Distancia que –al mismo tiempo– está hecha para ser superada, ya que el viaje, en cuanto a experiencia de lo otro, de lo diverso, activa el anhelo de conocer mejor los propios orígenes. Partir, viajar y descubrir inducen a una pragmática de la inversión de las perspectivas: se espera de una alteridad desconocida, a menudo imaginaria, una contribución a la explicación de los propios fundamentos. En este

5 El viaje, en este caso, tiene una capacidad para trastornar la realidad, y más específicamente el lenguaje que sirve para nombrarla. Si el lenguaje difiere, la percepción de la realidad evoluciona también.

6 En su teoría del estadio del espejo, el psicoanalista francés Jacques Lacan determina: “Es la aventura originaria por la que el hombre experimenta por primera vez la experiencia de verse a sí mismo, pensar en sí mismo y pensarse como distinto de lo que él es, un aspecto fundamental del ser humano que estructura toda su vida fantasmática” (Lacan, 1975, p. 94).

sentido, el viaje es diferenciación y autoafirmación por contraste. El que vuelve será siempre un ser diferente al que se fue” (Ainsa, 2012, p. 167).

Ante esta distancia, Yuri Herrera juega con el símbolo de la dualidad prehispánica para describir el proceso identitario creado por el viaje o el exilio. Los adjetivos “difícil”, “improbable” u “otro” revelan una transformación interior que modifica la focalización que el desplazado aplica al entorno de sus orígenes. Makina va a usar el contraste para intentar definir, asimilar y comparar lo que no conoce.

La novela es relativamente corta porque la narración es eficaz y prescinde de cualquier detalle inútil. Sin embargo, el proceso de conocimiento de la nueva cultura se describe por varias fases que apuntan a la observación de las diferencias. Yuri Herrera compara el viaje con nuestra existencia, efímera, inestable y en contacto con la otredad. Por ejemplo, retrata el movimiento espacial mediante la evolución de la mirada de la protagonista y de lo efímero de su percepción. Enseña así que el viaje permite desarrollar la curiosidad por lo desconocido y la evolución del enfoque, fijar un nuevo punto acarrea instintivamente el olvido parcial de la imagen mirada anteriormente.

Qué va a aparecer, se preguntó en voz baja, jugando a que en cuanto pasaran junto a ese farol, o a ése, descubriría qué es lo que había estado sucediendo en la sombra. Tal vez un montón de cosas nuevas y tal vez hasta algunas buenas; o tal vez no. Ni jugando se hacía muchas ilusiones (Herrera, 2009, pp. 36-37).

Makina va a pasar por varias fases correspondientes a las distintas categorías de viajero definidas por Tzvetan Todorov. Primero, al situarse como simple observadora⁷ (con respecto a la naturaleza), es un punto

7 Por ejemplo, Tzvetan Todorov afirma a este respecto: “El exotismo: un país y una cultura exclusivamente definidos en relación al observador” (Todorov, 1989, p. 297).

de vista exótico que sobresale: “Apenas habían sido unas decenas de metros pero al mirar al cielo a Makina le pareció que era ya otro, más lejos o menos azul” (Herrera, 2009, p. 44). Luego, ante la belleza de la nieve que ve por primera vez, el sentimiento de “decepción” la aleja todavía de cualquier forma de transculturación.⁸ La transformación personal empieza por la descripción del paisaje y prosigue a través del contacto con los demás. Yuri Herrera insiste, en realidad, en la evolución de la percepción de la heroína para subrayar la mutación de su identidad. Así, el tercer capítulo empieza de esta manera “Primero no había nada” (Herrera, 2009, p. 49), dibujando una página en blanco para que Makina reescriba su historia.

La protagonista evoluciona entonces rápidamente, y en el contacto directo con la otredad, deja de tender hacia su cultura⁹ y adopta la postura de exiliada¹⁰. El acostumbramiento al nuevo ámbito es progresivo y optimista. La heroína proyecta sus esperanzas de encontrar respuestas a las carencias de su país (por ejemplo sobre la maternidad) pero se enfrenta también a espejismos propios de la semántica del desierto. Yuri Herrera consigue retratar las ilusiones y las desilusiones de cualquier migrante, y por extensión, de cualquier viajero.

De esta manera, Makina confronta sus certidumbres y su conocimiento inicial con las rarezas de lo ajeno. Yuri Herrera repite el mismo modelo en toda la novela: el contraste expresado por el uso constante de la conjunción de coordinación “pero” subraya el pensamiento dialéctico

8 Si tomamos en cuenta la aceptación determinada por el uruguayo Ángel Rama en *La transculturación*, al recuperar el aspecto de «transculturalidad» desarrollada por el cubano Fernando Ortiz en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*.

9 T. Todorov explica así que “el conocimiento es incompatible con el exotismo” (Todorov, 1989, p. 298), lo que demuestra la evolución viajera de Makina hacia otra categoría.

10 De forma cíclica, le va a pasar exactamente lo mismo a Makina que hasta el final resistirá como el exiliado de esta misma categoría el cual “interpreta su vida fuera del país como experiencia de no pertenecer a su medio” (Todorov, 1989, p. 382). De hecho, en la clasificación que hace T. Todorov de los viajeros, el hermano es el “asimilado”, y predice el devenir de Makina: “Cuando el proceso del conocimiento e identificación está bastante avanzado, el inmigrante se convierte en asimilado: está ‘como’ los demás” (Todorov, 1989, p. 380).

de la protagonista, al adoptar la mirada bifocal del viajero definida por E. Said (2008) y que también podría remitir al discurso (descentrado y asimétrico) del sujeto migrante definido por A. Cornejo Polar (1996). No es una dualidad negativa sino una forma enriquecedora de aprehender el mundo que insiste en las diferencias como vector de aprendizaje (en este viaje formativo).¹¹ Darse cuenta de las diferencias ajenas es paralela a la idea de volver, como se demuestra con la gradación de los mensajes mandados por su hermano. En el primer mensaje, éste expresa su voluntad de volver y enuncia algunas comparaciones entre las dos tierras. En el segundo mensaje ya es más lacónico, y en el tercero la nueva realidad se ha impuesto como una normalidad: el regreso ya no se contempla y se sustituye por una despedida de la antigua vida.

EL VIAJE INTERIOR DE MAKINA

FLUCTUACIONES DE LA IDENTIDAD

Mediante este recorrido sin vuelta, Yuri Herrera pone en tensión la identidad de su protagonista mediante “la experiencia transformadora del viaje”. La frontera funciona como un espacio de transformaciones: el movimiento, el desplazamiento al salirse de un marco conocido es vector irremediable de otredad. La vuelta nunca será la misma, porque el ser ha cambiado y verá su propio mundo de forma distinta. Makina pasa de encarnar un avatar de la Malinche (por ser lengua e intermediaria) a conocer el destino de Coyolxauhqui, Diosa de la luna azteca,¹² sacrifi-

11 Descubre primero el paisaje rural, luego el paisaje urbano (subrayando las prohibiciones y la sobreprotección), luego al otro (la forma de ser influenciada por el silencio y el consumismo) y termina por la gastronomía y el deporte (diferencias culturales). El campo semántico de la sorpresa (“inaudito”, “jamás”, “delirante”, etc.) revela la fase de observación de Makina y la constante introducción de la conjunción de coordinación “pero” rectifica las primeras impresiones para insistir en las diferencias.

12 Desde el primer capítulo “la Tierra”, es sacrificada por su madre la Cora/Coatlicue y con la ayuda de un pariente (que puede ser un hermano bastardo suyo), el señor Hache/Huitzilpochtli.

cada por su hermano. En efecto, al final de su descenso vertical (como la montaña Coatepec y las pirámides prehispánicas¹³), termina “desollada” (Herrera, 2009, p. 123), es decir, dislocada, no a nivel físico como la diosa, pero sí a nivel interior porque han estallado sus certidumbres y unas decisiones ajenas han puesto en tela de juicio su integridad. La reutilización de las dos figuras femeninas –una intermediaria y otra dislocada– es la clave para entender la identidad de Makina, y por extensión, la cualidad del viajero universal. Corresponde al concepto de “*morcellement*” (fragmentación) que Julia Kristeva utiliza en la construcción que hace del extranjero (Kristeva, 1988, p. 19). Makina descubre la imposibilidad de la vuelta como cualquiera en la vida con la experiencia de lo ineluctable de la muerte. El mito aquí cumple con su primera misión: contestar las preguntas fundamentales. El viaje, para Yuri Herrera, es revelador de la calidad inestable del ser humano. El desenlace del viaje de Makina resume todas las historias de migrantes (incluido el hermano) que revelaron el desfase plural de unas vidas nómadas. De esta forma, la descripción de la identidad chicana (presentada según una focalización interna en Makina) resume la conclusión del viaje: la transculturación como duplicidad asumida del ser: “son paisanos y son gabachos y cada cosa con una intensidad rabiosa” (Herrera, 2009, p. 75). Los calificativos atribuidos a la lengua híbrida parecen calificar a la vez la frontera misma “intermedia”, “maleable, deleble, permeable”, “una franja difusa” “un gozne entre dos semejantes distantes y luego entre otros dos, nunca exactamente los mismos, un algo que sirve para poner en relación” (Herrera, 2009, p. 75). La lengua es entonces reflejo del cruce de la frontera, de la

13 En la leyenda del nacimiento de Huitzilopochtli, dios del sol y de la guerra (el hermano de Makina es militar) y deidad principal del panteón azteca, éste, al nacer ya en armas y para defender a su madre Coatlicue, mata a su hermana Coyolxauhqui, empujando su cuerpo abajo de la montaña llamada Coatepec. Se volvía a poner en escena este mito durante el sacrificio humano, en el que la pirámide representaba la montaña. En la cumbre se arrancaba el corazón del sacrificado antes de dejar caer el cuerpo abajo del templo para desmembrarlo. Aquí, el hermano de Makina le rompe el corazón, lo que la lleva a bajar a un antro donde se deshace de su identidad inicial para asimilar otra.

identidad como “metamorfosis sagaz” (Herrera, 2009, p. 75), primer indicio para Makina del trastorno de su identidad. Para Yuri Herrera la dislocación es factor de unión, una forma de juntar los distintos componentes que aúna el viajero.

El encuentro con el hermano reproduce de forma cíclica la escena de los espejos que había iniciado la novela: “ninguno de los dos reconoció de inmediato al espectro que tenía enfrente” (Herrera, 2009, p. 98). Se respeta asimismo al pensamiento lacaniano acerca de la construcción especular del ser: “El yo remite al otro. El yo se constituye en relación al otro. Es su correlato” (Lacan, 1975, p. 61); omitimos la lectura mítica subrayada por la dimensión fantasmal de los habitantes del inframundo, aquí no reconocen al otro porque no se reconocen a sí mismos, siendo el hermano el reflejo de Makina, distinta y viceversa. La escena, además de conmovedora, reproduce la identidad en transición consecuencia de un viaje intenso. El hermano, como reflejo, le da muchas claves para entenderse a sí misma. Él asume la migración como una forma de extraviarse y de reinventarse. Descubrir la distancia íntima que la separa de su hermano –porque él ya se ha desprendido de su persona– acaba por trastornar a Makina, y al final el recado de su madre se dirige a ella misma, pero ya tampoco es capaz de cumplirlo: no hay vuelta a su viaje.

LECTURAS FINALES

El desenlace puede decepcionar tras una lectura superficial, porque Yuri Herrera juega con nuestras expectativas. Por un lado, la obsesión de volver de la que hemos hablado se establece a primera vista en toda la novela como la única salida digna. Por otro lado, la individualización de la migración en masa en la persona de Makina nos hace esperar que ella vaya a tener un destino distinto de los demás, al tratarse de un viaje (más que de un éxodo). Sin embargo, el final se representa con la aparente pérdida de la identidad inicial de la protagonista, un despojo inte-

rior que se zanja por la atribución de nuevos documentos de identidad que le sentencian a quedarse.

A lo largo del relato, Makina, se ha convertido en verdadera heroína, ya que se ha subrayado su carácter extraordinario. Primero, Yuri Herrera ha elegido a una mujer para encarnar este viaje, lo que rompe totalmente con las novelas de migración, en las que se repite casi exclusivamente el mismo patrón para construir la figura del migrante: varón, ingenuo, trabajador, humilde y fácilmente engañado. En cambio, Makina es la versión contraria del arquetipo literario descrito.¹⁴ Su dominio de las tres lenguas la hacen más fuerte que los demás, es “entendida y leída” (Herrera, 2009, p. 87) según su hermano y por lo tanto reconocible. Además, ella supera cada una de las 9 fases míticas, aunque las pruebas son mayoritariamente ataques machistas. A lo largo del viaje, Makina demuestra ser una mujer libre que ha sabido extraerse del esquema machista en el que ha nacido. Si bien ha asimilado que tiene que respetar la jerarquía socio-económica para sobrevivir, ha sabido romper con el sexismo de su entorno y se convierte en un modelo para las futuras generaciones, empezando con su hermano a quien alecciona. Esta liberación presupone unas expectativas en el lector: es una mujer libre,¹⁵ con convicciones y que no se dejará influenciar.

Sin embargo, hay una serie de indicios que demuestran lo contrario y que preparan el desenlace. A pesar de ser rebelde, imponiendo su voluntad a los esbirros y camareros de los Señores, acepta ser mula y pasar un paquete ilegal (que no deja lugar a dudas sobre su contenido narcótico) por cuenta del señor Hache (Herrera, 2009, p. 18-19). Al contrario, rechazará la propuesta del Señor Pe, del otro lado de la frontera, de prostituirse para sobrevivir. De hecho, con frases contadas y sintéticas a lo largo de la novela, Yuri Herrera consigue resumir las distintas

14 Véanse a este respecto mi artículo: Lise Demeyer, “Frontera, narcotráfico y género: las heroínas alternativas de la ficcionalización de la violencia en México” (2016).

15 Julia Kristeva subraya en este mismo orden la emancipación existencial propia del desplazado: “Libre de ataduras con los suyos, el extranjero se siente, completamente libre. Lo absoluto de tal libertad no obstante se llama soledad” (Kristeva, 1988, p. 23).

trampas en las que pueden caer los más vulnerables, es decir los migrantes. La protagonista parece asumir su posición subalterna en la escala social. Por otro lado, la forma en que elude la petición de mano de su novio es una clave para entender su dificultad en comprometerse, y explica su resistencia casi fisiológica en aceptar que no volverá. Luego, y seguramente es el indicio más revelador, cruzar el río fronterizo coincide con una atracción incontrolable por Chucho (el perro guardián y coyote) que la acompaña. El enamoramiento al cruzar el río, cuando se da cuenta de que se había equivocado con sus primeras impresiones del hombre, funciona como una revelación. La erotización del cruce de acuerdo con Julia Kristeva¹⁶ es una metáfora de la futura atracción inexplicable por la nueva tierra. Poco a poco, las reticencias se reducen, por algunos momentos, a que afloja sus barreras mentales. De hecho, volver a encontrarse con Chucho al final de camino la ciega una vez más, y su atracción por él la lleva a seguirle y aceptar no volver definitivamente: “usted ya esté aquí” (Herrera, 2009, p. 121). En realidad, la fuerza de voluntad de Makina no puede luchar contra el destino (aquí el ciclo generacional de la migración). Así se repite la sentencia “llegarás a donde debes llegar” (Herrera, 2009, pp. 23/ 44/ 77) a lo largo del relato que avisa del desenlace. De hecho, si nos referimos a la lectura mítica, es imposible volver del inframundo. Pero a pesar de que estemos frente a una muerte anunciada, al recurrir a la estructura del descenso a Mictlán, Yuri Herrera consiguió que el lector se olvidara de la imposibilidad de la vuelta para creer en las quimeras de Makina y focalizarse en su transformación personal del *Homo viator*.

En resumidas cuentas, Yuri Herrera juega con la ambigüedad en todo el relato. Reutiliza la dualidad prehispánica para anticipar este fin del mundo anunciado en el título apocalíptico y buscar el equilibrio nece-

16 La psicoanalista explica que “es la explosión de esa internalización –refoulement– la que conduce a cruzar una frontera y hallarse en el extranjero. Arrancarse de su familia, de su idioma y de su tierra para llegar a posarse en otro lugar, es una audacia paralela a un frenesí sexual” (Kristeva, 1988, p. 47).

sario al orden del mundo. La madre de la heroína, la Cora, protege y expulsa a la vez. Makina quiere volver y se queda y se determina como un personaje intermediario y contradictorio. Propone también un pensamiento contrastante en la observación de la otredad. En realidad, el escritor busca representar la confusión interna que produce el viaje, y la lenta aceptación de una nueva duplicidad íntima. La dislocación aparece por lo tanto como algo positivo cuando se consigue aunar, después de un proceso lento, los elementos de la cultura original y la adoptiva.¹⁷ No sólo se subrayan las dificultades que conlleva el viaje al respetar los nueve trabajos hercúleos, sino que se insiste en el enriquecimiento existencial progresivo y definitivo para el sujeto viajero. El mito desempeña ese papel: responde a las preguntas fundamentales del ser humano sobre su existencia y su identidad en mutación cuando uno se atreve a cruzar las fronteras geográficas o metafóricas. El viaje cumple un papel especial al evidenciar la transformación de la heroína. Asistimos, al final, a la regeneración de Makina. Su renacer, que aparece en la diégesis como impuesto por fuerzas ajenas a la protagonista, procede en realidad del movimiento hacia el otro y lo desconocido que abren nuevos horizontes.

BIBLIOGRAFÍA

- AINSA, FERNANDO. (2012). *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*. Frankfurt: Vervuert.
- BLANCO, NATALIO. (2008). “La guerra ‘contra las drogas’ es un eufemismo de nuestra incapacidad”. Entrevista a Yuri Herrera en *Cambio* 16, No. 1898. Madrid, 7 de Abril.
- CORNEJO POLAR, A. (1996). “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”. En *Revista Iberoamericana*. Vol. LXII No. 176-177.

17 Se trata aquí de una relación de intersubjetividad definida por Paul Ricœur en *Soi-même comme un autre*, en el que, según una lectura fenomenológica, “el otro que uno mismo afecta la comprensión de uno mismo por sí mismo” (Ricœur, 1990, p. 380).

- DEMEYER, LISE. (2016). “Frontera, narcotráfico y género: las heroínas alternativas de la ficcionalización de la violencia en México”. En *Anuario de Estudios Americanos*, Vol.73 No. 2, Sevilla.
- ELIADE, MIRCEA. (1988). *Aspects du mythe*. París: Folio Essais.
- FRESÁN, RODRIGO. (2002). *Mantra*. Madrid: Mondadori.
- HANAÏ, MARIE-JOSÉ. (2011). “Desmitificar el mito de la revolución mexicana”. En *Amérika, Stéréotypes, tabous, mythes*. [En línea: <https://amerika.revues.org/2063>].
- HERRERA, YURI. (2013). *La transmigración de los cuerpos*. Cáceres: Periférica.
- . (2016). *Le royaume, le soleil et la mort. Trilogie de la frontière*. París: Gallimard.
- . (2009). *Señales que precederán el fin del mundo*. Cáceres: Periférica.
- . (2008). *Trabajos del reino*. Cáceres: Periférica.
- KRISTEVA, JULIA. (1988). *Etrangers à nous-mêmes*. París: Gallimard.
- LACAN, JACQUES. (1975). *Le séminaire de Jacques Lacan*. París: Seuil.
- LEON-PORTILLA, MIGUEL. (1990). *Los antiguos mexicanos*. México: FCE.
- PARRA, RICHARD. (2015). “Entrevista a Yuri Herrera”. En *Buen Salvaje*, No. 4, España.
- ORTIZ, FERNANDO. (2002). *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar: advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación*. Madrid: Cátedra.
- RAMA, ÁNGEL. (1987). *La transculturación*. México: Siglo XXI.
- RICOEUR, PAUL. (1990). *Soi-même comme un autre*. París: Seuil.
- SAHAGÚN DE, BERNARDINO. (1983). *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México: Robredo.
- SAID, EDWARD. (2008). *Reflexions sur l'exil*. París: Actes Sud.
- TODOROV, TZVETAN. (1989). *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. París: Seuil.
- VILLA, CATALINA. (2015). “Yuri Herrera, literatura versus realidad”. Entrevista a Yuri Herrera en *El País*, Colombia.
- VILLORO, JUAN. (2004). *El testigo*. Barcelona: Anagrama.

VIAJE(S), IDENTIDAD(ES) Y REPRESENTACIÓN(ES) DEL PASADO EN *LOS TOPOS* DE FÉLIX BRUZZONE

CELIA DUPERRON

Ameriber, Université Bordeaux Montaigne

LOS TOPOS, LA NOVELA DE FÉLIX BRUZZONE PUBLICADA EN 2008, marcó la narrativa argentina actual por su carácter paródico e irreverente hacia los discursos de la memoria en Argentina. El protagonista se burla de la asociación de defensa de los derechos humanos emblemática de la generación de postdictadura llamada evocadoramente HIJOS y creada en 1995. Los miembros de esta organización comprometida en la lucha por la recuperación o localización de los cuerpos de los desaparecidos y la obtención de la justicia en su nombre son objetos varias veces de reflexiones irónicas. Ahora bien, no es el único discurso que parodia la novela de Bruzzone ya que lleva a cabo una reescritura de la novela iniciática y particularmente del motivo del viaje iniciático. La novela iniciática comparte rasgos comunes con la novela de formación dado que ambas muestran la progresión de un personaje en su trayectoria vital que acaba en un cambio positivo del personaje. En los dos tipos de novela, el héroe pasa por pruebas que le van a permitir entender mejor el mundo que lo rodea y comprenderse a sí mismo. Lo que diferencia a la novela de aprendizaje de la novela iniciática es la finalidad: la identidad profunda del personaje debe ser modificada al final del programa narrativo (Deom, 2005, p. 1). De hecho, uno de los objetivos de este artículo es demostrar que sí ocurre un cambio ontológico del protagonista al cabo de su(s) recorrido(s) y que, por lo tanto, *Los topos* puede leerse como una novela de iniciación.

Como veremos, *Los topos* juega con las expectativas del lector acostumbrado tanto a la novela de la memoria como a la novela de

iniciación. Lo que nos interesa estudiar aquí es de qué manera el *topos* del viaje iniciático ofrece una clave de lectura pertinente a la hora de estudiar la novela de Bruzzone. Por eso, primero, veremos cómo el viaje iniciático –que se traduce geográficamente en *Los topos* por un recorrido de la ciudad de Buenos Aires y por un cruce del país desde el norte hacia el sur– expresa simbólicamente la errancia del sujeto llevado por sus emociones y delirios en su búsqueda del pasado. En un relato en primera persona a cargo de un protagonista medio alucinado, las temporalidades y los personajes se confunden dando a entender la pregnancia del trauma histórico en un hijo de la dictadura. El protagonista es hijo de desaparecidos –como el propio autor– y supuestamente hermano de niño apropiado. Esta condición de huérfano conlleva, en la novela, una imposibilidad a definirse a sí mismo de otra manera que a través de los demás. De manera significativa, el protagonista es anónimo y está definido con respecto a sus vínculos familiares o sentimentales como hijo, hermano, nieto, novio o amante de alguien. Por lo tanto, en un segundo tiempo, analizaremos cómo se lleva a cabo un viaje iniciático inacabado ya que implica a la vez una deconstrucción y una reconstrucción identitaria del protagonista. Paradójicamente esta nueva identidad del protagonista va a la par con su progresiva desaparición.

UNA PARODIA DEL VIAJE INICIÁTICO: ERRANCIA DEL SUJETO Y BÚSQUEDA CONSTANTE DEL PASADO

Felix Bruzzone declara en una entrevista:

La estructura del libro tiene que ver con una cuestión geográfica, dado que la primera parte transcurre en la Capital y alrededores y la segunda en Bariloche, es lo único que estructuraría la representación de lo geográfico, que por otro lado tiene algún sentido por todos los recorridos que va haciendo el personaje.

La reutilización del *topos* del viaje iniciático en la novela sobre un hijo de desaparecidos cuyo tema declarado es la búsqueda del protagonista de un supuesto hermano apropiado entremezclado con la historia de los padres desaparecidos, parece anunciar la historia de la búsqueda de sus orígenes. La expresión “niño apropiado” designa a los hijos de militantes que fueron robados a sus padres por los militares y dados en adopción a familias cercanas del poder dictatorial. La asociación Abuelas de Plaza de Mayo, que intenta encontrarlos desde el final de la dictadura gracias a un banco de datos genéticos, habla de unos 500 niños apropiados. El lector está a la espera de que el protagonista encuentre claves de comprensión de su pasado familiar como ocurre en muchas otras obras contemporáneas a los *Los topos*. Tomemos, por ejemplo, el caso de *El secreto y las voces* (2002) de Carlos Gamerro, novela en la que Fefe, el protagonista, vuelve al pueblo de su infancia para escribir una novela pero acaba investigando la desaparición de su padre y descubriendo quiénes son los responsables de su muerte. Sin embargo, no es el caso en *Los topos* ya que el recorrido geográfico del protagonista por Argentina se va a convertir muy rápidamente en una deriva sin sentido, cuando el viaje iniciático se caracteriza justamente por su carácter diacrónico tendido hacia un fin: la mejora del personaje que retorna al mundo en el que se inserta de manera armoniosa siendo más sabio. Retomamos el término “deriva” del análisis del teórico brasileño Idelber Avelar que emplea cuando se refiere a los textos del escritor brasileño João Gilberto Noll.

A diferencia de los viajes que constituían uno de los géneros privilegiados de la literatura moderna, de Swift a Humboldt y Jack Kerouac, los viajes de Noll no están dotados de ninguna función liberadora, pedagógica o edificante. La arquitectura del texto de Noll –la deriva constante, el foco en la primera persona, el intento individual de extraer significado al pasado– invita a una aproximación al *Bildungsroman*, excepto que no hay *Bildung*, puesto que los personajes han perdido la capacidad de aprender de la experiencia (Avelar, 2000, p. 158).

Aun si *Avelar* aproxima la novela de Noll a la novela de aprendizaje (*Bildungsroman*) cuando nosotros preferimos interesarnos a la novela de iniciación, nos parece pertinente aplicar su análisis a la obra de Bruzzone. En efecto, el protagonista de *Los topos* intenta desesperadamente encontrar un sentido a lo que ocurrió en el pasado familiar y a lo que ocurre en su presente. La experiencia sólo parece ser una fuente de afectos y sensaciones, no de conocimiento ni de sabiduría para el protagonista. Reacciona de manera instintiva a lo que le pasa, pero lo disimula detrás de una aparente racionalidad expresada mediante su obsesión por tener planes de acción. Por ejemplo, intenta encontrar una lógica racional al rechazo amoroso que le opone su amante travesti, por lo que decide seguirla durante sus desplazamientos por la ciudad. Esta “persecución”, como la llama el protagonista, tiene dos consecuencias: lo empuja a empezar la búsqueda de su hermano apropiado y a elaborar una teoría acerca del secreto que esconde Maira. Sería una agente infiltrada de la policía que denuncia a los travestis y a sus clientes a las autoridades: un topo.

Imaginé un complot internacional para acabar con la homosexualidad en el mundo. Las travestis eran, en realidad, la forma encontrada por los complotados para tentar y descubrir homosexuales tibios –poco visibles– y bisexuales como yo, catalogarlos, localizarlos y, una vez dadas las condiciones, coronar su plan con una razzia despiadada cuyo fin era eliminar a todos los putos del planeta (Bruzzone, 2008, p. 45).

El protagonista se da cuenta de la locura de su teoría y se (auto) disculpa acusando su paranoia, pero nos parece que revela algo muy interesante que Edurne Portela señaló acertadamente en un artículo sobre *Los topos*: “La obra de Bruzzone revela una nueva manera de escribir la desaparición. Bruzzone no escribe *sobre* la desaparición, es decir, no articula las razones, los procesos, las consecuencias de la represión” (Portela, 2010, p. 181). Añadiría que, aunque se constata una falta de reflexión sobre el

pasado, se transcriben en la novela los mecanismos propios del pasado de violencia que se transmitieron a la sociedad democrática argentina: el miedo, la paranoia, la desaparición, la persecución de los declarados subversivos. Ocurre un fenómeno muy interesante acerca de la palabra subversivo: el narrador procede a una resemantización de la palabra que pasa de designar a subversivos políticos bajo la dictadura (los militantes políticos de partidos y sindicatos de izquierda) a subversivos sociales en el contexto democrático (los homosexuales, las travestis). La dictadura terminó en 1983 pero no acabó la violencia en la sociedad argentina, sigue invadiendo y oponiendo los diferentes grupos sociales.

Esta deriva geográfica y psíquica del protagonista va a la par de una(s) búsqueda(s) fallida(s) ya que no encuentra a su hermano apropiado ni a su amante Maira y tiene como consecuencia “una constante situación de búsqueda” (Boero y Marguch, 2010, p. 2), es decir, una condición de sujeto errante. La errancia del personaje en la primera parte de la novela corresponde a un desplazamiento a través de la ciudad de Buenos Aires: primero, desde el punto fijo de su piso y, después de la muerte de la abuela, de casa ajena en casa ajena. Cuenta el protagonista que ya de joven circulaba al azar por la ciudad con sus amigos en el coche de la abuela por las noches de fiesta; la errancia aparece así como un rasgo definitorio del personaje. Después de la desaparición de su amante Maira, su recorrido vagabundo por la ciudad se hará impulsado por el miedo como cuando cree estar seguido en el subterráneo y se refugia sudoroso en la sede de HIJOS. Este camino errático, inútil, refleja el estado anímico del protagonista que cae cada vez más en la desorientación con respecto a lo que le rodea y acaba afirmando rotundamente: “yo me volvía efectivamente loco” (Bruzzone, 2008, p. 33). Antes dijo: “mis únicos vínculos con la realidad, aparte de lo del embarazo, eran Maira, Lela y las tortas” (p. 28), o sea las discusiones con su ex novia para saber si aborta o no, la amante travesti y la abuela demente y su comercio de tortas caseras. Son vínculos bastantes débiles con la realidad ya que ni siquiera el tema del aborto parece inquietarlo dema-

siado (los diálogos con Romina acerca de este tema no se transcriben en la novela). Con su amante experimenta el placer de estar en una burbuja amorosa cuyo interés es justamente el aislamiento con la realidad y su abuela se torna cada vez más loca por la obsesión por encontrar a su supuesto nieto apropiado. Esta mujer parece observar una fidelidad al trauma de la desaparición de su hija que le impide cualquier forma de clausura conceptual o narrativa con respecto a este acontecimiento traumático. En efecto, el lazo que une una persona a los muertos, especialmente a los muertos entrañables, puede conferirle valor al trauma y hacer que volver a vivirlo sea una conmemoración dolorosa pero necesaria (LaCapra, 2005, p. 46). A lo largo de la novela, el protagonista va presentando rasgos comunes con su abuela ya que, si en un primer tiempo, la búsqueda del nieto es una preocupación exclusiva de la abuela, se vuelve tema obsesivo también para él. En efecto, antes de la muerte de su abuela, gracias a la relación amorosa con Romina parece haber encontrado una identidad propia, desvinculada de su pasado familiar traumático. No se adhiere al discurso de la abuela acerca de la desaparición del hermano y rechaza todo vínculo con los hijos de desaparecidos: no se quiere integrar a la agrupación HIJOS como le recomienda su novia y hasta los ridiculiza en sus discursos. Parece que no quiere definirse como hijo y hermano de desaparecido, como lo mueve a hacerlo su historia familiar. No obstante, después de la muerte de la abuela y de la separación con Romina, se integra en el relato familiar de la desaparición al buscar a su hermano, reencarnado en el personaje de Maira.

En la segunda parte de la novela que ocurre en una ciudad del sur del país, la búsqueda continúa y aún más constituye la razón de este traslado desde Buenos Aires hasta Bariloche. La constante situación de búsqueda que hemos señalado anteriormente se mantiene ya que tanto en el sur como en el norte el protagonista no encuentra lo que busca. Esta ausencia de resultados aumenta el estado de confusión del personaje que acaba confundiendo las temporalidades. El hecho de que haya

vivido un trauma (aun sea de manera indirecta) y de que esté sufriendo una situación postraumática pueden provocar un estado de desorientación y de confusión y ser la prueba de que sigue poseído o acosado por el pasado (LaCapra, 2005, p. 68). Recuerdos de la infancia del protagonista y sueños delirantes vienen a contaminar el relato, en lo que LaCapra llama un *acting out*,¹ es decir, un fenómeno psicológico consiguiente al trauma durante el cual los tiempos hacen implosión, el pasado confundiendo con el presente en la mente del sujeto. El protagonista revive los traumas familiares que son la desaparición de la madre, la traición del padre hacia su mujer –y por consiguiente hacia sus hijos– y la apropiación-desaparición del hermano. Estos acontecimientos pasados –que ni siquiera el protagonista presencié– se imponen en su presente y le impiden proyectarse en el futuro.

Esta confusión de las temporalidades, este tiempo único en el que pasado y presente no se distinguen es una estrategia narrativa que desvela la pregnancia en el presente del pasado violento y traumático: es imposible dejar en el pasado la violencia política, el ambiente de terror, el miedo a la desaparición, los fantasmas de los desaparecidos o apropiados. El pasado reciente argentino aparece como una manera de leer el presente para el protagonista. De hecho, al final de la novela cuando encuentra fotos de travestis golpeadas y asesinadas por el Alemán,² su último amante, lo define con términos que remiten a la dictadura (palabras en cursiva): “¿desde cuándo este tipo se dedicaba a *torturar*, matar y *hacer desaparecer* a travestis? Titular: ‘*Torturador* prófugo de la dicta-

1 El *acting out* es un término de la psiquiatría utilizado por LaCapra que designa la compulsión a la repetición del trauma por el sujeto. Dice LaCapra: “En el *acting out* el pasado se regenera performativamente o se vuelve a vivir como si estuviera presente plenamente en lugar de representado en la memoria e inscrito y retorna acosando como lo reprimido” (LaCapra, 2005, p. 89).

2 El empleo inusual de la mayúscula para la nacionalidad se explica por el hecho de que aquí se utiliza como nombre propio. No se trata de un alemán sino de “el Alemán”, este hombre enigmático y único cuyo nombre nunca se revela. Además, se sabe que Bariloche fue un lugar de refugio para antiguos nazis, de ahí quizá la elección de este apodo para este personaje.

dura *secuestraba* y asesinaba travestis en Bariloche” (Bruzzone, 2008, p. 172). Esta irrupción del pasado en el presente no está al servicio de un distanciamiento reflexivo con los acontecimientos traumáticos, sino que bloquea el protagonista en una repetición compulsiva del pasado traumático, en un círculo melancólico y fatal que se retroalimenta (LaCapra, 2005, p. 45). No logra superar estos traumas fundadores de la historia familiar y queda prisionero de esta lógica de desaparición, autosacriéndose como la última víctima del árbol genealógico.

LA SUBVERSIÓN DEL VIAJE INICIÁTICO: (RE)CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA Y DESAPARICIÓN

En resumidas cuentas, *Los topos* de Bruzzone “no se enfoca en la recuperación histórica o política sino en la exploración de la continuidad de la violencia en el presente. Su discurso [...] lleva al lector a través de un viaje alucinado por el presente guiado por un personaje nómada, imprevisible y en constante mutación” (Portela, 2010, p. 171). En efecto, el protagonista de *Los topos* es un nómada porque está siempre en movimiento y muy temprano en la novela no tiene domicilio fijo. Esta errancia geográfica va a la par con una errancia identitaria del protagonista que sufre una constante mutación psíquica y física a lo largo de su recorrido que lo conduce a deconstruir y reconstruir su identidad.

El viaje en *Los topos* tiene las características del viaje iniciático tal y como lo describe Simone Vierne (1972): lo protagoniza un joven sin experiencia que pasa por varias peripecias (pruebas) que acaban por transformarlo y convertirlo en otro. Hay un antes y un después del viaje iniciático ya que debe marcar una etapa en la vida de alguien y tiene como finalidad cambiar totalmente el estatuto ontológico de la persona. El protagonista de *Los topos* experimenta una verdadera transformación de su ser al devenir un travesti con falsos senos y al convertirse en un doble de su ex amante Maira. Sin embargo, no retorna al mundo

después de su viaje iniciático y no se inserta de manera armoniosa en él, sino que se excluye del mundo al vivir en una casa aislada en el campo de Bariloche. Además, aun si no se confirma en la novela, se puede deducir que morirá asesinado por el Alemán. A pesar de esta muerte probable, se puede analizar la transformación física, sexual y psíquica del protagonista como el verdadero viaje iniciático de la novela. No es el encuentro de su hermano apropiado ni el descubrimiento de la historia de sus padres lo que le permitirán cambiar, pasando del estatuto de víctima al de protagonista de su historia, sino el viaje que lo llevará a ser radicalmente otro. En este viaje tiene dos “padres” iniciáticos simbólicos: Mica, una travesti de Bariloche, y el Alemán que se enamora de él en tanto travesti y acaba su transformación física. Para llevar a cabo este viaje iniciático tiene que pasar por varias peripecias que le permiten deshacerse de su antiguo ser, que se caracterizan en la novela por ser una pérdida. En un primer tiempo pierde todos los seres queridos que le rodean por diversas razones: su abuela muere, se separa de su novia Romina y su amante Maira desaparece probablemente secuestrada (es lo que piensa el protagonista-narrador). En un segundo momento pierde un alojamiento fijo y personal ya que vende el piso en el que vivía con su abuela y pierde también la antigua casa de sus abuelos porque se la usurpan los obreros encargados de restaurarla. A partir de este momento no vivirá más que en casas ajenas tanto en la Capital (se aloja en casa de Mariano) como en Bariloche (vive en la casa de Rubén, en la pensión con Mica y finalmente en el chalé del Alemán). Por fin, con el robo de su coche, pierde sus últimas pertenencias y sobre todo sus documentos de identidad. O sea que, simbólicamente, al convertirse en un don Nadie, se puede decir que su antiguo ser ha muerto y a partir de este momento el protagonista se presenta listo para la iniciación y la consiguiente transformación. La iniciación tiene una necesaria carga simbólica dado que, en los ritos iniciáticos, la muerte y el renacimiento vividos por el novicio no existen más que en el plano simbólico (Deom, 2005, p. 4). Sin embargo, para el protagonista de *Los Topos* la iniciación

va a superar el simple aspecto simbólico para materializarse en la corporalidad del sujeto.

Esta transformación pasa por una modificación física del protagonista que ocurre cuando está en Bariloche. Cabe recordar la importancia del viaje a Bariloche porque se puede decir parafraseando al autor que con este acontecimiento “la novela se da vuelta, pasa a ser otra novela” (Méndez, 2016) y constituye el elemento desencadenante para el protagonista que pasa de cliente/amante de travesti a practicar el travestismo y la prostitución. En Bariloche se convierte rápidamente en travesti siguiendo los consejos de otra travesti, Mica, que le inicia en los códigos vestimentarios y comportamentales de las travestis: “No fue difícil, era como si en cierta forma ya estuviera preparado para el cambio y salió bastante natural. ... Representaba mi papel y no sólo me gustaba, sino que hasta me lo creía” (Bruzzone, 2008, p. 144). Simbólicamente muere en tanto hombre heterosexual para nacer de nuevo en tanto travesti: tiene un cuerpo de hombre con apariencia de mujer adoptando las maneras de vestir y sobre todo de comportarse de las travestis. Paralelamente empieza a prostituirse en un bar con otras travestis y después en solitario al borde de una ruta, o sea que –otra vez– pasa de un lugar fijo, seguro (diríamos de una situación de sedentarismo) a un lugar con movimiento, más expuesto a los peligros, volviendo así a su situación de nómada. Cabe notar que, en *Los topos*, se propone una visión bastante reducida, estereotipada del travestismo ya que se inscribe exclusivamente en el mundo de la prostitución como lo reconoce el mismo autor:

El tema de las travestis que a fines de los noventa era un tema candente, ... está, ese momento de la historia del travestismo y de la prostitución en la Ciudad de Buenos Aires, pero también está el estereotipo, que a partir de ahí se fue conformando, sobre qué es un travesti. En la novela no hay un trabajo serio sobre el travestismo, se lo toma en función de ese estereotipo más que nada (Méndez, 2008).

Claro está que el tema de los travestis se relaciona con el de la identidad que atraviesa toda la novela ya que, como lo dijimos, el objetivo del viaje iniciático es un cambio existencial profundo.

Para lograr su transformación como travesti, se lleva a cabo una deconstrucción identitaria paralela a una transformación física del protagonista. Como acabamos de verlo, la deconstrucción identitaria pasa por la pérdida de la antigua identidad y la práctica personal del travestismo, pero también por una nueva autodefinición de sí mismo por parte del protagonista. Progresivamente en la narración, el protagonista se va identificando con la travesti Maira. Resulta muy significativa la evolución de la definición de este personaje por el protagonista: primero es un extranjero que se convierte en su amante y en un segundo tiempo el protagonista lo identifica con el hermano desaparecido. A partir de la segunda parte de la novela, el narrador confunde la identidad de Maira con la suya como lo demuestra la metáfora de la astilla: “era como si ella, poco a poco, hubiera entrado en mí. Una astilla que al principio duele porque no se puede sacar pero que al final, sin infecciones, sin pus, pasa a formar parte de uno y ya no duele ni molesta porque eso es lo que uno es, un hombre con astilla” (Bruzzzone, 2008, p. 118). Aunque los otros personajes no llegan hasta esta confusión entre las dos travestis, señalan las semejanzas físicas que existen entre ellas. El Alemán le dice: “vos sos parecida a una turríta que yo conozco, sí, una putita así, como vos” (Bruzzzone, 2008, p. 162) y los enanos –clientes de Maira y amigos del Alemán– lo confirman: “es verdad eso que dice el Alemán, eh, eso de que te parecés a Maira” (Bruzzzone, 2008, p. 169). En las últimas páginas del libro, el protagonista ya no se reconoce, no identifica el reflejo que le envía el espejo como siendo el suyo: “Pienso que la que está ahí [en el espejo] no soy yo, que es Maira” (Bruzzzone, 2008, p. 188). La transformación del narrador es tan lograda que Maira y el protagonista acaban siendo las dos caras de la misma moneda por los muchos puntos comunes que tienen: son hijos de desaparecidos, hermanos de un niño nacido en cautiverio y apropiado y son travestis. Sin embargo, lo son también

por las diferencias que los separan ya que la divergencia de comportamientos finalmente permite una complementariedad de los dos. El protagonista se niega a comprometerse en las asociaciones de defensa de los derechos humanos, pero cabe señalar que, al principio de la novela, dice que soñó con “comprar un Falcón y salir con mis amigos a secuestrar militares” (Bruzzone, 2008, p. 17) pero nunca concretizó el plan de venganza. Muy al contrario, Maira vive para la venganza convirtiéndose en asesino de policías que se dedica a eliminar a torturadores de la dictadura (Bruzzone, 2008, pp. 60-61). Dos en uno como el travesti.

Sin embargo, cabe recordar que Maira es considerada como una desaparecida por lo que el progresivo acercamiento que hace el protagonista con respecto a ella, resulta inquietante para el lector. De hecho, la transformación del protagonista es inseparable de la presencia angustiante de la desaparición (Portela, 2010, p. 177), trátase de la desaparición progresiva del protagonista, trátase de la desaparición de todos sus seres queridos tanto en la prehistoria como en la historia del personaje. En su errancia, el protagonista abandonó su casa (lugar simbólico del arraigo familiar), perdió todo contacto con la gente que frecuentaba al irse de Buenos Aires (rompió el vínculo sentimental). Acaba viviendo aislado y encerrado en una casa del sur de Argentina y se puede inferir que morirá a manos del Alemán. Si el desarraigo puede permitir una comprensión de la identidad propia cuando se vive como búsqueda del Otro (Glissant, 1990, p. 30), en *Los Topos* es sinónimo de la pérdida total de la individualidad en beneficio de una asimilación de la identidad ajena que conduce a la desaparición identitaria y material del protagonista.

Para concluir, se puede hacer muchas lecturas de la novela de Félix Bruzzone porque juega con los códigos narrativos de muchos discursos (sociales, literarios, políticos) ofreciendo una gran riqueza interpretativa al lector. Hemos elegido leerla como una novela de iniciación por el viaje iniciático del protagonista que propone. Nos pareció interesante ver cómo la novela parodiaba la simbología del viaje al proponer un recorrido del personaje que hemos calificado de deriva geográfica y existencial. La

constante situación de búsqueda que vive el protagonista implica una errancia y una carencia de respuestas sobre su pasado. La búsqueda del pasado familiar no es el camino que llevará al protagonista a un cambio, sino a su conversión al travestismo. Al convertirse en travesti, el protagonista vive un viaje iniciático ya que, después de una muerte simbólica, vive un cambio ontológico radical. El hecho de que el protagonista no regrese al mundo después de su iniciación y que el final de la novela parece condenarle a una muerte segura a manos del Alemán impide hablar de un viaje iniciático totalmente logrado. O más bien, se debe hablar de una parodia del viaje iniciático ya que el iniciado no saca ningún beneficio de su transformación radical. Muy al contrario, el resultado aparece como una condena a cadena perpetua en tanto esclavo sexual del Alemán o una condena a muerte. El estado de confusión cada vez más importante que se impone en el protagonista y que acaba despistando al lector, nos permite sugerir que la novela *Los topos* podría pertenecer al realismo traumático que teoriza LaCapra. Lo define como una forma del realismo que difiere de las concepciones estereotipadas de la *mimesis* y que permite “una exploración a menudo desconcertante de la desorientación, sus aspectos sintomáticos y las posibles formas de responder a ellos” (LaCapra, 2005, p. 191). De hecho, el discurso literario proporciona un espacio menos rígido que el discurso teórico y permite explorar distintas modalidades de respuesta al trauma, en particular el papel de los afectos. En *Los topos*, el relato a cargo de un protagonista dirigido por sus “vaivenes emocionales” (según la expresión de Bruzzone) presenta situaciones irracionales, incomprensibles que parecen desligadas de la realidad cotidiana pero que extrañamente constituyen un pertinente comentario indirecto sobre esa realidad.

BIBLIOGRAFÍA

AVELAR, IDELBER. (2000). *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

- BENJELLOUN, NADIA. (2011). *Le voyage initiatique*. París: Albin Michel.
- BRUZZONE, FÉLIX. (2088). *Los topos*. Buenos Aires: Mondadori.
- BOERO, MARÍA SOLEDAD Y MARGUCH JUAN FRANCISCO. (2010) “Los topos de Félix Bruzzone o la memoria como potencia”. [En línea: https://www.academia.edu/1429071/TÍTULO_Los_topos_de_Félix_Bruzzone_o_la_memoria_como_potencia]
- DEOM, LAURENT. (2005). «Le roman initiatique: éléments d’analyse sémiologique et symbolique». En *Cahiers électroniques de l’imaginaire*, No. 3.
- GLISSANT, EDOUARD. (1990). *Poétique de la Relation*. París: Gallimard.
- LACAPRA, DOMINICK. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- MÉNDEZ, MATÍAS. (2016). Entrevista a Félix Bruzzone para el videoblog Cuentomilibro.com. [En línea: <http://www.cuentomilibro.com/los-topos/6>]
- PORTELA, M. EDURNE. (2010). “Como escritor, no me interesa tomar partido”: Félix Bruzzone y la memoria anti-militante”. En *A contra corriente*, No. 7. [En línea: www.nesu.edu/project/contracorriente]
- SARLO, BEATRIZ. (2005). *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- VIERNE, SIMONE. (1972). “Le voyage initiatique”. En *Romantisme*. [En línea: www.persee.fr/issue/roman_0048-8593_1972_num_2_4]
- . (2000). *Rite, roman, initiation*. Grenoble: PUG.

LES VOIX EN CREUX DANS *BARILOCHE* ET *UNA VEZ ARGENTINA* D'ANDRÉS NEUMAN: PENSER LE DÉRACINEMENT, COMBLER LE VIDE DE L'ABSENCE

INÉS ECHEVERRIA

Université Bordeaux Montaigne, EA TELEM

AUX ORIGINES DE CETTE RÉFLEXION, il est un fait qui concerne la biographie de l'auteur: à l'adolescence, Andrés Neuman quitte l'Argentine avec sa famille et s'installe en Espagne. A travers l'étude de ses deux premiers romans, *Bariloche* de 1999, et *Una vez Argentina* de 2003, nous nous sommes demandé quelles incidences cet événement avait pu avoir sur son écriture du point de vue thématique, linguistique et structurel. Nous avons alors mis en regard les procédés narratifs au cœur de ces deux œuvres romanesques et l'élément biographique de l'exil, du déracinement pour montrer comment il était thématisé et mis en fiction sur deux modes distincts: la fiction pour *Bariloche*, et l'autofiction pour *Una vez Argentina*. Nous avons alors remarqué l'impact de ce bouleversement à l'échelle des voix romanesques (voix qui prennent en charge la narration et voix des personnages).

Notre réflexion s'attache en particulier à la question des différents types de discours qui s'entremêlent dans l'écriture d'Andrés Neuman. En effet, dès la première lecture, une impression s'impose: *ça parle*. Les voix des personnages surviennent fréquemment dans le texte par le jeu d'alternance des narrateurs et des points de vue (le narrateur-personnage prend en charge une partie de la narration), ou bien par le biais du discours indirect, ou encore, cas les plus spectaculaires, le discours direct apparaît, sans guillemets, dans le récit à la troisième personne. Ces prises de parole (parfois une réflexion d'un personnage, parfois tout un dialogue) entrent comme par effraction dans le discours du narra-

teur. Elles créent une rupture de style, de registre, et tracent de nouvelles perspectives qui permettent de donner une profondeur à la narration.

Dans ces deux romans, où s'inscrivent les thématiques du départ, du souvenir du lieu d'origine, des êtres et des lieux désormais absents, ces différentes voix établissent un pont entre le passé et le présent de la narration, présent conçu comme un temps et un espace marqués par la séparation, parfois insupportable, avec des êtres ou des lieux perdus. C'est le déracinement qui provoque l'éclosion des voix, et celles-ci permettent à la narration de se déployer entre la dimension du passé et du présent. Ces voix sont le véhicule de la remémoration exprimée à la troisième personne par un narrateur extrahétérodiégétique (selon la terminologie de Genette), c'est-à-dire étranger à l'histoire racontée et impersonnel, gérant le premier niveau de la narration, ou de manière plus directe, à la première personne par un narrateur auto-diégétique, c'est-à-dire un personnage de l'histoire qui assume la narration à la première personne. Sont également présentes les voix des personnages du passé, comme invoquées au cœur du discours du narrateur et le plus souvent rapportées au discours direct. Toutes tentent de récupérer ce que le temps et l'espace ont mis à distance. Cette approche spatio-temporelle et herméneutique se joue au plan de l'organisation narrative (différents statuts des narrateurs, différents types de discours, importance donnée à la voix des personnages), mais aussi au plan linguistique, car ces différentes voix ne parlent pas toutes la même langue. Certaines empruntent l'espagnol d'Argentine et d'autres celui de la Péninsule, variations qui sont la marque de cette distance.

Dans cette étude, nous tenterons de mettre en évidence comment les voix, qu'il s'agisse de la voix du narrateur ou de celles des personnages, posent la question du déracinement provoqué par l'exil. Dans *Bariloche*, il est question de l'histoire d'un exil, d'un exil intérieur vécu par le personnage de Demetrio qui abandonne Bariloche pour Buenos

Aires. Dans *Una vez Argentina*, cet exil renvoie à un événement de la biographie de l'auteur dont la famille quitte l'Argentine pour l'Espagne au début de son adolescence. Nous nous demanderons alors comment ce déracinement se manifeste au niveau des voix, et comment ces dernières s'intègrent dans des stratégies visant à combler la perte et le vide de l'absence.

Dans le roman *Bariloche*, composé de soixante-cinq courts chapitres, nous suivons les pérégrinations du personnage de Demetrio, personnage principal, éboueur à Buenos Aires. Accompagné de son collègue El Negro, il parcourt au petit matin les rues de la ville pour en ramasser les ordures englouties par l'immense fosse de la déchetterie. Le récit du quotidien de Demetrio dans la ville de Buenos Aires constitue le premier niveau de l'intrigue, pris en charge par un narrateur à la troisième personne. Il est aussi question dans le roman des souvenirs de jeunesse de Demetrio. Ces souvenirs sont parfois rapportés par ce narrateur impersonnel, ou bien par un narrateur à la première personne qui n'est autre que le personnage de Demetrio. Ces évocations à la première personne apparaissent dans des chapitres intercalés de manière irrégulière parmi les chapitres assumés par le narrateur à la troisième personne. Le personnage-narrateur Demetrio revient alors sur son adolescence dans la province montagneuse autour de Bariloche qui représente un Eden perdu, car il doit émigrer avec ses parents vers la capitale après que son père a perdu son emploi. Le déchirement engendré par ces réminiscences du paradis perdu est sans cesse revécu par Demetrio, dont l'existence est marquée par la répétition (trajets identiques de la collecte, routine du quotidien). L'analyse de ce roman nous permet d'étudier les tentatives de conservation et de reconstruction de la mémoire mises en œuvre par Demetrio, à la suite de cet exil. Nous montrerons comment les efforts du personnage pour combler le vide de l'absence provoqué par l'arrachement au lieu de son enfance, à son amour de jeunesse, et enfin la mort, engendrent le surgissement des voix du passé.

Ce n'est qu'au chapitre VI qu'apparaît pour la première fois une voix venue du passé, qui interpelle Demetrio. Ce chapitre est pris en charge par le narrateur à la troisième personne. La langue de ce narrateur correspond au castillan péninsulaire, et il convient de noter dès à présent que ce n'est pas le cas dans les chapitres où le personnage de Demetrio est narrateur. Dans ces derniers, la langue est marquée par les caractéristiques linguistiques de l'espagnol d'Argentine. Dans ce chapitre VI, le narrateur révèle que Demetrio s'adonne à son passe-temps qui consiste à faire des puzzles représentant des paysages de montagne. Ces puzzles sont le moyen que Demetrio a trouvé pour se souvenir de son passé. Au fur et à mesure qu'il les compose, les puzzles le projettent dans un autre espace et dans un autre temps, qui sont ceux de son adolescence à Bariloche, près du lac Nahuel Huapí, comme on l'a appris au chapitre précédent, chapitre V :

Las flores no estaban completas, pero Demetrio las miró y las olfateó, palpó sus pétalos. Quiso perseguir a los gatos: comprobó su rapidez y desistió pronto. El aire le perfumaba la respiración y la volvía casi material. Cerró los ojos y oyó una voz que lo nombraba: dudó si acudir o escapar. De pronto echó a correr y se revolcó en la tierra que conducía al pueblo, embadurnándose las rodillas y las palmas de las manos, notando la serena proximidad del lago y cómo una voz lejana repetía cansinamente el nombre que él tanto detestaba (Neuman, 1999, p. 26).

Nous assistons dans cet extrait à une confusion, à une illusion sensorielle qui replonge le personnage de Demetrio dans son passé: les fleurs du puzzle, ainsi que le paysage semblent devenir réels. Demetrio quitte son présent et s'immerge dans l'image-puzzle qui est le seuil, le point de passage vers un monde remémoré. Le pont alors créé entre le présent du personnage et ses souvenirs permet à une voix du passé d'émerger. Le lecteur, par manque d'indices, ignore alors qui émet ces appels.

Cette voix réapparaît au chapitre VIII, chapitre où est évoquée pour la première fois la jeune fille rousse, avec qui Demetrio va vivre son premier amour et sa première passion charnelle.¹ Il est, une fois encore, en train de faire un puzzle et l’image qui se forme, le renvoie de nouveau vers cet autre espace-temps:

Calculó de dónde provendría el reflejo lejano del Nahuel Huapi y las sombras sobre la puerta de la cabaña, y comprobó que no se equivocaba, que era una voz firme y despegada que lo invocaba a intervalos regulares, mientras él se escondía detrás de un tronco que no era de arrayán y olía a tiempo (Neuman, 1999, p. 31).

Grâce à la construction des puzzles, Demetrio convoque son passé, qui lui répond par l’intermédiaire de cette voix. Ce verbe “invocar”, qui signifie étymologiquement “appeler dedans”, met en évidence le pouvoir de cette voix qui semble projeter le personnage au temps de son adolescence. Mais cette voix qui implore, supplie et cherche aussi à influencer sur le présent du personnage: c’est une présence dont Demetrio ne peut se défaire. La fonction conative du verbe “*invocar*” souligne le pouvoir de la parole qui tisse un lien entre le passé et le présent. Il convient alors de noter l’enjeu ontologique de cette voix remémorée, intériorisée par le personnage, et qui est le signe de son appartenance simultanée aux deux temporalités. Le chapitre se clôt par une nouvelle évocation de la voix qui appelait plus tôt le personnage: “Entre el escándalo orquestal de las aves, la monótona voz que lo reclamaba solía terminar perdiéndose en un ridículo detalle” (Neuma, 1999, p. 31). Le chapitre VIII se clôt sur cette voix qui s’éteint, mais ce souvenir qui

1 “Esa misma hacha que tantas veces le había servido de emblema ante la chica pelirroja, la sangrante hermosa de sonrisa implacable, la tímida con vocación de fuga pero a la vez con esa curiosidad enorme de los seres de fuego, ese asombro que él aprovechaba para lucir su hacha militarmente y procurando controlar los espasmos del deseo” (Neuman, 1999, p. 31).

s'estompe va se déployer à nouveau grâce à une nouvelle voix, celle d'un narrateur à la première personne.

En effet, au chapitre suivant (chapitre IX), la narration est déléguée au personnage de Demetrio, qui assume alors le récit de ses souvenirs. La langue change et est marquée par les caractéristiques de l'espagnol d'Argentine, comme nous le signalions plus tôt. L'enchaînement de ces deux chapitres confirme que les puzzles font émerger un nouvel espace-temps, celui d'un temps révolu qui occupe désormais une place importante dans la narration à travers les chapitres pris en charge par la voix du personnage-narrateur Demetrio. Au fil des chapitres, le passé s'impose et la vivacité des souvenirs est renforcée par le biais de ce nouveau narrateur, ainsi que par les voix des personnages qui surgissent dans les chapitres relatés par ce dernier.

Par exemple, dans les chapitres assumés par Demetrio, la voix de la jeune fille rousse émerge au style direct, dans des énoncés non signalés par des guillemets. Ainsi, la première occurrence de ce personnage, chapitre XII, est un fragment de discours direct, non signalé par des guillemets, qui s'intègre directement au récit à la première personne du personnage-narrateur Demetrio. La jeune fille interpelle alors Demetrio qui passe le temps sur les berges du lac Nahuel Huapí:

Entonces veo de lejos acercarse una campera gruesa y un pelo inconfundible que era rojo como las tardes tristes junto al Nahuel, y me hago el boludo y sigo tirando piedrecitas, esperando a ver si ella me llamaba sin que yo la llamara. Yo estaba seguro de que no, pero entonces de repente ella agarra y me grita desde ahí che Demetrio, por qué no vamos y fumamos en los troncos (Neuman, 1999, p. 39).

La seconde intervention au discours direct de la jeune fille rousse se produit au chapitre XXII, le soir où les deux adolescents, après s'être enfuis pour se retrouver sur les bords du lac, sont bloqués par l'orage et ne peuvent rentrer chez eux qu'au petit matin, ce qui provoque la fureur

des parents et la punition. Il s'agit d'un fragment de dialogue entre la jeune fille et Demetrio, intégré dans la narration assumée par le personnage-narrateur Demetrio:

Su respiración me recordaba a las tormentas en el lago o al ruido de las lanchas zarpando con los turistas pelotudos, que no iban a sentir lo que yo en ese momento nunca, nunca. Y ahora qué voy a decir en casa, Demetrio. Tranqui mi linda, es verano, y la abrazaba (Neuman, 1999, p. 61).

A partir de ce moment, on peut supposer que la voix, "*la voz firme y despegada*", qui invoquait Demetrio au chapitre VIII était une voix représentant l'autorité ; celle qui réprimande Demetrio après sa fugue. Les jeunes gens passent à nouveau une troisième et dernière nuit sur les bords du lac (XXIV).

Enfin, la jeune fille se manifeste concrètement une dernière fois (XXVIII), où le narrateur à la troisième personne reprend les souvenirs de Demetrio. Les deux amants s'embrassent avant d'être séparés, conscients des représailles de leurs parents. Ils sont enfermés jusqu'à la fin de l'été et ne se revoient plus jamais

Recordó su beso antes de que cada uno se perdiese por una bifurcación del sendero embarrado, con el viento arañando ya el otoño. Para él había sido el beso sereno e irrevocable de quien está dispuesto al castigo. La mirada de ella, en cambio, su abrazo, no habían sido tan decididos (Neuman, 1999, p. 75).

L'adjectif "irrevocable" confère à cette étreinte un caractère définitif, immuable, indélébile. Mais là où le verbe "invocar" du chapitre VIII mettait en évidence le pouvoir de la voix de transcender la frontière entre le passé et le présent, le sens étymologique de "irrevocable" semble au contraire souligner que ce moment ne peut pas être "rappelé", qu'il s'agit du dernier moment de bonheur du narrateur, moment qui se

trouve à tout jamais pris dans le passé. Demetrio n'a de cesse, par le biais des puzzles, de tenter de convoquer à nouveau cette période, mais sa tentative est vouée à l'échec, comme nous allons tenter de le démontrer.

En effet, par la suite, la voix de la jeune fille ne se manifeste plus que de manière fantasmagorique, dans les hallucinations de Demetrio. On note une dernière occurrence de cette voix, alors rêvée, au chapitre xxxviii: "Había noches que me moría de ansiedad y sin embargo iba al baño y no podía hacerme una paja, sentía asco y miedo, oía su voz hablándome entre los arrayanes y me ponía a llorar hasta que me faltaba el aire" (Neuman, 1999, p. 98).

La figure de la jeune fille, désignée à plusieurs reprises dans le roman comme "una figura hermosa y obsesionante", est recherchée dans les puzzles mais elle demeure absente. Il ne subsiste alors que le paysage, décor figé, comme pétrifié dans le temps, et idéalisé.

La séparation, l'enfermement imposé par ses parents plongent Demetrio dans une profonde crise existentielle qui caractérise dès lors le personnage: cette crise est accentuée, au niveau de l'intrigue, par la perte d'emploi du père et l'éclatement de la structure familiale. C'est à cette époque que naît l'habitude de faire des puzzles. On découvre alors la genèse du rôle de ce passe-temps, qui est une réponse au déchirement inscrit au cœur du personnage de Demetrio:

Fue ahí cuando empezaron los problemas y también las malas soluciones. Y los rompecabezas. Yo de chico había hecho algunos pero me habían parecido una soberana taradez, pasarse horas reconstruyendo una foto que ya venía enterita en la tapa de la caja, en vez de ir a jugar con los gatos o a la escondida entre los abetos. Pero eso es si te faltan las horas, si sentís que el tiempo es una fiesta que hay que celebrar antes de que se termine, ahora, cuando en cambio te parece que las horas no pasan, que no es la última noche sino simplemente la misma, la primera y la única noche, entonces encontrar algo para hacer, sobre todo si es algo que signifique orden, es nada menos que la salvación de la locura... (Neuman, 1999, p. 80).

Comme on l'a vu, une fois adulte, les puzzles deviennent un outil magique permettant d'échapper à la folie et de revivre par parenthèses des instants perdus. Avec les puzzles, Demetrio reconstruit son passé, tente de le faire exister à nouveau. Cette tentative de faire revivre, pièce par pièce, un temps révolu, favorise le surgissement des voix du passé.

Néanmoins, comme nous l'avons signalé en mettant en évidence l'adjectif "*irrevocable*", cette tentative de récupération du passé semble condamnée, comme on le voit au chapitre *LVI*. Le personnage de Demetrio est de plus en plus absent de son quotidien. Durant la collecte, il reste sourd aux admonestations de son compagnon El Negro. Les voix, qui auparavant l'interpellaient depuis le passé et punctuaient le récit, sont remplacées par le vide, le néant, comme le dévoile l'expression "*la voz del vacío*" qui traduit les perceptions de Demetrio à ce moment du roman.

Au fur et à mesure que le dénouement approche, les voix se perdent dans le vide et ne parviennent plus à émerger dans le présent du personnage. Cette recomposition du passé de plus en plus difficile, symbolisée par l'impossible assemblage d'un des puzzles, mène à l'issue tragique de l'intrigue qui se résout par le suicide de Demetrio. Avant de se jeter dans la fosse de la déchetterie où il travaille, il entend, comme au chapitre *VI*, une voix qui l'appelle. Cette voix est désormais plurielle, et on peut formuler l'hypothèse qu'il s'agit de toutes les voix du récit: les voix du passé (celle du père mort d'une pneumonie, celle de la mère qui disparaît peu après, celle de la jeune fille rousse), ainsi que les voix du présent que Demetrio va faire taire par son suicide (la voix de El Negro, la voix de sa maîtresse Verónica, la voix de son frère Martín):

Demetrio escuchó que lo nombraban, volvió a escuchar con odio al principio y después con resignación un ahogado rumor familiar, oyó la tos lejana de un hombre que quería protegerlo, y luego nada excepto el frío, el lago, la brisa hecha de brisas diminutas. Sintiendo cómo aumentaba el palpitir de las sienas, recogió su mochila y acudió con los ojos

cerrados, hasta escucharse en medio de la noche el claro rumor celeste de una zambullida. (Neuman, 1999, p. 168).

Le suicide de Demetrio, dans l'avant-dernier chapitre (LXIV), constitue l'ultime tentative de réduire l'écart entre le passé et le présent: il s'agit du dernier moyen de combler le déchirement, au cœur de la construction de l'identité de ce personnage. Voici comment Andrés Neuman synthétise l'intrigue lorsqu'il est interrogé par l'écrivain et réalisateur Juan Manuel Candal, pour la revue en ligne *Otro Cielo*:

En cuanto a *Bariloche*, yo quería que Demetrio fuese un emigrado interno, un tipo desplazado a Buenos Aires. La novela tiene estructura de rompecabezas, está llena de desarraigos: lingüísticos, formales, ideológicos. El espacio de Bariloche le añadió el desarraigo geográfico. Y un contrapunto visual muy fuerte: la basura frente al paisaje. Hasta que finalmente se funden (Candal, 2010).

L'image du puzzle, qui se situe au cœur de l'histoire racontée, et qui par mimétisme est reproduite par la structure éclatée du roman, met en évidence la douleur d'un exil intérieur. La reconstruction de la mémoire grâce aux puzzles constitue une tentative de combler le déchirement provoqué par le déracinement. Mais la synthèse entre le passé et le présent ne semble pouvoir s'opérer qu'après la mort, comme le montrent les derniers mots du roman (LXV): "La maleza recorre, ensortijada, el olvido, mientras entre las lanzas de los arrayanes una roja figura en camión, espectral y obsesionante, cruza apresurada como el único azar de un tiempo inmóvil" (Neuman, 1999, p. 176). Le lyrisme de cette ultime évocation de la jeune fille rousse souligne le caractère tragique du personnage de Demetrio, prisonnier d'un temps figé.

Una vez Argentina, troisième roman publié par Andrés Neuman, aborde aussi la question du temps. Dans cette œuvre, l'auteur jette un pont entre son passé en Argentine et son présent en Espagne, et pour y

parvenir, il retrace l'histoire de sa famille et de ses ancêtres en faisant entendre leur voix. Le statut du narrateur est ambigu. Il s'agit d'un narrateur à la première personne qui se confond en grande partie avec l'auteur: il porte le même nom, partage la même famille, la même histoire. Néanmoins, l'auteur insiste sur le caractère fictionnel. La note, qui ouvre le roman, joue de cette tension entre fiction et autobiographie, brouillant les codes ainsi que le pacte de lecture: "ADVERTENCIA: Todos los personajes reales de esta novela aparecen como ficciones. Todas las invenciones que hay en ella quisieran parecer probables".

Les souvenirs sont convoqués par le narrateur grâce aux mémoires de sa grand-mère maternelle Blanca, rédigées dans une lettre qui lui est adressée, évoquée dès *l'incipit*. Des extraits de cette lettre sont retranscrits et se mêlent au récit du narrateur à la première personne. Blanca devient donc un narrateur occasionnel, une autre voix du roman, comme un contrepoint à celle du narrateur. Mentionnée dès le premier chapitre, c'est vers la fin du roman (70), que cette lettre est le plus longuement citée. En préambule, le narrateur revient sur la genèse du récit, sur le moteur de cette fiction mémorielle: "Ahora tengo una carta y una memoria menos asustada. La carta es de mi abuela Blanca, y era la carta de su vida. Yo le debía completársela desde el mismo momento en que la leí" (Neuman, 2003, p. 238) Le travail de mémoire consiste alors à prolonger ce document grâce aux "invenciones probables", permises par la fiction.

À plusieurs reprises, les voix des ancêtres du narrateur apparaissent au style direct, enchâssées comme dans *Bariloche*. Ces fragments de discours direct interviennent sans guillemets et la reconstitution des paroles des aïeux créent un "effet de vie" indéniable qui permet au narrateur de ressusciter, le temps de quelques mots, ces voix du passé. Cette technique est employée dans tous les chapitres, qu'il s'agisse de moments dont le narrateur a été témoin, ou de scènes qu'il recrée de toutes pièces par le pouvoir de l'imagination. Le discours direct, contrairement aux autres formes de discours rapporté tels que le discours

indirect ou le discours indirect libre, permet de garder intacte la structure de l'énoncé d'origine ou prétendument d'origine. Dans ce texte autofictionnel qui met en valeur la conservation de la mémoire familiale, le choix du discours direct n'est pas anodin. Il permet de feindre la restitution exacte des mots prononcés et de sacraliser la parole de ceux qui ont disparu, tout en conservant et en préservant le contexte dans lequel cette parole a été prononcée. Parfois le narrateur recompose, grâce au pouvoir de la fiction, jusqu'à la manière de parler de ses aïeux: il recrée les onomatopées, leur langue, l'espagnol d'Argentine, la ponctuation et le rythme du phrasé. Bref, il redonne corps à la voix de ses ancêtres disparus. Si l'on songe à la gravure, domaine auquel nous empruntons l'expression "en creux"², les voix des personnages façonnent le discours du narrateur. Comme s'il s'agissait d'une plaque de métal, les voix permettent de "fouiller" dans la narration "les contours et les parties ombrées" (Ch. Blanc, 1876) de ces personnages du passé. Elles les font alors ressortir et leur octroient une présence significative, exhumant de cette manière une image d'un temps jusqu'alors perdu.

Cette attention portée au contexte d'énonciation, à la corporéité et à la mise en scène de la voix transparait particulièrement dans le chapitre 54, chapitre consacré à la retranscription d'un enregistrement adressé au narrateur par sa tante Delia, alors exilée au Brésil. Le narrateur restitue cet enregistrement en précisant le rythme, les modulations de la voix de sa tante et les sons de l'enregistrement qui viennent brouiller la perception de sa voix:

Su voz continuaba así, ondulante, adalgazada por el filtro de pequeñas erosiones, durante aproximadamente media hora. A veces se adivina cómo ella se detiene a encender un cigarrillo, se oye el fugaz desliza-

2 On se reporte à l'exemple du *Trésor de la Langue française* en ligne: "La gravure en creux, qui se fait ordinairement sur cuivre ou sur acier, consiste à laisser intactes les parties claires du dessin et à ne fouiller dans la plaque de métal que les contours et les parties ombrées" (Ch. Blanc, 1876, p. 617).

miento de la caja de fósforos, su roce áspero, el chasquido de la pequeña llama. Otras veces se reconoce el tintinear de los hielos en el vaso o un nuevo chorro sobre el fondo del vidrio, y otras intuyo o imagino que ella dobla las rodillas y encoge las piernas sobre la colcha, como si de improviso la abrazase el frío por la espalda. También hay un par de momentos en que el sonido está a punto de transformarse, ínfimas pausas precedidas de un ruido parecido a un martillazo tras el que, juraría, un niño que podría ser yo balbucea o canta una sílaba o menos, un fonema, una púa, un recuerdo de voz (Neuman, 2003, p. 183).

La fiction permet alors au narrateur d’inventer et de faire revivre ces personnages familiaux. Il fait revivre leur histoire grâce à un travail de remémoration, mais aussi d’imagination. Par exemple, le narrateur s’interroge sur la reconstruction de la figure de son grand-père paternel Mario (31). Dans un premier temps, le narrateur se souvient d’une scène avec lui, scène qu’il réactualise pour le lecteur grâce à la reconstruction d’un dialogue:

Te recuerdo bien, Mario. No te conocí mucho. Recuerdo el Dodge naranja. ¿Y se puede saber de qué cuadro sos vos?, me preguntaste una tarde mientras conducías. ¡Yo, de Boca!, grité. ¡Andá, si esos son unos pataduras!, dijiste mirándome por el espejo retrovisor. ¡Ustedes sí que son unos pataduras!, te repliqué. Y ésa, justo ésa, abuelo, es la risa que te recuerdo (2004, p. 104).

Mais plus qu’un portrait qui correspond à la réalité, le narrateur défend la part d’invention dont il a besoin pour recréer l’image de son grand-père et ainsi établir un dialogue entre le passé et le présent: “Si no existes, déjame que te invente. Si no eres Mario, deja que así te llame. Mario, abuelo. Así te tengo” (Neuman, 2003, p. 107).

Pour conclure, nous reviendrons sur la part de remémoration et d’invention qui caractérisent cette fiction mémorielle. Les adresses à

son grand-père permettent au narrateur à la première personne d'imposer sa présence. Cet appel à l'aïeul, cette discussion qui se renoue par-delà la mort, contribue à une recherche identitaire. Et cette quête de soi passe nécessairement par l'écriture, par la réappropriation de la voix des autres pour l'intégrer à sa propre voix.

A ce sujet, le verbe "*invocar*", dont nous avons souligné la charge significative dans *Bariloche* réapparaît dans l'enregistrement de Delia précédemment cité. Ici, le verbe s'inscrit clairement dans une réciprocité:

[...] de pronto me emociona no hablar con vos ahora sino estar hablando después, en un futuro, invocarte, diríamos, cuando no sé si vamos a estar juntos o si yo misma voy a existir. En una de éstas vos vas a tener que invocarme a mí. Qué privilegio raro, ¿no? (Neuman, 2003, p. 180).

Ces propos de Delia font écho au mécanisme au cœur de la construction et de l'écriture du roman : le narrateur répond à l'invocation lancée par les voix du passé, puis, en les intégrant dans la fiction, il les fait entendre pour qu'elles se réunissent. Le roman devient alors le lieu où s'opère la synthèse entre le passé, le présent et le futur, au-delà de la distance et de la séparation.

Dans les deux romans, des voix du passé se dessinent "en creux" et font advenir une image vivace des souvenirs. Ces œuvres réfléchissent à la possibilité de mettre en échec la fuite du temps, la perte du passé. Elles cherchent le moyen de transcender les limites apparemment infranchissables entre le passé et le présent, le lieu de l'enfance et le lieu de l'âge adulte, la vie et la mort. Ce dépassement est rendu possible grâce à la fiction et aux souvenirs réactualisés, soit par les voix des narrateurs-personnages (en charge d'une partie de la narration comme dans *Bari-*

loche), soit par les discours rapportés des personnages qui s'intègrent au discours du narrateur (dans *Bariloche* ou dans *Una vez Argentina*). Le narrateur à la troisième personne, dans *Bariloche*, ou le narrateur à la première personne, dans *Una vez Argentina*, voient leur rôle, prédominant dans la production et l'organisation du discours, concurrencé par les voix des personnages. Ces dernières sont comme des sillons tracés dans le récit. La structure de ces romans, caractérisée par le va-et-vient entre le passé et le présent, accorde une présence palpable à ces voix qui semblaient condamnées, par l'exil et la séparation, au silence et à l'oubli. Elles ouvrent alors de nouvelles perspectives à la narration, qui s'émancipe des limites spatio-temporelles en créant une enceinte où plusieurs temps et plusieurs espaces coexistent.

BIBLIOGRAFÍA

- NEUMAN, ANDRÉS. (1999). *Bariloche*. Barcelona: Anagrama.
- . (2003). *Una vez Argentina*. Barcelona: Anagrama.
- CANDAL, JUAN MANUEL. (2010). *Otro Cielo*. Entrevista a Andrés Neuman, diciembre.

TERCERA PARTE
RUMBO A EUROPA

ENTRE REALIDAD Y FICCIÓN, EL VIAJE EN LA OBRA DE RICARDO SUMALAVIA (2005-2015)

EVA VALERO JUAN

Universidad de Alicante

Siempre se abrían ante la daga de su inteligencia
nuevos corredores y pasadizos transparentes.

RICARDO PIGLIA, *Los diarios de Emilio Renzi*

EL VIAJE Y EL DESPLAZAMIENTO VITAL cobran una especial relevancia en las obras de Ricardo Sumalavia escritas en la década que media entre 2005 y 2015: sus novelas *Que la tierra te sea leve* (2008) y *Mientras huya el cuerpo* (2012) que, como vamos a ver, están atravesadas por un eje autobiográfico marcado por el viaje a Burdeos y a Corea, y el afincamiento en Burdeos, después. El periplo entre Lima y la ciudad francesa se cierra con una tercera obra (proyectada y anunciada por el autor) que se había ido publicando a lo largo de esa década en textos aparecidos a modo de diario en su blog “Primeras impresiones”,¹ si bien estos no responden al género del diario sino que son una fusión de fragmentos biográficos con reflexiones literarias, existenciales, etc. que incluso funcionan a modo de cuentos por sus características formales en algunos casos. Con el título de *No somos nosotros*, el proyectado “libro de partidas y retornos” (en palabras del autor) que compila una selección de estos textos, y que todavía permanece inédito, completa lo que Sumalavia ha denominado “tríptico de la levedad”, clave principal esta última de toda su obra. En dicho libro, el plano real que emergía en las novelas adquiere toda la dimensión de la vida que se desarrolla en fusión con la

1 Véase el enlace al blog en la bibliografía.

literatura. Las siguientes páginas están dedicadas a analizar la funcionalidad del desplazamiento que da unidad al tríptico, que en sí mismo es un viaje literario por los ‘corredores’ de ida y vuelta (utilizando un término recurrente es las obras aludidas), del yo al otro, de la realidad a la ficción, de Ricardo Sumalavia.

Lo primero que quiero enfocar es el hecho de que a través de estas obras podemos establecer un ejemplo paradigmático de nuevos mecanismos para la funcionalidad del viaje y la migración en la obra de un autor actual en relación con los modos en que este tema determinó y marcó la obra de generaciones anteriores como la de los 50 y 60, cuando el desplazamiento a Europa fue lo más común; generación que hizo de París la capital de la literatura peruana. La experiencia del viaje y el desplazamiento intensificó en algunos de ellos –tal es el caso de Julio Ramón Ribeyro–, la situación de desadaptado propia del artista, y el viaje, como vivencia muy enriquecedora, marcó su visión del propio país construida desde la distancia.

En este sentido de relación con la tradición propia en la que se inscribe, resulta fundamental comenzar por el final de la obra de Sumalavia, en concreto por una de sus minificciones recientemente publicadas en el libro *Enciclopedia plástica* (2015), titulada “Ciertos oficios”:

He perdido la caja de herramientas de mi padre. Por suerte –que vergüenza decir esto– él ya no está para reclamarla. Pero lo sé yo, y es por eso que me dan ganas de cercenarme la cabeza. Todo recuerdo que tenía de mi padre, se relacionaba con esa dichosa caja de herramientas. Él era su oficio y viceversa. Y ahora que ya no están ni él ni su caja, me es imposible visualizar una imagen entera de ambos -o de la unidad que fueron-. Sólo evoco manos sujetando un martillo, clavos sobresaliendo de sus labios, cintas aislantes alrededor de cables y dedos que me despeinan. Hoy trato de ser más cuidadoso con mi caja de herramientas, aunque ya no la utilice como antes y se haya poblado de lagartijas. Si cabe la aclaración, o consuelo, sé que mi hijo me observa (Sumalavia, 2015, p. 29).

La combinación léxica que se construye entre el hombre y la herramienta hasta desembocar en el último gesto que se dirige al hijo (de las manos al martillo, de los clavos a los labios, de las cintas y cables a los dedos, y por fin esas manos del padre en la cabeza del niño) revela que lo que queda de los padres literarios son sus gestos con las herramientas, y no tanto las herramientas en sí. Estas han sido reemplazadas. Y sin duda la obra de Sumalavia ejemplifica esta idea. Por ello, en su obra están presentes las huellas de las figuras previas de ese tablero de la literatura peruana de la segunda mitad del siglo xx, es decir, las influencias literarias, que el escritor no borra. Al contrario, Sumalavia cultiva el gusto por los vínculos, que afloran como gestos.

En su lista de padres literarios, algunos nombres principales son Augusto Monterroso, Juan José Arreola, Manuel Puig, José Balza, César Vallejo, Martín Adán, José María Eguren y Julio Ramón Ribeyro. De este último, Sumalavia ha dicho, en entrevista de 26 de abril de 2016, que “nos ha dejado una escuela de cómo podríamos mirar la realidad” (Palacios Yábar). Y sin duda en esta última frase está una de las claves principales de la obra de Ricardo Sumalavia, pues no nos dice que Ribeyro ha dejado un modo de mirar la realidad, sino que ha dejado el planteamiento de “cómo” mirar la realidad, tema básico de las novelas del primero, de honda carga metaficcional. De hecho, en ellas es la perspectiva, el modo de mirar y de desarrollar esa mirada desde muy diversos ángulos, su esencia, más allá de la trama. Aquí me centraré, tan solo, en el cómo de la determinación e inserción del viaje en las novelas y en los textos compilados en ese espacio que las ha acompañado en la década correspondiente a la etapa bordelesa: su blog.

Observemos, en primer lugar, la funcionalidad del viaje y la migración en un modelo principal como es Ribeyro, para estar en disposición de adentrarnos específicamente en la temática del viaje en las citadas obras de Sumalavia.

Recordemos que a los 23 años, en 1952, Ribeyro viajaba a Europa por primera vez, comenzando su periplo por Madrid, que continuaría por

diferentes ciudades europeas, hasta su afincamiento en París a partir de 1960 (Valero, 2016, pp. 9-12). Es desde allí que construye su obra: las colecciones de cuentos reunidas en *La palabra del mudo* (1994) en sus cuatro volúmenes, que recogen los cuentos escritos desde 1952 a 1994, sus tres novelas² y el resto de libros, de carácter ensayístico, o “apátrida”, utilizando el término de sus famosas *Prosas apátridas* (publicadas en 1975 y en versión “completa” en 1986). Este término sin duda resulta idóneo también para identificar la obra de Sumalavia, quien ha confesado su voluntad, en su último libro, de “patear el tablero”, es decir, de ruptura con todos los límites genéricos (Vázquez, 2016). El viaje tomó cuerpo en los cuentos de Ribeyro en tanto que determinaron una visión de Lima desde la distancia. Esta fue evolucionando desde la proximidad temporal con la ciudad –que le permitía asediarla en su inmediatez– hacia la nostalgia y el tono evocativo, cuando, con el transcurso de los años, el narrador fue perdiendo el contacto con la realidad de Lima. Incluso en sus relatos que transcurren en ciudades europeas, reunidos en la colección titulada “Los cautivos”, la visión urbana contiene los ecos de su ciudad, de modo que el viaje tiene una repercusión esencial en lo más profundo de la configuración literaria de su obra completa.

Pero la pregunta esencial que debemos hacernos, para establecer el vínculo con las obras de Sumalavia, es: ¿qué ocurre con esa experiencia vital que se canaliza en lo literario transmutándose en la ficción? Como en tantos otros escritores, los diarios son la respuesta, es decir, son el molde al que irá a parar la vida en sí misma, que inevitablemente está traspasada por la literatura. El conocido título de esos diarios sintetiza la figura de Ribeyro: *La tentación del fracaso* (no el fracaso, sino la tentación); diario personal que abarca de 1960 a 1978, cuando finaliza la publicación de la obra, pero no la continuidad del diario, que prosigue tras ese 1978 en cuadernos que permanecen inéditos.

2 *Crónica de San Gabriel* (1960), *Los geniecillos dominicales* (1965), *Cambio de guardia* (1976).

Dicho esto, volvamos a Sumalavia para establecer la comparación y preguntarnos entonces ¿dónde radica la novedad, o la diferencia, del viaje en sus novelas? La respuesta depara aspectos de especial interés para observar caminos por los que circulan algunos escritores. En una primera instancia, diremos que la diferencia radica, en su caso, en el hecho de la inserción de lo autobiográfico (lo que tradicionalmente sería un diario) dentro de las novelas, pero no transmutado en la propia ficción novelística, sino funcionando en paralelo. Preguntado el autor sobre la decisión de introducir lo autobiográfico en las novelas, que obedece a la experiencia real –el primer viaje a Burdeos, la estancia en Corea, etc.– en paralelo o en fusión con la historia ficcional, las respuestas son iluminadoras. La historia principal de *Que la tierra te sea leve* transcurre en Barrios Altos de Lima, su centro histórico, de modo que se reitera, en principio, la visión de la ciudad natal desde la lejanía de la experiencia europea, no solo como ocurre en un escritor paradigmático de esa creación como es Ribeyro, sino en tantos otros escritores de la literatura peruana de la segunda mitad del siglo xx y del mismo siglo xxi. Recordemos por ejemplo a Jorge Eduardo Benavides, que escribe sus cuentos reunidos en *La noche de Morgana* (2005) en los primeros años de su establecimiento en España, en los que plasma la experiencia del viaje con historias que alternan la ubicación en Santa Cruz de Tenerife del recién llegado a las islas, y el transcurrir de los sucesos en la Lima de los 90; la misma que nos relataría también en su trilogía *Los años inútiles* (2002), *El año que rompí contigo* (2003) y *Un millón de soles* (2007) desde la distancia. En ellas, y sobre todo en los cuentos, lo autobiográfico recorre las páginas, a veces de forma más explícita, otras de un modo más solapado.

Pero ¿qué ocurre con las novelas de Sumalavia con respecto a lo autobiográfico, el viaje y la migración? La respuesta es clara: la estrategia convencional de la ficción no resulta suficiente para el autor e inserta en la obra una serie de capítulos que pertenecen a lo que llamaríamos la “no ficción”, o sea, la vida real. Si bien tal combinación podría parecer

una mera arbitrariedad que no se justifica, sin embargo, lejos de ello, todo resulta tener finalmente una coherencia perfecta. En primer lugar porque hay un elemento en las dos novelas que funciona como “bisagra engarzadora” y significante de este paralelismo que se establece entre la historia ficcional y la historia vital del autor. Ese elemento es la voz narradora, la voz del llamado Camaleón, un narrador que hace gala de su nombre porque efectivamente es camaleónico en su constante mudar de punto de vista: siendo omnisciente, es al tiempo protagonista y testigo; en palabras del autor, “una voz material que circula en la casa”, la Gran Casa que funciona como espacio central de la novela. Esa voz es la que engarza los dos planos que se superpondrán finalmente en la novela: lo ficticio y lo autobiográfico, funcionando este último como el otro lado de la ficción y del yo camaleónico que se transmuta y construye ese corredor esencial de la obra que opera entre la realidad y la ficción.

En este punto resulta fundamental señalar, para abundar en la novedad aludida, que, a diferencia de escritores peruanos de los 60 como Ribeyro o Mario Vargas Llosa, Sumalavia decide no fusionar esas dos dimensiones, de modo que lo real, que es la vida del escritor, no surge de la ficción, es decir, no hay un cruce sino un paralelismo complementario. Ante esta idea, cabe entonces preguntarse ¿qué repercusiones tiene esta decisión? Y la respuesta produce un salto cualitativo, en tanto que la vida, en sí misma, o sea, lo real, pasa a formar parte de lo literario, pero no al modo de sus predecesores (pensemos por ejemplo en las obras, profundamente autobiográficas, de Alfredo Bryce Echenique), sino como inserción, en paralelo, de la realidad (o no-ficción) en el receptáculo literario que es el espacio de la novela. La vida misma se convierte así, desde la no-ficción, en literatura.

Veamos ahora la evolución de esa inserción en cada libro de esta década, teniendo en cuenta que la obra completa de Ricardo Sumalavia está atravesada por hilos conductores que crean diversas claves de interpretación. Seguiremos en adelante solo uno de estos hilos: el del viaje y la migración.

BURDEOS ANTES DE BURDEOS, COREA Y LIMA (*QUE LA TIERRA TE SEA LEVE*, 2008)

La primera novela publicada por Ricardo Sumalavia, tras sus libros de cuentos –*Habitaciones* (1993), *Retratos familiares* (2001) y el libro de minificción *Enciclopedia mínima* (2004)–, lleva por título *Que la tierra te sea leve*. Finalista del Premio Herralde y primera obra que publicó en Burdeos, en 2008, en ella las dos historias paralelas antes anunciadas corresponden a la búsqueda de dos hermanos: uno carnal (en la ficción), otro literario (en los capítulos autobiográficos, o la no-ficción). Ambas líneas paralelas suponen una exploración en las profundidades de la memoria que mueve las dos historias, la de los personajes ficticios, y la del narrador que nos relata su primer viaje a Burdeos para acudir a un congreso dedicado a Martín Adán. Titulado “Memorias de Burdeos” es el primer capítulo autobiográfico de la obra, ubicado en su estructura tras los seis primeros capítulos:

No debí estar allá. No era a mí a quien esperaban. Bueno, sí sabían que iría, pero el invitado importante a ese congreso no era yo, sino Ricardo Silva Santisteban, editor de toda la obra del gran poeta peruano Martín Adán, a quien se le dedicaba su primer congreso internacional en la ciudad de Burdeos. Ricardo, como gran amigo y colega de la universidad que es, además de conocedor de mi gusto por la poesía adaniana, y aún más de su novela vanguardista *La casa de cartón*, desde un primer momento me propuso ante los organizadores como ponente invitado (Sumalavia, 2015, p. 29).

A partir de estos momentos, Burdeos adquiere la consistencia de la experiencia vivida que, no por ser real, dejará de ser extraordinaria y, como tal, es relatada en medio de la novela. La consistencia, o el peso de la vida, transmuta allí la imagen de la ciudad, como ya escribó Ribeyro en sus *Prosas apátridas*: “Nunca podremos saber cómo veíamos la ciu-

dad soñada a la cual alguna vez llegamos. ¿Cómo era el París que yo imaginaba de adolescente? De él existió seguramente alguna plancha, pero mi experiencia de la ciudad la veló por completo” (Ribeyro, 1986, pp.140-141).

La doble búsqueda que mueve la trama significa una exploración en las raíces del yo, de la niñez, de los orígenes, en el hogar simbolizado en esa Gran Casa que al tiempo dialoga con la “Casa tomada” de Cortázar en no pocos momentos construyendo, por tanto, otra búsqueda, la literaria, que amplifica el buceo en las raíces personales sumergidas de nuevo en las obras de los padres literarios (el corredor interior entre la realidad y la ficción). Y todo ello percibido de un modo peculiar, desde la lejanía del país natal.

Una estructura que se ramifica en diferentes planos, temporales y espaciales, y de voces narrativas, da lugar a la historia fragmentada que es esta novela, hecha de relatos que se van hilando a través de la voz narrativa del Camaleón. En ellos se erige un personaje central, Féfer, el enano lujurioso con el que deambulamos por una Lima sórdida y prostibularia, de callejones y personajes oscuros. A través de esta historia de los otros, y de uno mismo en los capítulos autobiográficos, Sumalavia indaga en la propia identidad o personalidad que aparece siempre cambiante.

Si analizamos el argumento, César, el hermano de Féfer, regresa a Lima tras un largo periodo de residir en el extranjero, del mismo modo que el narrador busca a su hermano literario en los capítulos autobiográficos, por Lima, Burdeos y Corea. Estas dos vías que circulan en paralelo, establecen al tiempo una suerte de desdoblamiento del mundo: el mundo sórdido de la Lima de los prostibulos y la delincuencia, y el mundo académico de los congresos literarios y las universidades. El lector pudiera tener la impresión de que ambas líneas nunca se tocan, ni se entrecruzan, no tienen conexión entre sí. Y sin embargo, en el transcurso de la novela se percibe paulatinamente que son dos líneas que se complementan, a través de sutiles vasos comunicantes que hacen que todo, finalmente, confluya en un mismo punto: la exploración en las

profundidades del ser del autor que al hablar de sí mismo siempre habla del “otro”, y al hablar de los “otros”, está hablando de sí mismo.

Todo este sentido de búsqueda está expresado, sintetizado y contenido en el primer párrafo de la novela:

En algún lugar de la casa, todavía sin precisar exactamente dónde, ambos niños intuían que estaban cerca de lo buscado. El aire tibio del mediodía, colándose por las aberturas de las cortinas, los movía a presentir un espacio desmedido. Ellos corrían en dirección a la corriente del viento y, me atrevería a decir, viajaban con la misma ligereza: debajo, encima, entre aquel soplo que los arrastraba eximiéndoles de cualquier temor capaz de albergarse en todas las búsquedas (Sumalavia, 2015, p. 13).

Esas búsquedas se canalizan a través de la casa, como espacio laberíntico y paradigmático de lo planteado por María Bolaños: “El lugar es el punto de mira ideal desde el que enfilan todas las búsquedas. [...] las inquietudes de los individuos modernos adoptan con naturalidad este corte espacial, este modo de enraizamiento mítico formulado según una lógica topográfica” (Bolaños, 1996, p. 10). Es desde la casa que se indaga en la memoria, así como desde las ciudades a las que el escritor se desplaza en los tres capítulos que contienen la temática del viaje y que afirman la cita de Bolaños. Se titulan: el mencionado “Memorias de Burdeos”, “Tongseng” y “Baumgartenhöhe” y son tres historias autobiográficas que funcionan como cuentos cerrados dentro de la novela, llenos de humor. En “Tongseng” la experiencia coreana depara vivencias que se instalan, absolutamente, en el ámbito de lo literario: allí Sumalavia quiere traducir al gran novelista coreano Yi Munyol, pero el interés del profesor Lee solo está en las historias de la literatura. Por último, el hermano de un docente que es vecino del escritor, desaparece en la India. Y en “Baumgartenhöhe” el protagonista es una eminencia de las letras peruanas, quien comparte su estadía en un sanatorio austriaco con Thomas Bernhard, mientras este último concibe *El sobrino de Witt-*

genstein. Lo metaliterario, decíamos más arriba, es un tema omnipresente en toda la trayectoria de Ricardo Sumalavia.

En suma, desde Burdeos Sumalavia construye una novela en la que Lima es el escenario predominante, de modo que la funcionalidad del viaje es doble: por un lado, se encuentra en el nivel explícito de la narración, es decir, en la propia historia relatada, en los capítulos en los que cuenta el primer viaje a Burdeos y a Corea; y por otro, en el nivel más profundo de la ficcionalización de Lima realizada desde la distancia, en tanto que es una novela escrita en Burdeos. En ese sentido quiero recordar, para concluir este apartado, algo que Sumalavia escribió en su conferencia titulada “Tres conversaciones ciudadinas”, publicada bajo el mismo título: “Lima, mi propia ciudad de fantasmas, ciudad que no me canso de inventar”, y “la ciudad es sabia y nos agarra a puntapiés cada vez que intentamos interrogarla. A través de la palabra escrita solo debemos llegar al silencio, parece decirnos” (Sumalavia, 2016, p.184). Declaración esta última que tiene en el final de *Que la tierra te sea leve*, su correlato perfecto:

allí te escondes hoy, Cristina, feliz de ser como eres, jugando con estos peces, ahora, donde nadie te toca, y yo te encuentro, y me sumo al juego, siguiendo los buenos consejos de tu madre, que le gusta rematar sus frases con un “y no se diga ni una palabra más” y hay que acatarlo porque ya nadie va a decir nada más (Sumalavia, 2015, p. 123).

BURDEOS 2006-2010, EN PRIMAVERA (MIENTRAS HUYA EL CUERPO, 2012)

La segunda novela de Sumalavia termina consignando estas fechas: “Burdeos, primavera de 2006 –primavera de 2010”. Con ello, el autor indica al lector el tiempo de su escritura, cuatro años centrales de su estancia en Burdeos, a donde, recordemos, llegó en 2005. El argumento de esa novela, que en la cubierta aparece catalogada como “neopolicial peruana”, se ciñe a un suceso: una mujer es apuñalada por su marido en

la calle, durante el día. Y el exteniente Apolo, ya jubilado, que ahora ejerce como detective privado, deberá encontrar al culpable. Al poco tiempo de iniciar su trabajo, se enfrenta a un grupo de policías corruptos involucrados, por lo que termina atado, desnudo y encerrado en una casa abandonada. A partir de esta encrucijada, Sumalavia inicia una amplia reflexión acerca de los personajes de su ficción, que entrecruza con su propio pasado personal y familiar. Así, la narración abarca sucesos ocurridos en París en 1904, en Iquitos a mediados del siglo xx, y en Lima en 1975, entre otros.

En esta amalgama de tiempos y espacios, pronto el lector descubre que, más allá del suceso en sí mismo, emerge el plano de lo real. Las historias verídicas, en este caso, se encuentran inmersas en la novela con vasos comunicantes que, si en *Que la tierra te sea leve* eran muy sutiles, aquí son más visibles, más explícitos para visualizar la maraña de hilos que entretejen un laberinto de vínculos hacia la armonía final del conjunto. Esas historias reales transcurren en Lima, en Madrid, en París o en Burdeos, y se nos dan a través de la memoria del escritor. Así lo ha visto Pedro Crenes, en reseña de la novela:

Hasta aquí todo bien, todo “normal” pero, el autor-narrador comienza a desmontar la historia, comienza a guiarnos hacia la parte de atrás de la misma. El lector se verá cruzando recuerdos, explorando historias ¿verídicas? de otros asesinatos y hasta cuestionándose si de verdad el cuento que genera esta novela, ensayo literario, exploración de la memoria de escritor (todo eso y más), es de verdad ficción o realidad.

“Mientras huya el cuerpo” es una magnífica oportunidad para leer el “más allá” de una obra de ficción mientras esta se va completando, porque todos los recursos y cruces literarios que Sumalavia introduce en esta ¿novela? nos van a llevar al final a la resolución del cuento. O no (Crenes).³

3 Véase el enlace a la reseña en la bibliografía.

Este punto nos devuelve a lo dicho en el comentario de *Que la tierra te sea leve*, que vemos ahora expresado por Sumalavia dentro de esta novela de forma abierta:

cuando escribo sobre mí lo que hago es hablar de otro; al menos de ese otro que se construye y que no se manifiesta más que en la escritura. Otro hecho de palabras quien bien puede llevar mi nombre [...] nunca soy íntegramente yo cuando escribo. Solo me resta continuar, con la identidad que sea o pueda, antes de que me volatilice y no sea más nadie (Sumalavia, 2015, p. 31).

La resolución de la historia, en realidad, no se produce sino en el nivel, nuevamente, metaficcional, pues esta novela en teoría “neopolicial”, en realidad tiene por tema principal el arte de escribir o novelar, el arte de narrar (“No recuerdo exactamente por qué decidí llamarlo Apolo” es un buen ejemplo de esta temática; Sumalavia, 2012, p. 23) así como la identidad de ese narrador. Por ello, Jim Alexander Anchante Arias (2012) ha dicho que esta es “una novela sobre la identidad, sobre la existencia”, en la que emergen los viajes del autor como profesor universitario y su pasado limeño. Sobre este pasado, hay un capítulo de especial relevancia, que es el que transcurre en 1975, a la edad de seis años del autor, en el que aparece la imagen del edificio en el que vivía en Barrios Altos, dibujando los espacios existenciales de Sumalavia, los corredores, el laberinto:

Lo primero fue el recuerdo del edificio de la entrada. Era como un largo cajón de siete metros de largo que en un extremo dejaba las antiguas construcciones de Lima, para desembocar en un amplio patio y distintos corredores que llevaban a escaleras y rellanos que siempre me habían fascinado. Desde allí dentro es que veía el mundo, incluso pensando que el sol que iluminaba la ciudad no era el mismo que clareaba los grandes patios del edificio donde nací (Sumalavia, 2015, p. 87).

La imagen del edificio como laberinto de corredores con una luz autónoma, peculiar, distinta, metaforiza la creación imaginaria de un mundo literario propio, como lo es también el de la Gran Casa de la novela anterior, igualmente laberíntica y llena de corredores por los que discurre la voz camaleónica del narrador que es Ricardo Sumalavia. Esa voz dice algo en un momento de esta novela que nos conduce directamente a los textos que por el mismo tiempo estaba escribiendo en el blog: “yo soy el otro” (2016, p. 31). Así, vemos cómo Sumalavia problematiza la identidad más íntima y qué duda cabe de que el viaje y la errancia –la identidad errática– configurada entre Lima y Burdeos, es cardinal para esa formulación. Ello se vincula directamente con otro paratexto: el título de la novela, cuyo origen también aparece explicitado en la obra a través de la traducción (absolutamente personal de Sumalavia y sobre la que se reflexiona a continuación) de una frase de Samuel Beckett: “el ser que no deja de arder mientras el cuerpo huye” (2012, p. 33). La poeticidad de la frase, señalada por el autor en esas reflexiones posteriores, nos remite al paso del tiempo y a la pregunta por quién hemos sido y por el futuro de la identidad propia en su constante mutación. La vida como ficción o meta-ficción a través del paratexto del título nos conduce a la temporalidad del ser (que va yendo), pero también al otro parámetro, ya no temporal sino espacial: la errancia del cuerpo, el viaje, el cambio de lugar, determinando la evolución más íntima del ser.

ENTRE LIMA Y BURDEOS, LOS CORREDORES DE RICARDO SUMALAVIA (*PRIMERAS IMPRESIONES*, 2005-2015)

Comienzo esta breve y última parte regresando a unas líneas de Ribeyro:

Todo verdadero artista es por principio un desadaptado, que vive en conflicto con su medio nativo y trata de escapar de él por el medio más expeditivo que es el viaje o, como ahora se dice con pompa, el exilio voluntario. Pero al mismo tiempo el viaje, a menos de ser uno impermeable a todo

estímulo, enriquece nuestra experiencia del mundo, de los hombres, de la cultura, abre nuevas perspectivas creadoras y sobre todo otorga una mayor libertad, ilusoria o real, que a la postre influye positivamente sobre lo creado. (Ribeyro en Luchting, 1977, pp. 54-55).

Con este planteamiento que centra la idea de libertad como clave de la escritura producida desde el desplazamiento vital, llegamos a una frase fundamental en uno de los textos del blog, titulado “Barra de pan en bicicleta” (fechado el 29 de enero de 2015): “veo al hombre que soy yo y que camina con el recuerdo de aquel hombre que también soy yo y que va en bicicleta” (Sumalavia, 2016). Los corredores entre Lima y Burdeos, que se habían ramificado en las novelas en todas las direcciones señaladas, encuentran en estos textos publicados en internet (y que por tanto están determinados por el factor de la simultaneidad que es inherente a la red) varios momentos clave. Entre ellos, el texto titulado “Mareas” establece el vínculo entre las dos ciudades entre las que discurre el universo de ida y vuelta de Ricardo Sumalavia, así como el influjo determinante de ambas en su literatura. Así comienza el texto:

Me desperté planteándome una pregunta injusta: quería saber qué podría encontrar como elementos comunes entre la ciudad de Lima y Burdeos. Consideré la pregunta injusta puesto que no tendría por qué haberla planteado de ese modo. Sus historias son muy distintas y sus atractivos no pueden ser atendidos del mismo modo. Sin embargo me respondí: ambas ciudades son atravesadas por un río y tienen el mar próximo.

A poco de responderme caí en la cuenta de que en muchos de mis escritos hablo de mares, ríos, lagunas (Sumalavia, 2016).

La ciudad como punto de mira para emprender todas las búsquedas se cifra aquí en dos ciudades que son puestas en relación por el punto de vista del autor, cuya vida entre ambas determina su obra. Así, otro

de esos textos principales en este sentido lleva por título el lacónico “Volver” (fechado el 12 de enero de 2013) y resulta fundamental para completar los sentidos del viaje y el desplazamiento en la literatura de Ricardo Sumalavia:

Volver. No pocas veces me he preguntado si realmente sé volver a Lima, mi ciudad natal. Todo haría pensar que solo es cuestión de subir al avión e ir, viajar, llegar. Una cadena de acciones. Pero no. No es así. Yo necesito *saber* volver. Necesito aprender y asumir que mi desplazamiento físico acarreará algo más que ser depositado en un punto del espacio que debo reconocer como mi espacio original, mi punto de origen. Y es allí que descubro que mi tiempo de llegada no coincide con mi tiempo de volver. Es por esa razón que suelo atravesar por un periodo en el que me imagino que estoy retirando la rémora, rascando el coral para aproximarme a esa piedra primera que me resisto a aceptar que ya no existe (Sumalavia, 2016).

La piedra primera ya no existe, del mismo modo que ya “no somos nosotros”. Y sin duda por eso, el último texto, que cierra el libro y pone punto y final a esta etapa vital del escritor, no podía llevar otro título que “Laberinto”; si bien nos encontramos ante un laberinto más que peculiar, pues traza la línea recta del corredor que devolverá al escritor a su punto de partida –o a su punto de llegada–; un laberinto que tiene la forma de un corredor, es decir, la forma, imposible, de una línea recta:

Imaginemos que este laberinto es una línea recta. [...] El laberinto que observo es un prolongado corredor. Tan largo que no logro divisar con claridad el otro extremo. Es un punto, por supuesto. Un punto iluminado. Me animo a entrar en este lugar con la consciencia de que penetro en un laberinto. Es decir, con la posibilidad de perderme en él. Es lo que pienso al pie de esa línea recta. Pero la curiosidad me acucia y doy los primeros pasos. [...] Doy otros pasos y ese corredor es una calle del cen-

tro de Lima. Es el jirón Ancash, la cuadra ocho. Es la calle donde pasé mi infancia. [...] Doy unos pasos más y la pendiente es la *rue Cheverus*, en Burdeos. Una calle que me suele llevar a casa al final de cada jornada. Al final de cada tarde. Una calle que captura el crepúsculo. Me siento listo para volver, me digo. Es curioso, porque apenas decirlo caigo en la cuenta de que hablo de retorno. [...] Recuerdo que en Lima, en la primera calle de jirón Ancash, se encontraba la antigua estación de trenes. Se llamaba *Desamparados*. Nunca vi partir ni llegar un tren en ese lugar. Sin embargo, por las noches creía oír su paso. Qué más da ahora. Sigo en el laberinto en línea recta y al final reconozco el punto iluminado. No es un lugar, no es un tiempo. El punto iluminado es un punto un punto un punto (Sumalavia, 2016).

En suma, desde las novelas a los textos que conforman *Primeras impresiones* la literatura de Sumalavia construye laberintos que a veces son corredores literarios en bibliotecas; otras, corredores arquitectónicos en escaleras de edificio; a veces urbanos en forma de calles. Es entre estas que encontramos el último, el corredor más prolongado, una calle que captura el crepúsculo, que atrapa el final y que termina en silencio. Pero un silencio al que la palabra ha dotado de un eco. El corredor se convierte entonces en una caja de resonancia. Por ello sus sonidos se dilatan, a pesar del punto final biográfico (el cierre de la etapa vital en Burdeos) en la literatura que este viaje nos dejó, trazando un laberinto en línea recta de Burdeos a Lima.

BIBLIOGRAFÍA

- ANCHANTE ARIAS, JIM ALEXANDER. (2012). “*Mientras huya el cuerpo*: del narrar cómo se va escribiendo una novela y de sus peligros”. En *Lee por gusto*, 1 de diciembre. [En línea: http://www.leeporgusto.com/mientras_huya_el_cuerpo_del_na/].

- BOLAÑOS, MARÍA. (1996). “La ciudad es un estado de ánimo”. En *La ciudad (en la colección fotográfica del IVAM)*. Valencia: IVAM, Centro Julio González / Generalitat Valenciana.
- LUCHTING, WOLFGANG A. (1977). *Escritores peruanos. Qué piensan. Qué dicen*. Lima: Ecoma.
- RIBEYRO, JULIO RAMÓN. (1994). *La palabra del mudo*. Lima: Jaime Campodónico.
- . (1986). *Prosas apátridas (completas)*. Barcelona: Tusquets.
- . (1994). *Cuentos completos (1952-1994)*. Madrid: Alfaguara.
- SUMALAVIA, RICARDO. (2015). *Que la tierra te sea leve*. Nueva York: Sudaquia.
- . (2012). *Mientras huya el cuerpo*. Lima: Estruendomudo.
- . (2015). *Enciclopedia plástica*. Lima: Estruendomudo.
- . (2016). *Primeras impresiones (blog)*. [En línea: <http://lacuevaprimerasimpresiones.blogspot.com.es/>].
- . (2016). “Ricardo Sumalavia: ‘Mi objetivo en la escritura es llegar al silencio’”. Entrevista de Palacios Yábar. [En línea: <http://peru21.pe/cultura/mi-objetivo-escritura-llegar-al-silencio-2244847>].
- . (2016). “Breve entrevista a Ricardo Sumalavia”. Entrevista de Rony Vazquez. [En línea: <http://revistamicrorrelatos.blogspot.com.es/2014/12/breve-entrevista-ricardo-sumalavia.html>]
- VALERO JUAN, EVA MA. (2016). *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- . (2015). “‘Con algunos tiempos de retraso’... Madrid en la obra de Ribeyro”. En *Ínsula*.

UN CUY ENTRE ALEMANES: EL INMIGRANTE EN LA NARRATIVA DE WALTER LINGÁN

JOSÉ ELÍAS GUTIÉRREZ MEZA

Universität Heidelberg

EN 2000 FUE PUBLICADO EL MANUAL *INTERKULTURELLE LITERATUR*, editado por Carmine Chiellino, en el cual se exploraba la literatura de la migración en Alemania. Incluía a la rumana Herta Müller, quien nueve años después recibiría el Premio Nobel, así como un capítulo dedicado a los autores latinoamericanos, a cargo del escritor uruguayo Tomás Stefanovics. Entre los peruanos ahí reseñados aparece Walter Lingán. Nació y vivió su infancia en San Miguel de Pallaques (Cajamarca, en el norte peruano). Luego, se trasladó a Bagua (en la selva) y en 1968 a Collique, entonces una barriada en la zona norte de Lima. Debido a su participación, entre 1977 y 1978, en el periódico *Opinión Barrial*, donde denunció las irregularidades cometidas en los contratos para la instalación de los servicios básicos impuestos a su localidad, fue perseguido y el periódico requisado. Por ello, en 1982 emprendió una nueva migración que lo llevó hasta Alemania. Establecido en Colonia, conjugó su actividad como médico con la de escritor.

Tras la publicación de su colección de poemas *El amor también es subversivo* (1986), Lingán ha publicado libros de cuentos y novelas. Sin embargo, su primera incursión en la narrativa fue el testimonio *Por un puñadito de sal* (1993), sobre la vida de Juana Mendoza, una mujer campesina de Caín, un pequeño poblado en el norte peruano. La redacción de este testimonio, como el autor ha compartido conmigo, obedeció a las siguientes circunstancias:

Por un puñadito de sal partió de una idea mía, cuando estaba escribiendo una novela sobre mi familia y mi pueblo, por esa fecha conocí a doña Juana Mendoza (que en marzo del 2016 falleció a los 105 años de edad), pero mucho antes ya conocía a Melacio Castro [hijo de Juana Mendoza], entonces ellos [Melacio y su esposa Ana Seyfarth] tenían ya información grabada que la completé directamente al encontrarme con doña Juana.

Sin embargo, no se debe obviar la coincidencia entre los principios de este género y las convicciones políticas de Lingán. Este mismo se ha definido como “socialista y de izquierda a mi manera” y ha criticado la pérdida de la vigencia de la izquierda entre los sectores más populares (Ayllón, 2010); de ahí que con esta publicación inicial apostase por un género que se caracteriza por “escribir una historia mucho más veraz” desde el punto de vista del pueblo (Randall, 2002, p. 36).

En *Por un puñadito de sal* Alemania no se encuentra ausente. Aparece como un lugar desconocido (un “sitio”, “por allá, lejos, bien lejos”) y, hasta cierto punto, idealizado por su protagonista: “mucha gente buena se va para el extranjero, en donde pueden vivir más tranquilos y no los maltratan porque saben pensar, porque saben leer y escribir”. Un lugar habitado por gente generosa y desinteresada como la esposa de Melacio: “una persona de corazón sano y no hay otra gente que la iguala” o el padre de esta: “Ese señor Gustavo, dizque se llama, que ni me conoce y sin embargo manda mi regalo”, quienes la aprecian a pesar de las insalvables distancias que los separan: “Estamos tan lejos, capaz no nos llegaremos a conocer, porque el señor [Gustavo] nunca va a venir pa acá y yo tampoco puedo ir pa allá” (Lingán, 1993, p. 180).¹

En las siguientes páginas, me enfocaré en la representación del inmigrante en los cuentos de *Los tocadores de la pocaelipsis* (1999) y *La ingeniosa muerte de Malena* (2009), y en su novela *Un cuy entre alemanes* (2015).

1 Para un análisis más detenido de este testimonio, ver Gutiérrez Meza, 2017, pp. 247-249.

LOS TOCADORES DE LA POCAELIPISIS Y LA INGENIOSA MUERTE DE MALENA

La difusa pero positiva imagen de Alemania en *Por un puñadito de sal* dista mucho de la Alemania de los cuentos de *Los tocadores de la pocaelipisis* y *La ingeniosa muerte de Malena*, en los cuales sus protagonistas, inmigrantes en dicho país, se enfrentan a la xenofobia de la sociedad alemana. En este sentido, los inmigrantes aparecen frecuentemente reducidos a los estereotipos negativos que la xenofobia les ha atribuido comúnmente: irracionales, violentos, viciosos (como el alcohólico y cocainómano Jacinto en “Era un panal de rica miel”), contaminantes y monstruosos (como el bestialista Eristof en “Los ojos de la luna”).²

Tales estereotipos condicionan la visibilidad del inmigrante en la sociedad alemana, como sucede en “Era un panal de rica miel”. Inmediatamente el colombiano Jacinto fallece, se vuelve invisible para su entorno, a pesar de que su cuerpo permanece descomponiéndose durante varios días en la entrada del edificio en el que residía: “Enormes moscas salían azuleando desde la boca entreabierta de Jacinto” (Lingán, 1999, p. 28). En cambio, cuando vivía, el protagonista era permanentemente visible, pero como un problemático inmigrante, cuyo comportamiento validaba los estereotipos con los que la xenofobia lo descalificaba, como sucede en la gresca que desata en el bar al inicio del cuento. Ante el insulto xenofóbico de la camarera alemana (que, en verdad, solo es resultado de la errática percepción de Jacinto, distorsionada por el alcohol y la cocaína), este reacciona violentamente, pero no contra “la hermosa muchacha rubia de ojos dulce-celestes” de “delicioso acento al hablar”, sino contra el otro camarero “de la piel oscura” (Lingán, 1999,

2 Los cuentos examinados aparecen en ambas colecciones de relatos. “Era un panal de rica miel” es el primer cuento de *Los tocadores de la pocaelipisis* y reaparece en *La ingeniosa muerte de Malena*, bajo el título “El Colombiano murió infestado de esperanza”. Lo mismo sucede con “Los ojos de la luna”, pero manteniendo el mismo título. Para un análisis más detenido de estos dos cuentos, ver Gutiérrez Meza, 2017, pp. 249-254.

p. 14). Así, no solo se muestra como un ser irracional, violento y vicioso, sino que, además, dirige su furia contra otro inmigrante (o descendiente de inmigrantes) como él mismo, de modo que la violencia que desencadena adquiere un carácter autodestructivo.

Junto con esta visión ácida y crítica de la xenofobia alemana, Lingán ha representado también en sus cuentos las estrategias del inmigrante para establecerse en su nueva residencia, utilizando el otro ingrediente recurrente de su narrativa: el humor. En este sentido, “Qué sabe el burro de alfajores”³ ciertamente bebe de la doble experiencia migrante del autor: primero, como participante de la migración interna peruana (de una provincia norteña a la capital) y, después, de la internacional (de Perú hacia Alemania). La historia se inicia en Collique: “un barrio marginal y miserable de Lima”, al que el protagonista, un peruano innominado, ha llegado tras vivir en un barrio más céntrico, pero venido a menos, de la capital: La Victoria, “más conocida como la *rica Vicki*, en este barrio se sufre pero se aguanta, porque sabemos que la vida es un tango: el que no sabe bailar, se jode nomás” (Lingán, 1999, p. 73). En Collique, sin embargo, tal experiencia no le permite mantenerse en su posición como puntero del club de fútbol al que se asocia, por lo que es relegado el cargo administrativo de presidente.

La Lima que Lingán retrata en esta primera parte del cuento corresponde, siguiendo el término acuñado por José Matos Mar, a la Lima del “desborde popular”. Ante la imposibilidad del Estado de encauzar la migración debido a la crisis de la década de los setenta (y que continuó en la siguiente década), los inmigrantes que seguían llegando a la capital se convirtieron en agentes de su propia integración. Sin embargo, dicha integración no se produjo dentro de la misma ciudad, sino ampliando los márgenes de esta. De tal modo, surgieron “barriadas” en la periferia de la

3 Así aparece en *Los tocadores de la pocalipsis*, mientras que en *La ingeniosa muerte de Malena*, su título varía a “Vida alegre con gato negro en la ventana”.

capital, a la vez que apareció una nueva institucionalidad que buscaba cubrir las necesidades de los inmigrantes:

Sin graves conflictos con el sistema de administración de obras y servicios, las poblaciones se organizan espontáneamente para la solución de sus problemas de agua, alumbrado, asfaltado o locales públicos. Entrando en la penumbra de la legalidad compensan el alto costo e ineficacia de los servicios médicos y de la salubridad, acudiendo en número cada vez mayor a los consultorios de curanderos y herbolarios. Transgrediendo los límites de la religiosidad tradicional encuentran formas de liberarse de la tutela de las autoridades eclesiásticas, multiplicando los grupos católicos pentecostales en los que desaparece la distinción entre clérigo y laico o constituyendo Iglesias evangélicas de fórmula propia, en todas las cuales la estructura asambleísta y solidaria ofrece un sustituto de la intensa calidad relacional de las comunidades campesinas. Violando las normas del sector Educación, multiplican escuelas, academias y cenecapes clandestinos que ofrecen instrucción variada a bajo precio. Rompiendo con los límites legales impuestos por las normas comerciales, industriales, municipales y tributarias multiplican las industrias, los comercios y servicios clandestinos, invadiendo las calles con productos y ofertas informales. Enfrentándose con las ineficientes estructuras policiales y judiciales organizan sus propias guardias vecinales y multiplican los juicios populares y las ejecuciones sumarias de delincuentes que amenazan su seguridad (Matos, 2010, p. 91).

En el cuento tal ampliación de la institucionalidad se representa a partir de la satisfacción de una de las principales necesidades humanas: la comida. El protagonista y sus amigos son introducidos en el consumo de la carne de gato por *El Mono* Luis, un personaje caracterizado como un sujeto marginal, de expresiones procaces y escatológicas, que no duda en responder violentamente a cualquier cuestionamiento contra su hombría: “¡Rechuchatumadre [...]!’. Me puso la chaira en el cuello”

(Lingán, 1999, p. 75). No obstante, en lo que se refiere a la preparación de su *suda'o de gato*, actúa como un refinado y experimentado cocinero en *El Laboratorio*, “denominación que le había dado a su cocina, un recinto enmarcado en cuatro esteras maltrechas” (Lingán, 1999, p. 74):

Mientras tanto él cortaba la carne, la sazonaba con sal y pimienta, la pasaba por harina y luego la freía brevemente. [...] Acomodaba las presas de carne, espolvoreaba el perejil y el culantro, disponía las rodajas de tomate sobre los trozos de carne, vertía jugo de limón y media taza de vino tinto y tapando la sartén la dejaba hervir a fuego lento entre media y una hora. El tiempo de cocción estaba supeditado a la edad del animal, mientras más joven, menor el tiempo de exposición al fuego (Lingán, 1999, p. 75).

Así, tras sus reticencias iniciales, el protagonista, caracterizado por su delgadez, amplía su dieta: “Después sin ningún rubor me senté a la mesa para saborear perro, caballo, mono, tortuga, iguana y rana” (Lingán, 1999, p. 76). En todo caso, más que una estrategia de sobrevivencia, la ingesta de esta carne es representada en el cuento como una afirmación de superioridad de este grupo marginal. En la sociedad de grandes contrastes sociales y económicos del “desborde popular”, comer gato – según *El Mono* Luis – no es una imposición causada por su pobreza, sino una liberación de un tabú alimenticio que les permite alcanzar un manjar de digestión ligera del que nunca gozarán “los blanquitos de Miraflores y San Isidro” y, como *El Negro* Armando (asistente de *El Mono*) añade, que les transmite las habilidades de dicho animal, además de robustecer su hombría: “los gateros vamos a mantener la agilidad y las ganas de subir al níspero hasta que la trampa nos lleve a mejor vida y no terminaremos como rosquetes, a esos que les suda la espalda” (Lingán, 1999, p. 74).

Sin embargo, las estrategias del inmigrante de la Lima desbordada no son efectivas en Alemania. Cuando el protagonista, establecido en

una residencia para estudiantes de Colonia, repite la receta de *El Mono Luis*, disfrazándola de *suda'o de conejo*, obtiene muy diferentes resultados: “nadie comía más de un bocado [...]. Ramón fue el primero en manifestar su opinión: [...] ‘han traído una bomba a base de *Nicovita*’”. Si en Lima la carne de gato era un manjar, en Alemania tiene un sabor y un aroma desagradables: “concluimos que los *trockenes Katzenfutter* [forraje de cereales para gatos] y los enlatados le otorgan a la carne de los gatos un extraño sabor a plástico, un olor a algo así como condón usado...”. Si en Lima dicha carne transmutaba la escasez del inmigrante en abundancia e, incluso, en un rasgo de aparente superioridad, en Alemania muestra los extremos de su pobreza, pues, como explica la nota del autor, la *nicovita* es una “[m]arca peruana de alimento para aves. Familias de barrios pobres de Lima lo utilizaron para paliar el hambre”. De este modo, el versátil peruano no solo fracasa al reproducir sus estrategias (aprendidas en su anterior experiencia migratoria) en su nueva residencia, sino que son las normas de esta las que finalmente se imponen sobre él, ya que es obligado a pagar a la anfitriona por la fracasada cena: “Sí, yo los he invitado, pero aquí en Alemania es una costumbre compartir los gastos” (Lingán, 1999, p.78).

UN CUY ENTRE ALEMANES

Un cuy entre alemanes es la más reciente novela de Lingán. Su protagonista, Christian Linden, es un peruano que llega a la entonces República Federal Alemana para estudiar Medicina. Saliendo del aeropuerto de Fráncfort, aprieta los cien dólares que sus familiares le habían entregado como bolsa de viaje, a la vez que oculta así el defecto genético: “por el cual siempre fui objeto de burla. Me llamaban: ‘Deditos’, ‘Manos de plátano’, ‘Sietededos’”. Pero, en su nueva residencia, su polidactilia es pronto reemplazada por “su mal”, como él lo llama, el cual paulatinamente lo transforma en un *Meerschweinchen-Mann* (hombre-cuy). Así, como roedor, es dominado por sus deseos sexuales: “Salía por las noches y me introducía

en los bosques cercanos de la ciudad, hociqueaba los hierbajos, me revolcaba gozoso entre los montes y oteaba la cercanía de alguna hembra”; mientras que bajo su forma humana, es un hombre, comprometido con el marxismo y lector empedernido que, además de una explicación para su mal, recurre a la lectura, porque esta “derrotaba temporalmente todas estas angustias, todos estos malestares” de sus transformaciones.⁴

Si bien al principio tales mutaciones causan al protagonista una serie de problemas, el hombre-cuy es después elevado a la categoría de los famosos: “Ahora me llaman ‘prominente’ y mi rostro mitad de *Cavia porcellus* y mitad de *Homo sapiens* aparece en los más diversos medios”. Su prominencia incluso capta la atención de la clase política alemana: recibe cartas de *Angie Merkel*, en las que la canciller apela a la convivencia pacífica entre todos los seres del planeta, el partido *Die Linke* (La Izquierda) le ofrece participar en las elecciones regionales y una comisión de notables intenta convencerlo para postular a la alcaldía de Bonn, propuestas que rechaza, porque, por una parte, “solo sería un payaso, una atracción circense en el mundo parlamentario” y, además, porque lo suyo es la “escribidera”. En este punto, Lingán se apropia de la figura del escritor de Vargas Llosa, pero elevando la dignidad de esta burlesca figura, puesto que su protagonista no traiciona sus principios marxistas (principios que Vargas Llosa hace mucho tiempo dejó de lado); de ahí que Christian acepte que sus opiniones aparezcan en los principales periódicos del mundo (como sucede con los artículos del novelista peruano), pero se rehúse a aceptar el título de marqués o el cargo de “embajador cultural”⁵ que le ofrecen la corona española y el gobierno peruano respectivamente (ambas distinciones aceptadas por el nobel).

4 Christian Linden lee de todo. Sus lecturas abarcan la literatura peruana (Mariátegui, Scorza, Heraud, Maruja Martínez, etc.) y mundial (Hesse, Pasolini, Saki, John Updike, etc.). Está presente, también, *La metamorfosis* de Kafka, pues en ambos relatos la transformación del protagonista tiene un lugar central (Gutiérrez Meza, 2017, p. 256).

5 El título de “embajador cultural” quizá se referiría a la Medalla de la Gran Orden “Chan Chan”, en el grado de Embajador Cultural de La Libertad, que recibió Vargas Llosa en 2003. La Libertad es un departamento en el norte peruano.

Si bien la prominencia del hombre-cuy conlleva también algunas consecuencias negativas (como el asedio de la gente y los medios a él y su familia), estas son sorteadas sin grandes esfuerzos. Así, aunque tiene que vivir en un búnker (que pronto se vuelve un lugar de peregrinación para los turistas que rivaliza incluso con la Catedral de Colonia), este cuenta con todas las comodidades que Christian requiere y, además, no supone su apartamiento del mundo, pues, debido a su prominencia y con la ayuda de las redes sociales, puede “intercambiar opiniones con los mejores intelectuales, científicos y escritores del planeta”. Asimismo, a pesar de su manifiesta naturaleza monstruosa, esta no se contagia ni a sus parejas ni a sus hijos. Por ello, con cuatro mujeres (tres alemanas y una peruana) el hombre-cuy tiene una descendencia completamente “sana, sin ningún rasgo extraño en su cuerpo”. De este modo, el extranjero consigue integrarse en Alemania, país que, como declara en su testamento: “con el pasar de los años se convirtió en mi patria posnatal”.

Lingán ha compuesto así una novela en clave, en la que se mezcla lo fantástico con algunos hechos tomados de su propia vida. Por ejemplo, Christian conoce a Melacio Castro, representante en Alemania del SUTEP (sindicato que agrupa a los docentes de colegios públicos del Perú), así como a otras figuras de la izquierda peruana que pasaron por la República Federal. Como en toda la novela, el humor es un ingrediente recurrente, por ejemplo, al contar la visita de Alberto Barrantes Lingán. Asombrado por la cantidad de letreros con la indicación *Ausfahrt* (salida) que aparecían cada cierto trecho en la carretera, el político de Izquierda Unida exclama: “Esa ciudad [*Ausfahrt*] debe ser muy importante, pues por todo sitio hay una salida hacia ella”.

Desde la visión crítica y pesimista de cuentos como “Era un panal de rica miel” hasta la más festiva de “Qué sabe el burro de alfajores”, la narrativa de Lingán se enfoca en representar el complicado proceso de

adaptación del inmigrante a la sociedad alemana. Este no solo tiene que enfrentarse con la xenofobia que busca convertirlo en un instrumento de sus intentos por desacreditarle, sino también tiene que enfrentarse consigo mismo, es decir, con su inclinación a trasplantar sus anteriores estrategias a un contexto completamente diferente, evitando así una verdadera integración.

En *Un cuy entre alemanes*, en cambio, el inmigrante consigue una exitosa y aparatosa integración a la sociedad alemana, que se convierte en su “patria posnatal”. No obstante, no se puede olvidar la perspectiva marcadamente cómica y paródica de dicha novela. En tal sentido, dicha integración se ubica y realiza en un mundo carnavalesco, en el que las reglas del mundo real se han interrumpido temporalmente. Como el mismo autor ha señalado, esta novela es una alegoría de lo andino y lo latinoamericano: “Una forma de demostrar que el ser andino o ser latinoamericano es capaz de conservar su identidad y al mismo tiempo comprometerse con una nueva sociedad” (Lingán, 2016).

BIBLIOGRAFÍA

- AYLLÓN, RICARDO. (2010). “Walter Lingán: ‘El libro en Europa es cada vez menos un instrumento de reflexión’”. En *LibrosPeruanos.com*. [En línea: <http://www.librosperuanos.com/autores/articulo/00000001251/Walter-Lingan-El-libro-en-Europa-es-cada-vez-menos-un-instrumento-de-reflexion>].
- CHIELINO, CARMINE. (2000). *Interkulturelle Literatur in Deutschland*. Stuttgart/Weimer: Metzler.
- GUTIÉRREZ MEZA, JOSÉ ELÍAS. (2017). “La mirada del extranjero en Alemania: la narrativa de Walter Lingán”. En *La mirada del otro en la literatura hispánica*. Zürich: LIT.
- LINGÁN, WALTER. (1993). *Por un puñadito de sal (Testimonio de Juana Mendoza)*. Lima: Magisterial.
- . (1999). *Los tocadores de la pocalipsis*. León: Curueño.

- . (2009). *La ingeniosa muerte de Malena*. Lima: Arteidea.
- . (2015). *Un cuy entre alemanes*. Eclipse [eBook].
- . (2016). “El migrante se crea formas para sobrevivir”. En *La República*. [En línea: <http://larepublica.pe/impres/ocio-y-cultura/778559-el-migrante-se-crea-formas-para-sobrevivir>]
- MATOS MAR, JOSÉ. (2010). *Desborde popular y crisis del Estado. Veinte años después*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- RANDALL, MARGARET. (2002). “¿Qué es y cómo se hace un testimonio?”. En *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Guatemala: Papiro.
- STEFANOVICS, TOMÁS. (2000). “Literatur der spanischsprachigen Autor/innen aus Lateinamerika”. En *Interkulturelle Literatur in Deutschland*. Stuttgart/Weimer: Metzler.

ZANAHORIAS VOLADORAS DE ANTONIO UNGAR O LA ITINERANCIA DELIRANTE

NÉSTOR SALAMANCA-LEÓN

Université de Corse

...el desterrado está desnudo.

En tierra extranjera, no puede valerse de las costumbres

que lo han vestido y protegido:

su exposición es absoluta y siempre riesgosa.

FRANCO RELLA, *Desde el exilio*

LA LITERATURA COLOMBIANA DEL SIGLO XX ha estado profundamente marcada por desplazamientos, éxodos y migraciones, ¿la novela más emblemática de ese siglo no comienza justamente con el éxodo de Úrsula y José Arcadio Buendía tras el crimen de Prudencio Aguilar y la culpabilidad que no los deja conciliar el sueño?

En la segunda mitad del siglo pasado Colombia conoce una serie de episodios de violencia que producen diversos tipos de desplazamiento forzado de su población; primero como resultado de los enfrentamientos entre partidarios liberales y conservadores tras el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán en abril de 1948, luego, a partir de los años 1960 y tras la formación de diversos frentes guerrilleros, el fenómeno se amplía a nuevas zonas del país. A mediados de los años 80 el narcotráfico se convierte en otro protagonista del conflicto creando nuevos candidatos al exilio que buscan esta vez refugio fuera del país. El paramilitarismo y la grave crisis económica de los años 90 generan situaciones de pobreza y de miedo que provocan a finales del siglo XX la más importante ola de emigración hacia el extranjero: más de cuatro millones de colombianos abandonan el país. Según la Agencia para los

refugiados de la ONU¹ Colombia es hoy, después de Siria, el país con el mayor número de desplazamientos forzados en el mundo a pesar de los acuerdos de paz firmados recientemente por el gobierno del presidente Juan Manuel Santos y las FARC.

Al ser un fenómeno de tal amplitud, la salida masiva de nacionales ha producido diversos tipos de literatura que van del testimonio oral de las víctimas reunido en antologías publicadas por organizaciones humanitarias, asociaciones regionales o grupos de investigación, a ficciones de todo tipo: novelas policiales, obras marcadas por el narco-realismo, la “sicaresca” o relatos centrados en la temática del migrante, sin hablar de corridos, telenovelas y series.

Todos los estamentos de la sociedad colombiana se han visto afectados por la violencia y el desplazamiento, en particular la población más desprotegida dentro de la cual podemos incluir a las minorías étnicas, los líderes sociales, las mujeres o los intelectuales disidentes. Los escritores o periodistas también han tenido que salir del país y no es una casualidad si la mayoría de los novelistas colombianos han vivido o viven actualmente en el extranjero, hasta los más reconocidos como es el caso de Gabriel García, Márquez, Álvaro Mutis o Laura Restrepo. Esa extraterritorialidad y la marginalidad que por lo general produce, han sido el caldo de cultivo de las mejores plumas nacionales de las últimas décadas, citemos el caso de Fernando Vallejo, de Tomás González y del autor al que consagramos este estudio: Antonio Ungar.

No todos han dejado el país por las mismas razones, unos han sido amenazados, otros han buscado mejorar sus condiciones de vida y de escritura, otros simplemente han querido descubrir nuevos horizontes culturales y ver la compleja realidad nacional desde afuera. A éste respecto la diferencia que propone Edward Said (2008, p. 250) entre exilado y expatriado me parece bastante oportuna; según el comparatista palestino el exilado es aquel que ha sido forzado a salir y que no puede

1 <http://www.acnur.org/donde-trabaja/america/colombia/>

volver, y el expatriado es el que se va porque quiere y vuelve cuando bien le parece, dos situaciones que cambian de manera radical la experiencia de vivir lejos de su patria. El caso de los escritores exilados en Colombia es más propio de los años 80, cuando muchos de ellos fueron acusados de hacer parte de células ideológicas guerrilleras y tuvieron que pedir asilo político en el extranjero; en ese grupo podemos citar a García Márquez, Laura Restrepo, Oscar Collazos o Arturo Alape. Sin embargo, la mayoría de los escritores colombianos que hoy viven fuera del país deben considerarse como expatriados, es decir que han decidido ellos mismos irse a vivir en otros países. Aunque la decisión sea propia, es sorprendente el elevado porcentaje de novelistas que han optado por irse. Las razones son múltiples, pero todas terminan relacionándose con el conflicto armado en Colombia y sus consecuencias en la seguridad de la población. Los intelectuales se van, hay que decirlo, porque el Estado no garantiza la libre expresión, porque los periodistas sufren intimidación y censura, porque el ambiente general es de miedo y de zozobra ante la impunidad de los grupos armados y de la criminalidad en general. Los escritores emigran por las mismas razones que los demás colombianos, es decir buscando una vida más tranquila, más libre y más prospera.

Ese migrante, ya sea perseguido político, refugiado económico, estudiante, mochilero o simple ilegal, es el protagonista de diversas ficciones que se han multiplicado a finales del siglo pasado y comienzos del presente siglo. La mayoría de estos autores han vivido en carne propia la experiencia de la expatriación, la lista es larga pues sus peripecias se han convertido en una temática obligada de la literatura reciente en Colombia, citemos los más reconocidos: Oscar Collazos, Arturo Alape, Fernando Vallejo, Tomás González, Jorge Franco, Laura Restrepo, Santiago Gamboa, Jaime Manrique, Ángela Becerra.

Ese sujeto migrante que define Cornejo Polar y que según su análisis es un elemento fundamental de la heterogeneidad latinoamericana, constituye en la actualidad un tema central de la literatura. Según Cornejo el

fenómeno migratorio que vive todo el continente a partir de los años 50 cuando millones de campesinos dejan el campo por la ciudad, genera una pluralidad y una superposición de elementos que hace que el discurso migrante se caracterice por ser descentrado. El desplazamiento multiplica el territorio del sujeto y lo hace hablar desde más de un lugar (Cornejo Polar, 1996, p. 841). La literatura migrante narra justamente ese desgarramiento entre el aquí y el allí, entre soñar con el espacio perdido y perderse en un espacio real que no nos pertenece. Esa dicotomía espacial y una tendencia a la inestabilidad y a la ruptura son precisamente características centrales de la novela de Antonio Ungar que analizamos aquí.

ANTONIO UNGAR NOVELISTA MIGRANTE

Antonio Ungar nace en Bogotá en 1974, en el seno de una familia burguesa de intelectuales de origen judío instalada en la capital desde 1938; su abuelo fundó una de las más tradicionales librerías de la ciudad. Se inicia como cuentista y en 2004 publica su primera novela *Zanahorias voladoras* en donde cuenta la dramática experiencia de un inmigrante colombiano en la ciudad de Barcelona. En 2010 recibe el premio Herralde de novela por su obra *Tres ataúdes blancos*, recompensa que lo impulsa como uno de los escritores más prometedores de su generación. Ya en 2007 formaba parte de los 39 novelistas latinoamericanos menores de 40 años más prometedores del continente, lista² establecida den-

2 Los 39 escritores escogidos son los argentinos Gonzalo Garcés, Andrés Neuman y Pedro Mairal, el boliviano Rodrigo Hasbún, los brasileños Adriana Lisboa, Verónica Stigger y Joao Paulo Cuenca, los cubanos Wendy Guerra, Ena Lucía Portela, Karla Suárez y Ronaldo Menéndez, y los chilenos Alvaro Bisama, Alejandro Zambra y Santiago Nazarian, los ecuatorianos Gabriela Alemán y Leonardo Valencia, el guatemalteco Eduardo Halfón, la salvadoreña Claudia Hernández, los mexicanos Álvaro Enrigue, Fabrizio Mejía Madrid, Guadalupe Nettel y Jorge Volpi, el panameño Carlos Wynter Melo, y el paraguayo José Manuel Pérez Reyes, los peruanos Santiago Roncagliolo, Daniel Alarcón e Iván Thays, la puertorriqueña Yolanda Arroyo Pizarro, el dominicano Junot Díaz, los uruguayos Claudia Amengual y Pablo Casacuberta, los venezolanos Slavko Zupcic y Rodrigo Blanco Calderón, y los colombianos Antonio Ungar, Ricardo Silva, Pilar Quintana, Juan Gabriel Vásquez,

tro de la programación de Bogotá capital Mundial del libro auspiciada por la Unesco.

Zanahorias voladoras sorprende por muchos aspectos, comenzando por su título que hace referencia a las alucinaciones de su protagonista. La marginalidad y la indigencia en la que poco a poco cae el joven migrante lo conducen a la pérdida progresiva de todo contacto con la realidad; en su mente trastornada las palabras que pronuncia aparecen como zanahorias voladoras, es decir, como burbujas que salen de los personajes de las tiras cómicas.

La novela está dividida en cinco partes: la primera y la última llevan el mismo número cero que expresa, por una parte, cierta circularidad y por otra parte la marginalidad de su contenido con relación a la temática central. Las tres partes restantes son el epicentro de la historia y recrean la sucesión de etapas por las que pasa el protagonista, que podríamos resumir con el clásico tríptico de purgatorio, infierno y resurrección.

El anónimo protagonista parece ser el alter-ego autoficcional de Ungar, se trata de un narrador autodiegético en primera persona que narra con gran lucidez la caída vertiginosa de un joven colombiano radicado en Barcelona que termina hundiéndose en los profundos laberintos de la exclusión y la locura, esta obra hace parte de la importante producción de autoficciones que conoce la literatura colombiana del *postboom* y que según Diana Diaconu rescata la oposición extraviada por el boom entre realidad y ficción a la vez que recupera la figura del autor (Ungar, 2013, p. 90).

A primera vista la obra podría semejarse a una novela de aprendizaje, en la que un joven de buena familia es enviado al Viejo Continente a realizar estudios universitarios. Este tipo de obras ya tiene antecedentes en la literatura colombiana, desde *De sobremesa* (1925) de José

Antonio García y John Jairo Junieles. La Ventana, Potal informático de la Casa de las Américas, [<http://laventana.casa.cult.cu/noticias/2007/08/22>]

Asunción Silva, hasta *Caminos a Roma* (1988) de Fernando Vallejo o *Vida feliz de un joven llamado Esteban* (2000) de Santiago Gamboa. A pesar de que el asunto inicial de la novela sea éste, la obra de Ungar se aleja por completo del simple recuento de anécdotas hecho por un joven que descubre las maravillas de la civilización europea. Ungar omite voluntariamente ese periodo inicial y se concentra en la fase desmitificadora de la aventura migratoria de su protagonista. Es en el segundo capítulo de la novela que comienza la historia del joven estudiante, capítulo que se abre con la vista de “*un Mediterráneo de plata*” desde la ventana de un hospital catalán, donde el joven yace moribundo, de regreso: “*del último día en el infierno*” (Ungar, 2004, p. 25).

Barcelona constituye el espacio central de la novela, su elección no es fortuita, desde los años 60 y el inicio del *boom* gracias a las grandes editoriales catalanas, la Ciudad Condal ha sido durante décadas el centro de la diáspora literaria no solo colombiana sino de toda Latinoamérica. Por Barcelona han pasado o han residido los grandes nombres de nuestra literatura: Vargas Llosa, José Donoso, Salvador Garmendia, Jorge Edwards, Eduardo Galeano, Peri Rossi, Marcelo Cohen, Sergio Pitlor, Brice Echenique, y entre los colombianos: García Márquez, Moreno-Durán, Alba Lucía Ángel, Oscar Collazos, Carlos Perozzo, Héctor Sánchez, Ricardo Cano Gaviria, Luis Fayad, Fernando Vallejo o Juan Gabriel Vásquez. Este imán literario que ha ejercido la capital catalana sobre los escritores latinoamericanos ha sido llamado por Moreno-Durán el *capítulo catalán*, según el novelista colombiano que residió allí durante más de 15 años, Barcelona atrajo primero por ser la capital mundial de la edición en lengua castellana y también por ser una ciudad vanguardista en el ámbito español y políticamente de antigua tradición de izquierdas (Durán, 1986, p. 35).

Pero la Barcelona acogedora y abierta que exaltan los escritores del *boom* cambia totalmente de faz en la novela de Ungar, la urbe que atrae a tantos inmigrantes indocumentados en este fin de siglo es una ciudad sin ley donde reina la precariedad y la indiferencia. Esa visión degra-

dante de la capital catalana la vemos ya en *La Rambla paralela* de Fernando Vallejo, que describe el universo marginal en el que sobreviven todos los extranjeros que allí convergen. La Barcelona de Ungar es una urbe fría e inhóspita que ha vendido su alma al diablo, pensando que el turismo de masas le traería la prosperidad deseada cuando en verdad le genera diversos tipos de explotación y de comercio ilícito. El narrador protagonista que lleva varios años consumiéndose en el caldo de la ociosidad y el alcohol termina definiendo la ciudad como: “la capital mundial del tedio [...] esa ciudad de muertos vivientes tan bien vestidos” (Ungar, 2004, pp. 30-31).

LITERATURA ITINERANTE

El hiper-realismo propio de la novela postmoderna finisecular se confirma en la obra de Ungar, la estética de lo feo se concretiza en la degradación física y psicológica que sufre el protagonista. Su estado de salud desde el inicio de la narración es lamentable y se irá degradando lentamente en la medida en que el personaje pierde todo contacto con la realidad:

Tendrán que pasar tres semanas (dolor de costillas, el estómago como una bolsa plástica vomitada y vuelta a tragar, picadas en la base de la columna, temblor en las manos) (Ungar, 2004, p. 25).

Los trastornos físicos se acompañan también de una pérdida evidente de autoestima que constituye uno de los síntomas psicósomáticos principales que sufren los migrantes como resultado del aislamiento y del choque cultural propios del exilio. Para Said esa disminución a la vez física y mental marcan: “el derrumbe completo de sí mismo, la pérdida de una identidad definida por el lugar de donde procede uno” (Said, 2008, p. 147).³

3 “El derrumbamiento completo de sí mismo, la pérdida de una identidad definida por el lugar de origen”.

El psicólogo español Joseba Achotegui emplea el término síndrome de Ulises, utilizado luego por el novelista colombiano Santiago Gamboa como titular su novela sobre su experiencia de estudiante extranjero en París, para calificar los trastornos psicológicos que sufren los inmigrantes en situación de extrema precariedad, el propio Gamboa lo resume así en la obra ya citada: “su autoestima por el suelo, la indefensión y el miedo, todo eso lo debió llevar al estrés crónico y a la depresión” (Gamboa, 2004, p. 350).

Esa pérdida de autoestima y de identidad se manifiesta en *Zanahorias voladoras* a través de la ausencia de nombre del protagonista, la voz narradora es omnipresente pero no posee un calificativo propio, este vacío expresa claramente una crisis profunda de identidad de la parte del protagonista que se origina en su infancia tras la muerte del padre contada en la primera parte y que se agudizará durante su expatriación. Esta ausencia de identidad se acompaña de una negación contante y metódica a nombrar el país del cual es originario: Colombia, para lograrlo emplea el pronombre demostrativo *ese* que adquiere en este contexto particular una relevante significación despreciativa:

Al tercer día de estar bebiendo en bares que se acercaban cada vez más al centro del barrio Chino, que estaban cada vez más llenos de compatriotas de Ese país y putas de Ese país, y música y desorden y trago de Ese país (y de otros países casi tan furibundos: Serbia, Argelia, Rumania, Kenia), me olvidé de quien era. (Ungar, 2004, p. 32).

La pérdida del espacio original que sufre el exilado lo conduce con frecuencia a un error transitorio o definitivo. Desconocemos los detalles de la llegada y la instalación de nuestro personaje, sabemos que vive desde hace años en Barcelona y que su peregrinar en la ciudad se ha ido intensificando a medida que ha avanzado su exclusión social. Los espacios que ocupa son también progresivamente periféricos, deja su apartamento por moteles de mala muerte para terminar durmiendo en

espacios públicos. La pérdida de un lugar propio es el inicio de un constante vagabundeo que lo llevará a lo largo de la novela por diferentes ciudades y países. La divagación espacial aparece también como una constante de la literatura migrante, perderse entre calles y caminos sin un norte preciso manifiesta el reflejo físico de una divagación mental obsesiva. Dominique Berthet en la introducción a su obra *Figures de l'errance* considera que el vagabundeo presenta varias formas, puede ser geográfico cuando se trata de encontrar un lugar de instalación, pero puede también tratarse de un trabajo intelectual o de una patología mental (Berthet, 2007, p. 6). Este último parece ser el caso del errante protagonista de Ungar, para él, vagar es a la vez una aventura geográfica y mental que le permite darle rienda suelta a su mundo imaginario que se concretiza en la escritura, no olvidemos que el narrador protagonista termina encerrándose en un hotel anónimo de la localidad de Hospitalet lanzándose por completo en la escritura:

[...] de un libro acerca de cualquier cosa. Representaré mi papel yo también (y ahora si podré, ya no siendo nada, nada parecido a mí mismo, hacer que ese dolor y ese abandono se conviertan en palabras, se transformen en frases y hojas llenas de letras (Ungar, 2004, 105).

Letras y frases que se transformen en zanahorias voladoras, es decir, en palabras lanzadas al viento y habitadas por la desesperación y el abandono del exilio. La alusión metaliteraria salta a la vista, la novela de Ungar sería entonces el resultado de la divagación física y mental de un joven estudiante que termina perdiéndose en la marginalidad urbana y logra construir una novela a la imagen y semejanza de su propia experiencia migrante.

El alter-ego narrativo de Ungar es un personaje errante en ruptura total con su espacio pasado y presente. La negación constante de la sedentarización es una forma de huir del inmovilismo tratando de encontrar en la peregrinación una última posibilidad de redención que

seguirá buscando eternamente. En efecto la novela termina dejándole al lector las puertas abiertas a infinitas posibilidades de evasión imaginativa que son las mismas de la literatura, terminemos citando justamente el párrafo que cierra la novela:

Antes de dormirme pienso que cuando tenga dinero tal vez vaya a Senegal. Tal vez en Senegal; como en el zoológico de Roma, pero andando libremente y con hambre, haya tigres. Tal vez hasta lleve a Kamandil conmigo. Si algún día voy. O tal vez no. Cierro los ojos. Sintiendo la tierra tibia bajo la hierba, me quedo dormido (Ungar, 2004, p. 162).

BIBLIOGRAFÍA

- ACHOTEGUI, JOSEBA. (2002). *La depresión en los inmigrantes: una perspectiva transcultural*. Barcelona: Mayo.
- BERTHET, DOMINIQUE. (2007). *Figures de l'errance*. París: Harmattan.
- CORNEJO POLAR, ANTONIO. (1996). "Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrante en el Perú moderno". En *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII. [En línea: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view>]
- DIACONU, DIANA. (2013). *Fernando Vallejo y la autoficción. Coordenadas de un nuevo género*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- MORENO DURAN, RAFAEL HUMBERTO. (1986). "Capítulo catalán". En *Revista Quimera*, N° 57.
- RELLA, FRANCO. (2010). *Desde el exilio. La creación artística como testimonio*. Buenos Aires: La Cebra.
- SAID, EDWARD. (2008). *Réflexions sur l'exil*. Arles: Actes Sud.
- UNGAR, ANTONIO. (1999). *Trece circos y otros cuentos comunes*. Bogotá: Norma.
- . (2004). *Zanahorias voladoras*. Bogotá: Alfaguara.
- . (2006). *Las orejas del lobo*. Bogotá: Ediciones B.
- . (2010). *Tres ataúdes blancos*. Barcelona: Anagrama.

LA PALABRA EXTRAVIADA.
VARIACIONES DEL ESPAÑOL DE ESPAÑA
Y DEL ESPAÑOL DE VENEZUELA EN LA OBRA
DE JUAN CARLOS MÉNDEZ GUÉDEZ

RODRIGO BLANCO CALDERÓN

Université Paris XIII- UMR 7187

Venezuela es una palabra que busco cada día,
pero no sé si alguna vez la alcanzo.

JUAN CARLOS MÉNDEZ GUÉDEZ

PASAJE DE IDA ES UN LIBRO COMPILADO POR SILDA CORDOLIANI que reúne los testimonios de quince escritores venezolanos que han hecho de la emigración una decisión vital y, en algunos casos, una apuesta estética. La publicación de este libro indica un giro importante en la historia reciente de Venezuela, pues “los venezolanos no tenemos tradición cultural de emigrantes” (Mateo y Ledezma, 2006, p. 245).

Entre los autores compilados, Juan Carlos Méndez Guédez (Barquisimeto, 1967) figura como uno de los más tempranos emigrantes, pues llegó a España en 1996.¹ La fecha importa ya que es anterior a la llegada de Hugo Chávez al poder, en las elecciones de diciembre de 1998, cuando se inicia en Venezuela un periodo de profundas transformaciones que aún no ha concluido. Como lo señalan Mateo y Ledezma en su estudio sobre la emigración venezolana a España: “cuando se comparan las respuestas entre los que viajaron antes de 1997 y los que

1 Gustavo Guerrero, emigrado a Francia en 1983, y Miguel Gomes, quien partió a los Estados Unidos en 1989, figuran como los dos primeros escritores emigrantes de la compilación. Hay un hiato temporal hasta el año 1996, donde Méndez Guédez aparece como el primer escritor de lo que a partir de entonces será una oleada creciente de emigrantes.

viajaron después de 1998, en los primeros la motivación es personal, [...] en los segundos, la motivación personal refuerza una insatisfacción económica, social y política” (Mateo y Ledezma, 2006, p. 257).

Este cambio en los motivos de la emigración se percibe también en los personajes de las novelas de Méndez Guédez. En *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo* (1997) y en *El libro de Esther* (1999), son razones pasionales (salvar una relación de pareja, encontrar un amor de la adolescencia) las que llevan a sus protagonistas a emigrar. Esto cambia de forma evidente a partir de *Árbol de Luna* (2000), donde el personaje de Estela llega a Madrid huyendo de un escándalo de corrupción en el umbral del advenimiento de un nuevo régimen militar. Y de una manera similar sucede con los protagonistas de *Una tarde con campanas* (2003), *Tal vez la lluvia* (2009) y *Chulapos mambo* (2012).

El tratamiento de estos temas ha llevado a Patricia Valladares-Ruiz a incorporar a Méndez Guédez dentro del creciente corpus de la llamada “literatura inmigrante en España”. El propio autor venezolano, en entrevista con la citada profesora, llamaba la atención sobre el hecho de que “la emigración masiva de venezolanos y las avalanchas de inmigrantes en España no hayan motivado más textos literarios en ambos países” (Valladares-Ruiz, 2009). Estaríamos entonces ante una tendencia emergente de la narrativa hispanoamericana contemporánea que sería, a la vez, un objeto de estudio relativamente reciente.

De modo que, junto con el *motivo* del emigrante venezolano en España, interesa aquí investigar el uso y las variaciones del idioma español, específicamente de España y Venezuela, en algunas novelas de Juan Carlos Méndez Guédez, ya que es en el lenguaje donde se materializan todos los aspectos que constituyen la obra de un escritor y donde, en este caso, quedan las huellas de los conflictos particulares de sus personajes. La intención es dotar a los estudios sobre esta tendencia narrativa de un enfoque que integre los valiosos aportes de la lingüística a los no menos importantes, pero más frecuentemente recurridos, de la crítica, la teoría literaria o los estudios culturales.

Nos concentraremos en tres novelas de Méndez Guédez: *Árbol de luna*, *Una tarde con campanas* y *Chulapos mambo*, de las cuales extraeremos algunos ejemplos que nos permitan marcar este nuevo territorio en el mapa de los estudios de la llamada literatura inmigrante de España.

HACIA UNA CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES

Para comprender mejor las relaciones y tensiones entre los personajes de las novelas de Méndez Guédez es necesario hacer una caracterización de los mismos, poniendo especial énfasis en los contextos sociolingüísticos de donde provienen. Es obvio que ese lugar de extracción es, ante todo, el de la ficción y que no puede asimilarse sin más a ningún contexto geográfico y político determinado. Sin embargo, ello no implica que no se pueda atender al interés del autor en marcar lingüísticamente el habla de sus personajes. Al contrario, esa decisión, que va desde el impulso nebuloso que da pie a la escritura hasta las formas en que esta se concreta, refleja la conciencia del escritor sobre el material con el que trabaja. El lenguaje como un patrimonio vivo que no puede ser fijado para siempre ni en sus usos cotidianos, ni en los diccionarios, ni en los registros de la imaginación.

ÁRBOL DE LUNA

Árbol de luna, la primera de las novelas a considerar, presenta como protagonista a un personaje que desde su propio nombre, o desde sus varios nombres, plantea el problema de la identidad y la pertenencia.

Se trata de Estela Dublín, la amante en fuga de un político que se ve envuelto en un escándalo de corrupción, en el umbral de la llegada al poder de un nuevo régimen militar en Venezuela. La novela comienza con la detención de Dublín, en Madrid, por supuesta usurpación de identidad y uso de las tarjetas de crédito de una mujer llamada Marycruz

García, que resulta ser ella misma. Más que una voluntad de confundir, Dublín-García defiende la yuxtaposición de sus temperamentos, aspiraciones y visiones de la vida. Hace muchos años, en Venezuela, era Marycruz García. Ahora, en Europa, se presenta como Estela Dublín. Una estela o un juego de cara y cruz que nos habla de lo voluble del destino, como una historia que siempre puede ser reescrita.

Estela Dublín es un personaje de una gran carga simbólica, que permite comprender el cambio de siglo y de modelo político en la Venezuela contemporánea. Ella es una variante de personajes históricos reales, como Blanca Ibáñez y Cecilia Matos, secretarías y amantes de los ex presidentes Jaime Lusinchi (1984-1989) y Carlos Andrés Pérez (1974-1979 y 1989-1993), respectivamente. Pérez y Lusinchi fueron figuras tutelares de los últimos años de la llamada democracia representativa en Venezuela. Modelo que entraría en crisis a partir de los años ochenta y que devendría en la llamada democracia participativa, con la llegada al poder de Hugo Chávez. Esta tipología conecta a su vez con las razones del viaje de Estela Dublín a Europa. Para el imaginario venezolano de la segunda mitad del siglo xx, la emigración era una experiencia muy poco común, frecuentemente ligada a motivos personales, como los estudios en una universidad extranjera, o con motivos ominosos, como la fuga por algún escándalo, casi siempre de corte social o político.

Encarnación del arribismo burocrático, Estela Dublín traza su camino desde muy temprano usando el lenguaje como un mecanismo de ascenso social, de enmascaramiento, de sobrevivencia y de distinción. Al referirse a su cuñado, con quien tuvo una aventura amorosa, dice lo siguiente: “¿Cómo puede pensar Nereyda [su hermana] que le quité a Néstor? No se da cuenta que una mujer como yo no puede enamorarse de un hombre que dice ‘habíamos quince personas’ y usa esa barba tan trasnochada, tan burda” (Guédez, 2000, p. 23).

Este rechazo por la incorrección verbal no le impide, sin embargo, hacer uso de una oralidad para nada refanada si se trata de obtener algún favor. Por ejemplo, cuando conoce a Tulio en Caracas, un venezo-

lano que después rencontrará en España y quien será el único compañero y testigo de sus andanzas en Madrid. Tulio es oriundo de Barquisimeto, capital del estado Lara, una de las principales ciudades del occidente venezolano. Estela, o Marycruz, proviene de Yaritagua, una pequeña ciudad ubicada en la periferia de Barquisimeto. Tulio entra a una trattoria para almorzar y ve que alguien lo saluda:

Volteó la mirada y se topó con el rostro sonriente de una mujer. “¿No te acordás mí?” [...] La mujer se sentó con él y comenzó a soltar una hilera de atropelladas palabras mientras tomaba el pan y con pequeños pellizcos los iba devorando [...]. Él apenas respondió a sus preguntas. Le confesó que no la recordaba de ninguna parte y ella insistió: “Bah síe, ¿de verdad no te acordás mí?” Él negó con la barbilla. Supuso que ella tendría alguna relación con Lara y acertó [...] Ella le confesaría después que lo había escuchado en el banco y le pareció notar un levisimo acento guaro, algo tenue, como el de una persona que se hubiese mudado de Barquisimeto años atrás, conservando cierta dejadez en el final de las frases. Le pareció que era una manera de abordarlo y pedirle que la invitara a almorzar (Guédez, 2000, pp. 51-52. Las cursivas son nuestras).

La capacidad cameleónica de Estela Dublín va a servir también como herramienta para devolver el favor y ayudar a Tulio. Durante una Semana Santa, Tulio se ha peleado con su madre, se ha quedado sin dinero y no tiene dónde pasar la noche. Y Estela lo rescata:

Estela lo llevó a la pensión donde vivía. “Te quedas aquí, chamo, ya le dije a la señora Marysol que eres mi primo y por el momento no me va a cobrar”. *Entonces Tulio descubrió que su amiga había adquirido un acento explosivo y punzante; esa cadencia veloz que utilizan en Caracas.* Quiso comentárselo, pero le pareció atisbar una voluntad tan obvia de acoplarse a la ciudad que resultaba mejor ignorarlo (Guédez, 2000, p. 54. Las cursivas son nuestras).

El instinto de supervivencia de Estela, que la lleva a “acoplarse” a diversos acentos, será distintivo de otros personajes de Méndez Guédez, lo cual agrega un nivel de complejidad al análisis pues estos suelen reproducir las huellas del periplo de su autor. Con frecuencia son personajes que nacen en Barquisimeto, crecen en Caracas y emigran a España. E incluso, como lo veremos en el caso de *Chulapos mambo*, hay personajes que aún siendo españoles arrastran en su habla migraciones internas en la península ibérica.

UNA TARDE CON CAMPANAS

En el caso de *Una tarde con campanas*, el personaje protagonista es José Luis, un niño cuya edad no se llega a precisar, que acaba de emigrar a Madrid con su familia y cuya situación, por esa misma condición inmigrante, es bastante comprometida. La tipología de este personaje ha sido muy bien delineada por Maja Zovko en su ensayo *La imagen del inmigrante en la novela española actual*, donde analiza un corpus variado de obras que incluye autores como Dulce Chacón, Andrés Sorel, Juan Bonilla, Esther Bendahan, Carmen Jiménez, José Ovejero, Eduardo Mendicutti, Pablo Aranda y Juan Carlos Méndez Guédez. A propósito de estos personajes, dice Zovko que “los escritores plasman sobre todo las condiciones de vida de los extranjeros pobres: su situación precaria ocasionada por la falta de papeles, su marginación laboral y, a menudo, el hostil ámbito social al que se enfrentan” (Zovki, 2009, p. 163).

La novela está narrada desde la perspectiva inocente pero perspicaz de un niño. Esta posición, que moralmente es anterior a toda experiencia y que por lo tanto absorbe lo vivido sin modificarlo con los prejuicios de la adultez, logra, por momentos, el mismo efecto de una fábula. Como en la obra clásica de Swift, donde Gulliver explica a los caballos el sistema industrial y capitalista de trabajo, los horrores de la sociedad emergen en medio de un discurso infantil y cándido.

Las múltiples dificultades de la familia de José Luis y de otras familias en su misma situación, son el centro anecdótico de la novela. Y calzan con la caracterización hecha por Zovko en su ensayo. *Una tarde con campanas* se integra a esa narrativa que, sin ser panfletaria o de denuncia, revela las contradicciones de un país como España, que durante la dictadura franquista hizo emigrar a millones de sus nacionales y que en esta época de relativa estabilidad puede llegar a ser un lugar verdaderamente hostil para los inmigrantes.

Lo interesante para nuestro trabajo es ver cómo en esta obra las tensiones lingüísticas se producen no sólo en el entorno de José Luis, con Mariana, su vecinita española, o con los amigos del barrio, sino dentro del propio círculo familiar. La figura del padre, del *pater*, refrenda su etimología y carga en esta historia con el peso de la *patria* abandonada y la renuencia a una completa adaptación.

La brecha generacional se percibe entre la naturalidad con que José Luis absorbe el nuevo vocabulario y, por ejemplo, la irritación del padre, quien prefiere aferrarse al gentilicio a través del uso de modismos y expresiones del español de Venezuela:

No digas coche, se dice carro.

No digas sandía, se dice patilla.

No digas gafas, se dice lentes.

No digas polla, se dice güevo.

No digas cortado, se dice marrón.

No digas cacahuete, se dice maní.

Carajo, que no digas, no digas, que no hables así, carajo

(Mi padre los domingos. Tercera cerveza) (Guédez, 20120, p. 89).

La emigración provoca un distanciamiento no sólo con respecto al terruño sino en las mismas relaciones familiares, donde los roles resienten también una suerte de desplazamiento. Abocado por completo a buscar el sustento del hogar, el padre se vuelve cada vez más ausente y

es sustituido de manera esporádica por Augusto, el hermano mayor de José Luis, quien, por su edad y experiencias, hace de puente generacional para su propia familia.

No obstante, hay una parte fundamental de la experiencia de la emigración que José Luis y el resto de su familia perciben de manera muy distinta. Y aquí, nuevamente, es la extrañeza de una palabra la que va a servir de muro divisor:

Dicen que tienen nostalgia, que recuerdan aquello (así dicen siempre, aquello, para hablar de donde vivíamos antes), y que a pesar de todo somos de allá.

Yo esto lo entiendo menos que nada. ¿Somos de allá? ¿Qué quieren decir con eso? ¿Es bueno, es malo?

Pero lo que más me cuesta comprender es lo de la nostalgia que tanto repiten y que mi hermano tuvo que explicarme (Guédez, 2012, pp. 59-60).

La nostalgia como un complejo sentimiento familiar respecto a un lugar que rápidamente ha perdido los contornos definidos y ya es sólo un pronombre demostrativo, un eufemismo para señalar lo que resulta doloroso nombrar. “Aquello” que José Luis, sin ningún remilgo, describe con exactitud como “el lugar donde vivíamos antes” y nada más.

Si hay algo que se puede destacar particularmente de esta novela de Méndez Guédez es que, quizás, es la que demuestra con mayor nitidez la cualidad performativa del lenguaje. Si, como lo señaló Octavio Paz, el hombre está hecho de palabras, se podría afirmar que el inmigrante experimenta como nadie esta condición. En un contexto de precariedad, de pobreza y de incertidumbre, las palabras son las pocas, a veces las únicas, posesiones que carga el inmigrante consigo. Son las marcas que al ser escuchadas permiten identificarlo (en el sentido policial del término) como *distinto* y al mismo tiempo son contraseñas de antiguas complicidades y de nuevos vínculos. Para muestra, estos dos pasajes que condensan las vivencias y emociones de las que venimos hablando.

El reencuentro momentáneo de José Luis con su padre:

–Chévere cambur –grita mi padre y yo corro para abrazarlo.

Me gusta cuando me llama así en plena calle porque nadie nos entiende. [...]

Mariana me preguntó un día qué significaba y yo no supe explicarle. Chévere cambur es chévere cambur. Es mi papá que regresa, es mi papá cuando vamos a comer solomillo, es mi papá cuando le llevo una cerveza helada junto al televisor.

Mariana me dijo que chévere cambur es tope guay, pero no supe qué decirle.

No comprendo por qué hay que explicarlo todo.

Chévere cambur es chévere cambur y ya está.

Chévere cambur chévere cambur chévere cambur (Guédez, 2012, p. 41).

Y el primer acercamiento a la experiencia amorosa:

Mariana tiene el cabello clarito. Mariana es catira, y ella se ríe cuando se lo digo. Qué palabra más rara, dice y se agarra el cabello, y lo mira y lo mira [...]. Algunas veces el brazo de Mariana tropieza un poquito con el mío, pero ella no se da cuenta porque va agarrándose el cabello, va diciendo muy bajito: ‘catira, catira, catira’, y es que le gusta decirlo, le gusta repetir esa palabra, como cuando uno tiene un chocolate y lo va derritiendo poquito a poco en la boca, para que alcance todo el camino hasta la casa y el sabor dure siempre, mucho rato (Guédez, 2012, pp. 64,65).

CHULAPOS MAMBO

La última novela que quisiéramos mencionar es *Chulapos mambo*, que presenta la particularidad de que su protagonismo está repartido en tres personajes fundamentales, en cuya interacción reposa toda la trama. Se trata de Henry Estrada, un aspirante a escritor y burócrata de un país

revolucionario de América Latina, cuyo referente histórico es fácilmente identificable como Venezuela; Simao, un venezolano hijo de inmigrantes portugueses que llegaron a Venezuela en los años cincuenta y que ante la crisis provocada por la revolución decidieron “re-emigrar”; y Alejandro, empresario español nacido en las Islas Canarias, deseoso de borrar sus orígenes para instalarse mejor en su imperio de dinero, corrupción y crímenes.

Esta novela llama la atención pues supone una doble variante con respecto a dos temas frecuentes en la narrativa de Juan Carlos Méndez Guédez: la destrucción de Venezuela y la crisis de gobernabilidad provocada por la llegada de Hugo Chávez y la experiencia de la inmigración venezolana en España. Dejando de lado cualquier resabio de denuncia que pudiera haber, como se filtra en algunas de las páginas más conmovedoras y duras de *Una tarde con campanas*, *Chulapos mambo* apuesta por un tratamiento en clave humorística, de sátira con ribetes de farsa, de esos asuntos trágicos.

El riesgo que implica semejante abordaje hace que sea esta de las tres novelas que estamos analizando la que plantea de forma menos evidente los roces y tensiones entre las variantes del español que hablan sus personajes. Quizás sólo en el personaje de Alejandro puede verse con claridad este conflicto. Deseoso de borrar su condición isleña y pasar por madrileño “de raza”, Alejandro disputará con Candelaria, su esposa, cuyo acento y cuyas palabras le recuerdan constantemente sus raíces:

Candelaria apareció junto a él. Hola, mi niño. Alejandro contó hasta quince. Cada vez que le decía mi niño, él sentía que las uñas se le llenaban de tierra y de patatas, le parecía que en la cabeza le aparecía un sombrero de mago tinerfeño. Tantos años en Madrid y a ella no se le quitaba ese puto acento. ¿Por qué no podía hablar normal, como él había aprendido a hacerlo, como tantos miles, millones de madrileños lo hacían, sin todas esas eses, sin esos cantaditos insulares? (Guédez, 2012, p. 46).

Este deseo de limpieza social a través de la “purificación” del acento conecta a Alejandro con un personaje como Estela Dublín, con la salvedad de que ella lo hace como un instintivo mecanismo de supervivencia ante la zozobra que cada tanto amenaza su vida, mientras que para Alejandro la persistencia del acento isleño es una especie de mancha pequeña pero irreductible en el blasón de riqueza, poder y supuesto refinamiento que lo ampara.

Esta conexión, en una lectura más atenta, revela otras resonancias, pues en el rechazo de Alejandro hacia su esposa, hacia su propio pasado, trasluce un prejuicio “peninsular” hacia América Latina y, de forma indirecta, hacia Venezuela. Baste recordar el importante proceso de inmigración, en ambos sentidos, que históricamente ha habido entre Venezuela y las Islas Canarias. Proceso del cual la obra de Méndez Guédez ha dado no pocas muestras, como lo reflejan sus novelas *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo* (1997), *El libro de Esther* (1999) y, a nuestro parecer, la más lograda de todas *Arena negra* (2011), donde las Islas juegan un rol decisivo como espacio que define las acciones.

Los efectos colaterales de lo que parece ser sólo un resentimiento conyugal se percibe, por ejemplo, en el uso de las palabras “papa” y “patata”:

Sonó de nuevo el teléfono. Candelaria le comentaba que le tenía una sorpresa para esta noche; una sorpresa tan especial que prefería adelantársela, le estaba preparando conejo al salmorejo y había encargado en Tenerife unas papas bonitas para acompañar la carne. Patatas, coño, que dijera patatas, rugió él y sintió que le ardía el estómago (Guédez, 2012, p. 247).

La palabra “papa”, que llega a provocarle acidez estomacal a Alejandro, es la que se utiliza también en el español de Venezuela para referirse a la patata.

Como lo hemos podido ver en este breve repaso, la atención al comportamiento lingüístico de los personajes de estas tres novelas de Juan Carlos Méndez Guédez permite apreciar y darle consistencia a los rasgos principales de eso que Valladares-Ruiz llama “la literatura inmigrante en España”. Término un poco ambiguo y que Zovko llamó, con similar margen de imprecisión, “la novela española de inmigrantes”.

Si algo revela el circunscrito pero elocuente estudio contrastivo de los diversos modos de expresión en las novelas de Méndez Guédez, es que las identidades son conceptos de difícil demarcación. No se puede hablar de una “literatura inmigrante en España” sin el riesgo de concebirla como un corpus que se presenta ya constituido antes de, literalmente, *entrar* en España. Sobre todo cuando muchos de los autores de esa tendencia, aunque de origen latinoamericano, viven y escriben desde la propia España. Igualmente, hablar de “novela española de inmigrantes” parte de un presupuesto contrario pero no menos erróneo: que el lugar de escritura, que es también el lugar de llegada de los personajes inmigrantes, basta para otorgar una nacionalidad a determinadas obras (Zovko sólo habla de novela) de la literatura.

Sin restarle valor a la necesidad de una denominación más exacta, se revela como prioridad la comprobación de esos rasgos que le darían existencia a dicha tendencia narrativa. Es un trabajo fundamental sobre el que incipientes estudios como el presente se han apoyado y que buscan, en la medida de sus posibilidades, continuar.

La atención a los aspectos lingüísticos de las representaciones de la inmigración en algunas novelas escritas y publicadas en España, brinda un terreno sólido para medir el calado de este tema en la narrativa contemporánea. En ese sentido, la obra de Juan Carlos Méndez Guédez supone un capítulo especial de esta corriente, pues no se trata para el autor de un tema aleatorio o circunstancial, sino de una preocupación constante que alcanza la raíz misma de su literatura: su lenguaje. La inmigración, experiencia clave en la vida y la obra de Méndez Guédez, llega al punto de modificar su ADN verbal.

El español de Méndez Guédez arrastra, como vimos, las marcas de un itinerario rico en sus etapas y en sus variantes. Desde su origen barquisimetano, pasando por la etapa juvenil en Caracas, hasta llegar a España, donde el proceso de mezcla y de asimilación continúa. Distintas residencias en Salamanca, Madrid y Tenerife han agregado a su repertorio lingüístico la diversidad propia de un país como España.

Este hecho nos recuerda, nuevamente, la existencia puramente nominal de eso que en debates anteriores se denominaba “español de España” o “español de América” (o de Venezuela, en este caso específico) y que debe dar pie a estudios pormenorizados de las variantes del español donde la literatura sigue teniendo un rol testimonial considerable.

BIBLIOGRAFÍA

- CHUMACEIRO, IRMA. (2004). *El español, lengua de América*. Caracas: Los libros de El Nacional.
- . (2005). *Estudio lingüístico del texto literario*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación ucv.
- CORDOLIANI, SILDA. (2014). *Pasaje de ida. 15 escritores venezolanos en el exterior*. Caracas: Alfa.
- LEDEZMA, THAIS ET MATEO, CRISTINA. (2006). “Los venezolanos como emigrantes. Estudio exploratorio en España”. En *Revista de Análisis de Coyuntura*, Vol XII. Num. 2. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- LE TALLEC-LLORET, GABRIELLE. (2015). “La nouvelle politique panhispanique des académies de la langue espagnole: une question de frontières”. En *La frontière*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- LIPSKI, JOHN. (1994). *El español de América*. Madrid: Cátedra.
- MÉNDEZ GUÉDEZ, JUAN CARLOS. (2000). *Árbol de luna*. Madrid: Lengua de Trapo.
- . (2012). *Una tarde con campanas*. Caracas: Equinoccio.
- . (2012). *Chulapos mambo*. Caracas: Lugar común.

- SEARLE, JOHN. (2007). *Los actos de habla*. Madrid: Cátedra
- VALLADARES-RUIZ, PATRICIA. (2009). “Es una historia que necesitaba contar, Entrevista con Juan Carlos Méndez Guédez”. En *Espéculo. Revista de Estudios Literarios. Universidad complutense de Madrid*. [En línea: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/jcmendez.html>]
- ZOVKO, MAJA. (2009). *La imagen del inmigrante en la novela española actual*, N. 2-10. Milán: Università degli Studi di Milano.

VIAJES, LÍNEAS DE FUGA Y EXILIOS EN ROBERTO BOLAÑO

JUAN CARLOS PINO CORREA

Universidad del Cauca, Colombia

DICE ROBERTO BOLAÑO: “El concepto de ‘tierra extraña’ (así como el de ‘tierra propia’) presenta algunas lagunas, abre nuevos interrogantes. ¿La ‘tierra extraña’ es una realidad geográfica, o más bien una construcción mental en movimiento permanente?” (Bolaño, 2004, p. 49) Dicha pregunta es posible si el hombre que reflexiona sobre su situación se ha movido por el mundo con una mentalidad no solo de trashumante sino también de cosmopolita, mientras sus ojos abiertos devoran día a día los nuevos paisajes que encuentra a su paso y, consciente o inconscientemente, los compara con los paisajes de la infancia. Es decir, esa tierra sentida la ha hecho suya, desde siempre, a través de sus propias vivencias y también de las vivencias de sus padres y abuelos y por tal razón la lleva arraigada en la mente y en el corazón. En otras palabras: la “tierra propia” es una realidad geográfica al tiempo que construcción mental, y lo mismo podría decirse de la “tierra extraña”. No es en vano, entonces, que Bolaño se refiere a este tema cuando habla de exiliarse como un empequeñecerse, como un desaparecer, como una reducción que al final tendrá como resultado el “alcanzar la altura verdadera, la altura real del ser” (Bolaño, 2004, p. 49). Como si la verdadera dimensión de un hombre sólo fuera posible descubrirla en los lugares desconocidos, en esa tierra extraña donde todo puede ser riesgo y abismo y donde construir un asidero, por pequeño que sea, se puede asimilar a arar y sembrar en el desierto. Donde la ratificación del ser no necesite de asidero geográfico o éste sea reconstruido con otras experiencias, otros paisajes y otros rostros. En tal sentido, el escritor chileno estaría de

acuerdo con Guattari y Deleuze cuando hablan de una fase siguiente a la línea de fuga o desterritorialización, es decir una línea abstracta y absoluta que funciona como liberación de una vida encarcelada y detenida. Tampoco es en vano que Bolaño cite a Jonathan Swift y nos recuerde que el exilio, para el autor de *Gulliver*, era el nombre secreto de un viaje. De eso, de exilios, de viajes, de autoexilios, Bolaño sí que sabía, hasta el punto de que su vida y su obra están colmadas de ellos.

De una infancia chilena de la que poco conocemos, Bolaño pasa a una primera estancia en México y a un regreso al país natal para apoyar el gobierno de Salvador Allende que había entrado en una espiral descendente producto de las encerronas y los complots. Ese viaje de autoafirmación lo hace por tierra, al igual que su alter ego Arturo Belano, un viaje que, dice Auxilio Lacouture, personaje secundario de *Los detectives salvajes* y protagónico de *Amuleto*, es “un viaje largo, larguísimo, plagado de peligros, el viaje iniciático de los pobres latinoamericanos, recorrer este continente absurdo que entendemos mal o que de plano no entendemos” (Bolaño, 2007, p. 63). Dicha travesía cambia radicalmente a Bolaño y a Belano.

Y cuando Arturo regresó, en 1974, ya era otro. Allende había caído y él había cumplido, eso me lo contó su hermana. Arturito había cumplido y su conciencia, su terrible conciencia de machito latinoamericano, en teoría no tenía nada que reprocharse. Se había presentado como voluntario el 11 de septiembre. Había hecho una guardia absurda en una calle vacía. Había salido de noche, había visto cosas, luego, días después, en un control policial había caído detenido. No lo torturaron, pero estuvo preso unos días y durante esos días se comportó como un hombre. Su conciencia debía estar tranquila. En México lo esperaban sus amigos, la noche del D.F., la vida de los poetas. Pero cuando volvió ya no era el mismo (Bolaño, 2007, pp. 195-196).

Ya no es el mismo porque hay una ruptura evidente, producto de una gigantesca frustración política y de los desencantos por el futuro no

sólo de Chile sino de la América Latina toda. Grínor Rojo dice que al quebrarse algo, algo nuevo lo reemplaza y que por eso, “el que vuelve del infierno de Chile es un individuo que no cree ya en lo que creyó y que por lo mismo no quiere saber nada de sus mayores sino que ni siquiera de sus contemporáneos, de los que se burla y a los cuales, con desprecio cariñoso, les ‘perdona la vida’” (Rojo, 2003, p. 74). En definitiva, Belano está en un constante y permanente nacimiento, como Bolaño. Belano nace con Bolaño en Chile, y luego en México, y luego de nuevo en Chile en su corta pero significativa experiencia de los días finales de Allende y de los primeros de Pinochet, y luego otra vez en el D.F. donde conoce a Ulises Lima con quien funda el realvisceralismo, y luego cuando va a Europa en el 78 y una vez más cuando viaja a África buscando quizá la muerte o una nueva vida. Es decir, cada territorio conquistado, así sea con precariedad, es un renacimiento, una refundación del propio ser, una reterritorialización compleja que ha seguido a las constantes desterritorializaciones externas pero también internas. No obstante, el hecho de que nazca muchas veces no quiere decir que antes haya muerto otras tantas. Es un nuevo nacimiento sin haber perecido antes, constituyéndose así en un cúmulo de vidas en el que se aúnan experiencias sobre diversos territorios geográficos y mentales. También es, en términos de Deleuze y Guattari, una línea de fuga, en donde no se huye del mundo sino que se hace “que ese mundo huya” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 208) para reconfigurar uno nuevo. De alguna manera, es una hoja de ruta donde el no lugar, que diría Augé (2000), se transforma en lugar, y por ende los paisajes y los horizontes difusos tienden a aclararse.

En *Los detectives salvajes*, dos poetas, Ulises Lima y Arturo Belano, buscan desesperadamente a la poeta Cesárea Tinajero por el norte de México, como un viaje de reencuentro y refundación que será el final de un largo trasegar y el comienzo de otro, final porque la búsqueda incesante de la poeta cuya grandeza intuyen y de la cual apenas conocen un poema gráfico terminará de una vez por todas con su muerte física que puede considerarse menos trágica que la muerte literaria que el

texto parece representar. “Oí que Belano decía que la habíamos cagado, que habíamos encontrado a Cesárea sólo para traerle la muerte” (Bolaño, 2007, p. 605). Grínor Rojo plantea que dicha muerte tiene dos connotaciones: a) Puede ser tomada como una broma porque con su ironía Bolaño “está festinando el arquetipo”, burlándose del motivo tradicional de la búsqueda y de sus rituales que al final, como muchas veces en la realidad, no queda en nada, y no alcanzan para develar algún misterio o responder alguna pregunta. b) No es una broma porque siguiendo a Freud y Bloom, lo que se propone con dicha muerte es la “eliminación del precursor”. Pero en uno y otro caso, dicha escena, según Rojo, determina la metáfora de deshacerse de muchos de los fantasmas del *establishment* que para bien o para mal pesan sobre ellos como una losa.

La muerte de Cesárea Tinajero, primera vanguardista de México, es, esencialmente, en la novela que nos ha proporcionado Roberto Bolaño, la muerte de cierta manera de concebirse el escritor a sí mismo y de concebir su creación. Es, en buenas cuentas, la muerte de un arte y una literatura de los que Octavio Paz, personaje también de la novela, cuya imagen virtual planea sobre buena parte del relato y quien finalmente aparece en persona en una anotación que hace su secretaria en octubre del 95, es el más celebrado de sus representantes. Paz fue, históricamente, el vanguardista por excelencia y el de más larga duración [...]. Fue, si se me permite decirlo de esta manera, la Cesárea Tinajero masculina, longeva, respetable y sobre todo activa del arte y la literatura de la vanguardia mexicana, latinoamericana y hasta pudiera ser que mundial. Contra la herencia de Paz entonces o, mejor dicho, en el espacio histórico que se abre con posterioridad al vaciamiento de esa herencia, después de la muerte de las vanguardias y de la estética que ellas mismas o sus varias reediciones (postvanguardistas, neovanguardistas, transvanguardistas, etc.) defendieron, se alza o quiere alzarse la obra entera de Roberto Bolaño y de la cual la novela del 98 es,

como dirían Cristóbal Colón y Tomás Harris, ni más ni menos que un “diario de viaje” (Rojo, 2003, pp. 72-73).

Y puede decirse que además de final es un nuevo comienzo en la medida en que después de dicha muerte los poetas se han quitado las ataduras que los vinculaban con el infrarrealismo de los años veinte (con la tradición y el canon, en más amplio sentido, si se tiene en cuenta la opinión de Rojo), pero también con el realismo visceral que los dos representaban, y pueden emprender ahora un nuevo viaje con un equipaje más ligero.

No parece casual que luego de un breve regreso al D.F., los dos poetas decidan ir a Europa y uno de ellos, Belano, para no regresar jamás. El mismo Bolaño considera que al principio, para él, el viaje era esencial: “El viaje, en el imaginario de mi generación, era el viaje de los *beatniks*. Y eso se prolongó varios años después, incluso cuando viajé por Europa. Pero hay un momento en que todo viene a ser lo mismo” (Braithwaite, 2006, p. 57)¹ *Los detectives salvajes* sigue siendo, entonces, un diario de viaje, más que el de Juan García Madero, narrador de la primera y tercera partes de la novela escritas precisamente como diario, el de Ulises Lima (el Ulises tampoco es casual) y, sobre todo, el de Arturo Belano, y el de toda una generación de latinoamericanos a quienes la historia no les supo dar más que desesperanzas aquí y allá. Aquella trashumancia es la continuación de un largo proceso de desterritorializaciones y reterritorializaciones. Cómo no pensar así, con Pablo Catalán, que los desplazamientos de Belano (y de Bolaño, por supuesto) son un proceso-devenir, en referencia al “co-funcionar con elementos que se encuentran en el entorno y que permiten la apertura territorial” (Catalán, 2003, p. 96). Catalán, retomando a Deleuze y Guattari, afirma que en *Los detectives salvajes* los personajes confieren

1 Es bastante probable que Bolaño esté haciendo referencia, aquí, más a la cultura *beat* como forma de ser y como modo de asumir el mundo, que a lo que se conoció como *beatnik*, que en esencia fue un término creado para hacer burla de lo *beat* en tanto postura contestataria y contracultural, término que fue ampliamente difundido por los medios de comunicación y que al final casi subsumió al término *beat*.

marcas significativas singulares a los territorios, lo que implica una imposición de códigos y de ritmos particulares, a la manera de lo que se conoce como ritornelos. “Al imponer su ritmo y la transformación de los medios cuantitativos en cualitativos se logra un nuevo agenciamiento y se abre la distancia crítica, se impulsa la línea de la desterritorialización” (Catalán, 2003, p. 97). Los códigos y los ritmos están en la manera propia, en el estilo, de recorrer esos territorios, bien sea la ciudad de México, América Latina y posteriormente Europa y África. En el recorrer la ciudad, porque Belano se moviliza en ella a su antojo, a pie, como un *flaneur* insaciable e hiperactivo, o en los camiones que siempre van repletos. O porque decidió el regreso a Chile en el 73 por tierra, con una intencionalidad “*beatnik*, de libertad suprema” (Braithwaite, 2006, p. 58), como si fuera inevitable tocar con su planta los países de Latinoamérica atrapados en el dolor y en la miseria –al igual que Bolaño, que se quedó en El Salvador un tiempo con los directores del FMLN, “unos auténticos criminales que se decían poetas” (Braithwaite, 2006, p. 80)– o como si tuviera la necesidad de contemplarlos con ojos a la vez de viajero y de exiliado, con ojos de utopía, la necesidad de acariciarlos, de sufrirlos en carne propia. Y luego porque su periplo europeo también parecía una itinerancia a la luz de un plan absurdo cual si todo fuera una ruleta rusa, una planeación dentro del caos, o, mejor, un devenir con una sola regla: la de dejarse llevar por el azar, como una hoja arrasada por el viento, en una “aventura, que siempre es inesperada” (Bolaño, 2004, p. 20).

Esa misma conciencia del significado del viaje tiene Bolaño, por supuesto, como creador de Belano, y conocedor, como él, a través de las lecturas de Baudelaire, de que además de poder ejercer la libertad es inevitable en tales desplazamientos el encuentro con desiertos y con oasis donde nadie libera al hombre de las potencias del mal. Es decir, que además de liberador, el viaje es, en esencia, también horror. O liberador en el horror. Belano y Bolaño, viajeros irredentos, lo saben mejor que nadie y por eso citan con frecuencia al poeta maldito:

¡Amargo sabor, aquel que se extrae del viaje
 El mundo, monótono y pequeño, en el presente,
 Ayer, mañana, siempre, nos hace ver nuestra imagen;
 Un oasis de horror en un desierto de tedio!
 (Baudelaire, “El viaje”)

Y esa amarga ciencia que percibe Baudelaire, es el contexto para plantear en seguida preguntas que quizá todo hombre se haya hecho alguna vez, o muchas veces. Este contexto hace que surja esa pregunta inminente de si hay que quedarse o partir, como si en esa decisión y en sus consecuencias se dejara la piel. Se la deja, sin duda: “¿Es menester partir? ¿Quedarse? Si te puedes quedar, quédate / Parte, si es menester” (Baudelaire, “El viaje”). Parece que hay que quedarse sólo si es preciso, nada más, como si la tierra en la que se nació o en la que se habita fuera una condena y la única salvación es volver a nacer, romper con el territorio y crear uno nuevo en cada nuevo encuentro, maximizando el concepto de “lo Natal” de Deleuze y Guattari.

Muy significativa es la escena que en una entrevista cuenta Bolaño de su infancia: un hombre se asoma a su puerta y pregunta por una calle que él no conoce y luego lo ve alejarse, consciente de que ya no se verán más y que ese encuentro fugaz es la epifanía de dos voluntades, dos pensamientos y dos puntos de vista distintos sobre el mundo, pero también, dolorosamente, es una premonición de la muerte. Parece, pues, que Bolaño quisiera plantear sutilmente que quedarse es morir, y que entonces la única salvación es abandonar esa tierra y recorrer el mundo. Pero también cree Bolaño, y lo dice cuando comenta el poema de Baudelaire, que hay condena en el partir. “El viaje que emprenden los tripulantes del poema de Baudelaire en cierto modo se asemeja al viaje de los condenados. Voy a viajar, voy a perderme en territorios desconocidos, a ver qué encuentro, a ver qué pasa. Pero previamente voy a renunciar a todo. O lo que es lo mismo: para viajar de verdad los viajeros no deben tener nada que perder” (Bolaño, 2003, p. 150).

Es esa consciencia de no temer a las pérdidas si ya se ha perdido el territorio de la infancia, lo que permite asumir con toda la naturalidad las relocalizaciones territoriales que, según García Canclini (1990), configuran la reterritorialización que sigue a la desterritorialización, entendida esta como la pérdida de la relación natural entre la cultura y los referentes geográficos y sociales. En Bolaño, ese tema no está presente sólo en *Los detectives salvajes* sino que es un eje transversal a toda su obra. Por eso, es inevitable preguntar ¿cuáles son los oasis y los desiertos que aparecen como territorios de horror en la obra de Bolaño? Y si hay alguna respuesta, ésta es radicalmente diferente a lo que el sentido común enseña sobre los oasis y los desiertos.

En la afirmación de Baudelaire sobre el desierto y el oasis [...] nadie libera al hombre de las potencias del mal. Bolaño, viajero irredento, la ha asumido también de tal manera. Así las cosas, después del desierto sigue el oasis que –en otros contextos– se lo ha querido asimilar a salvación, a escape de una muerte segura, a espacio reconfortante y purificador, pero que en estos dos autores significa explosión, caos, extravío e incluso otra forma de nombrar al mismo desierto. Y, por todo, eso significa condena; una nueva condena, irremediable, imprescriptible” (Pino y Buendía, 2009, p. 277).

La condena del quedarse y del partir, la condena de la vida y de la muerte, la condena del trasegar como si no se tuviera un rumbo concreto, como un Ulises sin Ítaca y sin Penélope. Esa condena requiere de una cartografía cuyas coordenadas nos las dan los libros de Bolaño y que tienen una marcada diferencia con los mapas que nos planteaban antes otras obras de la literatura hispanoamericana.

BIBLIOGRAFÍA

AUGÉ, MARC. (2000). *Los no lugares*. Barcelona: Gedisa.

- BAUDELAIRE, CHARLES. (2006). *Las flores del mal – Les fleurs du mal*. Madrid: Cátedra.
- BOLAÑO, ROBERTO. (2007). *Amuleto*. Barcelona: Anagrama.
- . (2003). *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama.
- . (2004). *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- . (2007). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- BRAITHWAITE, ANDRÉS. (2006). *Bolaño por sí mismo, entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- CATALÁN, PABLO. (20039). “Los territorios de Roberto Bolaño”. En *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis.
- DELEUZE, GILLES Y GUATTARI, FELIX. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- GARCÍA CANCLINI, NESTOR. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- PINO, JUAN CARLOS Y BUENDÍA, ALEXANDER. (2009). “Escenarios y personajes de Roberto Bolaño en el entorno posmoderno”. En *Revista Alpha*, No. 29. Osorno Chile: Universidad de los Lagos.
- ROJO, GRÍNOR. (2003). “Sobre los detectives salvajes”. En *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis.

PROBLEMAS DE LAS REPRESENTACIONES DEL VIAJE EN BOLAÑO

PABLO VIRGUETTI

Université Bordeaux Montaigne

EL ESCRITOR CHILENO ROBERTO BOLAÑO ha dejado una obra donde el viaje y el exilio aparecen constantemente. Él mismo, viajero y exiliado, con una juventud pasada en México y una instalación definitiva en España, escribe sobre personajes que o bien han tenido que dejar un país por otro o bien viven en un estado constante de errancia, sin un lugar fijo de residencia y con un destino signado por la necesidad de mantenerse en movimiento.

Así, esta característica central se ha manifestado en tramas en las que se crea el arquetipo del “intelectual o artista viajero latinoamericano”, cuya historia se sitúa en los últimos años del siglo xx. Este arquetipo se mueve dentro de Latinoamérica y también viaja a Europa, repitiendo un itinerario que por supuesto ya existía (podemos pensar en Vallejo o en Darío, por dar solo dos ejemplos). Sin embargo, este nuevo viajero se diferencia de los de otras épocas por que las condiciones tanto espaciales como temporales han cambiado: todo está más cerca pero también todo es más rápido y en consecuencia efímero. De esta manera, la lógica del viaje en Bolaño se asocia al principio “líquido” de la modernidad propuesto por Zigmunt Bauman (2000), como lo afirma Chiara Bolognese en su monografía sobre el autor chileno:

el hombre actual se comporta como un fluido, cuya propiedad más importante es el constante movimiento, [...] Ese aspecto, según el sociólogo, se refleja en los individuos, que ya no tienen ningún rasgo o ele-

mento que los caracterice de forma duradera. Incluso el concepto de patria ha dejado de desempeñar esta función (Bolognese, 2009, p 185).

Por su parte, Ignacio Echevarría propone el término de extraterritorialidad para describir la convergencia de las temáticas de escritura de Bolaño con la figura del autor, ambos viajeros constantes. El término fue propuesto por primera vez por George Steiner, y en principio fue aplicado principalmente al ámbito lingüístico (Steiner, 2002, p 257). Como explica Echevarría el término fue acuñado para describir “la emergencia de escritores lingüísticamente nómadas o multilingües en los que la tradicional ‘ecuación entre un eje lingüístico único –un arraigo profundo a la tierra natal– y la autoridad poética es puesta en tela de juicio” (Echevarría, 2008, p. 437).

Entonces, pese a que la lengua que Bolaño utiliza es siempre el español, el lugar desde donde escribe está descentrado en relación con la tradición latinoamericana. Esto quiere decir que el hecho de trabajar con elementos propios al exilio y a la errancia tiene una doble consecuencia: Por un lado, tener como una de las temáticas recurrentes en su obra las aventuras del latinoamericano en Europa (por supuesto, Bolaño no es el único en trabajar esta temática). En segundo lugar, y quizás de manera más significativa, el posicionamiento simbólico de los personajes y de la escritura se realiza al margen. Es decir que se milita por un desconocimiento de algunos imperativos de autoridad, considerados como pertenecientes al centro. Por ejemplo, algunos personajes de una fuerte presencia simbólica, como Cesárea Tinajero en *Los detectives salvajes* (1998), o Arturo Belano en la misma novela, deciden partir a lugares inhóspitos. Ambos son poetas de vanguardia, pero pareciera que escapan para evitar cualquier riesgo de “contaminación” provocado por la profesionalización del mundo de las letras.

Para comprender la representación del viaje es pertinente preguntarse si esta concepción del viaje es una elección o se impone como obligación existencial. Existe la tendencia a pensar que el viaje en la obra de

Bolaño continúa la concepción romántica del viajero, el que decide partir para tener aventuras, seguir sus pasiones, y atravesar eventualmente una experiencia de aprendizaje. Intentaremos demostrar la hipótesis contraria: la posición asumida por los personajes de Bolaño es la única posible. Posteriormente, intentaremos dilucidar cómo se articula el discurso del viajero en la obra del escritor chileno. Para intentar responder a estas ideas vamos a analizar algunos ejemplos que muestran de qué manera está representado el viaje y el exilio en algunas de sus obras así como la manera en la cual la experiencia del viaje sirve como metáfora o símbolo definitorio de la búsqueda de la identidad del autor.

PERSONAJES NÓMADAS

Diferentes críticos y estudiosos han coincidido en poner de relieve el carácter viajero de los personajes de Bolaño y su interminable recorrido existencial. Se señala que la construcción de la narrativa del autor chileno se lleva a cabo desde el cosmopolitismo y la marginalidad a la vez. De esta manera, muchos de sus personajes son cosmopolitas pero su forma de participar de la posmodernidad es desde el margen, asumiendo esta opción y explotándola al máximo como opuesta a los centros de poder. Tomando como ejemplo a los real visceralistas, el grupo de jóvenes mexicanos de vanguardia que protagonizan la novela *Los detectives salvajes*, estos están al tanto de la vanguardia europea, pero al mismo tiempo no dejan de socavar lo que consideran el símbolo del centro literario del país, Octavio Paz. De Paz dicen: “nuestro gran enemigo” (Bolaño, 1998, p. 14). Prefieren crear una tradición propia siguiendo a una poeta viajera que desapareció en el norte de México, Cesárea Tinajero.

En palabras de Cabal y Gariboto, “la poética de los real visceralistas se sostiene sobre su modo de comportamiento: ética y estética se funden en un solo plano, y en esta fusión se cifra su apuesta subversiva” (Cabal y Gariboto, 2008, p. 169). Por su lado, Claude Fell relaciona este

nomadismo con un sentimiento comunitario compartido, es decir que, aunque el viaje se haga en solitario, hay una solidaridad y una búsqueda común en los viajes de los personajes bolañanos. Así, Fell opina sobre los personajes Ulises Lima y Arturo Belano (que son los líderes del movimiento y también símbolos de la errancia): “Tanto Ulises Lima como Arturo Belano manifiestan un sentido tribal relativamente fuerte -que parece atenuarse a medida que envejecen- y, para ellos, la creación del ‘grupo’ [...] es una manera de diferenciarse del mundo exterior” (Fell, 2011, p. 154).

Estas ideas dan muestra de que el viaje no es un hecho accidental o gratuito en los relatos, sino que son parte de una actitud generacional, lo que podría llamarse una filosofía de vida propia en los personajes. Esta actitud vivencial, que también ha sido señalada en otros trabajos sobre la obra de Bolaño, implica una visión romántica de la práctica artística. El mejor ejemplo de la construcción de esta visión se observa en la novela ya citada, *Los detectives salvajes*. En ella, se cuenta la historia de un grupo de jóvenes poetas mexicanos que quieren cambiar la poesía a través de su grupo de vanguardia, el realismo visceral. Sin embargo, su retórica revolucionaria se ve siempre postergada por una estrategia digresiva de la trama, que condena a los personajes al exilio, en este caso bajo la forma de la investigación sobre una poeta perdida que simboliza el secreto de la poesía. El viaje es, además, como lo demuestran las opiniones citadas, una forma de posicionamiento político. De esta manera, los real visceralistas están buscando constantemente una experiencia redentora que les permita crear un centro de poder desde los márgenes y les ayude a llegar a establecer un paradigma. Sin embargo, cuando encuentran a la poeta perdida en quien están puestas todas sus esperanzas, lo único que logran es producirle accidentalmente la muerte. El resultado del viaje es catastrófico, pero su excusa ha permitido elaborar un discurso que llama al viaje y a la aventura para lograr realizarse completamente como artista. Y este viaje está anunciado por los personajes como una posibilidad llena de esperanzas.

Hay aquí un doble signo, el del viaje como promesa y el del viaje como desilusión. Quizás el éxito de Bolaño se base en su capacidad de representar de forma original y certera esta articulación del camino del artista. Porque en su retrato del joven latinoamericano se resumen estas disposiciones anímicas que marcan el *zeitgeist* de las últimas décadas. Es decir, el que propone justamente la descripción de la posmodernidad: el fin de los grandes relatos. La historia de *Los detectives salvajes* está situada en los años 70, un momento en el cual la revolución cubana y la guerrilla del Ché aún son recientes, y donde el discurso contracultural proveniente de los países desarrollados otorga a la juventud el poder de cambiar la sociedad.

En la novela se puede ver cómo uno de los personajes protagonistas, García Madero, se hace discípulo de los líderes del grupo de vanguardia y asume su discurso al punto de renunciar a su vida pasada en una familia de clase media. A lo largo de la novela, este proceso de iniciación termina convirtiéndolo en un poeta que entra en las exigencias del discurso revolucionario y esto le permite ser parte de la expedición que busca a la poeta perdida en el desierto de México. La novela, polifónica, puesto que se compone de múltiples testimonios sobre los real visceralistas, acompaña el entusiasmo de García Madero con el mismo discurso romántico, todos consideran que el secreto que esconde la poeta puede ser esencial.

En una escena, uno de los líderes del movimiento, Arturo Belano, que además es el alter ego del autor, discute con su novia sobre la posibilidad de dejarlo todo e irse de viaje. El diálogo resume bien la oposición de la retórica romántica del poeta contra un discurso más racional y conservador por parte de la novia:

Y yo le dije que cuando fuera bióloga ya tendría tiempo y además dinero, porque no pensaba dar la vuelta al mundo en autostop ni durmiendo en cualquier sitio, de ver esas ciudades y esos países. Y él entonces dijo: no pienso *verlos*, pienso *vivir* en ellos, tal como he vivido en México. Y yo le dije:

pues allá tú, que seas feliz, vive en ellos y muérete en ellos si quieres, yo ya viajaré cuando tenga dinero. Entonces te faltará tiempo, dijo él. No me faltará tiempo, dije yo, al contrario, seré dueña de mi tiempo, haré con mi tiempo lo que me dé la gana. Y él dijo: ya no serás joven (Bolaño, 1998, p. 211).

EL DESENCANTO

Pese a la aparentemente firme convicción de Belano y de sus compañeros para emprender el viaje y de llevar a cabo su poética de la experiencia (ya que en la novela nunca se ven sus poemas pero sí sus aventuras en tanto que poetas), los discursos real visceralistas expresan también un cierto descreimiento y una desaprensión respecto al discurso idealista. Así, la poeta uruguaya Auxilio Lacouture narra el momento en que va a despedir a Arturo Belano que se va de viaje:

Y yo fui la única, aparte de su familia, que lo fue a despedir a la estación de autobuses, pues él se marchó por tierra, un viaje largo, larguísimo, plagado de peligros, el viaje iniciático de todos los pobres muchachos latinoamericanos, recorrer este continente absurdo, y cuando Arturito Belano se asomó a la ventanilla del autobús para hacernos adiós con la mano, no sólo su madre lloró, yo también lloré (Bolaño, 1998, p. 195).

El presentimiento de que el viaje no servirá para nada está entonces presente en el discurso de los personajes y se opone al idealismo romántico. Esta contradicción hace que sea pertinente preguntarse por qué en las historias de Bolaño todos parten de viaje pese a que están conscientes de que quizás no sirva para nada. La respuesta, como se puede suponer, es que el viaje es una manifestación de la ideología que les permite pertenecer a un grupo social y prácticamente la única opción que les ofrece la sociedad. De lo contrario, queda la posibilidad de traicionar al arte, y de ser parte de esos artistas que lo único que buscan es relacionarse con el poder y la respetabilidad.

Lo que demuestra esta representación del mal poeta es que el tema de la ética del artista ha sido una preocupación recurrente en Bolaño. En su obra, los artistas que han elegido la opción opuesta a esta actitud idealista y revolucionaria, terminan muchas veces por verse representados como manifestaciones del mal. Es el caso de Carlos Wieder en la novela *Estrella distante* (2013) o María Canales en la novela *Nocturno de Chile* (2000), ambos retratados como cómplices y colaboradores de la dictadura de Augusto Pinochet.

En cierta medida, la cuestión del viaje responde a una obligación para los personajes, una obligación que les permite devenir poetas, ser aceptados en su grupo social y evitar pasar al bando enemigo. El hecho de que no tengan elección permite comprender mejor el tono entre fatalista y nostálgico que adquieren los narradores viajeros. Sin embargo, de la misma forma, esta imposibilidad de elección quita legitimidad al idealismo de los personajes, en la medida en que la actitud del viajero ya no es completamente desinteresada y ajena al posible fracaso de su nomadismo. Es por esta razón que más que viaje o exilio, se ha llamado errancia el movimiento vital llevado a cabo por los artistas que pueblan las novelas de Bolaño. Esto permite comprender los análisis posmodernistas que se han llevado a cabo sobre su obra. La errancia representaría la única forma para los vanguardistas de no traicionarse a sí mismos, puesto que su discurso revolucionario corre el peligro de ser absorbido por la tradición. Por ello Octavio Paz habla de una “tradición de la ruptura” en su obra *Los hijos del limo* (1974).

Un ejemplo de esta situación es la decisión de Tinajero de dejarlo todo para irse al desierto del norte de México, alejada del territorio natural de la vanguardia: la ciudad. Cuando ella anuncia su partida, un amigo intenta convencerla de que no parta: “¿Qué va a ser de tu revista?, le dije. ¿Qué va a ser del realismo visceral? Ella se rió cuando le pregunté aquello” (Bolaño, 1998, p. 460). Tinajero nunca da una aclaración, la risa como respuesta muestra la imposibilidad de traicionar el discurso y decir explícitamente que mantenerlo indefinidamente no es posible.

EL DISCURSO DEL VIAJERO

En la recopilación de conferencias y artículos periodísticos *Entre paréntesis* se pueden encontrar dos charlas de Bolaño sobre el exilio. En la primera, titulada “Literatura y exilio”, Bolaño expresa desde el comienzo que entiende el exilio como actitud ante la vida. Posteriormente pone de relieve dos elementos que, sin anular el exilio lo relativizan: en primer lugar, el cuestionamiento del concepto de frontera. Para ello, utiliza el ejemplo de su amigo, el poeta mexicano Mario Santiago, quien se vio expulsado de Austria pero, en palabras de Bolaño, era alguien:

a quien por lo demás, Austria y México y Estados Unidos y la felizmente extinta Unión Soviética y Chile y China le traían sin cuidado, entre otras cosas porque no creía en países y las únicas fronteras que respetaba eran las fronteras de los sueños, las fronteras temblorosas del amor y del desamor, las fronteras del valor y el miedo, las fronteras doradas de la ética (Bolaño, 2004, p. 42).

El discurso oficial del autor se posiciona en este extracto de la misma forma que se posicionan sus personajes, esto es, renegando de un orden establecido, en este caso el de las fronteras nacionales y proponiendo un esquema de valores que corresponde al esquema adoptado por el arquetipo del artista de sus obras. Es por esto que Bolaño cita entre los atributos de Lima el valor, atributo que el autor otorga al oficio del escritor en repetidas ocasiones, tanto en la ficción como en el ensayo.

El segundo elemento que relativiza el exilio es el rechazo categórico que expresa el hecho de utilizar la etiqueta de exiliado:

Por supuesto, por el aire de Europa suena una cantinela y es la cantinela del dolor de los exiliados, una música hecha de quejas y lamentaciones y una nostalgia difícilmente inteligible. ¿Se puede tener nostalgia por la tierra donde uno estuvo a punto de morir? ¿Se puede tener nostalgia de

la pobreza, de la intolerancia, de la prepotencia, de la injusticia? La cantinela, entonada por latinoamericanos y también por escritores de otras zonas depauperadas o traumatizadas, insiste en la nostalgia, en el regreso al país natal, y a mí eso siempre me ha sonado a mentira (Bolaño, 2004, p. 43).

En realidad, este ataque a la etiqueta del exiliado debe ser entendido como un ataque a la impostura, al potencial aprovechamiento de esta condición que ha existido de parte de los latinoamericanos que han emigrado. Se puede entender una vez más el interés del autor para establecer la función de la ética del artista. Esta declaración también muestra que, de la misma forma en que el autor se declara enemigo de las fronteras, y por lo tanto de los nacionalismos, no existe ninguna identificación o apelación a un vínculo sentimental con la idea del país natal abandonado, ya que esto, bajo el velo de la nostalgia, no sería otra cosa que otro tipo de manifestación de un nacionalismo latinoamericano.

Ahora bien, a pesar de esta condena de la utilización del exilio como impostura personal y como una manifestación de una nostalgia nacionalista, Bolaño reconoce el exilio como un lugar simbólico habitado por el escritor. Así, declara “para el escritor de verdad la única patria es su biblioteca”. En otra conferencia, titulada simplemente “Exilios”, añade sobre el mismo tema: “Toda literatura lleva en sí el exilio, lo mismo da que el escritor haya tenido que largarse a los 20 años o que nunca se haya movido de su casa” (Bolaño, 2004, p. 49). La idea de que la patria sea la biblioteca y que el exilio esté en el interior de cada artista revelan una nueva dimensión de la idea de viaje en Bolaño: la cualidad simbólica del exilio como lugar desde donde se puede crear literatura. Y esta dimensión tiene una función central en el pensamiento de un escritor que crea un territorio literario cosmopolita.

Por una parte este lugar simbólico del exiliado otorga la posibilidad de refundar su propia literatura. Bolaño da el ejemplo del polaco Witold Gombrowicz, quien vivió varios años en Argentina: “Gom-

browicz supo ver en Argentina esa cualidad del exilio y para el exilio: una tierra en donde la forma se deshace constantemente, tierra no historiada, es decir tierra abierta a la libertad y a la inmadurez” (Bolaño, 2004, p. 54). El exilio entonces da al poeta no solamente la posibilidad de contar la experiencia del viaje, sino de encontrar nuevas perspectivas desde donde se pueda pensar la literatura.

Quizás el mejor ejemplo de la construcción del exilio como lugar simbólico sea la conferencia *Enfermedad + literatura = enfermedad*, incluida en el libro de cuentos *El gaucho insufrible*. En ella, Bolaño analiza un poema de Baudelaire al que califica como “el poema más lúcido del siglo XIX”. Se trata del poema *El viaje*.¹ Bolaño comenta la traducción al español de dicho poema, en el que se puede encontrar sin dificultad una disposición que sintetiza muchas de sus propias ideas. Está presente la iniciación a la poesía, a un camino existencial, para llegar en la parte central a una definición del viaje y de los viajeros: “Pero los verdaderos viajeros solo parten / Por partir, corazones a globos semejantes / a su fatalidad jamás ellos esquivan / y gritan adelante sin saber bien por qué” (Bolaño, 2003, p. 149).

Bolaño declara que el viajero de Baudelaire es alguien que debe renunciar a todo para poder partir, y que “es alguien que tiene el corazón lleno de rabia y amargura [...] aunque por supuesto, es alguien que razonablemente quiere salvarse. [...] El viaje, todo el poema, es como una tumultuosa caravana que se dirige directamente hacia el abismo” (Bolaño, 2003, p. 151).

A la luz de este poema se encuentra una perspectiva existencial del viajero, donde la cuestión de las fronteras y la nacionalidad pasa a segundo plano, puesto que el viaje es, como dice el autor, para salvarse, para huir del tedio existencial tan presente en el mismo Baudelaire y, de esta forma la posibilidad del viaje pasa a ser un problema esencialmente moderno. La imagen con la que Bolaño compara al poema, la de la caravana que se

1 Citamos la versión traducida que utiliza el autor en *El gaucho insufrible*.

dirige hacia el abismo, es una imagen que aparece en su prosa de forma reiterada, con la diferencia de que en los textos de ficción la caravana está compuesta siempre por jóvenes latinoamericanos. El crítico Ignacio Echavarría señala que esta imagen resume su obra en el sentido en que ésta representa el gran poema épico de Latinoamérica, la del fracaso y derrota de un continente fantasmal (Echavarría, 2008, p. 441).

Como conclusión, se puede observar que el viaje y el exilio son casi análogos en la escritura de Bolaño, y que no funcionan solamente como uno de los motivos centrales de su obra, sino que también ejercen como motores de la construcción de su imaginario. Hemos visto que los personajes de Bolaño, más que elegir el viaje, están obligados a llevarlo a cabo debido a su ideología revolucionaria. Desaparecer es su último gesto estético y político.

Esto no quiere decir que el viaje significa necesariamente un trayecto inútil hacia “el abismo” (metáfora clara del olvido). El humor, el tono irónico constante y la aparición certera de lo absurdo, reposicionan este tratamiento más bien pesimista y lo alejan de un simple nihilismo para colocarlo en una visión crítica de las definiciones demasiado rápidas de lo que es la identidad latinoamericana. Así, en la imagen del viajero bolañiano conviven la osadía y el valor con ciertos resultados caricaturescos puestos en evidencia por el autor, que resultan siempre en un ligero descentramiento respecto al entorno del viajero.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUMAN, ZYGMUNT. (2000). *Liquid modernity*. Cambridge: Blackwell.
- BOLAÑO, ROBERTO. (2003). *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama.
- . (2013). *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.
- . (1998). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- . (2000). *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, ROBERTO Y ECHEVARRÍA, IGNACIO. (2004). *Entre paréntesis: ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama.

- BOLOGNESE, CHIARA. (2009). *Pistas de un naufragio: cartografía de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Margen.
- COBAS CARRAL, ANDREA Y GARIBOTO, VERÓNICA. (2008). “Un epitafio en el desierto: Poesía y revolución en *Los detectives salvajes*”. En *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya.
- ECHEVARRÍA, IGNACIO. (2008). “Bolaño extraterritorial”. En *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya.
- FELL, CLAUDE. (2011). “Errancia y escritura en *Los detectives salvajes*, viaje a los confines de la poesía”. En *Roberto Bolaño la experiencia del abismo*. Santiago de Chile: Lastarria.
- MORENO, FERNANDO Y ANDREWS, CHRIS. (2011). *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Santiago de Chile: Ediciones Lastarria.
- PAZ, OCTAVIO. (1974). *Los hijos del limo; del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- PAZ SOLDÁN, EDMUNDO Y FAVERÓN PATRIAU, GUSTAVO. (2008). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya.
- STEINER, GEORGE Y DAUZAT, PIERRE-EMMANUEL. (2002). *Extraterritorialité*. París: Calmann-Levy.

ISEL RIVERO O EL AVISTAMIENTO DE UNA ERRANTE DE PASO

ZUZEL LÓPEZ BAQUEZ

Universidad de Oviedo

LA OBRA DE ISEL RIVERO ES TAN DESCONOCIDA COMO SU CALIDAD LITERARIA, manifiesta. La errancia, que ha signado la vida de esta poeta, ha terminado por marcar también su obra desde el punto de vista discursivo, político y literario. La ausencia de atención por parte de la crítica literaria tanto dentro como fuera de Cuba es parte del precio que ha tenido que pagar la autora por su disidencia raigal (Del Pliego, 2010, pp. 7-8).

Nacida en La Habana en 1941, Isel Rivero publica su primer y más conocido poemario, *La marcha de los hurones*, en 1960 bajo el sello editorial de El Puente, un interesante proyecto cultural cubano surgido al calor del triunfo de la Revolución cubana y que el propio gobierno revolucionario clausuraría poco después, en 1964. Dicho poemario sirvió como especie de manifiesto literario de ese proyecto (que no grupo) llamado El Puente, que aglutinó a escritores y escritoras negros y blancos, de diferentes edades, credos literarios y orientación sexual. En sus pocos años de existencia, Ediciones El Puente publicó más de treinta títulos, sobre todo de poesía. En ellas, publicaron poetas tan conocidos como Nancy Morejón, Miguel Barnet y Belkis Cuza Malé, etc. Pero esto es algo que a muchos de ellos les gustaría olvidar todavía hoy. Y motivos hay para ello, a juzgar por la persecución que sufrieron sus integrantes por no avenirse a las necesidades de la Revolución naciente, según la opinión del sector más dogmático de la intelectualidad cubana que fue el que se impuso una vez dirimidas las vehementes polémicas culturales de los años 60. Tanto así que algunos de esos escritores, como la autora que nos ocupa, terminaron por exiliarse.

Solo en fecha tan reciente como 2011, el profesor y poeta cubano radicado en los Estados Unidos Jesús J. Barquet ha publicado, en un intento por hacer justicia, la reconstrucción de la historia hasta ahora silenciada de Ediciones El Puente. *Ediciones El Puente en La Habana de los 60. Lecturas críticas y libros de poesía* es un libro que se publicó en México y no circula en Cuba. De ahí que, pese al encomiable esfuerzo del profesor cubano, no se pueda hablar de que ese capítulo de la cultura cubana, que es Ediciones El Puente, goce actualmente de visibilidad dentro de la Isla. Este ensayo forma parte, pues, de ese intento que muchos de los cubanos y cubanas que vivimos fuera de ella, estamos haciendo para restituir dentro de la historia cultural cubana, episodios como es este singular proyecto.

Justo ese mismo año (2011), veía la luz el último poemario de Isel Rivero: *De paso*. La colección consta de 31 poemas, distribuidos en tres secciones o cuadernillos (“Las horas, los días”, “Cartas a R.M.” y “Despedidas y diarios”), cuyos rótulos son en sí mismos una extrapolación a la poesía, de los géneros autobiográficos asociados tradicionalmente con la escritura femenina y que, en su conjunto, vienen a reforzar esa declaración que constituye, de antemano, el título de este libro. *De paso* alude a un tiempo, pues, a la transitoriedad y a la extranjería que han devenido constantes en la vida de la autora y que condicionan su discurso por medio del cual nos ‘confía’ su particular visión del mundo.

La primera sección del poemario, “Los días, las horas”, funciona como contexto en el que se inserta la reflexión ontológica que contienen las otras dos secciones. De ese fluir del tiempo, de la cotidianidad, la autora hace una selección de hechos que le conmueven especialmente, en un fluir que va de lo privado a episodios con gran impacto en lo público, pero siempre ‘poetizados’ en clave personal, a manera de testimonio, aun cuando su tono roce a veces con el del periodismo reportil.

Podría decirse que no es esta una poesía amable, sino de denuncia de una realidad a la que Rivero asiste con preocupación. Así es como se llega a la lectura de poemas tan amargos como “Escuchando a Silvia

Plath”, que, a propósito de un incidente ocurrido el 26 de mayo de 2007 en la provincia de Chlef en Argelia, habla de un hecho tan vigente como la violencia contra las mujeres de la que es capaz el patriarcado, mucho más cuando es potenciado por el fundamentalismo islámico; o “Amstetten”, que alude a otro ominoso episodio, el de los abusos sexuales continuados de un padre a su hija, a la que mantuvo secuestrada en un zulo durante veinticuatro años en uno de los países más desarrollados de la civilizada Europa; o bien, “Los onces”, que establece un paralelo entre el 11S (11 de septiembre de 2001 en Nueva York) y el 11M (11 de marzo de 2004 en Madrid), atentados conectados por la barbarie y que cambiaron para siempre el mundo según se conocía entonces.

Llama la atención los escenarios tan diversos (Argelia, Austria, Estados Unidos, España, Marruecos, Portugal, Namibia) que suscitan el interés de la autora implícita –séame permitida la aplicación a la poesía de la categoría narratológica, y nunca mejor dicho, porque muchos de los poemas de este libro, ‘narran’-. La autora implícita mira al mundo como si de calles de su vecindario se tratara. La realidad que ella habita es la de la aldea global. En “Los onces”, habla de Nueva York como su ciudad adoptiva; en “Geografías”, el último texto de esta sección, afirma de manera elusiva, que en una isla situada en el Golfo de México “las mareas encontraron mi nido” (Rivero, 2011, p. 37).

Sin embargo, es casi imposible determinar desde qué lugar físico se posiciona la autora implícita aunque sea de forma imaginaria, para enunciar su discurso. Me inclino a pensar que ese lugar son todos y ninguno, porque ella es una peregrina a la que solo le es dado anidar precisamente en el discurso. En este sentido, suscribo las palabras de Benito del Pliego, autor del prólogo de este poemario, “este pasar es una transformación de lo biográfico en poético, de lo temático en propiamente escritural” (Del Pliego, 2010, p. 7). Su única y más cara huella son sus poemas.

Ella se sabe capaz de contribuir para dejar grabada en la memoria colectiva hechos lamentables que ameritan ser recordados como las líneas rojas de lo que la Humanidad puede volver a permitirse. No por

gusto “Los onces” termina con una interpelación a un lector cuanto menos simpatizante con la causa que ha llevado a algunos a cometer crímenes de odio como el acaecido en Argelia o en Nueva York o más recientemente, en Boston (2013) o en París (2015), contra la sede del semanario satírico *Charlie Hebdo* o en la sala de conciertos Bataclán. Así, la autora implícita, refiriéndose a los terroristas, pregunta: “¿Pero dime, crees tú realmente que les espera el paraíso?” (Rivero, 2011, p. 31).

En esta misma línea, “Catálogo de guerr@” es el texto de una página web donde se venden videojuegos; juegos virtuales que, paradójicamente, modelan el mundo real. En esta suerte de especularidad, cualquier lector puede advertir que entre el mundo real y el de los videojuegos apenas existe diferencia. Leído la primera vez, este poema parece una hipérbole acerca de la desenfrenada lógica de lucro capitalista que no solo banaliza la violencia, sino que no repara en llegar a comerciar con el dolor y la muerte humanos. Luego, se llega a comprender que, por absurdo que parezca, situaciones a las que dan pie estos supuestos videojuegos tienen lugar a diario en el mundo.

“Geografías” es significativamente el título del último poema de esta primera sección. Alude a las indeseables consecuencias del cambio climático que explican el absurdo implícito en esta afirmación:

La gélida Benguela puede atestiguarlo
 tocando y rompiendo las placas árticas
 en su encuentro con las corrientes del sur
 en el Cabo de Buena Esperanza (Rivero, 2011, pp. 37-38).

La referencia a los procesos naturales está conectada aquí con la historia, pues, en la interpretación de Isel Rivero, la existencia del destino está asociada a las corrientes marinas. En su opinión, fueron estas las que, en buena medida, condicionaron la aventura de los conquistadores españoles y el ulterior desarrollo de la historia, con la colonización, incluido el origen hispano e isleño de ella misma, de la autora.

Esta vuelta a la historia personal da paso a “Cartas a R.M.”, la segunda sección de este poemario, de tono ya más propiamente autobiográfico y que mira al pasado. “De paso”, su primer poema y que da título al conjunto, constituyen sus memorias de juventud, de su amor por la destinataria última de esta remembranza, cuya identidad permanece oculta detrás de esa estratégica segunda persona del singular, tal y como adelantaba el epígrafe que acompaña a esta sección del libro: “Devengo las fases de la luna”, afirmación que es en sí misma el reconocimiento por parte de la autora explícita de ser poseedora de una identidad inestable. Y así, en cada uno de los textos que conforman esta sección.

Es de destacar que la voz poética identifica como su ciudad adoptiva a Nueva York; o sea, la ciudad donde presuntamente la autora explícita conoció al amor de su vida. También en el caso de la obra de Isel Rivero, son las experiencias del sujeto, pues, las que confieren significado a los espacios.

En la medida en que se avanza en la lectura, todo lo relacionado con lo femenino se impone y arropa. Y aunque desamparado por el desamor, es el sujeto lírico, quien, a través de la reconstrucción de su propia genealogía como mujer, ofrece consuelo a su amor profundo, correspondido pero, a todas luces, censurado. Potenciadas por los paratextos que la autora selecciona cuidadosamente, “corrientes marinas”, “luna”, “noche” son algunas palabras que dan fe de todo un campo semántico asociado con lo femenino. Por ejemplo, en “Canción de cuna”, se hace evidente que algo hay de censurable en la conducta de esta destinataria misteriosa cuyas iniciales corresponden a “R.M.”, cuando el sujeto lírico dice:

No temas
no hay razón
cuando el espejo te mira
puedes apagar la luz
o cambiar el dibujo en la sala de mapas (Rivero, 2011, p. 44).

El epígrafe de Marguerite Duras: “Un libro abierto es también noche” ilumina esa necesidad de permanecer en la oscuridad o esa especie de ocultamiento sobre el que insiste una y otra vez la autora implícita. Parte del arrullo que es “Canción de cuna” consiste en el empoderamiento de las mujeres: “En las edades cuánticas de la mujer / nuestras memorias fueron primeras / luego las brujas y hadas de las noches de verano” (Rivero, 2011, p. 44), en clara alusión a la representación que han hecho de las mujeres los hombres.

En “Dislocación del tiempo”, confluyen hechos acaecidos en épocas distintas y lugares distantes entre sí, como Nueva York y Viena. Y es que en la memoria –en palabras de Isel Rivero–:

la realidad y los sueños se funden
para que las historias comunes
se reencuentren
entre sí (Rivero, 2011, p. 53).

Solo una lectura atenta puede llenar de significado la vaguedad de las referencias que ofrece la autora implícita, como pistas necesarias para interpretar la historia que quiere ocultar en una especie de escamoteo de la lectura. Es este, por definición, el sentido último de la elección del género epistolar por parte de la autora explícita; es decir, la supuesta no intención de ser leída por otra persona que no sea la destinataria de estas misivas al tiempo que pretende que las mismas permanezcan en el ámbito privado, lo cual entra en franca contradicción con el hecho de que formen parte de un libro que la autora explícita (Isel Rivero) publica y que, por tanto, pone a disposición del público lector, con la inevitable cuota de voyerismo que cualquier lectura implica.

De esta manera, la autora explícita consigue cuando menos concitar el extrañamiento del lector y disociarse, así, de la voz poética o sujeto lírico (como se prefiera), a quienes se les identifica normalmente según el llamado “pacto autobiográfico”; o sea, el contrato que existe entre el

autor y el lector en virtud del cual el primero declara “la triple identificación entre autor, narrador [voz poética, en este caso] y personaje, por la cual el lector ‘se espera’ la verdad, aunque ilusoria, de la vida del autor” (Arriaga Flórez, 2001, p. 29). Según Sánchez Zapatero, esto es algo que el lector ha de aceptar como cierto para estar en condiciones de interpretar el texto (Sánchez Zapatero, 2010, p. 17).

Podríamos calificar de política desde el punto de vista literario, la elección de Isel Rivero de expresarse por medio de ‘poemas-carta’ y ‘poemas-diario’. Es una apuesta por un género que aglutina una copiosa producción femenina: el género autobiográfico, el cual, en su sentido más amplio, incluye autobiografías, autorretratos, memorias, diarios íntimos y epistolarios (Caballé citada en Sánchez Zapatero, 2010, p. 8). Por un lado, le sirve para reivindicar el estatus literario de un género considerado por la crítica tradicional como ‘menor’ y, por otro, para expresar su disidencia también con respecto a los cánones literarios, en el sentido que argumenta Mercedes Flórez Arriaga: “los textos autobiográficos femeninos aportan un tipo de identidad más adecuada y reconocible para las mujeres reales, y al mismo tiempo, supone un modelo que contrasta con la idealización de la mujer, que domina en otros géneros del discurso”. En palabras de la misma crítica, estos proponen, además, “nuevos modelos de identidades y de identificaciones femeninas, terminando de esta forma con el monopolio del modelo o modelos que la cultura patriarcal ha impuesto e impone” (Flórez Arriaga, 2001, p. 23).

Los paratextos de este poemario (el título tanto del libro como de las secciones, sumados a los epígrafes y dedicatorias) explicitan su filiación autobiográfica al tiempo que aportan, además, las pistas necesarias para acercarse al contenido intencionalmente velado por su autora explícita. Actúan como contexto y ayudan a esclarecer el contenido de los poemas. Ello, sin embargo, pone de relieve el subterfugio de la autora, quien al final provee las claves para interpretarlos. En este sentido, Isel Rivero demanda una lectura activa por parte del lector. Y en un ejercicio de elegancia, insinúa (una práctica muy femenina, por

cierto) algo que es evidente: le da pudor confesar. Da la impresión de que la raíz de ese pudor radica en la revelación de la identidad de su amada, así como de la propia intimidad. No obstante, lo poetiza en esa necesidad que tiene de expresarse, que es también una forma útil de contrarrestar la heteronormatividad.

La certidumbre de la existencia de un destino se hace patente también en este mismo poema, “Dislocación del tiempo”:

Y un día más
a la hora indicada
pasado presente futuro
convergen
en las fechas de vivir y morir (Rivero, 2011, p. 53).

Este último verso trae ineludiblemente a la memoria del lector los célebres y preciosos versos de Jorge Manrique en las *Coplas a la muerte de mi padre*: “nuestras vidas son los ríos que van a dar al mar que es el vivir”.

“Anunciación” verbaliza la forma que ha adoptado el destino en el caso de la voz poética, y aquí es inevitable asociar al sujeto lírico con la autora explícita:

El verbo se transforma en movimiento.
el susurro
borra
al susurrante
borrado en la sombra
desterrado de la luz (Rivero, 2011, p. 54).

La aliteración del fonema /r/ *múltiple* (“susurro”, “borra”, “susurrante”, “borrado”, “desterrado”) provoca un ruido en la lectura que difícilmente pasa inadvertido para el que lea este poema, instalado sin reme-

dio en la penumbra. Este es, sin duda, otro de los significados de “lo oscuro” en la obra de Isel Rivero.

Considerando el libro como artefacto material, no es casual que estos dos poemas se encuentren en sus páginas centrales. Tan íntimos son y tanto pudor o dolor causan en la autora que los coloca donde más resguardados pueden estar. Pareciera que solo el lector metódico tuviera derecho a mirar en las profundidades del alma de la escritora. Los dos poemas que siguen, “Marea negra” y “Señora Faith” retoman, con total naturalidad, ese discurso ácido hacia el patriarcado que desarrolla la autora en las composiciones del primer cuadernillo. Con esa disposición de los textos, la poeta consigue presentar su experiencia de exiliada como un episodio más en una cadena de hechos fatales, que tienen en común el mismo telón de fondo: el patriarcado.

Así, llegamos a “Despedidas y diarios”. La última sección de este poemario rezuma una mezcla de amargura y resignación ante el destino que fuerza a la autora una y otra vez a superar dolorosas pruebas, como es asistir a la partida definitiva de algunas amigas o al dolor profundo del reencuentro con lo que ella misma dejó atrás. A ciencia cierta, no nos es posible saber el espacio donde tiene lugar ese reencuentro. Una vez más, la dedicatoria contextualiza el poema “Reencuentro”, mas no sabemos si este tiene lugar efectivamente en La Habana o solo en la imaginación de la autora. En un clima donde reina una calma presagiosa, al parecer, la antesala del cambio:

Ahora que todo está tranquilo
 tranquilo en horas
 pues está nublado
 hay anuncio de tormenta (Rivero, 2011, p. 65).

El sujeto lírico se encarga de echar por tierra la aparente fragilidad del proceso ya senil que es, sin duda, la Revolución cubana, detrás de la cual lo único que existe es un poder férreo:

Quizás fue tu frágil cuerpo
el lento torpe caminar
de bastón a rodilla
la apariencia.

Dentro ni un ápice había cambiado (Rivero, 2011, p. 65).

En un alarde de economía expresiva, la autora implícita interpela a su destinataria y amiga suya (identificada con las iniciales M.E.J. de la dedicatoria) al tiempo que hace un recuento ilustrativo de los últimos 50 años de la Revolución:

El cambio de ruta
se ofrecía pleno de obstáculos.

No entendías quizás
que el camino aunque diferente
nunca borraría el doloroso cruce de las aguas
las pendientes
la trágica epidemia
carencias, huracanes, sequías,
el redoblante discurso del dictador (Rivero, 2011, pp. 65-66).

y sentencia:

Todo aquel arrastre de fallida historia
es parte del presente.
No se renuncia nunca a quien se es
pero sí pregunto
en qué has devenido.
No contestar es tu derrota.
Las aguas estancadas
no tienen salida

como hoy
donde el viento ni una brizna
mueve (Rivero, 2011, pp. 66-67).

En clara alusión al maremoto que representó para amigos e incluso familiares, el posicionarse a favor o en contra de la Revolución y causa de muchas rupturas vigentes hasta hace muy poco, afirma la voz poética:

Nadie más
solo nosotras.

No te pedí renuncia
ni tampoco epifanías.
Sé adivinar
el dolor de quien no puede mirar atrás.
Pero sí pensé
en la crisálida
que asaltada por un invierno inesperado
ahoga a esa otra forma y vida
dentro (Rivero, 2011, pp. 66-67).

Este revelador poema concluye con lo que se antoja una reivindicación personal de la autora y de todas aquellas personas que vivieron a contracorriente (como el salmón y la anguila referidos en la parte final de este mismo poema), por lo que tuvieron que marchar al exilio, pero que nunca dejaron de interesarse por lo que ocurría en la Isla. Para ello, la autora recurre una vez más a la metáfora manriqueana de la vida como ríos:

Hay retornos en la memoria
sellados en los torrentes de los ríos

que acogen al salmón y la anguila
para que todo siga su curso
transformando colores en materia
cristales en lluvia fina (Rivero, 2011, p. 67).

Una vez en paz consigo misma, la voz poética asume conscientemente su identidad errante, esa que el destino se ha encargado de endilgarle. Así, en “Cascais, verano de 2009”, uno de esos textos que forman parte de ese supuesto diario, el sujeto lírico declara:

I knew the sun's progress that is why I stayed in the shade protegiéndome del rayo, de la ceguera momentánea, de la culpa ante los dioses, del canto de la libertina [...], sabiendo que el universo lo llevo en la cabeza con sus estrellas, con sus agujeros negros, navegando con el viento solar a mis espaldas (Rivero, 2011, p. 73).

Estas palabras no acusan resignación ante la falta de residencia fija, sino que la truecan en ventaja; la lucidez, patrimonio único del *outsider*, que da mirar las cosas con la distancia necesaria. En su caso, al ser el suyo un viaje sin retorno, esta experiencia la dota de una especial lucidez sobre temas de sumo interés, como son las siempre complicadas relaciones de los intelectuales (y de las mujeres intelectuales, en particular) con el poder; valga decir, de la autora con Cuba y, en última instancia, de las mujeres con el patriarcado.

De paso ofrece, así, al lector, en clave de testimonio, una reflexión profunda acerca del estado de cosas que impera en el mundo actualmente, con referencia siempre en el viaje sin retorno que ha sido la vida de Isel Rivero. Leer este poemario con detenimiento permite identificar, pues, las estrategias discursivas de las que se ha valido para hacer balance de una vida como la suya, marcada por la errancia. Todas podrían resumirse en que, en sus poemas, como en su vida, Isel Rivero trata de buscar un acomodo siempre difícil.

De ahí que sus poemas ‘narren’ o sus prosas ‘poeticen’ la realidad según moldes de larga tradición femenina, como el epistolario o el diario, a los que, de paso, autoriza al tiempo que los violenta. Es un hecho que ella reivindica, como en su propia vida, también para lo formal en la literatura, identidades inestables, no estancas. De ahí también esa sensación de escamoteo a la lectura que puede sentir cualquier lector, incluso activo, que se acerque a este poemario.

Nada es lo que parece, entre otras cosas, porque a la desazón que provoca lo que podríamos llamar la deslocalización de la voz poética, entendida como la difícil determinación del lugar físico donde se posiciona la autora implícita para enunciar su discurso, se suma la estrategia que remite a esa especie de omnisciencia poética –si cabe– gracias a la cual Isel Rivero consigue hacer confluír en un cronotopo inexplicable, hechos ocurridos en épocas diferentes y lugares alejados entre sí. Acaso nos queda una sola certidumbre pues, como peregrina que es, a Isel Rivero solo le es posible anidar en el discurso, y *De paso* es su más nítido avistamiento.

BIBLIOGRAFÍA

- ARRIAGA FLÓREZ, MERCEDES. (2001). *Mi amor, mi juez. Alteridad autobiográfica femenina*. Barcelona: Anthropos.
- BARQUET, JESÚS J. (2011). *Ediciones El Puente en La Habana de los 60. Lecturas críticas y libros de poesía*. México: Ediciones del Azar.
- BRAIDOTTI, ROSSI. (2004). “Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade”. Barcelona: Gedisa. [En línea: <http://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/viewFile/205517/284704>]
- BUTLER, JUDITH. (2008). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- DEL PLIEGO, BENITO. (2010). “Isel Rivero o la traslación del sentido”. En *Words are Witnesses/ Las palabras son testigos. Obra poética en inglés (1970-2008)*. Madrid: Verbum.

- . (2011). “De paso: consideraciones y derivas”. En *De paso*. Madrid: Amargord.
- DÍAZ-DIOCARETZ, MYRIAM. (1993). “La palabra no olvida de dónde vino. Para una poética dialógica de la diferencia”. En *Una breve historia feminista de la literatura española en lengua castellana*, tomo I. Madrid: Anthropos.
- ETTE, OTTMAR. (2005). “Una literatura sin residencia fija. Insularidad, historia y dinámica sociocultural en la Cuba del siglo XX”. En *Revista de Indias*, vol. LXV, núm. 235.
- FERNÁNDEZ BRAVO, ÁLVARO. (2000). *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial.
- MCDOWELL, LINDA. (2000). *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas*. Madrid: Cátedra.
- RIVERO, ISEL. (2011). *De paso*. Madrid: Amargord.
- . (2010). *Words are Witnesses/ Las palabras son testigos. Obra poética en inglés (1970-2008)*. Madrid: Verbum, 2010.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, MILENA. (2011). *Otra Cuba secreta: Antología de poetas cubanas del siglo XIX y XX*. Madrid: Verbum.
- ROJAS, RAFAEL. (2006). *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Madrid: Colibrí.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, JAVIER. (2010). “Autobiografía y pacto autobiográfico: Revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica”. En *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, No. 7.
- YUVAL-DAVIES, NIRA. (2010). “Etnicidad, relaciones de género y multiculturalismo”. En *Nación, género y diversidad. Perspectivas críticas*. Barcelona: Anthropos.
- . (2004). *Género y nación*. Lima: Flora Tristán.

CE QUE L'EXIL FAIT À UN ROMAN. ÉCRITURE CUBAINE ET RÉÉCRITURE ESPAGNOLE DE *LAS PALABRAS PERDIDAS* DE JESÚS DÍAZ

AMINA DAMERDJI

Casa de Velázquez – Paris 3 Sorbonne Nouvelle

EN 1991, SURVOLANT LES BRAISES DE L'UNION SOVIÉTIQUE, l'écrivain cubain Jesús Díaz quittait La Havane pour Berlin où il avait obtenu une bourse de l'État allemand. Nul ne savait alors qu'il ne foulerait plus jamais le sol cubain. Or, dans ce voyage, Jesús Díaz ne partait pas les mains vides: il emportait dans ses bagages le manuscrit de *Las Palabras perdidas*, son deuxième roman encore inédit. Un second exemplaire du manuscrit reposait sur le bureau de l'éditrice de Letras Cubanas qui devait le publier. Ambrosio Fornet, célèbre critique littéraire et ami de l'auteur, auquel le roman est d'ailleurs dédié, était chargé de superviser cette publication à venir. Les deux hommes nourrirent pendant près d'un an une intense correspondance à ce sujet.

Las Palabras perdidas est un roman à clefs qui raconte, à près de trente ans d'intervalle, l'expérience de la première revue que Jesús Díaz avait fondée sous l'égide du Parti Communiste Cubain alors qu'il n'avait que vingt-cinq ans. En 1966, les dirigeants communistes l'avaient en effet désigné pour réunir un groupe de quatorze jeunes poètes qui allaient devenir les premiers écrivains officiels de la Révolution. On mit alors entre leurs mains une publication mensuelle qu'ils nommèrent *El Caimán barbudo* – pour la forme de l'île et la barbe des guérilleros revenus de la Sierra Maestra – et qui bénéficiait à la fois d'un tirage massif de plus de cinquante mille exemplaires ainsi que du label officiel du Parti Communiste. Mais ce succès fut météorique. Moins de deux ans plus tard, le Parti les renvoyait au profit d'une rédaction plus docile. L'expé-

rience du premier *Caimán barbudo*, organe culturel du Parti qui cherchait à maintenir un espace critique à l'intérieur de la Révolution, s'achevait à la fin de l'année 1967 sonnait ainsi le glas de l'autonomie du champ littéraire cubain. L'exemple était fait et s'ouvrit alors vite une sombre période de censure pour les écrivains cubains, aujourd'hui connue sous le nom de Quinquennat Gris. C'est à l'époque antérieure, vécue comme un âge d'or de la littérature cubaine, que Jesús Díaz, écrivain déjà reconnu, avait voulu consacrer son deuxième roman.

Mais le processus de publication cubain s'interrompt. En février 1992, alors que *Las Palabras perdidas* allait être imprimé, Jesús Díaz, invité par le journal suisse *Woz* à Zurich, fit un discours qui allait signer sa rupture avec le gouvernement cubain. Ce texte publié dans toute la presse étrangère sous le titre de «Los anillos de la serpiente», rendait compte de la misère de Cuba depuis la disparition de l'Union Soviétique, son principal allié économique et, tout en dénonçant le long et dévastateur embargo américain, il invitait le gouvernement cubain à revoir son modèle politique. Pour lui, le nouvel agencement géopolitique rendait impossible le maintien du socialisme à Cuba et il fallait, dans ce contexte, réduire au silence «la consigna criminal del socialismo o muerte» (Díaz, 1992). La réponse fut dure et vint des plus hautes sphères. Armando Hart, alors Ministre de la Culture et membre du Bureau Politique du Parti Communiste Cubain, publia le 10 mars 1992 une lettre dont la fin sonnait comme un couperet: «Te has vendido, Jesús, por un plato de lentejas. Debieras llamarte Judas» (Hart, 1992). Quelques mois plus tard, Jesús Díaz fut exclu de l'Union des Écrivains Artistes Cubains pour sympathie avec l'ennemi impérialiste. Prenant au sérieux les menaces de peine de mort et d'emprisonnement formulé par Armando Hart dans sa lettre, Jesús Díaz ne revint plus jamais à Cuba. Quant à *Las Palabras perdidas*, le roman ne fut jamais publié à La Havane.

Toutefois, la version manuscrite qui voyageait avec Jesús Díaz connut un autre sort. Acceptée par la maison d'édition barcelonaise Destino, le roman avait été finaliste du prix Nadal, le plus ancien prix littéraire en

Espagne. Le 6 janvier 1992, *Las Palabras perdidas* obtenait la seconde place du prix. Mais, si *Las Palabras perdidas* était paru à Cuba, aurait-ce été le même roman? Entre le premier manuscrit cubain et la version espagnole publiée, n'y a-t-il pas eu des remaniements imposés par ce nouveau contexte éditorial, politique et personnel? Les archives privées de Jesús Díaz révèlent en effet d'importantes différences entre la version cubaine de *Las Palabras perdidas* et sa réécriture espagnole. En m'appuyant sur ces archives et sur le texte final publié en Espagne, j'interrogerai donc l'effet de l'exil sur la réécriture de ce roman à clefs, de veine autobiographique. Je ne définirai pas seulement l'exil comme une rupture géographique, politique et littéraire avec un espace de départ mais aussi comme l'insertion dans un nouvel espace dont les enjeux spécifiques amènent à se repositionner et à réviser ses stratégies. Je questionnerai donc la double influence de cette rupture et de cette nouvelle insertion dans la réécriture de *Las Palabras perdidas* de Jesús Díaz.

Cette étude tiendra compte des enjeux esthétiques spécifiques au groupe d'écrivains dont Jesús Díaz raconte l'histoire: l'écriture ludique qui caractérisa, de manière originale, leur production dès les années soixante et continua à les marquer jusqu'aux années 1990. Fondée sur l'hésitation qu'elle provoque chez le lecteur, l'écriture de ces poètes se définit par un «suspçon ludique» c'est-à-dire un doute constant sur le sens du texte qui, oscillant en dogme et dissidence, ne se fixe jamais. Ce mode d'écriture leur permit, dans la plupart des cas, d'échapper à la censure et de maintenir cette position à la fois engagée et critique qui était la leur dans les années soixante. Cette écriture ludique reprend, sur un mode plus badin, le patron de la littérature fantastique telle que la définit Tzvetan Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique*. Également fondée sur l'hésitation qu'elle provoque chez le lecteur, ce type de littérature avait fleuri au XIX^e siècle pour contourner la forte censure morale qui s'exerçait sur la production littéraire. Mettre en doute le cadre réaliste permettait alors une plus grande liberté d'expression. Le critique impute à la libération des mœurs la disparition de cette

littérature fantastique. On peut ainsi se demander si le soupçon, au cœur de l'écriture ludique des poètes du *Caimán barbudo* est encore opérant dans *Las Palabras perdidas* publiée en Espagne, en-dehors des contraintes de censure cubaine. En effet, après s'être défait de la censure cubaine, quelle fonction le soupçon ludique aurait-il? Et s'il a disparu comme esthétique, est-il représenté d'une manière ou d'une autre dans cette histoire romanesque du groupe? Y trouve-t-on des traces? Et si oui, quelles formes prennent ces restes d'amusement? Et enfin, quelles différences peut-on noter à ce sujet, à partir des archives, entre la version cubaine et la version espagnole? Après avoir vu dans un premier temps comment l'exil libérait la clarté de la critique et levait par là-même le soupçon ludique j'envisagerai les métamorphoses du jeu dans un roman qu'on ne peut plus vraiment qualifier d'hésitant dans son discours. L'analyse s'appuiera sur la version espagnole de *Las Palabras perdidas*, la seule à laquelle il a été possible d'avoir accès, la correspondance entre Ambrosio Fonet et Jesús Díaz, sur le rapport de lecture de la maison d'édition ainsi que sur quelques autres éléments des archives privées de Díaz que j'ai pu consulter à Madrid.

Le fait que *Las Palabras perdidas* soit une œuvre «critique» à l'égard de la Révolution parut indubitable tant à l'éditeur cubain qu'à l'éditeur espagnol. Dans les archives de Jesús Díaz, on trouve en effet une lettre d'Ambrosio Fonet qui lui soumet la quatrième de couverture que l'éditrice cubaine a rédigé: avec quelques précautions, le versant critique est mentionné comme un trait important du roman. Habilement présenté d'emblée comme «un homenaje lúcido y a veces apasionado», la suite de la quatrième de couverture mentionne les aventures de ce groupe d'écrivains réunis autour de la revue *El Güije ilustrado* –prête-nom pour *El Caimán barbudo*– et notamment leurs «conflictos con quienes juzgan censurable la visión crítica del grupo» (d'Ambrosio). Si, en usant de *captatio benevolentiae*, l'éditrice a cru bon de présenter le livre comme une critique de la censure des années 60, c'est que, tout d'abord, cet aspect devait être central dès la version cubaine. Par ail-

leurs, cela montre aussi qu'une telle critique, tout aussi prudente dût-elle être, était possible dans le champ éditorial cubain du début des années 1990. Du moins tant que son auteur était encore membre de l'Union des Écrivains. Quant au rapport d'édition espagnol, daté du 3 avril 1991 et également présent dans les archives privées de Jesús Díaz, il rend compte lui aussi de cette veine critique du roman. Cet indice et d'autres (nombre de chapitres, résumé des faits etc) laissent supposer que la version d'abord envoyée aux éditeurs espagnols était, à peu de choses près, proche de la version soumise à l'éditeur cubain. Aussi ce rapport définit-il l'œuvre comme à la fois «un canto a la literatura» et «una meditación sobre los frutos marchitos de la revolución cubana».¹ Mais quels étaient ces fruits pourris?

Quel est le contenu critique de l'œuvre? Dans la version cubaine comme dans la version espagnole, *Las Palabras perdidas* comporte quinze chapitres qui font alterner deux chronotopes. Les huit chapitres impairs se déroulent dans la Russie post-soviétique, contemporaine de l'écriture, où a voyagé le narrateur, el Flaco. Situés dans La Havane des années soixante, les sept chapitres pairs racontent les aventures littéraires de el Flaco et de ses acolytes el Gordo et el Rojo réunis autour de leur revue *El Güije ilustrado*. Les noms de ces trois personnages étaient les surnoms de Jesús Díaz –el Flaco– et de deux autres poètes consacrés du *Caimán*, Luis Rogelio Noguera et Guillermo Rodríguez Rivera, qui furent également tous deux chefs de rédaction de la revue. Or, cet élément de vérité autobiographique épaissit la critique qui se dégage du roman. La partie cubaine de *Las Palabras perdidas* s'ouvre sur une scène aussi amusante qu'explicitement critique à l'égard du marxisme-léninisme, l'idéologie officielle du régime cubain. On y voit el Rojo usant d'un «*Manual de marxismo-leninismo*» (Díaz, 1992, p. 14) aux pages

1 «Informe» de Toni Martí sur *Las Palabras perdidas*. La maison d'édition n'est pas mentionnée mais l'acceptation enthousiaste de publication et la conservation du document, le seul de ce genre, dans les archives de Jesús Díaz, peut laisser supposer qu'il s'agit de Destino, la maison qui publia effectivement le roman.

savamment arrachées pour voler, dans une librairie d'État, des livres étrangers qui ont été importés et qu'il cache alors dans ce manuel marxiste évidé. Signe précoce de l'automne soviétique, l'effeuillage du manuel et son utilisation malhonnête portent, à l'orée du roman, une critique marquante et savoureuse. Mais d'autres passages sont bien plus corrosifs. Parmi eux, la scène inaugurale du quatrième chapitre où l'on voit el Gordo convoqué dans le bureau d'un ministre, clin d'œil de l'auteur au poème «El poeta y el ministro» de Guillermo R. Rivera – alias el Gordo – qui lui valut quelques ennuis au début des années 1970. Dans le roman, c'est pour son «Soneto al metodólogo», que el Gordo est convoqué par un ministre dont le pouvoir semble d'autant plus grand que sa fonction exacte reste inconnue. La focalisation interne sur el Gordo réduit au silence et l'usage du discours indirect libre contribuent à communiquer au lecteur une atmosphère d'angoisse qui imprègne toute la scène. Reprochant au poète de s'être immiscé dans une affaire d'éducation qui ne le concerne pas – la méthodologie –, le ministre martèle alors que «la función de la poesía no es meterse en esos asuntos, sino cantar las glorias de la patria» (Díaz, 1992, p. 97). C'est seulement dans l'ascenseur et après avoir été remercié pour ce «diálogo fructífero» (Díaz, 1992, p. 97) que el Gordo s'aperçoit qu'il n'a pas ouvert la bouche de tout l'entretien. Il se met alors à inventer, seul dans l'ascenseur, de tardives répliques assassines: après avoir dénoncé l'emprise illégitime de la bureaucratie sur la création poétique («definir la función de la poesía no era competencia de los funcionarios» (Díaz, 1992, p. 98), pense-t-il tout bas) sa critique, durant un paragraphe entier, se fait plus virulente et dépasse le strict cadre de l'entretien:

¡Ah, podía haber conmovido al ministro mostrándole en qué país vivía! Podía haberle hecho *ver*, por ejemplo, que en los últimos años había crecido el índice de divorcios y suicidios, el contrabando de divisas, el robo, el mercado negro, la prostitución clandestina y la admiración bobalicona por todo lo extranjero... Podía haberlo convencido de que aquella cre-

ciente mierdificación de la vida cotidiana estaba íntimamente ligada a una política que alentaba la complicitad o la apatía (Díaz, 1992, p. 98).

Bien que l'on se demande s'il s'agit là d'une description des années 1960 ou plutôt de la grande misère de la Période Spéciale des années 1990, la mise au pas du jeune poète déclenche une critique sans appel dont l'origine se dilue dans l'emploi du discours indirect libre. Par ailleurs, la construction en apposition de ces deux monologues, celui vocalisé et autoritaire du ministre et celui subvocalisé et critique du poète, rend plus évidente la censure. Toutefois, on peut douter du fait que ce paragraphe plus critique, partiellement cité ci-dessus, eût été approuvé par un éditeur cubain. Une expression telle que «mierdificación de la vida cotidiana» qui dépasse largement les rapports des écrivains aux institutions politiques et paraît plutôt décrire la période d'écriture du roman aurait-elle passé les barrières de la censure cubaine? Un éditeur se serait-il risqué à publier pareille critique?

Bien qu'il soit difficile d'en être sûr, deux éléments nous amènent à penser qu'il s'agit là d'un ajout propre à la version espagnole. Tout d'abord, visuellement sur la page comme dans son contenu soudainement plus virulent, ce paragraphe se détache comme un ensemble homogène du reste du monologue et, plus globalement, du chapitre. Probable excroissance poussée dans l'exil, il aurait donc pu être ajouté tout d'un bloc dans la seconde version. Cela aurait d'autant plus de sens que l'accentuation de la critique politique semble avoir été une des directions de la réécriture espagnole de *Las Palabras perdidas*. Cette accentuation de la critique à l'égard du régime castriste apparaît clairement dans la réécriture de l'excipit du roman: libéré de la contrainte de la censure et peut-être même encouragé par son éditeur, Jesús Díaz a en effet modifié l'issue de son roman de manière significative. La première version présentée à l'éditeur espagnol s'achevait, tel qu'on l'apprend dans le rapport, sur un déluge qui emportait tous les livres de la bibliothèque, péniblement amassée, du Flaco, narrateur de l'histoire et avatar

autobiographique de Jesús Díaz. Dans la version espagnole, la seule publiée donc, le déluge a disparu au profit d'un autre univers aquatique: celui d'une cuvette de toilettes où le siphon engloutit tous les souvenirs du Flaco: "Se puso de pie y apretó el botón para que el torbellino de agua hundiera sus miserias en las alcantarillas [...] Tenía en el rostro las marcas del silencio y en la cabeza voces, gritos, preguntas a las que no sabías cómo responder" (Díaz, 1992, p. 348). De la disparition diluvienne de ces «palabras perdidas» à la noyade de toute une époque au fond d'un égout post-soviétique, la critique, avec la réécriture espagnole, a pris du plomb dans l'aile.

De surcroît, cette critique ne cherche plus à se masquer. Dans le dernier chapitre, sous l'effet de l'ivresse du Flaco, les deux chronotopes se mélangent. La dernière scène se déroule ainsi dans les toilettes où les souvenirs douloureux rejaillissent: «Al empujar la puerta del baño revivió la noche lluviosa en que el Gordo se asomó a su tienda, en el campamento de recogedores de café [...] "El Rojo se nos muere"» (Díaz, 1992, p. 345). C'est alors le temps des conclusions où l'on apprend que el Rojo se meurt d'un cancer, que le Gordo, au retour du travail forcé dans les champs de café, a cessé d'écrire tout comme un autre de leurs camarades écrivains, le Mulo, à son retour de l'Union Militaire d'Aide à la Production, camp de travail où étaient envoyés, dans les années 1960, les hommes homosexuels. Quant à Una, leur acolyte féminine, «se había cortado las venas» (Díaz, 1992, p. 346). Ce tableau tragique ressurgit dans l'exil et l'ivresse alors que le Flaco avait réussi à vivre, depuis, «una vida nueva, basada en el olvido» (Díaz, 1992, p. 347):

y ahora estaba poniéndola en juego, se dijo al sentarse en el inodoro, todavía sollozando, con los codos sobre las rodillas y la adolorida cabeza en las manos. Se miró los callos, la huella indeleble de cinco años de trabajo en las microbrigadas de construcción de vivienda a las que se incorporó cuando obtuvo el alta. [...] Arrojar, había insistido ella, era una cosa bien distinta que olvidar. Él solo tenía una manera de sacarse de adentro

los espíritus que los atormentaban. Ése era el mandato de los santos. Claro que a los santos les era muy fácil mandar, se dijo ahora, golpeando con rabia el tabique de mármol, porque no tenían hijos rusos, ni miedo a fracasar o a ser censurados. Nadie los cancionaba. Pero él no era más que un pobre diablo encerrado en un inodoro. ¿Quién coño podía reprocharle el haberse decidido a vivir, aunque fuera en silencio? ¿Qué, sino aquella callada fidelidad a la Revolución, le permitió ir a ver el director, después de tantos años, y pedirle que lo recomendara para el viaje a Nairobi? (Díaz, 1992, p. 346)

«Arrojar», jeter sur le papier les mots perdus de cette époque, plutôt que «olvidar», enfouir son passé et son présent sous l'effet de la censure: le chemin diégétique de *Las Palabras perdidas* est celui d'une clarification de son passé grâce à cette parole libérée par l'exil. La stratégie narrative paraît donc aux antipodes de ce qui avait alors caractérisé ce groupe du *Caimán barbudo*, ce double discours poétique qui provoquait chez le lecteur un soupçon sur l'engagement ou la dissidence de l'auteur. Au contraire, ici, le positionnement critique de Jesús Díaz éclate au grand jour.

Dans une lettre datée du 8 janvier 1992 et adressée au «querido ex-flaco», Guillermo R. Rivera, alias el Gordo, envoie à Jesús Díaz un poème intitulé «caïmanes» qui se veut être un contrepoint poétique au roman de Díaz, primé deux jours plutôt, le 6 janvier, en Espagne. «Te copio un poema que se llama *Caimanes* (no se lo voy a cambiar por *Las palabras perdidas*) que escribí hace un mes [...] Te lo dedico, que no voy a deprimir yo solo».² Voici donc les neuf vers de ce poème écrit par un des caïmans resté sur l'île.

Jesús está viviendo en algún sitio de Alemania
 Wichy murió al llegar a las cuarenta,

2 Lettre de Guillermo Rodríguez Rivera à Jesús Díaz, datée du 8 janvier 1992, archives privées de Jesús Díaz à Madrid.

Raúl no sale de su casa desde esa carta,
 Orlando está en la redacción del *Herald*
 Ricardo Jorge organiza inútilmente el trabajo en la República,
 a Víctor no lo veo hace un año
 y aquí estoy yo,
 escribiendo estos versos
 junto a las ruinas de mi juventud.

On le voit ici, le positionnement de l'écriture poétique de Guillermo R. Rivera au sujet de l'histoire du groupe est plus ambiguë: la tristesse palpable face à la dislocation du groupe ne prend pas non plus la forme concrète d'une dénonciation ou d'une critique. Par exemple, la raison de la réclusion de Raúl Rivero, signataire d'une lettre de protestation contre le gouvernement, est dissimulée sous l'expression «esa carta». Cette réclusion apparaît ainsi au lecteur comme un fait étrange et provoque chez lui un doute: le je poétique blâme-t-il le sort du poète reclus ou se joint-il à la censure d'une telle lettre, désignée par le démonstratif «esa», à la connotation négative? Au gommage du positionnement politique de la voix poétique, correspond un effacement des marqueurs émotionnels. La tristesse dont Guillermo R. Rivera fait part explicitement dans la lettre, si elle se devine dans «las ruinas de mi juventud», ne se manifeste pas explicitement dans le poème où l'on ne trouve, par exemple, aucun verbe de sentiment. Ce poème «caimanes» se présente donc comme un constat objectif où se devine, sans prendre forme clairement, le ferment d'une critique et d'une déception. Autrement dit, Guillermo R. Rivera, poète du groupe resté sur l'île continue à manier cette écriture ambiguë qui provoque un soupçon chez le lecteur au sujet du positionnement discursif et émotionnel du je poétique. Si l'on compare ce poème au dernier chapitre de *Las Palabras perdidas*, la différence de positionnement du discours littéraire apparaît très clairement: depuis l'exil où l'on ne risque rien et où la rupture politique peut constituer une identité littéraire valorisée, maintenir le doute n'a plus aucune fonction.

À la fin de son *Introduction à la littérature fantastique*, c'est aussi par la perte d'utilité que Tzvetan Todorov, pourtant formaliste, explique la disparition du fantastique: genre créé pour pouvoir tenir des propos que la censure morale prohibait, il disparut avec les tabous qui l'em-maillotaient. Ainsi en serait-il de ce ludisme, néo-fantastique poussé, au xx^e siècle sur un terreau communiste et tropical, qui disparaîtrait avec l'exil. Bien que l'on puisse avancer d'autres éléments d'explication, propre au genre romanesque et à la trajectoire de Jesús Díaz, de cette disparition de l'esthétique ludique dans *Las Palabras perdidas*, l'hypothèse avancée pour le fantastique par Tzvetan Todorov paraît très vraisemblable pour le cas du ludique cubain. Mais le jeu a-t-il complètement disparu du roman de Díaz? Comment aurait-il pu le gommer entièrement dans le récit d'un groupe tout entier marqué, dans sa production et sa mise en scène sociale, par cet esprit ludique? Par ailleurs, les surnoms ne sont-ils pas des codes qui appartiennent encore au fonctionnement d'une écriture qui cherche à maintenir des doutes quant à son interprétation? L'identité de una a par exemple fait couler beaucoup d'encre: était-elle Elsa Claro? Lina de Feria? Ou un mélange de plusieurs femmes, dont ces deux dernières et Elisabeth Burgos comme le prétendent les proches de Jesús Díaz? Mais si ce sont les proches seuls qui détiennent les clefs, serait-on alors passé d'une esthétique ludique utile politiquement à de simples et inconséquentes *private jokes*? Si on a vu que tout soupçon avait été levé quant au sens de la critique politique, quels sont dans le roman les restes d'une esthétique ludique désamorcée par l'exil?

«Debo confesar que para mí este volumen [*Las Palabras perdidas*] tiene mucho de juego» (Díaz, 1992, p. 159). Ces propos ne sont pas tenus directement par Jesús Díaz mais mis dans la bouche d'un des ses personnages, el Rojo, alors qu'il lit la préface de l'œuvre à laquelle il travaille, également intitulée de façon méta-romanesque, *Las Palabras perdidas*. Cette mise en abîme du roman estampille les propos de el Rojo d'un sceau auctorial qui braque les projecteurs sur le jeu. Mais

quoi de plus vraisemblable que de parler de jeu quand on caractérise l'œuvre d'un poète tel que Luis Rogelio Nogueras dont les œuvres complètes posthumes furent publiées sous le titre de *Hay muchos modos de jugar?* En effet, si plusieurs figures de joueurs émaillent le tissu romanesque, la thématique ludique se fait centrale quand il s'agit de dépeindre l'écriture et la sociabilité de ces jeunes poètes. L'exemple le plus notable est le chapitre central du livre, le huitième, intitulé «enroque», référence au jeu d'échecs où le roque permet de mettre à l'abri le roi en le remplaçant par une tour. Doit-on y voir une référence à l'écriture ludique des caïmans barbus, qui, par quelques tours de passe-passe se mettaient à l'abri des attaques? Ce chapitre est en tout cas presque entièrement dédié à une longue réunion poétique chez le glacier Coppelia, lieu central de La Havane où le groupe formé autour de la revue *El Caimán barbudo* se retrouvait réellement. Ils s'y étaient notamment rendus célèbres pour trois de leurs jeux («de los piropos», de «los epitafios» et «de la trivialidades») dont on trouve des illustrations dans le roman. À l'image sans doute de ces réunions de jeunesse, l'esprit ludique foisonne tout à coup et dans un esprit digne des *Détectives sauvages* entre les différents groupuscules littéraires: les jeunes «Jabatos», «Paronomásicos», «Independientes» ainsi que les trois écrivains du *Güije ilustrado* s'affrontent alors verbalement. «Y ahora –dijo batiendo palmas como un improvisado croupier –: ¡hagan juego, señores!» (Díaz, 1992, p. 177). Une véritable joute oratoire collective est lancée, et relancée au rythme de «¡hagan juego!» répétés et tandis que certains s'accusent de «pecado de lesa literatura» (Díaz, 1992, p. 179), d'autres, tels que Adán Nada, le bien nommé chef des Paranomásicos, improvise un menu de gastronomie littéraire:

RESTORÁN TROCADERO

(A Dos Passos del Museo Hemingway)

Baudelaire Acondicionado

CARTA A MILENA

D'Ors d'ouvre

Ensaladilla rusa estilo Corta Zar

con mayonesa Mac Cullers

Víctor Jugo

Emilio Zopa

Caldo Gallegos

Entremeses

Perrault calientes

Juan Jamón Jiménez

Francis Bacon

Frutas

Peras al olmo

Duraznos Margarite

Truman Zapote

Especialidad de la casa

Pound de Judío en salsa Ezra

Pescados

Merluza (Robbe) Grillé

Ramón Gómez de la Cherna

Teodoro W. al Horno (Díaz, 1992, pp. 180-181).

Tandis que le Gordo juge l'invention tout au plus amusante, le Rojo paraît davantage intéressé par les possibles exploitations de ces jeux littéraires: «aquel juicio le parecía demasiado severo. Era cierto que el jueguito de los Paranomásticos no llegaba a ser literatura, pero a veces revelaba un humor agudo, capaz de liberar ciertos sentidos ocultos en el idioma» (Díaz, 1992, p. 181). La focalisation interne sur le Rojo, figure auctoriale méta-roma-

nesque comme on a déjà pu le voir, permet d'avoir accès ici à une définition, de la part de Díaz et trente ans plus tard, de cette écriture ludique émergée dans les années soixante: un maniement littéraire des sens cachés. Dans ce chapitre central du livre, Jesús Díaz fait donc un sort à cette esthétique ludique dont les poètes du *Caimán barbudo* étaient porteurs, non seulement en la donnant à savourer au lecteur et en incluant des poèmes entiers mais aussi en délivrant des jugements et des interprétations sur les fonctions possibles de cette écriture. Ainsi, dans *Las Palabras perdidas* le jeu est-il devenu non plus l'esthétique mais l'objet de l'écriture romanesque. On peut ajouter que l'aspect ludique a pu être également retravaillé depuis l'exil, comme un trait littéraire valorisé et identifié comme proprement «cubain» dans le champ littéraire espagnol, à travers notamment la diffusion des œuvres de Cabrera Infante qui regorgent d'humour et de jeux de mots. On trouve en effet dans le rapport d'édition espagnol, comme argument favorable à la publication, une comparaison avec la «parodia» présente dans *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante, écrivain cubain déjà consacré à l'international et en particulier en Espagne où il allait recevoir le prix Cervantes en 1998, plus haute distinction littéraire pour un écrivain de langue espagnole.

Toutefois, l'exil imprime un sens nouveau et spécifique à cette thématique ludique revisitée. Et cela dès l'incipit du roman:

¿Sería posible que el orden hubiera vuelto a trastornarse y el palacio estuviera otra vez a la izquierda y no a la derecha de la torre? ¿Aquel maldito restorán habría girado de nuevo sobre su eje, como la tierra, o los raudales de vodka y coñac que tenía entre pecho y espalda lo llevaban a confundir este y oeste? (Díaz, 1992, p. 9).

Las Palabras perdidas s'ouvre ainsi sur une série d'interrogations qui révèlent la désorientation d'un narrateur en voyage en Russie. Mais quel est ce grand chamboulement? N'a-t-il pas d'abord un sens géopolitique au moment de la chute du Mur de Berlin et de la disparition d'un monde

polarisé en deux blocs Est et Ouest? Et ce bouleversement géopolitique n'est-il pas redoublé par le voyage du narrateur en Russie, donc toujours à l'Est selon la logique soviétique périmée mais peut-être à l'Ouest de Cuba désormais? Or c'est précisément parce que le narrateur se déplace et franchit ce rideau de fer déliquescent qu'il est en mesure d'accéder au mouvement géopolitique mondial. Motif récurrent dans *Las Palabras perdidas*, cette grande perte de repères du narrateur quand il est en Russie, amène à figurer le monde entier comme un cadre mouvant. L'exil, comme déplacement géographique, sert donc de révélateur de l'essence du monde qui n'est que mouvement et, plus précisément, renversement.

Or, dans cette cosmovision marquée par le renversement, le jeu remplit une fonction symbolique importante. Si l'on revient au titre du chapitre central du livre, «enroque», on s'aperçoit qu'il figure, sur le plateau ludique du jeu d'échec, cette inversion des positions politiques traditionnelles alors symbolisées par le roi et la tour. Au lecteur de se demander si, sur l'échiquier géopolitique, ce roque est bien réel ou s'il est l'effet du déplacement du point de vue du narrateur exilé. Car si le statut de el Flaco –en simple voyage ou avec l'intention de rester en Russie– n'est pas très clair dans le roman, on peut toutefois affirmer que, dans la série de chapitres impairs russes, le point de vue est déjà celui de l'écrivain exilé que sera réellement Jesús Díaz au moment de la parution de *Las Palabras perdidas*. Ces huit chapitres portent tous le même titre: «Torre Ostánkino», le nom du restaurant où el Flaco dîne avec el Rubito, et dont la récurrence dans le sommaire souligne l'«enroque» entre le roi et la tour, central dans le roman. Dans ces chapitres russes, l'inversion des points de repère et des valeurs est un véritable leitmotiv. Mais c'est au neuvième chapitre, justement celui qui suit l'«enroque» central, que son sens nous est révélé par el Rubito, lors de son dîner avec el Flaco à Torre Ostánkino:

Se volvió hacia la cristalera para relajarse con la visión de la ciudad y quedó estupefacto. ¿Qué coño es esto? –exclamó incorporándose. ¿Qué fue? –preguntó el Rubito.

El Flaco se restregó los ojos, volvió a mirar a través de la cristalera y se desplomó en la silla. Había un edificio ahí, a mi izquierda... –gritó– ¡y ahora no está! -Este lugar da vueltas, como el mundo, –dijo el Rubito, sonriendo–. Lo que estaba a tu izquierda... –señaló hacia allí lentamente, con la zurda–, ahora está a tu derecha... –Repitió el gesto en sentido contrario, con la diestra, y quedó con los brazos enlazados, como la diosa Shiva (Díaz, 1992, p. 196).

Et c'est en prenant conscience de cette inversion des choses du monde, que l'on peut atteindre la sagesse de la bienheureuse déesse hindoue Shiva. Mais n'y-a-t-il pas encore un élément ludique dans cette inversion de la gauche et de la droite? Dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Mikhaïl Bakhtine définit en effet la notion de carnavalisation comme un moment où «la logique originale des choses à l'envers» (Bakhtine, 1907, p. 12). Or, le carnaval est pour lui le moment de jeu par antonomase: «En résumé, pendant le carnaval, c'est la vie même qui joue et, pendant un certain temps, le jeu se transforme en vie-même» (Bakhtine, 1970, p. 13). On aurait donc, dans le roman de Díaz, non pas une écriture ludique au sens qu'elle prenait chez les poètes du *Caimán barbudo*, mais la mise en scène romanesque d'un monde profondément marqué par le jeu. L'exil, dans le contexte précis de la disparition de l'Union Soviétique qui est celui de *Las Palabras perdidas*, serait alors le révélateur d'une carnavalisation de la géopolitique mondiale. Si la théorie bakhtinienne est utile à la compréhension de la cosmovision qui se dégage de ce roman écrit depuis l'exil, elle trouve toutefois dans le roman une expression spécifique. Tout d'abord, il existe une différence importante entre le carnavalesque bakhtinien et sa traduction dans le roman de Díaz. Tout d'abord, si Bakhtine fonde bien l'essence du carnaval sur l'inversion, il s'agit d'une inversion du haut et du bas, du sacré et du profane, du dominant et du dominé. Or chez Jesús Díaz, cette inversion est celle de la droite et de la gauche, et donc non pas de statuts sociaux hiérarchisés mais de

positions politiques vues comme antagoniques. Là où le carnaval de Bakhtine renverse des logiques de domination, le monde carnavalisé de Díaz annule les antagonismes politiques. Aussi, au lieu de la jouissance du renversement produit par Bakhtine, la carnavalisation horizontale présente dans le roman de Díaz est un vecteur de déstructuration angoissant. La seule façon de se défaire de cette angoisse c'est, comme on l'a vu dans l'extrait cité plus haut, d'accepter cette carnavalisation comme la structure même du monde. C'est là le symbole des bras croisés de la déesse Shiva. Or, cette naturalisation du carnaval chez Díaz constitue une différence majeure avec la définition bakhtinienne qui cantonne le carnaval à un moment ludique exceptionnel et bien circonscrit de la vie sociale. Dans *Las Palabras perdidas* au contraire, le carnaval est l'essence même du monde à laquelle l'exilé a alors un accès privilégié.

Ainsi, Jesús Díaz est-il resté fidèle, d'une certaine manière, à l'esthétique ludique de ce groupe d'écrivains auquel il appartenait et dont il retrace les débuts dans *Las Palabras perdidas*. D'une part, dans la partie cubaine, il représente leur sociabilité littéraire ludique comme un signe de l'enthousiasme de cette première décennie de la Révolution cubaine. Le jeu lui sert alors à reconstruire un âge d'or littéraire placé sous le signe de la jubilation littéraire. D'autre part, dans la partie russe du roman, l'exil, point de vue narratif, fait percevoir le jeu comme une carnavalisation déstabilisante et motif d'angoisse pour le narrateur. Cette vision négative du jeu renoue avec la conception médiévale de Jocus, ce demi-frère adultérin d'Amour, qui était perçu comme une faille dans l'ordonnance du monde: alors qu'Amour présidait à la reproduction des lois de la nature, Jocus était symbolisé par la roue de la Fortune, menace de dérèglement et condamné par les moralistes à l'instar de tous les jeux de hasard. Mais le roman de Jesús Díaz, à travers le point de vue déplacé de l'exilé, aboutit à une suspension du jugement moral sur ce grand carnaval, voie, semble-t-il, de la sagesse.

BIBLIOGRAFÍA

- BAKHTINE, MIKHAÏL. (1970). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- JESÚS DÍAZ. (1992). *Las Palabras perdidas*. Barcelona: Anagrama.
- TZVETAN TODOROV. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.

LE BILINGUISME DANS L'ŒUVRE DE LAURA ALCOBA: UN ENTRE-DEUX CULTUREL

LAURA BALAGUER

Aix Marseille Univ, CAER, Aix-en-Provence, France

Les paysages originels, ce sont les espaces sentimentaux
par quoi nous sommes attachés au monde,
les isthmes de la mémoire: mais l'écriture aspire
aussi à la liberté d'être nulle part, et d'être oublieuse.

OLIVIER ROLIN, *Paysages Originels*

LAURA ALCOBA EST NÉE EN 1968 À LA PLATA, en Argentine. Elle est l'auteure de quatre romans, nous nous proposons d'étudier ici son dernier roman *Le bleu des abeilles*, publié en 2013 aux Éditions Gallimard puis traduit en espagnol par l'écrivain argentin Leopoldo Brizuela et publié en 2014 aux éditions Edhasa. *Le bleu des abeilles* est le quatrième roman de Laura Alcoba. Il vient compléter *Manèges, petite histoire argentine* sorti en 2007. L'auteure y racontait sa petite enfance à la Plata dans la clandestinité, ses parents étant des militants montoneros. Ici, elle se penche sur la découverte du français. L'auteure arrive dans ce nouveau pays à l'âge de 10 ans. Elle y rejoint sa mère, partie deux ans plus tôt. Dans l'attente de son départ, la petite fille prendra des cours de français et se familiarisera avec cette nouvelle langue. A travers ce roman, nous étudierons l'impact du bilinguisme dans la littérature argentine du XXI^e siècle. Comment cette enfant tente de se forger une nouvelle identité dans un entre-deux culturel? Son rapport aux origines est dichotomique. D'une part, mère et fille tentent d'en dissimuler toute trace dans leur nouvelle identité et leur rapport au monde au moyen d'une «immersion» totale. Cependant, l'enfant, qui accorde une grande

importance à la mémoire, refuse d'oublier son histoire et celle de ses compatriotes; dans son exil intérieur, le souvenir occupe une place centrale. Nous décrirons les différentes étapes qui ont été décisives dans son intégration française. Nous aimerions également montrer en quoi l'apprentissage et l'intégration d'une autre langue dans le processus d'écriture permet de dévoiler un passé douloureux. En quoi le français, dans le cas présent, acquiert-il un rôle thérapeutique et libérateur dans l'œuvre de Laura Alcoba?

Avant d'entrer dans le détail du *Bleu des abeilles*. Il nous paraît important de revenir sur certains points clés pour comprendre les enjeux de cette œuvre argentine écrite en français. Laura Alcoba est née à la Plata où elle passa les dix premières années de sa vie. Une des premières questions à aborder lorsque l'on se penche sur son œuvre, est celle du choix du français comme langue d'écriture. Son œuvre est seulement écrite dans la langue du pays d'accueil, elle se refuse à écrire en espagnol même pour des textes de commande, elle a également fait le choix de ne pas s'auto-traduire. Une chose surprenante à souligner: sur le site de sa maison d'édition argentine Edhasa, cette dernière a choisi de ne pas faire apparaître de manière significative qu'il s'agit d'une œuvre traduite. Les romans de Laura Alcoba font partie de la collection bleue, autrement dit la collection de littérature argentine et non de la rouge, rassemblant la littérature étrangère. Le nom du traducteur n'apparaît pas, il faut lire le petit encadré qui retrace brièvement la biographie de l'auteure pour voir que son œuvre a été «publi[ée] initialement en France par Gallimard»,¹ il est également mentionné qu'elle vit en France. Tout laisse bien évidemment supposer qu'elle écrit en français mais ce n'est pas écrit noir sur blanc. Laura Alcoba, elle-même se rend compte que son œuvre, par le double enracinement, a du mal à trouver sa place auprès du public qu'il soit français ou argentin. Ses livres, en

1 Site web de la maison d'édition argentine Edhasa <<http://www.edhasa.com.ar/libro.php?ean=9789876283304&t=El+azul+de+las+abejas>>. (Consulté le 20/06/16) «publicad[a] originalmente en Francia por Gallimard [...]»

France, étant avant la sortie du *Bleu des abeilles* souvent rangés dans les librairies avec la littérature étrangère. Son œuvre romanesque est à la fois argentine par les thèmes qu'elle aborde mais aussi française car écrite dans cette langue qui n'est pas sa langue maternelle. Lors d'un entretien en avril dernier avec l'auteure, (Entretien, 2016) elle nous a confié que *Le bleu des abeilles* avait justement été écrit en réaction à ces questions de classification, d'étiquettes qu'il fallait mettre ou non sur ses récits. Il y a eu de nombreux articles écrits en Argentine sur *Manèges* dans lesquels les chercheurs ne soulignaient pas, ne mettaient pas en évidence le fait qu'il s'agissait d'une œuvre traduite écrite en français.² Laura Alcoba ne se sent pas appartenir à une génération d'écrivains argentins militants pour la mémoire, enfants d'opposants politiques. Certains la voient comme une représentante de cette littérature écrite par des enfants de disparus ou de militants ayant une valeur de témoignage comme cela peut être le cas des œuvres de Felix Bruzzone ou encore Raquel Roblés qui eux-aussi convoquent les souvenirs d'enfance passée sous la dictature. Lorsqu'on l'interroge sur ses influences ou sur ses lectures, Laura Alcoba répond:

Je lis essentiellement de la littérature française [...], je suis beaucoup l'actualité française. Et oui, ça c'était un peu bizarre, enfin un peu bizarre, quand j'ai commencé à publier en Argentine, d'un coup, d'être considérée là-bas comme auteur argentin, étant parfois interrogée sur une actualité littéraire que je connaissais mal (Entretien, 2016).

2 Nous pouvons citer les articles suivants: La Haije, Marileen, «Recomponer la historia familiar. Memoria, narración y escritura en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba y *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* de Patricio Pron», *Estudios de Teoría Literaria*, Revista digital, Universidad de Mar del Plata, Nro. 7, Mars 2015. Disponible sur la page web <<http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/977>> (Consulté le 14/05/16) ou Daona, Victoria, «Había una vez una casa de los conejos». Una lectura sobre la novela de Laura Alcoba», *Aletheia*, La Plata, volume 3, Nro. 6, juillet 2013. Disponible sur la page web <<http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-6/pdfs/Daona-ok.pdf>> (Consulté le 14/05/16).

Elle est bien sûr en relation constante avec l'actualité de la littérature hispano-américaine à travers son travail d'éditrice au Seuil et son activité de traductrice. Mais vivant en France depuis plusieurs décennies, ce vers quoi elle est projetée tous les jours est bien l'actualité française. Passons maintenant à ce choix ou non-choix de l'écriture en français en reprenant les mots de l'auteure, toujours lors de cette même entrevue:

J'ai commencé à écrire au tout début des années 2000, cette chose qui est devenue *Manèges* par la suite. [...] Immédiatement en français sans que ça ne pose de problèmes, de questions. Souvent, par la suite, on m'a interrogée sur le choix du français. Je n'ai pas eu l'impression de choisir le français. J'écris en français, pour moi, ça allait de soi. Je ne sais pas si consciemment, j'écrivais pour un lecteur français [...] Mais spontanément en français, l'étrangeté de la chose m'est apparue quand le livre a été publié en Argentine. Parce que là, on m'a énormément interrogée sur le choix du français. [...] J'ai réfléchi là-dessus après coup. [...] Et je crois que particulièrement pour *Manèges*, il y avait le désir et la tentation de parler d'une situation de silence [...] dans une langue qui n'était pas associée au silence. Ça m'est apparu après. Maintenant, il y a de l'espagnol aussi dans *Manèges*, il y en a dans tous mes livres [...] il y en a toujours un peu. Je dirais qu'il y a un terreau qui palpète en espagnol et que je travaille en français. J'ai la certitude que je ne voudrais pas [...], je pourrais peut-être essayer mais je n'en ai pas le désir [d'écrire en espagnol] (Entretien, 2016).

Il nous paraît d'ailleurs intéressant de rapprocher les propos de Laura Alcoba de ceux d'un autre écrivain Tino Villanueva, Chicano qui a employé pour la première fois le terme de «bisensibilismo» que l'on pourrait traduire par «bissensibilité» ou «double sensibilité» à la fin des années 70 pour qualifier son écriture poétique souvent bilingue ou du moins traversée à la fois par l'anglais et l'espagnol:

Con este término deseo subrayar que las personas biculturales y bilingües, como somos los mexicanoamericanos, antes de hablar, antes de formar las palabras para expresar algo, lo sentimos primero. Quiero decir que en ciertas circunstancias asociamos ciertas emociones y hechos culturales en el contexto anglosajón y ante las mismas circunstancias sentimos algo diferente en el contexto hispano. Antes de que haya expresión hay emoción (con sus asociaciones) y, para mejor expresarnos, recurrimos ya al español ya al inglés, mezclando de cuando en cuando los dos en una sola oración sin sonar disonante.³

Définition qui nous paraît entrer parfaitement en résonance avec l'expression qu'emploie Laura Alcoba: «un terreau qui palpite en espagnol et que je travaille en français» (Entretien, 2016). Autrement dit, une sensibilité vécue, connue en espagnol qu'elle tente ensuite de traduire en mots dans la langue avec laquelle elle arrive à jouer alors que l'espagnol à l'écrit lui paraît «plat» et «froid» (Entretien, 2016). Cependant, comme elle le souligne elle-même, l'espagnol est présent dans tous ses livres. Ces insertions de mots ou courtes phrases en espagnol dans le texte français viennent réaffirmer, renforcer cette identité que l'on pourrait croire perdue à tout jamais pour l'auteure qui s'est si bien intégrée. Ces mots apparaissent donc comme des traces, des restes, des reliques de ce passé argentin, de cette appartenance culturelle. Nous pouvons citer quelques exemples: «¡qué lindo!», «¡llegamos por fin!», «¡Hablaste en

3 Interview de Tino Villanueva par Silvia Betti, chercheuse à l'Université de Bologne. Document envoyé par mail par l'auteur. «Avec ce terme, je souhaite souligner que les personnes biculturelles comme nous le sommes les Mexicains-américains, avant de parler, avant de former des mots pour exprimer quelque chose, nous les ressentons d'abord. Je veux dire que dans certaines circonstances, nous associons certaines émotions et certains faits culturels dans le contexte anglo-saxon et devant les mêmes circonstances, nous ressentons quelque chose de différent dans le contexte hispano. Avant qu'il y ait une expression, il y a une émotion (avec ses associations) et, pour mieux nous exprimer, nous avons recours soit à l'espagnol, soit à l'anglais, mélangeant de temps en temps les deux dans une même phrase sans que cela ne soit perçu de manière dissonante». Sauf avis contraire de notre part, c'est nous qui traduisons.

francés!» (p. 18, 78 et 118). Ces expressions ou mots, une vingtaine tout au long du roman, ne sont pas très nombreux mais viennent ponctuer le texte français de petites touches argentines car la langue maternelle est riche en mémoire et comme nous l'avons mentionné c'est elle qui fait surgir les souvenirs que l'auteure tire ensuite vers le français.

Après ces quelques éclaircissements d'ordre général sur l'œuvre de Laura Alcoba, nous proposons d'étudier les différentes étapes décrites dans *Le bleu des abeilles* de l'intégration française de la jeune protagoniste. Le personnage, une enfant, n'a pas de prénom, elle s'exprime à la première personne du singulier. C'est elle qui nous raconte son histoire, ou plutôt l'adulte qu'elle est devenue. Laura Alcoba, en appendice, nous dit que «ce livre est né de quelques souvenirs persistants bien que parfois confus [...]» (p. 123), ce qui peut laisser penser au lecteur que, comme pour *Manèges*, la narratrice est bien l'auteure elle-même, ou du moins un personnage lui ressemblant étrangement. La petite fille qui a huit ans au début du récit vit chez ses grands-parents, à La Plata, depuis le départ de sa mère pour la France. Elle prend des cours de français deux fois par semaine avec une jeune professeure, Noémie, que la narratrice va très vite assimiler à la découverte de ce nouveau pays. Ses cours vont dès le début passionner l'enfant qui les prend très au sérieux, «il faudrait même que j'avance vite si je ne voulais pas être complètement perdue à mon arrivée à Paris» (p. 11). Dès les premières leçons, cette nouvelle langue rend la parole à la protagoniste, elle peut enfin s'exprimer librement. Rappelons qu'elle a dû vivre dans la clandestinité durant plusieurs mois, apprendre à dissimuler son identité, à ne pas poser de questions au risque de mettre en danger sa propre vie et celles de ceux qui l'entouraient. En français, Noémie lui pose des questions simples: Quel est son nom, son âge? Questions qui paraissent anodines pour tout un chacun mais qui dans le cas nous concernant permettent de rendre à la petite fille son identité. Il y a là un embryon de réponse du pourquoi Laura Alcoba choisit le français comme langue d'écriture et non l'espagnol, sa langue maternelle étant assimilée à l'époque où

enfant elle devait se taire. Tout au long du livre, le personnage va mettre toutes les chances de son côté pour préparer son «intégration». De nombreuses phrases mettent en relief la volonté de la protagoniste. Un des exemples les plus frappants est quand mère et fille ont rendez-vous avec la directrice de l'école du quartier:

C'est qu'il y a des écoles pour les enfants qui ne parlent pas bien français. [...] mais ma mère a répondu ce que je savais déjà: elle ne veut pas que j'y aille, c'est même hors de question. C'est que ma mère ne jure que par *l'immersion*. Elle attend de moi que je réussisse cette histoire de bain linguistique, que je me débrouille le plus vite possible. Elle serait très déçue du contraire, et moi aussi. Je crois que je trouverais cela humiliant après tout ce qu'elle m'a dit à propos de l'importance de réussir ce premier bain français (p. 36).

Pour la mère et la fille, il est important de s'intégrer rapidement, de se servir des cours qu'elle a suivis quand elle était encore en Argentine, elle doit se débrouiller, sa mère en a décidé ainsi et la fillette aurait honte si ce n'était pas le cas. Pour se «familiariser» avec la langue française, la protagoniste: «regarde souvent la télé». Il s'agit «toujours de cette histoire d'immersion» (p. 54). La petite fille veut progresser rapidement: «C'est que le bain ne me suffit plus, je veux aller bien plus loin: me trouver à l'intérieur de cette langue, pour de bon, du début jusqu'à la fin» (p. 55). Pour ce faire, le personnage tente de nouer des liens avec des camarades d'école qui ne seraient pas comme elle d'origine étrangère. Elle veut avoir accès à un français «plus vrai», un «français de source», un français «transmis de père en fille. Depuis des générations, depuis la nuit des temps, peut-être» (p. 58) nous dit la narratrice. Ce «français de source» elle y a accès grâce à Astrid, une petite fille de son école, elle l'appelle le «français Bergougnoux» (p. 58) du nom de famille de la fillette, ce français, ancien puisque parlé depuis plusieurs générations apparaît comme une appellation, un label, gage de qualité dans lequel la

narratrice peut avoir confiance. Une des choses dont la fillette veut se défaire au plus vite est son accent, elle ne le supporte pas, il lui fait honte, sentiment qui revient tout au long du récit. Nous pouvons citer plusieurs exemples: «Malgré tous les efforts que je fais [...] j'ai encore un accent. Un accent que je déteste toujours autant [...] avant même de parler, j'en ai déjà honte», ou encore «A cause de mon accent, je passe pour une abruti, il n'y a rien qui m'agace autant (...)» (p. 74). La petite fille est dure envers elle-même, son accent l'empêche de se fondre dans la masse, la met mal à l'aise. Elle se sent diminuée, méprisée, maltraitée par les autres. Grâce à une autre camarade, elle va prendre conscience que l'accent n'est pas seulement présent chez les personnes venant d'ailleurs: son amie Nadine, «est française, comme Astrid, mais elle parle étrangement, bien plus étrangement que moi [nous dit la narratrice], avec mon accent» (p. 109). «Parfois, on a du mal à la comprendre et, toute française qu'elle est, il arrive qu'on lui demande aussi de reprendre ses phrases. Ce qui l'énerve encore plus que lorsqu'on me le demande à moi, on dirait», «Nadine zézaye, elle glisse des z partout, elle douche toutes les voyelles de sa salive [...]» (p. 109). En compagnie de Nadine, la narratrice se rend compte que les mêmes difficultés et émotions peuvent exister chez une petite fille française, qu'il ne s'agit pas de choses propres à son origine étrangère mais à quelque chose qui relève de l'étrangeté, de la différence face au groupe indépendamment du lieu d'origine. Une autre expérience apparaît déterminante dans l'intégration de la fillette, il s'agit du voyage qu'elle effectue à la neige. Sa mère lui dit: «tu passeras quelques jours avec toute une famille française», réaction de la fillette: «Difficile de faire mieux en termes d'immersion» (p. 93). Fait courant, à la fin des années 70, début 80 des familles françaises solidaires des mouvements dénonçant les dictatures du Cône Sud, se proposaient d'accueillir chez elles, des enfants de réfugiés politiques. Durant ce voyage, la protagoniste va se retrouver avec un autre enfant ne faisant pas partie de la famille, un Chilien, Eduardo. Tous les deux ne s'adresseront jamais la parole en espagnol, ils vont communiquer par le

regard: «Nous nous étions regardés avec un sourire, mais sans dire un seul mot. C'est, je crois, parce qu'Eduardo était dans le même état que moi: anxieux mais désireux de plonger dans le bain sans en perdre une goutte» (p. 96). Ils partagent des expériences communes, le pacte que la narratrice avait scellé avec elle-même apparaît ici partagé de manière silencieuse avec Eduardo, les deux enfants ayant su se comprendre en silence, par le regard. La parole n'ayant pas toujours une finalité.

Nos regards se retrouvaient: c'était une manière de partager cette expérience, de la faire ensemble. De nous donner du courage, aussi. [...] De l'autre côté de la table, chaque fois qu'on en venait au reblochon, Eduardo me regardait avant de planter ses dents dans la pâte crémeuse. C'était comme si nous nous prenions par la main nous en avions besoin pour sauter par-dessus la haie odorante. L'un en face de l'autre, nous nous encourageons du regard avant de dire au fromage, *oui, nous sommes prêts, nous sommes là, avec toi* (p. 100).

Une complicité née du silence comme un lien physique «se tenir par la main» mais tout passe par le regard, pas de contact, ni linguistique, oral ni corporel. Nous pouvons donc remarquer que la narratrice a besoin de l'autre et suivant les personnes côtoyées, développe des relations de caractères différents. Ses relations que l'on peut qualifier d'amicales ne se ressemblent pas. Elles lui permettent toutes de progresser et de s'intégrer dans son nouvel environnement.

Dans *Le bleu des abeilles*, la langue française peut être qualifiée de personnage central du livre. Cette nouvelle langue et son apprentissage sont traduits par la narratrice de manière corporelle. Le premier chapitre est intitulé «sous mon nez», expression qui fait référence au voyage toujours repoussé pour la France que la fillette doit effectuer; il lui passe pendant deux ans «sous le nez» mais surtout cette expression qui reviendra tout au long du récit qualifie «les nouveaux sons» qu'apprend à prononcer la narratrice, ils «résonn[ent] sous le

nez» (p.12). Ces sons sont d'ailleurs mis tout de suite en relation avec le grain de beauté que possède au dessus de la lèvre, donc «sous le nez», la professeure de français. Noémie devient donc la présence physique de cette langue, son incarnation «un grain de beauté que j'ai immédiatement associé au français, cette langue que je voulais faire mienne, avec ces voyelles tapies sous le nez» (p. 14). La fillette tente de dompter le français comme s'il s'agissait d'un animal sauvage, elle s'entraîne, tend des pièges à des parties de son visage pour bien prononcer les différents sons:

Il faut faire croire à ses lèvres qu'on va dire une chose et en dire une autre. Au début, c'est comme si on leur tendait un piège. Les premières fois, c'est vraiment étrange de découvrir qu'on peut les berner aussi facilement on est presque déçu que le piège à *u* tiennent ses promesses. Mais peu à peu les lèvres se laissent faire, elles apprennent à faire des *u* sans qu'on ait besoin de les prendre par la ruse. J'espère qu'un jour ça deviendra une habitude -j'y arriverai (p. 38).

A travers cet exemple, on peut percevoir la volonté de la fillette. Elle suit les conseils de son ancienne professeure, pratique avec acharnement jusqu'à l'obtention du résultat escompté, elle fait preuve de patience. Pour poursuivre la métaphore du français qui prend corps en elle, la narratrice rapproche les dessins des tapisseries de l'appartement qui lui font penser à des tuyaux avec les trajets qu'empruntent les nouveaux sons dans ses propres tuyaux intérieurs. La petite fille souhaite:

[...] que les voyelles sous le nez finissent par [lui] révéler tous leurs secrets – qu'elles viennent se loger en [elle] à un endroit nouveau, un recoin dont [elle] ne connaît pas encore l'existence mais qui [lui] révélera tout à propos de l'itinéraire qu'elles ont suivi, celui qu'elles suivent chez tous ceux qui les multiplient sans avoir, comme [elle], besoin d'y penser autant (p. 55).

On peut observer à travers cette citation, le plaisir, le goût et la curiosité de la protagoniste pour cette langue. Elle a la volonté de se l'approprier, de la faire sienne, d'en comprendre les mécanismes.

Le chapitre «Tuyaux» placé au milieu de l'ouvrage entre en résonance avec celui intitulé «Mes tuyaux», l'avant-dernier du roman. Dans ce chapitre, qui relate le moment tant attendu, celui où elle domine cette nouvelle langue, elle se demande malgré tout encore: «Par où ça passe?» (p. 116).

j'essayais de comprendre: c'est comment dans la tête d'Astrid? Et dans celle de Nadine? Comment font-elles pour penser en français puis pour parler aussitôt, dans un même mouvement? Comment il est fait, ce circuit? *Par où ça passe?* J'avais l'impression que je n'allais jamais trouver l'ouverture de ces tuyaux-là – et, comme à chaque fois que je pensais à ces canalisations dans lesquelles je n'arrivais pas à me glisser, ça m'a même rendue drôlement triste (p. 116).

Puis c'est arrivé: «Pour la première fois, dans ma tête, je n'avais pas traduit. J'avais trouvé l'ouverture. Sans crier gare, ce matin-là, je m'étais faufilée dans ces tuyaux que, longtemps, j'avais crus inaccessibles» (p. 118). C'est dans l'intimité, avec sa mère, avec qui elle n'a pas la nécessité de parler français que les premiers mots font leur apparition. L'immersion, le bain ont réussi, ce pour quoi la mère a tant insisté, est un succès. Ces mots qui surgissent en présence de sa mère, sont comme un cadeau pour cette dernière qui a tout fait pour que sa fille domine la langue le plus rapidement possible.

Mais cet apprentissage du français est aussi guidé par une autre personne. Il s'agit du père de la narratrice, resté en Argentine car emprisonné à cause de ses activités à l'encontre du gouvernement militaire. Le père convient avec sa fille qu'ils s'écriront une fois par semaine et que dans ces lettres, ils parleront de leurs lectures communes. Le père lit un livre en espagnol dont il propose la lecture à sa fille

en français. L'administration pénitentiaire interdit la présence d'une autre langue que l'espagnol dans les lettres, elle doit pouvoir tout comprendre. Mais justement, cet échange qui reste dans la langue maternelle de la protagoniste lui permet de rester en contact avec son pays d'origine et à la fois de s'ouvrir à sa nouvelle culture à travers la littérature. Car c'est bien le père argentin qui fait lire sa fille en français. «[...] je lis, en français, un des livres qui se trouve dans sa cellule. Ça nous fait des sujets de conversation pour nos lettres hebdomadaires – et par la même occasion j'avance dans mon apprentissage de la langue française» (p. 23). Et il ne s'agit pas de lectures enfantines. Et c'est encore grâce à ce père qui a un véritable rôle dans l'éducation à distance de son enfant que la fillette ira elle-même rechercher des lectures qui ne sont a priori pas à sa portée. Cet échange strictement en espagnol empêche donc le père de voir les progrès de sa fille dans sa nouvelle vie, elle peut bien sûr lui raconter certaines choses mais il est privé d'une partie des découvertes que fait sa fille dans cette autre langue. Même si de ce côté-ci, en France, elle acquiert une certaine liberté, celle-ci lui est toujours refusée là-bas, en Argentine, même si elle l'a quittée. L'autre côté est toujours synonyme d'interdiction, de peur, de règles à respecter, de silence. Toutefois comme le souligne la narratrice: «Ce que j'aime bien, dans les lettres que nous nous écrivons, mon père et moi, c'est que parfois j'arrive à oublier où il est» (p. 47). A travers la lecture de la *Vie des abeilles* de Maurice Maeterlinck, père et fille effacent les distances. Ils échangent, débattent à propos de la couleur «bleu» qui acquiert une valeur symbolique celle de la liberté, de l'évasion, de l'immensité, du ciel et de la mer qui séparent ces deux êtres. Et c'est à la fois cette couleur qui les réunit:

D'après toi, pourquoi [les abeilles] préfèrent le bleu? [...] Et si c'est vrai pour les abeilles d'ici, est-ce que c'est forcément la même chose pour les abeilles de là-bas? Et pour toutes les abeilles de la planète? [...] je me répète souvent [...] de son côté, il s'efforce de donner à chaque fois des

réponses différentes, il cherche toujours de nouveaux arguments pour tenter de me convaincre à propos du bleu (p. 47).

La correspondance devient alors «discussion», une «une sorte de jeu», leur «notre jeu préféré» (p. 48). La présence de l'Argentine à travers le personnage du père est présente en toile de fond tout au long du roman. Mais l'Argentine fait également irruption dans le récit d'une manière plus directe et brutale lors de la visite d'anciens compagnons de lutte de la mère exilés en Suède, qui viennent leur rendre visite: Raquel et Fernando. Le lecteur est alors plongé véritablement pour la première fois dans le passé des personnages.

Je les avais déjà vus, en Argentine, il y a longtemps [...] Ce que j'ai oublié, surtout, c'est sous quels noms je les ai connus. Du temps de la clandestinité, ils s'appelaient autrement, forcément. [...] mais qu'importent à présent les noms d'avant. Je crois même que je préfère ne pas m'en rappeler – nous sommes de l'autre côté de l'océan, maintenant, ce n'est pas plus mal que les anciens noms soient restés là-bas (p. 77).

Ces pages nous renvoient aux thèmes évoqués dans *Manèges*, c'est à dire, à la dictature, à la révolution et à ses conséquences. Le thème de la mémoire apparaît ainsi que le souvenir tronqué, l'apparition du doute à travers les mots et expressions: «oublié», «plus très bien», «qui doit s'en souvenir», «je préfère ne pas m'en rappeler». On distingue une volonté de couper avec ce passé oppressant, d'aller de l'avant sans pour autant oublier mais de laisser malgré tout certaines choses derrière soi. L'Argentine dont la protagoniste essayait d'estomper les traces depuis son arrivée en France ressurgit de façon brutale avec la visite d'Argentins, comme elle et sa mère, exilés. Nous voyons bien qu'il s'agissait d'une nécessité pour s'intégrer plus rapidement mais la petite fille prête une attention toute particulière aux nouveaux venus et à leurs paroles. Le lecteur assiste alors à un saut temporel et géographique. Les langues ne

se délient pas dès l'arrivée du couple, un accord implicite se noue au sein du groupe: ne pas revenir en arrière. Mais leurs retrouvailles suffisent pour que tout revienne en mémoire: «Des angoisses, des peurs, des images différentes ont dû traverser notre esprit, mais personne ne les a nommées. Personne ne les nommera, jamais, bien que nous les sachions à la fois distinctes et communes –c'est comme ça, l'exil, pas de besoin de s'étendre [...]» (p. 78). Il est important de garder le silence pour réapprendre à vivre ailleurs, une nécessité. Les souvenirs affluent lorsque commence la tournée des matés, la culture argentine fait son irruption et vient accompagner les confidences, comme un rite qui permet le passage d'un côté à l'autre de l'océan, d'un bout à l'autre de l'histoire. Raquel se met alors à égréner les noms des anciens amis comme l'enfant qui assise un peu à l'écart du groupe des adultes, enfle les mailles sur les aiguilles; elle prête une oreille attentive à ces listes de noms qui reconstruisent la mémoire collective. Mettre bout à bout les souvenirs des différentes personnes présentes, évoquer ceux qui ne sont plus pour former un tout à nouveau.

Je ne perdais pas une miette de la liste de Raquel, j'essayais aussi de la graver dans ma mémoire. Même si la plupart du temps, moi, je ne voyais pas du tout de qui elle voulait parler. Mais je savais pertinemment que ce n'était pas grave, au fond – quelquefois on retient mieux quand on ne comprend pas tout. [...] Comme pour les langues, il arrive que les choses nous restent mieux ainsi, précisément parce qu'on s'est laissé porter, parce qu'on a lâché prise [...] Par moments, il y avait plusieurs noms consécutifs après lesquels on ne pouvait rien dire. Absolument rien. [...] J'essayais également de mémoriser les silences, tandis que je continuais mon écharpe [...] (p. 87).

Garder ces listes de noms en mémoire permet de garder chaque personne vivante, de redonner vie aux disparus dans le présent, de les réanimer, même si cette mémoire reste incomplète, comporte des blancs,

des silences. Pendant ces moments de partage, l'enfant choisit d'effectuer une activité manuelle, le tricot qu'elle a appris à La Plata avec sa grand-mère qui lui permet de se connecter de manière symbolique avec cette époque révolue. Elle reprend un ouvrage inachevé auquel elle tente de donner forme comme elle tente de rassembler ses souvenirs. L'Argentine tout au long du récit est justement représentée par ce fil de laine rouge qu'elle déroule au fur et à mesure qu'elle monte les mailles sur ses aiguilles puis qu'elle enroule de nouveau sur la pelote lorsqu'elle défait son ouvrage, insatisfaite par son travail. Nous voyons alors que tout est lié, le passé et le présent, la langue espagnole et la langue française pour se fondre en une seule et même personne: cette enfant qui paraissait vouloir opposer ou mettre de côté certaines de ses spécificités entre autres culturelles et linguistiques... Le terme d'entre-deux qui se définit par «une forme de coupure-lien entre deux termes, à ceci près que l'espace de la coupure et celui du lien sont plus vastes qu'on ne le croit; et que chacune des deux entités a toujours partie liée avec l'autre» nous dit Daniel Sibony (1991), nous montre bien que cette personnalité singulière ne peut exister et écrire qu'en prenant en considération toutes les particularités de son identité.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCOBA, LAURA. (2007). *Manèges, petite histoire argentine*. París: Gallimard.
- . (2013). *Le bleu des abeilles*. París: Gallimard.
- CAMPRA, ROSALBA. (1989). «El exilio argentino en Europa. Formas de viaje, formas de memoria». En *Literatura argentina de hoy. De la dictadura a la democracia*. Frankfurt: Vervuert Verlag.
- DAONA, VICTORIA. (2013). «Había una vez una casa de los conejos». Una lectura sobre la novela de Laura Alcoba. En *Aletheia*, volume 3, No. 6. [En línea: <<http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-6/pdfs/Daona-ok.pdf>>]

- DUARTE DOS SANTOS, DEBORA, GASPARINI, PABLO. (2015). «En el embute del francés: sobre Manèges/La Casa de los Conejos de Laura Alcoba». En *Alea*, vol. 17/2. [En línea: <http://dx.doi.org/10.1590/1517-106X/172-277>]
- GASQUET, AXEL. (2007). «L'hospitalité des langues ou une invitation à la xéno-glossie». En *Écrivains multilingues et écritures métisses*. Clermont Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- LA HAIJE, MARILEEN. (2015). «Recomponer la historia familiar. Memoria, narración y escritura en La casa de los conejos de Laura Alcoba y El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia de Patricio Pron». En *Estudios de Teoría Literaria*. Revista digital, Universidad de Mar del Plata, No. 7. [En línea: <<http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/977>>]
- JELIN, ELIZABETH. (2001). *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo Veintiuno.
- ROLIN, OLIVIER. (1999). *Paysages originels (Hemingway, Borges, Kawabata, Nabokov, Michaux)*. París: Seuil.
- SIBONY, DANIEL. (1991). *Entre-deux, l'origine en partage*. París: Seuil.

LE DÉCALAGE IDENTITAIRE DU PAUVRE: LE MIGRANT ÉCONOMIQUE DANS LES ROMANS BRÉSILIENS *ESTIVE EM LISBOA E LEMBREI DE VOCÊ*, DE LUIZ RUFFATO, ET *AZUL-CORVO*, D'ADRIANA LISBOA

ILANA HEINEBERG

Université Bordeaux Montaigne

DEUX ROMANS BRÉSILIENS RÉCENTS ABORDENT L'EFFET SUR L'IDENTITÉ de personnages migrants notamment pour des raisons économiques. *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009), de Luiz Ruffato, s'insère dans un projet de collection controversée «Amores expressos»¹ qui correspond au financement du séjour de seize écrivains dans seize capitales mondiales en échange de romans s'y déroulant. Ruffato répond au défi en livrant ce roman qui véhicule une vision désenchantée de la mondialisation; les promesses du titre, faisant référence aux souvenirs kitschs

1 Le projet «Amores Expressos», conçu par le producteur de cinéma Rodrigo Teixeira en 2007, a subventionné le séjour des écrivains, qui en plus de produire un roman, devaient alimenter un blog, participer à un documentaire pendant leur séjour et donner leur accord pour une éventuelle adaptation de l'œuvre littéraire au cinéma. La maison d'édition Companhia das Letras, sous réserve d'acceptation, publierait les romans. Le manque de transparence sur les critères du choix des écrivains ainsi qu'une hypothétique subvention à travers la loi Rouanet (qui permet aux entreprises de défiscaliser les dons à des projets culturels) sont les principales raisons de la polémique, qui a fait couler beaucoup d'encre dans les rubriques littéraires de la presse brésilienne (un recueil d'articles se trouve dans le blog suivant: «Amores expressos», *Blog ANE XOS de Ane Aguirre*, mars 2007). Suite aux critiques, Teixeira n'a pas utilisé le dispositif Rouanet. Six écrivains ayant séjourné à l'étranger n'ont toujours pas publié de livre, soit parce que la commande a bloqué le processus d'écriture, soit parce que les auteurs eux-mêmes ou la maison d'édition ne sont pas satisfaits du résultat, cf. Almeida, Marcos Rodrigo, «Encomenda travou escritores da coleção Amores Expressos», *Folha de São Paulo*, 27/07/2013 ; Cozer, Raquel. «O romance brasileiro na era do Marketing» *Folha de São Paulo*, 23/10/2011. Pour une discussion sur le cosmopolitisme et la place secondaire occupée par le nationalisme dans le système littéraire, on se reportera à Cunha, João Manuel dos Santos. «Amores expressos: nacionalismos supressos?», *Ângulo 131 - Literatura Comparada*, v. II, out./dez., p. 7-18, 2012.

apportés par les touristes lambda, ne s’accomplissent pas. Pour donner voix au migrant, Ruffato se sert d’un artifice littéraire. Dans une note paratextuelle, il se présente comme transcripteur du témoignage de son protagoniste Sérgio de Souza Sampaio enregistré au cours de quatre séances, en juillet 2005, à Lisbonne.

Dans le roman d’Adriana Lisboa,² *Azul-corvo*³ (2010), le principal travailleur migrant étranger est Fernando, vigile dans la bibliothèque publique de Denver, Colorado, aux États-Unis et homme de ménage à ses heures. Son parcours nous est raconté par «celle qui porte la bonne parole», comme l’indique le prénom de la narratrice Evangelina, ou Vanja, migrante également et bénéficiant de la double nationalité –brésilienne et étatsunienne. À l’âge de treize ans, Vanja, qui vient de perdre sa mère, rejoint Fernando, premier mari de celle-ci et qui l’avait reconnue officiellement alors qu’il était déjà séparé de sa mère. Migrante mais aussi «en transit» entre l’enfance et l’âge adulte, la narratrice offre une perspective à la fois empathique et décalée sur les migrants économiques. L’intrigue principale reconstitue l’expérience migratoire de Vanja à la recherche de son père biologique, mais aussi, ce qui nous intéressera de plus près ici, sa rencontre avec d’autres migrants,

-
- 2 Comme Luiz Ruffato, Adriana Lisboa a participé au projet «Amores Expressos». Cependant, son roman se déroulant à Paris fait partie de la liste des non-publiés, car il relèverait d’une histoire réelle dont la publication poserait des problèmes à l’auteure (Almeida, *op. cit.*). Adriana Lisboa a, par ailleurs, publié *Rakushisha* (2007), qui a lieu au Japon et *Hanoi* (2013), à Chicago, aux États-Unis. De 2007 à mi-2016, elle a habité au Colorado, où se déroule *Azul-corvo*.
 - 3 Lisboa, Adriana, *Azul-corvo*, Rio de Janeiro, Alfaguara, 2014 (2010); dans la suite de l’article, on utilisera les initiales AC. Traduction française: Lisboa, Adriana, *Bleu corbeau*, traduit par Béatrice de Chavagnac, Paris, Métailié, 2013. Parmi plusieurs articles et travaux universitaires consacrés au roman, nous mettons en avant: Braucks, Noraci Cristiane Michel et Barzotto, Leoné Astride, “Mobilidades culturais em *Azul-corvo*, de Adriana Lisboa”, *Revista Raído*, v. 9, n. 20, Dourados, Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados, p. 191-201, jan. 2016; Caixeta, Sheila Couto, *Memória e identidade em narrativas de migrantes: A chave de casa de Tatiana Salem Levy e Azul-corvo de Adriana Lisboa*, dissertação de Mestrado, Brasília, Universidade de Brasília, 2014; Resende, Vander Vieira, “Múltiplas experiências errantes e a não-superação da nação, em *Azul-corvo*, de Adriana Lisboa, *Revista Todas as Musas*, ano 7, n. 2, p. 106-115, jan/jun 2016.

notamment des Latino-Américains en situations précaires. En ce qui concerne la narration, il y a également une mise à distance temporelle, car Vanja écrit le récit neuf ans après ces événements, à vingt-deux ans.

Dans l'un et l'autre roman nous touchons à ce que Silviano Santiago appelle le «cosmopolitisme du pauvre»,⁴ qui formerait une sorte d'oxymore vu que l'adjectif «cosmopolite», au Brésil et en Amérique Latine, selon le théoricien, est l'objet de réflexion des «riches et oisifs» (Silvano, 2004, p. 62). Le migrant économique est celui qui se retrouve à l'étranger pour travailler, sans chercher forcément une découverte culturelle comme le migrant cosmopolite. Il vit tout de même un bouleversement identitaire, et ce d'autant plus qu'il ne se sent pas vraiment appartenir à un village global, ni citoyen du monde comme le cosmopolite⁵ classique. Quant à notre choix du mot «migrant», il suit la tendance actuelle⁶ qui privilégie le participe présent, donnant une idée de mouvement. L'absence de préfixes présente l'avantage de permettre de qualifier la personne qui se déplace depuis n'importe quel point de vue.

-
- 4 Santiago, Silviano, "O cosmopolitismo do pobre", *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*, Belo Horizonte, Ed. UFMG/Humanitas, 2004, p. 45-63. Cet essai d'un des précurseurs des Études Culturelles au Brésil montre l'émergence d'un multiculturalisme engagé du côté des minorités, des marges, intéressé par le «cosmopolitisme subalterne» des populations qui subissent les effets de la mondialisation. Il s'oppose donc à un cosmopolitisme des élites, condescendant et eurocentriste. Cf. également: Gomes, Renato Cordeiro. "Cosmopolitismo(s) em Tempos Midiáticos: um Desafio Contemporâneo", *Revista Novos Olhares*, vol. 3, n. 2, São Paulo, USP, 2014.
- 5 Sur le choix d'espaces globalisés et cosmopolites dans la littérature brésilienne contemporaine, on consultera Mata, Anderson Luís Nunes da, "Ficções cosmopolitas, comunidades globais imaginadas na literatura brasileira do século XXI", *O Eixo e a roda*, v. 24, n. 1, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, p. 125-138, 2015.
- 6 Selon l'Unesco, le terme «migrant» renvoie à «toute personne qui vit de façon temporaire ou permanente dans un pays dans lequel il n'est pas né et qui a acquis d'importants liens sociaux avec ce pays. Cependant, cette définition est peut-être trop restrictive lorsque l'on sait que certains pays considèrent comme migrants des personnes nées dans le pays», Unesco, Migrant/migration, *Glossaire de termes relatifs à l'immigration* [en ligne]. Disponible sur: <http://www.unesco.org/new/fr/social-and-human-sciences/themes/international-migration/glossary/migrant/> (consulté le 20/12/16).

En effet, j'aborderai ici les ressentis identitaires des migrants économiques de Luiz Ruffato et d'Adriana Lisboa se trouvant précisément dans deux des pays qui accueillent le plus grand nombre de Brésiliens: les États-Unis et le Portugal.⁷ Pour comprendre le «décalage identitaire du pauvre» dans les deux romans, je me propose de suivre les personnages de façon chronologique, du départ de la terre natale, en passant par l'adaptation jusqu'à la décision de rester ou pas dans le pays d'accueil.

LA DÉCISION D'ÉMIGRER

Si tous les migrants partent en quête d'une vie meilleure, certains fuient la misère alors que d'autres, d'origines plutôt modestes, cherchent un enrichissement rapide. Quant au projet migratoire, il peut être provisoire ou sans retour. Voici quelques exemples.

Sérgio, protagoniste et narrateur d'*Estive em Lisboa e lembrei de você*, cherche une ascension sociale rapide qui lui permettrait de résoudre ses problèmes. Les malheurs de cet ouvrier coureur de jupons, sympathique et naïf, commencent après un sevrage tabagique, par le mariage forcé avec Noemi, lorsqu'elle tombe enceinte. Diagnostiquée bipolaire, son épouse finit internée après la naissance de Pierre. Sérgio perd sa mère, la garde de son fils et, incapable de gérer la situation, il

7 Selon le ministère des Affaires Étrangères, le nombre total de Brésiliens à l'étranger en 2003 serait de 1.805.436. Les États-Unis constituent le premier choix (39,5%) d'une population jeune et de classe moyenne, prête à y vivre sans papiers et à occuper des postes peu qualifiés en échange d'un salaire plus élevé qu'au Brésil. Le Paraguay révèle la présence de 310 000 Brésiliens (17%) qui vivent en transit entre les deux frontières, alors que les 269 000 Brésiliens (14,9%) qui vivent au Japon ont des motivations économiques et des liens culturels et parfois de parenté sur place, car issus de migrations japonaises au Brésil au début du xx^{ème} siècle. De la même manière, la migration économique vers l'Europe (16,6% du total d'émigrés brésiliens) constitue un reflux des grandes vagues d'immigration qui ont eu lieu après l'abolition de l'esclavage (1888). Le Portugal reste une destination prioritaire en Europe après l'Italie grâce à la langue commune. Cf. Malheiros, Jorge (org.), *Imigração brasileira em Portugal*, Lisboa, Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural, 2007; Patarra, Neide Lopes, "Migrações internacionais de e para o Brasil contemporâneo: volumes, fluxos, significados e políticas", *São Paulo em perspectiva*, v. 19, n. 3, São Paulo, Fundação SEADE, p. 23-33, jul./set. 2005.

perd également son travail à l'usine. La décision d'émigrer avec l'argent de l'héritage et de l'assurance chômage est prise de façon hasardeuse et impulsive lorsque des connaissances l'interrogent sur ses projets. Le choix du Portugal lui est suggéré par le patron du bar où il se trouve, Seu Oliveira, un Portugais d'origine qui parle avec enthousiasme du pays où les migrants désormais ont l'embarras du choix pour trouver un travail. Ce passage a lieu en 2005, donc avant la crise économique. L'utopie d'un Portugal providentiel capable de résoudre tous les problèmes de Sérgio, notamment financiers, se construit alors sans aucun ancrage dans le réel: «desmudar pra Portugal, de onde em um-dois anos retornava, os bolsos estufados, pronto pra resgatar Pierre» (ELLV, p. 27).

La famille de Carlos, le voisin de la narratrice *d'Azul-corvo*, issue du Salvador partage avec Sérgio une situation irrégulière et le désir d'intégrer pleinement la société de consommation. Cependant le projet de cette famille n'est ni hasardeux, ni provisoire: «Carlos não tinha *papeles*. Sua mãe também não. Seu pai e sua irmã também não. Haviam chegado aos Estados Unidos como turistas sem ser turistas fazia pouco mais de um ano. Depois o visto espirou e eles não voltaram para El Salvador» (AC, p. 102). Le père travaille au départ comme serveur dans un restaurant mexicain et la grande sœur, en tant que femme de chambre dans un hôtel. Celle-ci met au même niveau son rêve de faire des études de médecine à Harvard et celui d'avoir un canapé rouge (AC, p. 102). Elle finira mariée à un Nord-Américain, propriétaire d'une grande maison et de plusieurs voitures.

Si la plupart des migrants économiques ont des origines pauvres ou modestes, la misère de la guerre coloniale explique le départ de l'Angolais Baptista Bernardo et sa famille, *d'Estive em Lisboa e lembrei de você*. Après avoir perdu sa jambe dans l'explosion d'une mine, Baptista Bernardo se retrouve sans solution dans sa terre d'origine où, selon lui, l'élite locale vole le pays de la même manière que les Portugais l'avaient fait. C'est avec son aval que sa femme, jamais nommée, entretient la famille en se prostituant dans leur propre chambre d'hôtel. Pour Rodolfo, parti de la Paraíba vers Lisbonne depuis quatre ans, la situa-

tion des Brésiliens n'est pas si différente. Il explique de la façon suivante son départ: «Pra se dar bem o cabra tem que ser político ou bandido, que é a mesma coisa, aliás, porque trabalhador, aquele que bate-cartão ou que capina sol a sol, este morre à míngua» (ELLV, p. 78). Le seul moyen pour que les pauvres réussissent au Brésil, selon lui, c'est en devenant des marginaux: «Por isso vim embora» (p. 79), conclut-il.

Les deux romans s'intéressent aussi aux femmes, ces migrantes embauchées dans le marché illégal du sexe. Isabel, qui apparaît à la fin d'*Azul-corvo*, originaire de Porto Rico, étudie les arts dramatiques, mais finit par travailler comme strip-teaseuse avant de rencontrer son mari qui, gagnant bien sa vie, lui permet de quitter son statut précaire. Dans *Estive em Lisboa e lembrei de você*, un personnage se détache parmi les nombreux travestis et prostituées étrangers, la Brésilienne Sheila, avec qui Sérgio entretient une relation plus platonique que réelle. Le narrateur consacre plusieurs lignes aux circonstances de son départ du Brésil et son début dans la prostitution. Ce récit s'ouvre en précisant son ascendance paternelle: «neta de garimpeiros sem pátria nem nome, cujo pai herdou o nomadismo e *sumiu* faiscando ouro na Serra Pelada»⁸ (ELLV, p. 63). Par la suite, avec sa mère et sa fratrie, elle se déplace encore vers le sud, dans l'État de Goiás, «regateando favor de fazenda em fazenda» (ELLV, p. 64). Il n'est pas anodin que Sheila soit marquée par ce «nomadisme». Ruffato montre ainsi que la migration interne, notamment l'exode rural, et la migration internationale sont des réponses à l'inégalité sociale où la seule variable est la distance parcourue.⁹ Sheila imagine, à l'instar de Sérgio, son retour au

8 Serra Pelada, située dans l'État du Pará, au Nord du Brésil, est une mine d'or à ciel ouvert découverte en 1979, qui a attiré environ cent mille mineurs pendant les années 1980 et qui aujourd'hui est épuisée.

9 La thématique de la migration est un fil conducteur de l'œuvre de Luiz Ruffato. Dans *Eles eram muitos cavalos* (2001), plusieurs fragments abordent les migrations internes, l'immigration et l'émigration. Dans *Mamma son tanto felice* (2005), il se penche sur une communauté italienne dans l'État de Minas Gerais. À ce sujet, on consultera García, Mireille, *Mamma, son tanto felice* de Luiz Ruffato: da canção do exílio ao canto do inferno», *Amerika* [en ligne], n 13, Rennes, Université Rennes II, 2015.

Brésil comme une revanche sociale: «...preciso juntar muito dinheiro porque quero aparecer em Riverlândia por-cima-da-carne-seca, engranada, mandando e desmandando, pra mostrar pros *maiorais* que “sou pessoa descente”, tanto quanto as mulheres de lá, “Até mais”, se bobear» (ELLV, p. 69).

Les circonstances de la migration internationale de Fernando, en revanche, ne sont pas celles d'un migrant économique. Après avoir déserté la guérilla de l'Araguaia,¹⁰ abandonnant également sa première compagne, il s'exile à Londres, puis suit Suzana, la mère de Vanja, aux États-Unis. Sur les 713 000 Brésiliens qui tentent aujourd'hui le rêve américain, cet ex-guérillero partage avec une majorité d'entre eux, d'une part, le même type d'emploi et, d'autre part, une situation d'impasse qui rend le retour impossible, comme nous le verrons par la suite.

ALTÉRITÉS ET MÉLANGES

L'arrivée de Sérgio à Lisbonne est marquée par un sentiment de décalage par rapport à la culture et à la société portugaise et se manifeste par un malaise qui le rend neurasthénique. Dès l'ouverture de la deuxième partie du récit, consacrée à son expérience migratoire, l'effet du décalage horaire se mêle à un sentiment de retour dans le temps:

Passei dormindo meu primeiro dia em Portugal, debaixo das cobertas no Hotel do Vizeu, na Madragoa, um bairro antigo pra caramba, de ruínas estreitas e casario maquiado, uma antiguidade tão grande que até as pessoas são passadas, velhas agasalhadas em xailes pretos, velhos de boinas de lã, subindo-descendo devagar o ladeirame (ELLV, p. 39).

10 La guérilla de l'Araguaia a eu lieu entre 1960, lorsque les premiers militants du Parti Communiste arrivent dans la région située entre les États du Pará, Goiás (actuel Tocantins) et Maranhão pour préparer une révolution socialiste en pleine forêt amazonienne, jusqu'en 1974, lorsqu'une campagne militaire écrase la guérilla. Cf. Mechi, Patrícia Sposito, “Contra a revolução, a barbárie”, *Revista de História* [en ligne], 1/3/2013.

Cette impression de retour dans le temps ramène le héros à la réalité de l'ancien empire portugais.¹¹ Sans comprendre les enjeux contemporains de la colonisation, le narrateur évoque la réalité des immigrés de façon juxtaposée, telle qu'elle se présente à lui. Il rencontre des migrants cap-verdiens, angolais, mozambicains, santoméens, guinéens, avec qui il est en compétition pour trouver une place sur le marché du travail; la mafia qui tire profit de la situation des migrants; des *retornados*¹²; Seu Seabra, propriétaire de la pension, combattant contre les indépendantistes en Afrique et qui «*não entendia tanto esforço despendido pra depois abandonar as colônias pros pretos, assim de mão beijada*» (ELLV, p. 42).

Le roman de Ruffato dévoile en filigrane le portrait d'un pays qui gère les nouvelles formes d'immigration à partir d'un schéma hérité de l'ancien empire portugais.¹³ Le flux des Brésiliens, selon l'anthropologue Igor Machado, est perçu au Portugal à la fois comme «lusophone», faisant partie du groupe des ex-colonies, et comme «nouvelle immigration», à côté des populations dites «de l'est»,¹⁴ notamment, l'Ukraine.

11 Le personnage du Poète symbolise l'empire décadent: «*era descendente do marquês de Alva, “Tem sangue azul”, mas não tem dinheiro, só passado*» (ELLV, p. 52).

12 Littéralement «retournés». Ce sont les Portugais qui retournent au pays d'origine après l'Indépendance des pays africains, à partir de 1974.

13 C'est la thèse soutenue par l'anthropologue brésilien Igor José de Renó Machado dans: “Imigração em Portugal”, *Revista de Estudos Avançados*, 20 (57), São Paulo, USP, p. 119-135, 2006. Ruffato, quant à lui, a une position très critique à l'égard de la «lusophonie», ce qui laisse présager une critique envers la permanence d'une logique coloniale. Pour l'écrivain, il n'y a pas une culture commune aux pays de langue portugaise: «*É um problema sério você pensar no conceito de lusofonia. O que é lusofonia? Eu não sei o que é. Serão os países de cultura portuguesa? O Brasil não é um país de cultura portuguesa. Vai perguntar a um brasileiro descendente de japonês se é de cultura portuguesa ou a um descendente de alemão ou de italiano, como eu sou? Nós não somos descendentes da cultura portuguesa, nós falamos português.*» Ruffato, Luiz. “Quero fazer da literatura algo que modifique o leitor”, entretien accordé à Cláudia Aranda, *Ponto final*, 10/3/2016. Disponible sur: <https://pontofinalmacau.wordpress.com/2016/03/10/luiz-ruffato-quero-fazer-da-literatura-algo-que-modifique-o-leitor/> (consulté le 20/12/16).

14 Cette dénomination générale inclut diverses nationalités – Russes, Ukrainiens, Moldaves, Roumains etc., tout comme l'adjectif «africain» renvoie à des Mozambicains, Angolais, Guinéens, Cap-Verdiens etc. Selon Machado, les immigrés brésiliens, même bénéficiant d'une appellation nationale spécifique au Portugal, n'échapperaient pas à une forme «d'ethnisation», se situant en tant que «métis», entre la population «de l'est» et «la population africaine». Machado, *op. cit.*, p. 121-123.

D'ailleurs Ruffato, avec beaucoup d'humour, montre la relation entre les immigrés issus de ces divers groupes lorsque Sérgio trouve un travail de serveur dans le touristique Bairro Alto. Il travaille avec Anatólio, «um garçom ucraniano louro de olho azul, que entendia o diabo de tudo quanto é idioma estrangeiro» (ELLV, p. 52). Mais aussi avec Nino:

[G]uineense retinto, pau pra toda obra, que armava a desarmava as mesas, descarregava os legumes, as verduras, os peixes, os frutos do mar, as carnes, os vinhos, lavava o chão e as casas de banho, o primeiro a chegar, o último a sair, e mesmo assim tratado a pontapés, principalmente por Anatólio, que não escondia a sua aversão pelos pretos (ELLV, p. 53).

À la fin du roman, Ruffato confirme la reproduction de ce qu'Igor Machado appelle la «hiérarchie des altérités», c'est-à-dire, une structure symbolique qui attribue des statuts différents à chaque population. En effet, le patron préfère remplacer Sérgio par un Ukrainien, car: «“Chegam cá” destemidos, formação superior, “Conhecem inglês, francês”, mão de obra mais qualificada pelo mesmo salário» (ELLV, p. 81).

Aux États-Unis d'*Azul-corvo*, cette question de la hiérarchie entre les populations immigrées et les stéréotypes surgit également. L'ambiance, cependant, n'est pas passéiste, au contraire: la narratrice associe le centre-ville de Denver aux «arranha-céus presente e futuros» (AC, p. 23). Dans la banlieue où Vanja débarque, toutefois, le contraste est grand: «as casas pequenas me pareciam mais humildes e adequados, como se abajassem a cabeça» (AC, p. 23), à l'image donc de la population immigrée qui y habite. À l'instar du rapport de Sérgio avec les migrants africains dans le roman de Ruffato, la jeune narratrice d'*Azul-corvo* tantôt identifie les Brésiliens aux hispaniques,¹⁵ tantôt les oppose.

15 Selon Isabelle Vagnoux, le terme «hispanique» domine dans les statistiques officielles tandis que «latino» est plutôt employé par la presse, «Latinos USA: les Hispaniques dans la société américaine au début du XXI^e siècle», *Cahiers des Amériques latines* [en ligne], 59, 2010, mis en ligne le 31 janvier 2013. Disponible sur <http://cal.revues.org/1573>; DOI: 10.4000/cal.1573 (consulté le 5/6/2016).

Ainsi, lorsqu'elle digresse sur le fait que certains Brésiliens tentent d'oublier leurs origines une fois qu'ils sont bien installés, elle propose, parmi d'autres, l'hypothèse suivante:

Talvez, outra hipótese, essa fosse a doença do imigrante latino-americano no primeiro mundo: o desespero de abraçar com toda força o país rico e dizer quero um pedaço. Minha história não é só minha. É sua também. Por exemplo: de onde vem a sua cocaína? A carne do seu churrasco? A madeira ilegal da sua estante? Sua história não é só sua. É minha também. Nosso *American dream*. Afinal, a América é um naco de terra que vai desde o oceano Ártico até o cabo Horn, não!? (AC, p. 70-71).

En effet, la narratrice commence par inclure les Brésiliens dans la catégorie latino-américaine, adhérant en apparence à la représentation de la population et de l'administration états-unienne qui tend à homogénéiser le flux de l'Amérique latine. Par la suite, l'ironie lui permet d'extrapoler le point de vue de la société d'accueil, allant jusqu'à montrer les liens économiques moins avouables des États-Unis avec l'Amérique latine. En faisant également allusion à une histoire de la domination impérialiste, la narratrice suggère que ce flux migratoire puisse être une réponse.

Vanja poursuit sa «théorisation» endossant désormais le point de vue des Brésiliens, montrant leur impossibilité à se reconnaître dans cette représentation commune:

Se bem que os brasileiros sempre se colocaram de um modo bem claro nessa história: alto lá, não somos imigrantes *hispânicos*. Pode olhar o nosso rosto, a gente inclusive é bem diferente em termos de biótipo e não falamos espanhol, falamos português. POR. TU. GUÊS. (Na escola, eu tinha que preencher um papel com o meu grupo étnico. As opções eram: CAUCASIANO. HISPÂNICO. AMERICANO NATIVO. ASIÁTICO. AFRO-AMERICANO. Onde é que eu ficava nessa história?) (AC, p. 71).

Ce qui ressort, c'est la difficulté des Brésiliens, et plus particulièrement celle de Vanja, à se retrouver dans ces cases. «Invisibles», selon Maxine Margolis,¹⁶ compte tenu de l'amalgame avec la population hispanophone, les Brésiliens ayant migré aux États-Unis renforcent les stéréotypes de la société d'accueil en s'attribuant une position supérieure dans le classement des populations immigrées et en déclassant souvent les hispanophones.¹⁷ En effet, les Brésiliens, mêmes clandestins, ont un profil particulier; ils sont jeunes, de classe moyenne dans leur pays d'origine et ont un niveau d'études plus élevé, subissant ainsi un déclassé social avec la migration.¹⁸ C'est justement le cas du personnage Fernando, étudiant universitaire au Brésil, vigile et agent de nettoyage aux États-Unis. La digression théorique de Vanja met en avant une conscience critique de la hiérarchie des altérités en utilisant les stéréotypes pour mieux les déconstruire.

Le déplacement se traduit dans les deux romans par des phénomènes d'hybridation culturelle. La narratrice d'*Azul-corvo* utilise l'image de l'intersection pour expliquer le malaise du migrant:

Depois que você passa tempo demais longe de casa, vira uma interseção entre dois conjuntos, como naqueles desenhos que fazemos na escola. Pertence aos dois, mas não pertence exatamente a nenhum deles. [...] As pessoas do conjunto A te consideram um ser meio à parte, porque você também pertence ao conjunto B. As pessoas do conjunto B te olham

16 Margolis, Maxine L., "Brasileiros no estrangeiro: a etnicidade, a auto-identidade e o 'outro'", *Revista de Antropologia*, V. 51 N° 1, São Paulo, USP, 2008, p. 295. Cette «invisibilité» est d'autant plus problématique que la population brésilienne a augmenté 158% entre 1990 et 2000, selon le recensement démographique. Margolis montre que le ministère de Relations Étrangères brésilien (Itamaraty) comptait en 2005 1,2 million de Brésiliens vivant aux États-Unis alors que le Levantamento Comunitário Americano en comptait que 343 000 en 2006. Le fait que ces Brésiliens n'aient pas de papiers explique également leur invisibilité, car ils ne participent pas aux recensements officiels.

17 Margolis, Maxine L. *id. ibid.*, p. 290-292.

18 Patarra, Neide Lopes, *op. cit.*, p. 27. Voir également: Martes, Ana Cristina Braga, *Brasileiros nos Estados Unidos: um estudo sobre imigrantes em Massachusetts*, São Paulo, Paz e Terra, 2000.

meio de banda, porque você também pertence ao conjunto A. Você é algo híbrido e impuro. E a interseção dos conjuntos não é um lugar, é apenas uma interseção, onde duas coisas inteiramente distintas dão a impressão de se encontrar (AC, p. 72).

Parmi les diverses formes d'hybridation, il est intéressant de s'attarder sur les manifestations linguistiques, celles-ci étant dans les deux romans propres aux migrants économiques. Dans *Azul-corvo*, la narratrice se définit comme: «dona de duas cidadanias e adolescente num harmonioso caos linguístico, uma filha que falava inglês na escola, português em casa e espanhol com os vizinhos» (AC, p. 96). Elle utilise le discours direct pour représenter le «*spanglish*»¹⁹ parlé par son jeune voisin et ami Carlos, qui, en plus, découvre avec surprise la proximité du portugais et de l'espagnol. Forte de sa propre expérience, Vanja saisit rapidement l'enjeu de la langue pour l'intégration de Carlos et tâche de l'aider. L'adolescente devient son relais avec le monde anglophone.

Le choix d'un pays de langue portugaise²⁰ n'empêche pas Sérgio de produire un discours hybride. Dès son installation au Portugal, il

19 Le *spanglish* constitue un «phénomène de juxtaposition et/ou d'hybridation du lexique et des structures morphosyntaxiques de l'anglais et de l'espagnol d'Amérique» par le contact de ces langues à partir de l'immigration hispanique vers les États-Unis (Breton, Dominique et Tinchant-Benrahho, Sabine, « Traduire le *spanglish* ou la 'fabrique du lecteur' en question », *La main de Thôt* [en ligne], n 2 (2014) –Traduction, plurilinguisme et langues en contact, Toulouse, Toulouse II– Le Mirail, p. 2). Le mot valise *spanglish* –un néologisme aujourd'hui lexicalisé– inscrit en outre le principe d'hybridation au cœur du signifiant anglais (*spanish/english*) (*id. ibid.* p. 1). La représentation littéraire de ce code consisterait ainsi à «composer parfois entre une forme d'hybridation qui est sa 'marque de fabrique' et une (très) relative forme de standardisation» (*id. ibid.*, p. 2-3). En tant qu'artifice littéraire, la représentation du *spanglish* a une dimension métadiscursive qui met en abyme l'hybridation identitaire des personnages. Utilisée dans un texte en langue portugaise, cette stratégie permet de faire ressortir les différences et les rapprochements entre Brésiliens et hispanophones.

20 En effet, la sociologue Beatriz Padilla montre que la langue portugaise est déterminante dans le choix du Portugal. S'attendant ainsi à une adaptation facile, les migrants sont souvent déçus: "Muitos decidem, propositadamente, ir a Portugal por causa das similaridades culturais e linguísticas; assim, quando as diferenças surgem, desapontam-se. Essas situações são mais visíveis quando comparadas com as experiências dos imigrantes brasileiros nos EUA, os quais esperam encontrar diferenças de língua e

intègre à son récit oral, avec un fort accent régional de Minas,²¹ des tournures de phrases et un lexique propres aux variantes portugaise et africaine de la langue. Les mots «étrangers» apparaissent systématiquement soulignés en gras et révèlent tantôt l'adaptation au quotidien lisboète et à la nouvelle culture, tantôt un étonnement amusé des différences entre les variantes. Reproduire la façon de parler de l'Autre, c'est à la fois reconnaître les différences et tenter de s'y adapter. Le sentiment d'une langue étrangère devient évident lorsque, en rencontrant un Brésilien, Sérgio s'exclame: «Puxa vida, que bom encontrar alguém que fala a mesma língua da gente» (ELLV, p. 46). Or, pour lui, même ce qui est, par consensus, commun aux Brésiliens et aux Portugais –la langue– est vécu comme quelque chose d'étranger. À la lumière de ce décalage, comment lui et les autres migrants économiques envisagent-ils leur futur en terre étrangère?

UN ÉTERNEL PROVISOIRE

C'est encore une fois Rodolfo qui apprend à Sérgio la condition de l'immigré:

“É ilusão, Serginho”, pura ilusão imaginar que uma-hora a gente volta pra nossa terra, “Volta nada”, a precisão drena os recursos, “É a mãe

cultura e, quando se deparam com essas diferenças, não ficam surpresos, uma vez que sua decisão foi tomada considerando a percepção dessas diferenças.” Padilla, Beatriz. “Integração dos ‘imigrantes brasileiros recém-chegados’ na sociedade portuguesa: problemas e possibilidades”, in Machado, Igor José Renó (org.). *Um mar de identidades. A imigração brasileira em Portugal*. São Carlos, EdUFCA, 2006, p. 32.

- 21 Quelques exemples de régionalismes: «a cara escarvada de espinhas» (ELLV, p. 27), «abriu o bué» (ELLV, p. 27), «os colegas *tudo* tinham meio-de-transporte» (ELLV, p. 27), «a laje descaí pro canto direito» (ELLV, p. 29). Selon Ruffato: «Ele [Sérgio] não fala em português do Brasil, ele fala em “mineirês”. E em Minas há uma peculiaridade na fala: foi simplesmente abolido o reflexivo. Tanto que o título do livro *Estive em Lisboa e lembrei de você*, do ponto de vista estritamente gramatical, deveria ser *Estive em Lisboa e me lembrei*, só que a gente não usa isso mais lá», Companhia das Letras, “Estive em Lisboa e lembrei de você – Luiz Ruffato”, vidéo en ligne, YouTube. Disponible sur: <https://www.youtube.com/watch?v=FGyA0MtKDuA> (consulté le 20/12/16).

doente na fila do SUS, é o pai com câncer da próstata que precisa de um remédio caro, é um irmão que estuda, uma irmã que casa, um sobrinho problemático”, os cabelos caem, a pele enruga, “Nessa brincadeira”, cinco anos escorreram já, “E sabe quanto consegui acumular? Nada... Porra nenhuma (ELLV, p. 79).

En effet, de tous les personnages migrants que nous avons évoqués, la seule qui revient dans son pays d'origine est Isabel (la Portoricaine *d'Azul-corvo*). Avant son départ, elle affirmait: «Um dia eu vou embora daqui, desta casa, desta cidade. Um dia acho que volto para Porto Rico. Volto para lá de novo. O problema é que quando vou embora de Porto Rico quero voltar para lá, e quando volto para lá quero ir embora de novo» (AC, p. 203). Le retour est toujours décevant car le migrant rentre pour trouver ce qu'il avait quitté alors que les choses ont changé. La plupart des personnages, en revanche, vit dans «l'illusion du provisoire» qui, pour Abdelmalek Sayad s'impose donc comme l'apanage du migrant. «Un immigré, c'est essentiellement une force de travail, et une force de travail provisoire, temporaire, en transit» (Sayad, 2006, p. 50).

Fernando, comme nous l'avons vu, constitue un migrant économique atypique, ce masque servant plutôt à lui permettre d'oublier son passé de guérillero. Différent de la majorité des travailleurs étrangers, il est résident légal sans jamais avoir demandé la nationalité. Cependant, cette situation confortable ne fait pas de lui un migrant cosmopolite pour autant:

Fernando já tinha dado tantas voltas depois de sair de casa que já não lembrava mais qual o caminho. Claro: a casa já não estava mais lá, portanto o caminho não podia estar. E não é que a casa estivesse, agora, em toda parte – não, isso é para os cidadãos do mundo, para os que viajam por esporte. [...] Não é que a casa estivesse em toda parte: a casa não estava em parte alguma (AC, p. 73).

Fernando, avec ce manque d'appartenance, à l'instar des migrants économiques, cherche à s'établir par le travail: «Se eu estivesse no Brasil hoje era capaz de também estar trabalhando como segurança e faxineiro. Quem sabe. Mas a minha vida ia ser um pouco mais difícil» (AC, p. 146), lance-t-il, faisant allusion à l'inégalité des salaires au Brésil. Vanja, disciple de Fernando en ce qui concerne la migration, reste aussi aux États-Unis et, comme lui, finit par relativiser le choix du pays. Sa décision, cependant, n'est pas un constat d'échec: «Num belo dia eu me dei conta de que não tinha importância o país onde eu estava. A cidade onde eu estava. Outras coisas tinham importância. Não essas» (AC, p. 215).

Carlos ne retournera jamais dans son pays natal et il réalisera son rêve américain de devenir un natif du Colorado:

Era isso o que Carlos sentia no fundo do estômago, dos ossos, por trás das unhas, em tudo aquilo que nele fazia as vezes de raiz. No Colorado, algumas pessoas usavam adesivos nos carros com a palavra NATIVO; Uma vez Carlos havia jurado que ao crescer e conseguir seus *papeles* e ter um carro ia comprar um adesivo daqueles. Porque era assim que ele se sentia: NATIVO com montanhas ao fundo (AC, p. 155).

Le sentiment d'appartenance aux Rocky Montains devient pour Carlos synonyme de natif. L'identité personnelle apparaît donc comme une construction et un agencement propres à chaque individu. L'usage du mot «natif» dans le roman, d'ailleurs, semble problématiser également l'identité collective. Qui est le natif du Colorado? Le descendant du colonisateur né sur place, les Amérindiens qui se fondent dans le paysage désertique du roman, ou tous ceux qui, comme Carlos, sentent qu'ils appartiennent à cet endroit?

Dans *Estive em Lisboa e lembrei de você*, en revanche, les conditions précaires des migrants économiques ne leur permettent pas de réaliser le rêve d'un déplacement provisoire et porteur d'une évolution sociale. Chômeur au Portugal, Sérgio accepte un travail dans le bâtiment, ce qui

marque définitivement son déclassement dans l'échelle sociale. Entraîné par Sheila, il vend son passeport à la mafia, se fixant ainsi dans l'illégalité sous peine d'être renvoyé au Brésil. La portée symbolique de la situation de Sérgio, concrètement dépossédé de son identité et sans liberté de circulation, en dit long sur la précarité identitaire du migrant économique. Rodolfo, que nous percevons comme un alter-ego de l'auteur certifie : «“Nós estamos lascados, Serginho”, aqui em Portugal não somos nada, “Nem nome temos”, somos os *brasileiros*, “E o que a gente é no Brasil?”, nada também, somos os *outros*» (ELLV, p. 78).

La condition du migrant économique relève, ainsi, chez Ruffato, d'une situation de classe sociale. Que ce soit dans l'échelle du territoire national ou international, le migrant est le dépossédé qui, par le déplacement, essaie de se faire une place dans la société. À Lisbonne, la rencontre sans prise de conscience de Sérgio avec le passé colonial du Brésil et de l'Afrique permet au lecteur d'établir des liens entre l'immobilisme social et l'Histoire.

Dans *Azul-corvo*, le migrant économique subit également le regard stéréotypé caractéristique d'une société multiculturelle qui cherche sans cesse à le mettre dans une case. Comme nous l'avons vu pour les Brésiliens aux États-Unis, les migrants répondent souvent en reproduisant à leur tour une hiérarchie des altérités. Cependant, le regard décalé de la narratrice permet d'envisager de façon plus optimiste le ressenti identitaire et l'avenir du migrant économique. La galerie de personnages d'origines culturelles et sociales diverses qui établissent de véritables liens d'amitié, rend possible une construction identitaire individuelle et un dépassement des stéréotypes.

Ainsi, ces deux romans envisagent différemment le cosmopolitisme du pauvre. Dans l'un et l'autre, le migrant est celui qui s'installe dans la durée dans une situation censée être provisoire. La situation des

personnages de Ruffato relève d'une impasse, car le migrant économique constitue finalement le maillon faible d'une histoire coloniale. *Azul-corvo*, malgré une société d'accueil communautarisée, met l'accent sur le processus de construction de l'identité qui est toujours individuelle et provisoire, laissant ainsi une place possible à l'épanouissement du sujet.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, ANE. "Amores expressos". (2007). *Blog ANEXOS de Ane Aguirre*.
- ALMEIDA, MARCOS RODRIGO. (2013). "Encomenda travou escritores da coleção Amores Expressos". En *Folha de São Paulo*.
- BERND, ZILA. (2013). *Glossaire de mobilités culturelles*. Bruxelles/Berlin: Peter Lang.
- BRAUCKS, NORACI CRISTIANE MICHEL ET BARZOTTO, LEONÉ ASTRIDE. (2016). "Mobilidades culturais em *Azul-corvo*, de Adriana Lisboa". En *Revista Raído*, Vol. 9, No. 20.
- BRETON, DOMINIQUE ET TINCHANT-BENRAHMO, SABINE. (2014). «Traduire le *spanglish* ou la 'fabrique du lecteur' en question». En *La main de Thôt - Traduction, plurilinguisme et langues en contact*, No. 2. Toulouse: Université Toulouse II - Le Mirail.
- CAIXETA, SHEILA COUTO. (2014). *Memória e identidade em narrativas de migrantes: A chave de casa de Tatiana Salem Levy e Azul-corvo de Adriana Lisboa*. Brasília: Universidad de Brasília.
- COZER, RAQUEL. (2011). "O romance brasileiro na era do Marketing". En *Folha de São Paulo*.
- COMPANIA DAS LETRAS. "Estive em Lisboa e lembrei de você - Luiz Ruffato", video en línea, YouTube.
- CUNHA, JOÃO MANUEL DOS SANTOS. (2012). "Amores expressos: nacionalismos supressos?". En *Ângulo 131 - Literatura Comparada*, Vol. II. Belo Horizonte.

- . (2015). “*Mamma, son tanto felice* de Luiz Ruffato: da canção do exílio ao canto do inferno”. En *Amerika* [En línea], No. 13. Rennes: Université Rennes II.
- GODET, RITA OLIVIERI. (2012). “Entre o chão encontrado e o chão perdido”. *Estive em Lisboa e lembrei de você*, de Luiz Ruffato”. En *Aletria*, Vol. 22, n. 3, Brasília.
- GOMES, RENATO CORDEIRO. (2014). “Cosmopolitismo(s) em Tempos Midiáticos: um Desafio Contemporâneo”. En *Revista Novos Olhares*, Vol. 3, No. 2, São Paulo.
- LISBOA, ADRIANA. (2014). *Azul-corvo*. Rio de Janeiro: Alfaguara.
- . (2013). *Bleu corbeau*. Paris: Métaillié.
- MACHADO, IGOR JOSÉ DE RENÓ. (2006). “Imigração em Portugal”. En *Revista de Estudos Avançados*. São Paulo.
- MACHADO, IGOR JOSÉ DE RENÓ (2006). *Um mar de identidades, A imigração brasileira em Portugal*. São Carlos: EDUFSCAR.
- MALHEIROS, JORGE (2007). *Imigração brasileira em Portugal*. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural.
- MARGOLIS, MAXINE L. (2008). “Brasileiros no estrangeiro: a etnicidade, a auto-identidade e o ‘outro’”. En *Revista de Antropologia*, Vol. 51, No. 1, São Paulo, USP.
- MARTES, ANA CRISTINA BRAGA. (2000). *Brasileiros nos Estados Unidos: um estudo sobre imigrantes em Massachusetts*. São Paulo: Paz e Terra.
- MATA, ANDERSON LUÍS NUNES DA. (2015). “Ficções cosmopolitas, comunidades globais imaginadas na literatura brasileira do século XXI”. En *O Eixo e a roda*, Vol. 24, No. 1. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- MECHI, PATRÍCIA SPOSITO. (2013). “Contra a revolução, a barbárie”. En *Revista de História*.
- PADILLA, BEATRIZ. (2006). “Integração dos ‘imigrantes brasileiros recém-chegados’ na sociedade portuguesa: problemas e possibilidades”. En *Um mar de identidades. A imigração brasileira em Portugal*. São Carlos: EDUFSCAR.

- PATARRA, NEIDE LOPES. (2005). “Migrações internacionais de e para o Brasil contemporâneo: volumes, fluxos, significados e políticas”. En *São Paulo em perspectiva*, Vol. 19, No. 3. São Paulo: Fundação SEADE.
- RAMOS, TÂNIA REGINA OLIVEIRA ET CADORE, AMANDA. (2010). “Desamores expressos – *Estive em Lisboa e lembrei de você*”. En *Navegações*. Porto Alegre / Lisboa, Vol. 3, No. 2.
- RODRIGUES, MARCO ANTÔNIO. (2012). “Mobilidade precária em *Terra estrangeira e em Estive em Lisboa e lembrei de você*”. En *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília, No. 39.
- RUFFATO, LUIZ. (2007). *Estive em Lisboa e lembrei de você*. São Paulo: Companhia das Letras.
- . (2015). *À Lisbonne j’ai pensé à toi*. Paris: Chandeigne.
- . (2016). “Quero fazer da literatura algo que modifique o leitor”. Entretien accordé à Cláudia Aranda en *Ponto final*.
- SAYAD, ABDELMALEK. (2006). *Les paradoxes de l’altérité: l’illusion du provisoire*. Paris: Raisons d’agir.
- SANTIAGO, SILVIANO. (2004). “O cosmopolitismo do pobre”. En *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte, Ed. UFMG/Humanitas.
- UNESCO, MIGRANT/MIGRATION. *Glossaire de termes relatifs à l’immigration* [En línea].
- VAGNOUX, ISABELLE. (2013). «Latinos USA: les Hispaniques dans la société américaine au début du XXI^e siècle». En *Cahiers des Amériques latines* [En línea], No. 59. Paris: IHEAL.

VOLVERSE PALESTINA, DE LINA MERUANE: LÍMITES DE MOVIMIENTO, APERTURAS INTELECTUALES

MÓNICA ALBIZÚREZ GIL

Universität Hamburg

HABLAR DE PALESTINA, DE LAS ESCRITURAS DE VIAJE Y DE LA FUNCIÓN INTELECTUAL, temas fundamentales del libro que analizo, remite, sin duda alguna, a Edward Said, palestino migrante, cuyas reflexiones sobre literatura comparada y el poscolonialismo giraron en torno a las experiencias de sujetos viajeros y a la movilización de archivos colonialistas sobre la identidad de los “otros orientales”. En efecto, me permito empezar esta reflexión sobre el libro *Volverse Palestina* (2014) de Lina Meruane, resaltando uno de los argumentos de aquél al pensar la función intelectual. Said sostiene que, no obstante las discusiones sofisticadas por definir al intelectual en la sociedad contemporánea, persiste un rasgo diferenciador: la vocación de representación de lo real a través de las palabras. Por lo tanto, dos rasgos resultan esenciales a la acción intelectual: saber cómo usar el lenguaje y saber dónde intervenir en el lenguaje de una comunidad o una época. Tales rasgos, apunta, se entienden desde la imbricación entre lo privado y lo público, pues en el sujeto intelectual la experiencia personal, que implica la interiorización y el uso de las palabras, se intersecciona con la participación e interpelación en el mundo social de los debates y las discusiones. Clave en esta configuración del sujeto intelectual, concluye, lo constituye la experiencia de lo universal, entendiendo por esta “la asunción del riesgo de ir más allá de las fáciles certidumbres proveídas por el propio origen, la nacionalidad y la lengua, que frecuentemente protegen de la realidad de los otros” (Said, 1996, p. xiv).

Precisamente, *Volverse Palestina* constituye un texto estructurado en torno a esa inflexión entre lo privado y público que conforman la

función intelectual, desde un uso incisivo y poético del lenguaje. Su autora, Lina Meruane (1970), es una escritora chilena con una obra consolidada, cuyas obras ficcionales y ensayos han obtenido distintos reconocimientos.¹ Además, Meruane se desempeña como docente en la Universidad de New York y es fundadora del proyecto editorial “Brutas Editoras”,² enfocado en editar escrituras de viaje bajo la premisa de que, por cada lugar, escribe un hombre y una mujer. Mi intención es reflexionar, dentro de las condiciones geopolíticas del capitalismo global del siglo XXI, sobre las relaciones entre viaje y ejercicio intelectual para narrar y reflexionar tres realidades epocales: la primera, la infancia y la memoria desde una genealogía de la migración ligada a los territorios palestinos; la segunda, la escritura de viaje como una voz cultural que puede revelar nuevas hegemonías mundiales en la contraparte de un supuesto cosmopolitismo global de diversidad cultural; y tercero, la lectura de un archivo de voces intelectuales sobre el conflicto palestino-israelí como una estrategia irrenunciable de interpretación de lo observado, en la movilidad del viaje.

Así, *Volverse Palestina* se estructura en dos grandes partes. La primera, titulada “Volverse Palestina”, abarca la génesis de la decisión de viajar a los territorios palestinos a través de Israel y la crónica de la breve estancia en las ciudades de Jaffra, Tel Aviv, Beit Jala, Jerusalén este y Hebrón. La segunda parte, “Volvemos otros”, narra el regreso a New York, en donde vive y trabaja la escritora, así como las rutas de lectura llevadas a cabo en los meses posteriores al viaje.³ De tal manera, en la

1 Entre esos reconocimientos, se encuentra el Premio Sor Juana Inés de la Cruz (2012) por la novela *Sangre en el ojo*; el Premio del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes por la mejor novela inédita (2006) *Fruta podrida*; el Premio Anna Segheres (2011) y el Premio Instituto de Cultura Chileno-Arabe (2015) por *Volverse Palestina*. En el ámbito no ficcional, además de *Volverse Palestina*, Meruane ha publicado *Viajes virales: la crisis del contagio global en la escritura del sida* (2012) y *Contra los hijos* (2014).

2 El sitio web de dicho proyecto editorial es: <http://www.brutaseditoras.com>

3 Los subtítulos que seccionan la lectura en breves pasajes, además de revelar un cuidadoso uso poético de la lengua, remarcan la experiencia temporal del viaje: el fragmento observado, la impresión, la fugacidad del recuerdo.

primera parte, bajo los grandes títulos “La agonía de las cosas” y “El llamado palestino”, se plantea una búsqueda de la propia genealogía familiar palestina, cuyo vórtice de origen lo constituye la llegada del abuelo a Chile a principios del siglo xx, antes del plan de partición de Palestina en 1947 y la declaración de Independencia de Israel en 1948. El abuelo provenía de Beit Jala, ciudad situada hoy en la franja de Cisjordania, a diez kilómetros al sur de Jerusalén y que, a finales del siglo xix y principios del xx, era parte del Imperio Otomano. La exploración de la memoria familiar implica un primer viaje al pueblo chileno en medio de los Andes, en donde la narradora vivió su niñez y donde llegaron sus antepasados. Ese primer trayecto hacia el territorio de la infancia carece de cualquier tono épico o nostálgico por un tiempo redentor, como tampoco existe enfrentamiento a un trauma. El retorno es, según la narradora, una intoxicación:

Respirar el campo, ahora es una forma de intoxicación. Otra forma es este retroceso. La incursión en un tiempo que ya no existe. La excursión del presente. Nuestra travesía carece del dramatismo que el viaje tuvo para los primeros inmigrantes. [...] Dejaban, los árabes, sus tierras, portando, un pasaporte paradójicamente otomano que les permitiría huir de ese imperio [...] cargando un contrasentido: llevar siempre el apodo de turcos (Meruane, 2014, pp. 26-27).

Como sostiene Ignacio Kilch y Jeffrey Laser (1996), al analizar la migración del Medio Oriente a Latinoamérica, bajo la etiqueta “turco” se reconoció y simplificó a un grupo de múltiples orígenes territoriales, religiosos y culturales, como pueden ser, sirios, libaneses, armenios, palestinos, ya sea musulmanes, cristianos, cristianos ortodoxos e incluso judíos. Todos ellos arribaron principalmente a Argentina, Brasil, Chile y Centroamérica y se caracterizaron por no encajar entre los ideales de la inmigración fijados por el discurso hegemónico del positivismo del mejoramiento de raza de finales del siglo xix e inicios del xx (Kilch y Laser,

1996). Así como esa etiqueta “turco” envenena (intoxica) particulares historias e identidades, la experiencia del retorno de la narradora al pueblo de provincia se encuentra rodeada de una incapacidad para otorgar y procesar sentidos sobre un origen. De tal manera, la casa familiar donde se llega está clausurada desde hace décadas y se percibe como “una tumba” en la que todo ha desaparecido; los recuerdos de la infancia, además, colocan a la narradora en un exterior respecto de prácticas e instituciones que sostenían una identidad palestina común (la “colonia palestina”) porque la familia de Meruane vivía “las angustias del ahorro” y no podía participar en ellas;⁴ y finalmente la ilusión de llegar a una calle que lleva el nombre del abuelo como homenaje a su trabajo de comerciante, se desvanece en el material oxidado, pero sobre todo en la constatación de la identidad borrada del migrante, concretada en la alteración del nombre. ISA SABAJ no existe, es SALVADOR MERUANE en medio de una zona deshabitada: “Mi abuelo o sus nombres o sus apellidos quedan precariamente afirmados a la entrada de eso que nos parece una población desierta” (Meruane, 1996, p. 36).

Este nombre desvirtuado en la escritura oficial y en medio de la nada viene a explicar la transición a la siguiente travesía: la decisión de viajar a Palestina. Meruane resume el dilema, montada en un taxi en New York mientras un conductor de origen palestino la interpela “¿Usted es una palestina, usted es una exiliada? ¿Usted no conoce su tierra?” (2014, p. 40). Y la autora se dice a sí misma: “Ir o no ir, esa será mi pregunta. Ir y escribir, o no ir y nunca dejar mi Palestina por escritura” (2014, p. 42). Es decir, la escritura de “mi Palestina” sería lograr la legibilidad de una identidad que, en la expedición a la provincia y al

4 El fragmento en donde Meruane rememora y evalúa esa exclusión es el siguiente: “Me pregunto por qué habiendo crecido entre palestinos nunca fueron asiduos a la colonia, mi padre y sus hermanos. Por qué nunca pertenecieron al Estado Palestino que nos quedaba tan cerca de la casa. Había que desembolsar un buen billete, que yo no tenía, responde mi padre cuando por fin me animo a preguntarle. Se juntaban allí los paisas más pudientes y nosotros nunca habíamos tenido una relación profunda con la colonia más allá de la familia. Se iluminan algunas cosas. Las angustias del ahorro” (2014, p. 34).

pasado, se desvaneció en la impostura del nombre familiar y en la ausencia de referencias materiales desde donde construir una memoria. Escribir, no olvidemos, es inscribir en la historia. Se trataría, en consecuencia, de reescribir sobre “el letrerito desvencijado” del nombre Salvador Meruane la propia palestinidad.

La decisión de viajar no será inmediata, pues en un primer momento la narradora piensa en una forma distinta de cumplir la escritura sin viajar: contratar a una escritora, dentro del marco de la editorial independiente que ella posee, “Brutas Editoras”. Sin embargo, ese proyecto fracasa y van apareciendo signos promisorios que impulsan a Meruane al viaje, como lo constituye el ofrecimiento de Ankar –quien eventualmente hubiera podido escribir sobre Palestina– de alojarla en su casa en la ciudad de Jaffa. Ankar es un “nieto-de-judío” criado como cristiano y Zima, su esposa, musulmana.⁵ Este proceso de discernimiento sobre el viaje y los signos propicios aseguran en la narradora una interioridad afectiva desde donde se representará lo visitado. Es decir, si algo falta en el proyecto de viaje de Meruane es la autoridad del viajero que coloca su moral afuera de la cultura visitada. Más bien su viaje es también una deuda pendiente: el abuelo quiso una vez visitar la tierra natal y, a punto de llegar desde Egipto, se desató la guerra de los seis días en 1967. El regreso nunca fue posible.

La crónica de viaje en sí se abre, entonces, en el aeropuerto de Londres. Mi análisis aquí toma en cuenta las reflexiones de Debbie Lisle (2006) en *The Global Politics of Contemporary Travel Writing*. Lisle plantea que, al terminar el siglo xx e iniciar el siglo xxi, se vislumbra frecuentemente en los relatos de viaje y en otros dispositivos relacionados con ellos, un espíritu celebratorio, en cuanto el sujeto viajero hace partícipe a sus lectores de las posibilidades emancipadoras de un mundo global e interconectado en donde se perdió la noción del límite de la modernidad.

5 En el apartado “ankar o munir”, de las páginas 66 a la 68, se hace una genealogía de esta pareja interreligiosa e intercultural.

Según Lisle, especialmente en el ámbito anglosajón, se percibe, por un lado, la modelación de un sujeto viajero que ansía reimaginar el mundo fuera de la homogeneidad de lo global y, por tanto, insta un poderoso discurso de la nostalgia cuando supuestamente cada lugar era diferente, sin mencionar las jerarquías y falta de democratización que implicaba el aislamiento. Por otro lado, sostiene que una pulsión del sujeto viajero contemporáneo para huir de aquella homogeneidad es acercarse a lugares donde la atrocidad y el peligro están “allí”, con la certeza, eso sí, de que pertenece al lado seguro del mundo y que el regreso será ineludible. Esa polarización entre el peligro y la certeza, la guerra y el orden, la violencia y la paz es, para Lisle, otra reedición del exotismo y la superioridad moral del sujeto occidental. En ambos casos, se percata de la conformación de un sujeto viajero seguro de sí mismo, con la distancia suficiente para observar, desde una supuesta neutralidad y sin intención de reflexionar críticamente o interpelar políticamente, las luchas de pueblos que se enfrentan a nuevas formas de hegemonía globales. En todo caso, aquellas luchas son incorporadas como particularidad cultural.

La narradora en *Volverse Palestina* se sitúa en la antípoda de lo enunciado por Lisle: es una viajera, cuya pertenencia a un lugar seguro del mundo, se erosiona desde el inicio del trayecto. Porque visitar la ciudad de origen de su abuelo, Beit Jata en Cisjordania, implica para Meruane llegar a Israel desde una apariencia física y un apellido ligados a Palestina que inmediatamente activan el interés de la seguridad israelí, cuyo despliegue arranca en la puerta de salida de Heathrow. Los miembros de aquella seguridad, en el imaginario de Meruane, guardan un parecido espectral con la policía chilena de la dictadura:

Pronto detecto a los agentes de la seguridad israelí: son idénticos a los tiras de la dictadura chilena. Los mismos anteojos oscuros de marco metálico, el mismo corte de pelo militar, el mismo modo tirante. El rostro seco. Ante todo, pienso, mientras me acerco: no perder nunca la calma (2014, p. 59).

Lo que vienen a continuación son interrogatorios duros, el juego del policía malo y bueno, el traslado de la pasajera a una habitación especial para continuar el interrogatorio, que es definida lapidariamente: “La pieza oscura, temida, de toda la infancia pero también de toda migración” (Meruane, 2014, p. 62). Si como sostiene Claire Lindsay (2010), en las escrituras de viaje contemporáneos en Latinoamérica respecto de la frontera, ha privado la representación del paso de migrantes ilegales entre México y Estados Unidos desde una autoridad etnográfica ejercida en la crónica y el documental, en *Volverse Palestina* esta representación se localiza en otro ámbito, el aeropuerto metropolitano regido por un estado de emergencia, es decir, modelado a partir de una deconstrucción de las directrices tradicionales de lo que es legal y no es legal. Un estado de emergencia instaurado, como afirma Paul Virilo, por el miedo y que se relaciona con un estado constante de ocupación que pone al sujeto bajo vigilancia: “This occupation places us under surveillance, watching us, scanning us and evaluating, revealing us and it is increasingly present, increasingly accepted as a fate, a destiny” (2012, p. 47). La inspección en la escritura de viaje implica un meticuloso examen que termina con el cuerpo desnudo de la pasajera, pues Meruane es diabética y carga una bomba de insulina: “Me meto la mano entre las tetas y extraigo el aparato que me mantiene viva” (2014, p. 64). El cuerpo desnudo revela una cicatriz identitaria:

Tengo la certeza que en las horas que pasé con los tiras fui más palestina que en mis últimos cuarenta años de existencia. La palestinidad que solo defendía como diferencia cuando me llamaban turca, alguna vez, en Chile, había adquirido densidad en Heathrow. Era ahora una gruesa cicatriz de la que ahora quería hacer alarde (2014, p. 64-65).

Con esa cicatriz se configura un viaje acelerado. Aunque el texto no arroja un término exacto del viaje, las visitas puntuales en Israel y Cisjordania son temporalmente limitadas, casi fugaces. El factor principal

que incide en el conocimiento acelerado de lugares es la falta de fluidez en la circulación del territorio para llegar al objetivo. Esa condición se explica históricamente desde los acuerdos de Oslo de 1993 que buscaban una salida negociada para una posible soberanía palestina en Gaza, Cisjordania y el este de Jerusalén. Dichos acuerdos crearon en Cisjordania las zonas A, B y C: la zona A (17.2% por ciento del territorio) con plena administración de la Autoridad Palestina; la B (23.2%) con competencias civiles a dicha Autoridad, pero bajo el control de la seguridad y las fronteras por parte de Israel; y la zona C (59.6%), bajo el control de Israel.⁶ Esta división se complejiza, pues implica de parte de Israel puestos de control, carreteras de uso exclusivo y calles interrumpidas. De tal manera, la aceleración tecnológica propia de la modernidad y la modernidad tardía en el campo de las comunicaciones, se experimenta en este viaje como una desaceleración impuesta que perturba la vida cotidiana: “El guía se levanta de la silla para indicarnos lo que pronto vamos a verificar: que las calles son rutas estériles: están cerradas para los palestinos. Ir, para ellos, de una esquina a otra, puede implicar un desvío de doce kilómetros y hora de detenciones arbitrarias” (Meruane, 2014, p. 96). Si el tráfico en las sociedades occidentales se define por los sociólogos como procesos disfuncionales desaceleradores, en Palestina la comunicación entorpecida implicaría, según la perspectiva de la viajera, una alteración profunda y disfuncional de la cultura, como ocurre con los palestinos que “están obligados a atravesar el camposanto. Cortarlo en dos, caminar sobre sus muertos” (Meruane, 2014, p. 97).

Esa contracción del tiempo restringe el desarrollo de valores emocionales y simbólicos respecto de los lugares relacionados con la familia migrante de Meruane. Así, el encuentro con sus dos primas en Beit Jala está precedido de varios controles y de la compañía obligada de sus anfitriones, Ankar y Zima. Alrededor de una mesa compartida, los diá-

6 Estos datos fueron tomados de “The Oslo Process and the Limits of a Pax Americana”.

logos, mediados por las limitadas competencias en el idioma español e inglés y por la premura del tiempo, resultan en fragmentos de oraciones que postergan explicaciones, como la aseveración de la prima Maryam respecto de los judíos: “Son malos, dice a través de la mesa y del pollo con almendras, de la montaña de arroz blanco, malos, repite, echándole un ojo confuso a mi amigo-el-escritor con cara de judío” (Meruane, 2014, p. 79). “Los judíos son malos” solo tendrá sentido tiempo después, cuando una tía chilena de la narradora le cuente la ocupación militar por parte de soldados israelíes de la primera planta de la casa de las primas, durante varios días. En el caso de las postergaciones, la voluntad de Meruane por visitar el domicilio familiar del abuelo fracasa, porque no hay tiempo, debe regresar a Jaffa junto a Ankar y Zima para pasar los controles y llegar a la hora en que los hijos de estos últimos salen de la escuela. Es decir, si algo caracteriza la crónica del viaje es la constatación de un territorio en donde la medida del tiempo cotidiano se ralentiza por el fraccionamiento violento del territorio, de tal manera que el ritmo de la visita siempre está subordinado a la contingencia, al situacionalismo. El *check point*, que aparece siempre a lo largo de los caminos, lo define la viajera como “un muro móvil” (Meruane, 2014, p. 83).

Esa ralentización del camino y la aceleración del encuentro se acompañan de una racionalidad que desarma superfluas sentimentalidades, como sería la lástima o la precipitada empatía. Sobre todo, resulta interesante la relación entre Meruane y Zima, musulmana anfitriona, esposa de Ankar. Uno de los aportes a la teoría feminista más importantes es el relativo a “las políticas de ubicación” (en inglés “Politics of Location”) de Adrienne Rich (1984).⁷ Este concepto alude a que la forma de negociar lo particular y lo universal, sin caer en un

7 “Notes toward a Politics of Location” es un texto conocido de Adrienne Rich. Originalmente, fue una charla dada en: First Summer School of Critical Semiotics, Conference on Women, Identity and Society in the 1980s, Utrecht, Holland, June 1, 1984. Distintas versiones de esta charla fueron pronunciadas también en la Universidad de Cornell para el Women’s Studies Research Seminar y como conferencia en el Pacific Oaks College, Pasadena California.

esencialismo reductor o en un relativismo cultural absoluto, es tomar en cuenta la materialidad de la ubicación de los sujetos. Aquellas políticas de ubicación implican situarse en la especificidad de la realidad social, la clase, la religión y la cultura del otro sujeto, en la que se juegan distintos roles y se cruzan historias múltiples. En tal sentido, la actitud de la narradora frente a Zima se basa en la conciencia de que ella pudo ser Zima –“mi hermana” llega a decir– y tal hipotético intercambio de roles en el supuesto de que el abuelo de Meruane no hubiera emigrado, refuerza una voluntad de primordiar la ubicación de Zima desde su genealogía como musulmana en Israel. En tal sentido, un punto de desacuerdo entre ambas lo constituye la identidad del refugiado palestino. Mientras para Zima todo palestino desplazado debe tener la calidad de refugiado, incluso antes de la Nabka (es decir, antes de la guerra árabe israelí de 1948), para ella la calidad de refugiado no podría extenderse a esa generalidad histórica: “No Zima, le digo yo contrariada por esa palabra. Considerar a mis abuelos como refugiados sería trivializar una condición completamente adversa, unas vidas desplazadas y obligados a no renunciar nunca” (Meruane, 2014, p. 91). La posición de Zima no varía al argüir las condiciones propias de despojo de los territorios palestinos y la necesidad de la condición de refugiado para no perder la posibilidad del regreso. Entonces, la narradora describe una imagen del otro lado del espejo, es decir, en la ocupación del lugar de Zima: “Y se arregla una mecha crespada detrás de la oreja, Zima y yo me arreglo la mía como frente a un espejo. Me imagino diciendo las mismas palabras si me hubiera tocado nacer en esta esquina violentada del mundo. Porque mi vida pudo ser esta” (Meruane, 2014, p. 92). No hay pues una armonía de la diferencia. Hay una contrariedad sostenida que, empero, no se funda en un vacío social sino en la consideración de la localización de la voz, que implica prioridades y agendas distintas.

Ahora bien, al narrar la estadía en Palestina se intenta poner en un primer plano experiencias sociales intermedias, más allá de la división

violenta y dicotómica Israel-Palestina. Tal es el caso del propio matrimonio de Ankar y Zima, la visita a la escuela integrada Max Rayn o el diálogo con una norteamericana, cuyo novio judío es objetor de conciencia del servicio militar. Sin embargo, estos espacios intersticiales se opacan ante la constatación del núcleo duro de la violencia. Si la primera sección de la primera parte del libro, “La agonía de las cosas”, concluye con el letrero del nombre adoptado del abuelo que deja dudas sobre la genealogía, la tercera sección, “Palestina en pedazos”, posee otra escritura pública significativa: una pinta en un muro de Hebrón, donde la viajera llega gracias a las visitas organizadas por activistas. Se topa con un muro, en donde se lee: *Árabes a las cámaras de gas* (Meruane, 2014, p. 98).⁸ Así como el cartel en medio del desierto de la provincia deja abierto un trayecto de exploración (el viaje a los territorios palestinos), esta pinta desencadena una búsqueda de las palabras, consecuentemente, de los discursos que han abordado el conflicto histórico en aquella geografía del Medio Oriente.

Es así como la segunda parte del libro, “Volvemos otros”, constituye una narración sobre la investigación bibliográfica que realiza la viajera una vez llegada a New York. Aunque el espacio no me permite un estudio detenido de citas, reformulaciones de citas y contraste de puntos de vista, sí quiero resaltar cómo esta parte de *Volverse Palestina* representa la asunción de una perspectiva política desde el ejercicio intelectual. Con ello, por un lado, el texto se aleja de la neutralidad que Debbie Lisle observa frecuentemente en viajeros contemporáneos bajo la estrategia del supuesto respeto a la particularidad cultural y un discurso de la nostalgia. Por otro lado, esta parte del texto invita a enriquecer el concepto “viaje intelectual”, acuñado por Beatriz Colombi para los letrados latinoamericanos de finales del siglo XIX y principios del XX, quienes produjeron una convergencia de saberes sobre la organiza-

8 Más adelante en la narración, se cita la misma pintada pero en inglés, como seguramente lo leyó la viajera: “*Arabs to the gas chamber*” (Meruane, 2014, p. 128).

ción del mundo y la modernidad, desde la condición periférica que los presidía. En este caso, ya no en aquel periodo histórico fijado por Colombi, sino en este siglo XXI, Meruane busca también organizar saberes derivados del viaje y de la indagación letrada que arrojen una comprensión de los límites y posibilidades del lenguaje en situaciones conflictivas globales y contemporáneas: “Vi que era necesario sondear los usos del lenguaje en situaciones en conflicto. Regresar a su utilización política. A sus ocasionales posibilidades redentoras. A su frecuente fracaso de la verdad” (2014, p. 115).

Ese bucear en los usos del lenguaje en situaciones de conflicto implica tomar en cuenta que trabajar intelectualmente remite a los silencios y los ruidos impuestos por el trauma y el exterminio. Así, bajo el título “la memoria del ruido”, se menciona a la “madre-judía-rusa-de-la-diáspora” de una vecina que no soportaba el sonido de las herraduras de los carromatos que repartían leche en el Bronx ni el silencio después, porque esa secuencia –ruido/anulación de todo sonido– era la vivida en la persecución. Ese silencio Meruane lo superpone a lo que debieron ser los campos de concentración nazis: “lugares llenos de gritos, de gemidos ahogados, de órdenes y lamentos; lugares llenos, después, del ensordecedor vacío dejado por el gas”; pero también ese silencio es el que “pesa ahora en las calles de Hebrón” (2014, p. 119). Deduciblemente, la escritura de Meruane interviene en una genealogía de ruidos y silencios que se esparcen desde el Holocausto judío a la Palestina ocupada y que traspasan fronteras políticas y discursivas.

Dicha intervención se postula desde la afirmación del historiador francés Jean Baubérot, para quien el fascismo empieza no con las atrocidades sino como una determinada forma de hablar y plantear el problema. Por tanto, la narradora se pregunta: ¿Cómo se habla, cuál es el lenguaje que se emplea en este conflicto israelí-palestino? Y formula respuestas densas en varias direcciones. Una que me interesa primordialmente se refiere a la localización de un lenguaje, el del Estado de Israel, que a través de un necesario ejercicio de la memoria, ha asegu-

rado paradójicamente una amplia legitimidad con respecto a sus políticas de agresión a los territorios y gentes palestinos. Meruane llega a esa reflexión al escuchar la conferencia de una experta en teoría poscolonial, cuyos gestos revelan la tensión de situarse en lo liminal de lo políticamente incorrecto: “En otras palabras, dijo, su cabeza entrecana hundida entre los hombros, la voz firme, la deuda moral del holocausto, su persistente memoria, su monumentalización en aterradoras fotografías puestas en perpetua circulación, está permitiéndoles a los israelíes repetir el pasado judío en el presente palestino” (2014, p. 125). La pinta leída en Hebrón sería un signo de esa repetición basada en una memorialización del holocausto que, de acuerdo con Meruane, borra cualquier abuso o crimen de parte del Estado de Israel. Paralelamente, observa la elasticidad de la palabra antisemitismo para quien manifiesta una oposición tangencial o radical frente a la política del Estado de Israel. Recuenta los calificativos de antisemitismo recibidos por Mario Vargas Llosa, Erick Hobsbawm u Omar Barghouti quienes, desde ideologías y contextos distintos, han ejercido aquella crítica. Y cita las palabras de Mario Vargas Llosa: “No acepto el chantaje al que recurren muchos fanáticos, de llamar antisemita a quien denuncia los abusos y crímenes que comete Israel” (Meruane, 2014, p. 144).

Otra dirección que toma Meruane es continuar la apelación del escritor y ensayista israelí David Grossman sobre ir más allá del reciclaje lingüístico y explorar sentidos olvidados y primarios. Examina un conjunto de enunciados que fueron preparando la invisibilización del pueblo palestino y que, en mucho, tienen paralelismo, para ella profesora de literatura latinoamericana, con la retórica decimonónica sobre los bárbaros, es decir, aquellos que son gente primitiva, “en la oposición de la eficiencia del capitalismo de occidente” (2014, p. 136). De alguna manera, aquella oposición entre barbarie y civilización que en los proyectos nacionales hispanoamericanos justificó borrar la heterogeneidad y las asimetrías vuelve a aplicarse –se recicla– para construir otra operación de anulación respecto de los palestinos.

Pero también la autora busca romper el lenguaje dicotómico y simplificador sobre el conflicto palestino-israelí: examina expresiones y palabras, especialmente provenientes de intelectuales israelíes críticos con las políticas de agresión del Estado de Israel, como Amos Oz o David Grossman. Los alcances de ellos son meritorios en cuanto sus discursos van más allá de las políticas oficiales israelíes, pero Meruane problematiza el uso de ciertas palabras y lenguajes figurados. Así, por ejemplo, localiza la palabra “casa” como metáfora de lo que, según dichos intelectuales, debería ser el espacio compartido y habitable por israelíes y palestinos, una vez alcanzado un acuerdo mutuo. El problema, al hablar de “seguir viviendo en la misma casa”, se convierte en lo que es hoy: “una fortaleza” en vez de “un hogar”, pues el referente de la metáfora está ya anulado por la política de desalojo y control militar del Estado de Israel en territorios palestinos. Para el horizonte de sentido palestino, como sería para la prima Maryam, la casa es un término que ha perdido el significado referencial asignado por aquellos intelectuales. El término “casa”, vamos a decirlo, se encuentra derrumbado.

Es decir, esta parte de *Volverse Palestina* es una exploración de las palabras que, en un momento, tal y como fue la visita al pueblo de la provincia en busca de los orígenes, produce “una intoxicación”. La viajera se ve a sí misma ingiriendo el humo de cigarrillo hasta intoxicarse porque no puede más. La única manera de salir del aire y los sentidos viciados es aferrarse a su propio acto de escritura. Por lo tanto, viajar a Palestina, narrar ese viaje y reflexionar sobre él, implica saltar muros, o como mencionaba al principio, alcanzar la dimensión universal de la que hablaba Said a través de la función intelectual. No en vano el libro termina con la decisión de no volver atrás. Recordemos que la cicatriz provocada en Heathrow se ha quedado para siempre. Y ese no volver es asumir que “cada palabra es un muro alto y liso que requiere ser echado abajo, aun cuando la granada que lo destruye pudiera explotar sobre la mano que escribe” (Meruane, 2014, p. 195). En suma, *Volverse Palestina* es una escritura de viaje hacia los orígenes identitarios, donde las mito-

logías culturales, la nostalgia o la romantización de una tradición ancestral no caben. La memoria legítima y posible para Lina Meruane es intervenir en los lenguajes actuales sobre lo palestino, un ingreso evidentemente conflictivo, apasionado y político.

BIBLIOGRAFÍA

- COLOMBI, BEATRIZ. (2004). *Viaje intelectual: migrantes y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario: Viterbo.
- BEININ, JOEL. (2006). "The Oslo Process and the Limits of a Pax Americana". En *The Struggle of Sovereignty: Palestine and Israel, 1993-2005*. Stanford: Stanford University Press.
- LINDSAY, CLARIE. (2010). *Contemporary Travel Writing of Latin America*. New York: Routledge.
- LISLE, DEBBIE. (2006). *The Global Politics of Contemporary Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KILCH, IGNACIO Y JEFFREY LASER. (1996). "Introduction: 'Turco' Immigrants in Latin America". En *The Americas* 53.
- MERUANE, LINA. (2014). *Volverse Palestina*. Barcelona: Penguin Random House.
- RICH, ADRIANNE. (1984). "Notes toward a Politics of Location". [En línea: <http://people.unica.it/fiorenzoiuliano/files/2014/10/Adrienne-Rich-Notes-Toward-a-Politics-of-Location.pdf>].
- SAID, EDWARD. (1996). *Representations of the Intellectual: The 1993 Reith Lectures*. New York: Vintage Books.
- SCHAWB, GABRIEL. (2012). *Imaginary Ethnographies: Literature, Culture, and Subjectivity*. New York: Columbia University Press.
- VIRILO, PAUL. (2012). *The Administration of Fear*. Los Angeles: Semiotext.

CUARTA PARTE
SIN LUGAR

UNA POÉTICA DE VIAJE: DESDE MIGRACIONES AL NIVEL DE LA DIÉGESIS A REPERCUSIONES DE LA ESTÉTICA DIGITAL EN LA ESCRITURA DE CLAUDIA APABLAZA

GIANNA SCHMITTER

Université Sorbonne Nouvelle Paris III / Universidad Nacional de La Plata

LAS TRES NOVELAS DE LA ESCRITORA CHILENA CLAUDIA APABLAZA (Rancagua, 1978) –*Diario de las especies* (2008), EME/A. *La tristeza de la no historia* (2010) y *Goø y el amor* (2013)– son claros exponentes de una literatura latinoamericana de lo ultra-contemporáneo que se exhibe temática y conceptualmente en movimiento. En estas novelas se destaca la manera de escribir literatura y pensar *con* las nuevas formas y tecnologías pero *en* el espacio del libro. De esta manera, el blog, los mails y Twitter (entre otros), se vuelven una constante en la concepción de la obra de Claudia Apablaza: constituyen una de las bases a partir de las cuales se relatan migraciones, viajes y búsquedas a nivel de la diégesis.

Este artículo se propone indagar estos movimientos, que bien se podrían tildar de una poética de viaje que se articula de dos maneras. Claudia Apablaza inscribe sus tramas dentro de un mundo globalizado, veloz e hiperconectado. Por ello, nos proponemos discutir qué contextos retiene la autora para elaborar, o enmarcar sus tramas, pero también qué estrategias discursivas de la semiótica virtual moviliza en la construcción de la narración novelesca y qué migraciones desde y hacia el mundo virtual pueden rastrearse en la experiencia narrativa.

En un primer tiempo analizaremos los movimientos de los personajes a nivel de la diégesis de las tres novelas: veremos que los viajes nacionales e internacionales, pero también los viajes entre mundo digital y análogo, crean estados y necesidades que están conectados con la bús-

queda del formato y del soporte del texto. Esto es, la diégesis motiva el uso de una escritura altamente tecnolozada. En un segundo tiempo examinaremos entonces cómo su proyecto se sirve de las estructuras, de los ritmos y formas digitales de la gramática de la red para desarrollar una escritura *off-line*, pensada para el soporte y el lector de libro impreso. Se trata de una escritura nómade que constantemente se encuentra migrando entre el afuera y el adentro de las lindes de la literatura.

DIÉGESIS EN MOVIMIENTO: MIGRACIONES DE LOS PERSONAJES

Las tres novelas se pueden leer a partir de una poética del viaje, o de la migración, con todas las desestabilizaciones que ello pueda conllevar. Con *Diario de las especies* (2010) se trata de un blog ficticio de una joven mujer chilena que acaba de llegar a Barcelona. Después de un tiempo se instala en una biblioteca barcelonesa para vivir ahí y llevar a cabo su pesquisa de cómo se escribe una novela. Finalmente, en la última parte del libro titulada “Personas” (Aplaza, 2010, pp.161–175), se abandona el formato blog, se sale de la biblioteca, y se vuelve a la “realidad”.

Si *Diario de las especies* es la ida a Barcelona, *EME/A* es la dificultad de regresar a Chile, de estar quieto. Se piensa sin cesar en volver a viajar. El único momento de quietud física es delante del ordenador y de la ventana, pero el dueño del Centro Cultural Manuel Rojas, donde la narradora A alquila una habitación, la quiere obligar a salir, a conectarse con la realidad y no más con ventanas que dan hacia un más allá (virtual). *EME/A* narra tanto la inexistente historia universal de libros no publicados, como la imposibilidad de un amor entre *EME/A* y A, o *EME* y A. Es un libro en constante movimiento y migración: viajes entre Chile y Barcelona, viajes que se recuerdan (EEUU, México, Marruecos) y que desestabilizan al personaje principal, quien en la última parte del libro proyecta viajar por Chile a pie para vender sus libros *Autoformato* y *Diario de las especies*. Esta novela, que se divide en cinco partes,

presenta también un movimiento en el enfoque narrativo. La primera parte –anteriormente publicada en un fanzine– se titula “S (s) y la No historia”. Un narrador homodiegético, masculino, relata el proyecto de escribir la No historia de la literatura a partir del hecho de coleccionar los manuscritos no publicados, proyecto del que formó parte inicialmente como primer ayudante. La segunda parte “Manuscritos de la No historia robados por S 1986” introduce al ayudante S1986, narrador homodiegético llamado EME/A, nombre que alude a varias cosas, entre otras a los integrantes de una pareja: un joven músico, y A. Pero también a una banda de música, M/E; E/A, etc.: se trata de una fragmentación extrema que remite a las posibilidades de tener varios avatares en la red (EME/A es jugador compulsivo de un videojuego y la pareja empieza su relación jugando este juego desde Barcelona y Chile, cambiando de roles). Al avanzar el libro, la voz de una narradora, A, se afirma más, reflexionando sobre la no historia –su no historia con el joven músico, su vuelta a Chile y la imposibilidad de conectar con la realidad–. “La No historia” es entonces la vuelta de A a Chile después de la ruptura con su pareja; la quinta parte, “La tristeza de la No historia”, se sitúa igualmente en Santiago de Chile y está también centrada en A.

Goø y el amor, ganador del Premio ALBA de novela en el 2012, intenta contestar la interrogación *¿qué es el amor?* en dos partes (Parte I: *Goø*, Parte II: *El amor*) a partir de un intertexto arduo con *La Bella Durmiente*. Se trata de una narradora homodiegética altamente conectada (Mail, Facebook, Twitter, etc.), viajando entre varios países, los perfiles de sus ex amantes, encuentros con nuevos amantes, huyendo, de cierta manera, de un hombre que le manda, de forma anacrónica, cartas de amor, en las que le relata su vuelta hacia Chile para encontrarse con ella y formar una familia.

En esta primera parte nos gustaría revelar cuán importante es la temática del viaje a nivel de la diégesis. Mencionaremos algunos ejemplos de la tematización de los viajes internacionales, de los viajes nacionales y por ende de los viajes entre lo tangible y lo digital.

VIAJES INTERNACIONALES

A través de los breves resúmenes de las novelas se nota cómo se trata, siempre, de un sujeto quebrado por las migraciones y búsquedas. En el capítulo “15634CH Sueño encapsulado: Hija ilegal” de *EME/A*, Apablaza escribe, con un guiño hacia Bolaño:

Mi vida fue, en adelante, una continuación de la errancia incansable que conocí en Chile, sin un puesto fijo en qué utilizar mi gran talento. Preferí, entonces, vivir entre América y Europa e intentar trazar un nuevo mapa de la búsqueda de mi padre, lo llamé: el mapa cero de papá. La primera acción era abrir un foro en internet para buscarlo (Apablaza, 2010, p. 57).

La ya canónica problemática de la migración del escritor latinoamericano se ve actualizada por el recurrir a Internet. De hecho, en una entrevista afirma Apablaza:

Que me imagino o ficciono que los escritores que firman esta antología, o muchos de los escritores sub 30 no tienen patria ni lugar fijo de residencia, y están en un exilio constante desde que nacieron. O mejor, que nunca estuvo el exilio en sus formaciones porque nacieron en ese sistema globalizado o en ese paisaje tecnológico y el exilio, para ellos, viene por la conexión a la red y las posibilidades de viaje constante y sucesivo (Valenzuela, 2015).

Se instala un error, un vivir entre varios puntos marcados en un mapa. La idea del mapa es asimismo omnipresente en el universo de Apablaza, en este caso ya desde el epitexto (Genette, 1987) del libro –donde se ve en la tapa y la solapa del libro el mapa de Chile–, hasta las referencias a viajes / lugares / ciudades que se enumeran: “Mi viaje desesperado

Marrakech-Barcelona-Chile-México-Chile-Barcelona” (Apablaza, 2010, p. 95). O en *Goø y el amor*:¹

Recuerdo que regresé a Barcelona. Me acuerdo que hablábamos a diario con CM por gmail. Me acuerdo que hablábamos a diario muchas horas seguidas [...] Me acuerdo que me fui a La Paz de viaje. Santiago de Chile, La Paz (Bolivia). En el viaje pensaba en CM. Recuerdo que escribía en mi PC: CM, CM, CM (Apablaza, 2013, p. 36).

Así, los puntos geográficos son puras referencias, que dan lugar a listas que desfilan ante los ojos, sin ahondar en la especialidad del lugar. No se trata de una representación romántica o exótica de lo foráneo, sino de un pasaje por un mundo globalizado y conectado, que funciona con un ritmo veloz que marea y hace perder el punto 0.

Hay una necesidad, en las narradoras homodiegéticas de Claudia Apablaza, de volver al punto cero. Como recalca Bustamante Escalona en el caso de *Goø y el amor*: “[e]l nombre del personaje principal está compuesto por tres grafemas, siendo el último de ellos el fonema cero, el que en matemáticas se usa para referirse al conjunto vacío.” (Apablaza, 2015, p. 24). En un *post* del 26/07/2012, Claudia Apablaza publica en su *blog* oficial dos epígrafes de la novela –que no se publicaron en la

1 Esta cita se puede contraponer, o leer junto al discurso indirecto de un personaje de *EME/A*, que opina sobre los viajes e historias de amor de la narradora: “esos amores que van de Miami a Barcelona, de Barcelona a Chile, de Chile a México, esos amores terribles que se trasladan en historias de un continente a otro, y que no logran ser historias, pendeja, sino que son pedazos de recuerdos que te inventas y que luego los unes en tu cabeza como trozos de un rompecabezas para inventarte que viviste una historia, para decirte que esa fue tu historia de vida” (Apablaza, 2010, p. 79). Las relaciones a distancia fracasan una y otra vez, generando entre otro este sentimiento de pérdida, de culpa y de quiebre tan tematizado en la escritura de Claudia Apablaza. Las ciudades, los países, se combinan con nombres: “Hay escombros con nombres de hombres, de fantasmas, de ciudades: PortBous, Sylvia, TD, Chile, Benjamin, Perú, CO, CM, G, Chile, Spain. Los escombros tienen nombres de personas de hombres, de ciudades, países, trenes” (Apablaza, 2013, p. 104), y más adelante en *Goø*...: “TD, CO, CM, Benidorm, Chile, Pessoa, Sylvia Plath. [...] TD, CO. CM. Madre, TD. Santiago, Chile. México. Bolivia. Sao Paulo” (Apablaza, 2013, p. 111).

edición de la Calabaza del Diablo (2014)–; el segundo, citado de Wikipedia, dice: “si imaginamos a los conjuntos como bolsas, capaces de contener distintos elementos, el conjunto vacío (\emptyset) sería aquella bolsa sin elementos dentro; pero aún así seguiría siendo una bolsa...” (Apablaza, 2012). El punto cero se podría interpretar, en el caso de Goø, como un punto sin culpa, pero también como un punto a partir del cual es posible volver para seguir viviendo (y viajando), después de confusiones, y angustias surgidas en nuestra época global. Este es el caso de la narradora homodiégetica de *EME/A*:

Yo vivía, le dije, en Chile hace un par de años. Acá tuve que dar una lectura de poesía en una escuela, en esa lectura participaron dos poetas más: A y Z y ahí se desencadenó una historia de viajes entre países, me fui de Chile a Barcelona. Se desató una locura de letras y las letras, todas se confundieron en mi cabeza, una confusión horrible que se comenzaron a generar palabras al margen de mí, al margen de mi historia porque me comencé a cruzar con A y con Z en ciudades que yo desconocía y que ellos también desconocían y que jamás pensamos que estaríamos allí [...] así fue que finalmente tuve que regresar a Chile a comenzar de cero, a ver si esas letras podían llegar a una conclusión, a un punto cero [...] luego volver a partir de Chile pero con la sensación de cero absoluto (Apablaza, 2010, p. 83).

El cero se asemejaría a la paz absoluta. Una paz que los personajes de Claudia Apablaza no pueden hallar, ni en Chile, ni afuera. De hecho, Chile no se concibe, dentro de la narrativa de Apablaza, como lugar utópico que se extraña. No es el paraíso perdido. En *EME/A* se afirma: “Estos meses he sufrido muchas pesadillas antes de navidad [...] Soñé con Chile y su larga carretera plagada de vísceras de perro” (Apablaza, 2010, p. 23). Chile se convierte en pesadilla. Transponiéndolo a una lógica local/global, Apablaza no alaba lo local, pero a su vez, lo global conlleva confusiones, quiebres. En una entrevista con Valenzuela (2015)

afirma que le gustaría llegar a un equilibrio entre la representación de lo global y lo local, oponiéndose a un localismo que, al igual que todas las “coartadas del nacionalismo” (Valenzuela, 2015), le parece peligroso.

VIAJES NACIONALES: ¿EL PUNTO CERO?

Viajar por Chile se conecta con dos temáticas: por un lado con la representación de Chile, por otro con la idea de recuperar un punto cero, de llegar a encontrar una paz y dejar de errar. Pero a su vez es la misma sociedad chilena que empuja, o motiva los viajes, la errancia. En *EME/A* por ejemplo es para oponerse a la sociedad chilena que la narradora decide hacer un peregrinaje a pie por Chile para vender sus libros:

Yo no tengo auto último modelo, como todos los nuevos santiaguinos que han llegado a poblar el país desde el centro a la periferia y desde la periferia al centro, haciendo así, movimientos vanguardistas y políticamente comprometidos, así que decidí, al igual que mi gran amigo Manuel, ir a pata por Chile y de paso, vender mis libros *Autoformato* y *Diario de las especies* a una módica suma de dos mil pesos cada uno [...], a ver si con esos montos recupero algo de la plata que junté por allá por Europa y USA. [...] me compré unas buenas zapatillas deportivas último modelo, para ir rumbo al norte y al sur, sin destino definido, sin brújula, sólo con el deseo imperioso de habitar el alma errante de Manuel y la tristeza de Chile (Apablaza, 2010, p. 63).

La inscripción en el mundo ficticio de los títulos publicados por Apablaza induce una lectura con tintes autoreferenciales, esto es autoficciones, juego que la autora despliega a lo largo de su obra. El plan aquí propuesto no se realizará sin embargo, ya que su agente literario se lo impide: debe preparar su gira por Europa y los EEUU. Viajar por Chile, el punto cero, le es negado en el tiempo referencial de la diégesis, el único modo posible de viajar es en auto por Santiago de Chile, una “[c]

iedad chata, neoliberal, clasista, arribista y sepultada en un limbo amable y gastado de malas intenciones súper vanguardistas y tan comprometidas” (Apablaza, 2010, p. 62). A la negación del viaje se añade el olvido de todos los viajes que alguna vez ha podido hacer:

No me acuerdo de las voces que escuché desde ARICA a PUNTA ARENAS cuando iba en un tren express way. [...] No me acuerdo de la niebla en la carretera que une Arica a Punta Arenas, vía express way. No me acuerdo de mi infancia. No me acuerdo de mí misma. No me acuerdo de mi país. [...] No me acuerdo de Chile. [...] No me acuerdo si iba en el tren que une Rancagua–Barcelona, vía express way. No recuerdo finalmente si morí (Apablaza, 2010, pp. 32-33).

De hecho, en las otras dos novelas la narradora tampoco lleva a cabo este viaje por Chile, pero sí el personaje A² que le escribe las cartas a Goø (Apablaza, 2013, pp.12, 19, 34, 47, 59, 73, 84, 94), y quien viaja a caballo o a pie, en contraste con la narradora que se comunica *via* la computadora, y viaja a alta velocidad.

En *EME/A*, obra que en el mapa de publicaciones sería el nudo intermedio entre *Diario...* y *Goø...*, este punto cero significa poder volver a conectarse con la realidad: “Estoy viviendo en el Centro Cultural Manuel Rojas desde que llegué de Barcelona a Chile, desde el 1 de noviembre del 2008. Viviré tan solo los meses que sean necesarios para culminar el proyecto de la Realidad y olvidar mi amor y ternura por un hombre y las huellas de la agresión de todos ellos. Volver a seguir mi viaje, luego” (Apablaza, 2010, p. 61).³ Pero la realización de este proyecto les cuesta a las narradoras de Claudia Apablaza, tal vez

2 Pequeño paréntesis sobre los nombres y la letra A.: el libro está dedicado a Adrian Melis, pero la letra A remite también a la narradora homodiegética de *EME/A*, o a la de *Diario de las especies*, de nombre A.A., lo que, con las palabras de Méndez significa Aurore Augé y sería el heterónimo de Claudia Apablaza.

3 Este fragmento es una reescritura del fragmento con el que se termina la segunda sección “Manuscritos de la No historia robados por S1986”.

porque no saben exactamente donde se halla la realidad, entre tantas migraciones.

VIAJES ENTRE REALIDAD Y PANTALLA, VIAJES EN LO VIRTUAL

La narradora de *EME/A* afirma: “hace mucho que no he podido lidiar con eso que todos llaman Realidad y mi vida se ha ido encapsulando y encapsulando hasta llegar a especies de cápsulas herméticas muy dolorosas, muy tristes, sin historia, sin nada, sin el paso de la temporalidad y la memoria” (Apablaza, 2010, p. 89). Vemos cómo los viajes anteriormente analizados, la imposibilidad de volver al punto cero, la negación del amor, y la vida en un mundo globalizado y tecnológico, empujan a los personajes a superponer las instancias y los espacios, a no poder distinguir entre el afuera y el adentro, volviéndolo todo, de cierta manera, una “realidad-ficción” (Ludmer, 2011), tanto virtual como tangible. Esto se ve cuando la narradora de *EME/A* relata cómo conoció a su ex pareja a través de un programa para chateo y al poco tiempo empezaron a jugar a través de la red al video juego Khrono Cross:

Conectábamos Skype, nos mirábamos las caras y sintonizábamos el juego en nuestras pantallas. Comencé a ser un personaje de su videojuego. Me mató en varias ocasiones. Yo a él. Llegamos a etapas avanzadas. Él me cambiaba por una mujer con cuerpo de Cebra. Yo lo cambiaba por un asceta. A veces era su madre. Luego regresé a Chile. Nos encontramos en plaza Ñuñoa (Apablaza, 2010, pp. 24-25).

A través de la distancia, la pareja empieza un videojuego, un juego de mutaciones, donde se ve al mismo tiempo la cara “real” del otro transmitida por Skype. De la esfera virtual se migra a la esfera tangible: el encuentro en Santiago de Chile. Pero aún cuando los dos están en el mismo espacio geográfico, siguen jugando al Khrono Cross, con lo cual

no se trata solo de una manera de acortar la distancia, sino de un pasatiempo. Con estas referencias culturales e intermediales, Claudia Apablaza, a través de la inserción de la nueva tecnología, sitúa su narrativa en un espacio referencial actual, global.

Si en una cita anterior vimos que la narradora no tiene un recuerdo nítido de sus viajes por Chile, se reflexiona en *Diario...* sobre el impacto de las nuevas tecnologías sobre el mecanismo de la memoria:

En las nuevas aproximaciones virtuales, la cantidad de estímulos es más fugaz, menos regular y moviliza montos de energía menor. Demasiados estímulos que muchas veces no se vuelven a repetir. ¿Cómo recordar lo virtual? De cierta manera, recordar lo virtual es linkear. Para que se lleve a fondo el recuerdo virtual, tenemos que estar conectados a la máquina. Linkear en el PC, es saber recordar. Linkear es un acto material. Linkeo a Carpadorada y me besa (Apablaza, 2010, p. 73).

La lógica de los enlaces es entonces la (nueva) manera de recordar. Se trata de crear redes, mapas, rizomas o links, que encontramos tanto a nivel de las diferentes diégesis dentro de la obra de Claudia Apablaza, como en los mapas de publicaciones y republicaciones.⁴ Para la autora, linkear es generar cierta realidad, cierta memoria, no solamente virtual, sino igualmente tangible; y en este movimiento vuelve la noción del viaje, ya que “no solamente visitamos países sino también páginas webs, viajar es visitar blogs, intervenir en estos blogs, intervenir en Twitter... Entonces todo esto genera un recuerdo virtual, o un recuerdo, porque ni siquiera ya es virtual, porque ya uno es parte de eso, entonces es real” (Schmitter y Apablaza, 2015). Se trata también de viajar dentro de la esfera digital, de página en página, sin cesar, a un ritmo aún más acelerado que los viajes de las narradoras, como en este caso Goø:

4 Varias ediciones de una misma novela, reutilizaciones de fragmentos de sus textos.

Quería tener la respuesta acerca de mis amantes, me metí al chat y LLA no supo qué decirme. Me dijo, pareciera que sólo quieres llevártelos a la cama. Le colgué. Me puse invisible y abrí GrupoVenus. Pronóstico para hoy: blablabla. Mejor ir a Tarot Gratis. Los Arcanos mayores. 3 cartas. Pasado, Presente y Futuro. Interrumpí. Antes de preguntar me metería a los perfiles de Facebook de cada uno de ellos. Entrar con cuenta anónima. Navegar en sus perfiles, muros, fotos, amigos. Recorrer todos sus amigos, ver si sus amigos tienen fotos de ellos, ver quiénes le ponen me gusta, no se puede entrar a algunos, quiero entrar a todos. Quiénes le comentan. Quiénes tienen abiertos sus perfiles. Cada una de las caras que aparecen en las fotos de ellos. Cada uno de los videos que han postado, que han compartido. Traducir en el traductor de Google la letra de las canciones que postean, volver a sus amigos, a las fotos de sus perfiles, intentar agrandarlas, eventos a los que van, publicaciones anteriores, nuevamente pongo sus nombres en el Google, sus correos, sus teléfonos móviles, en caché por si han borrado algo. Salir (Apablaza, 2013, p. 16).

Con frases cortas se busca dar cuenta de la dinámica del “viaje”. Cabe mencionar que el fragmento acerca de Facebook se repite con ligeros cambios cuatro veces a lo largo del libro (Apablaza, 2013, pp. 18, 23, 52, 56). En él se nota la obsesión de la narradora por los hombres que le interesan, cierto grado de voyerismo a través de su intrusión digital, y sus ganas de controlar. La repetición de este fragmento lo vuelve una suerte de refrán mecánico, que impone una subjetividad tecnológica, autómatas, regida por lo digital y lo impersonal plasmado en un narrar en infinitivo.

LITERATURA EN MOVIMIENTO: ESTÉTICAS DIGITALES

Sobre todo en *Diario de las especies* y *Goø y el amor* lo digital tiene una repercusión sobre la materia misma de la escritura, o mejor dicho sobre las “estéticas y estrategias digitales” (Brown, 2010, p. 235). Estas estéti-

cas digitales se pueden analizar a partir de varios enfoques. Por un lado tenemos la repercusión en el cronotopo, hecho que Claudia Apablaza reflexiona en *Diario de las especies*:

el tiempo en la novela hoy es el tiempo de lo virtual. El tiempo virtual es un tiempo espacial. El tiempo en su modalidad material, solamente, ligado a una voluntad externa, ya sea del lector, narrador y/o del autor. [...] *Un tiempo que se une por superposición material, espacial de continuos recuadros o ventanas que el lector debería entender por consecución o trama.* [...] El trabajo está en la superposición de estos recuadros, una especie de engaño visual, como en el cine, se superponen escenas que en la sumatoria, *el lector debería entender como pertenecientes al mismo recipiente, ya sea libro, blog, web, etc. El recipiente hace la temporalidad.* Los límites de ésta están determinados por los límites del que lo cobija. Es un tiempo material. Es un retroceso, en cierta medida, a la materia (Apablaza, 2010, p. 97).

Vemos cómo el tiempo se relaciona con el espacio del soporte y a su vez con “la voluntad externa”. La cuestión del soporte, que nos acompañará a lo largo de esta parte, nos lleva a otro enfoque teórico, que es el de la intermedialidad.⁵ Primero habría que subrayar que, como destaca Marie-Laure Ryan, los medios que transmiten literatura no son meros canales de transmisión, sino que tienen una repercusión en forma y contenido del artefacto literario (Herman, Jahn, y Ryan, 2005, pp. 288-292). ¿Pero qué sucede cuando se mezclan estética y materialmente los soportes, como cuando un libro papel trabaja con la estética digital?

5 Utilizamos el término *intermedialidad* para referirnos a la combinación de literatura con otro medio que no sea textual (caso que abarca la *intertextualidad*), es decir, la combinación de la literatura con el arte gráfico (pintura, fotografía...), el cine, la música, el ciberespacio... Se puede encontrar una intermedialidad *in praesentia* (reproducción, o bajo otra forma concreta, interactiva, como un video en la red) e *in absentia* (evocación, tematización, etc.). Esto conlleva una construcción de sentido, otros regímenes estéticos y de comunicación (Wolf, 2006, 2011; Rajewsky, 2002; Böhn, 2003; Foltinek y Leitgeb, 2002)

Los dos casos de intermedialidad inherente a una obra son, según una tipología que establece Wolf (Wolf, 2014) la plurimedialidad y la referencia intermedial. Las referencias intermediales, a cambio de la plurimedialidad, no producen una impresión de hibridez intermedial. La estructura superficial semiótica parece homogénea, ya que la obra opera con los significados habituales, es decir, la novela con la lengua, y la imagen con lo icónico. Esto implica, según Wolf, que en cuanto a la reproducción de partes [*Teilreproduktion*] se puede sólo reproducir lo que la semiótica del medio permite. Sin embargo, nos parece que es justo este el punto que causa problemas en cuanto a la “transposición / imitación” del mundo cibernético, ya que se trata de una migración del medio cibernético hacia el papel, el código binario (invisible) se vuelve letra impresa, pero no cambia de semiótica. ¿Se trataría aquí “sólo” de un cambio de formato y de contexto? No obstante, el contexto implica una lógica: tiempo cronometrado pero a su vez un no-tiempo, no-lugar, funcionamiento de los hiperenlaces, una cultura inmaterial.

La referencia a otro medio forma parte integral de la *signifiance* de la obra; asimismo, modula en grados diferentes la comprensión de la misma. Wolf distingue las referencias intermediales en una referencia explícita y una referencia implícita. La referencia explícita puede, en el caso de los medios verbales, designarse igualmente como tematización. Ya la mera mención de un cuadro en un texto literario sería entonces una referencia intermedial explícita; lo mismo valdría para la mención del videojuego *Khrono Cross* más arriba. A continuación veremos que la idea de las referencias explícitas e implícitas planteadas por Wolf se vuelven problemáticas en cuanto a la estética digital en el caso de *Diario de las especies* y *Goø y el amor*, donde se trabaja con una estética inherente del medio virtual (blog, twitter), fácilmente imitable a nivel de la estética en un libro de papel. En este apartado nos gustaría reflexionar sobre dos aspectos de la introducción de la estética del sitio web de formato blog, y de la red social Twitter en el libro: por un lado se construye una suerte de mapa de lectura entre el soporte digital y el soporte ana-

lógico, y por otro lado la imitación de la estética y la estrategia digital tiene una repercusión sobre los diversos niveles narrativos.

BLOG

Diario de las especies se abre con la denegación sobre su categoría genérica y su conceptualización literaria. “Apenas llegué a Barcelona olvidé qué es escribir una novela, entre otras cosas.” (Apablaza, 201, p. 9), escribe Apablaza en las primeras páginas como aparente explicación de la lógica semiótica de la bitácora virtual que es el principio constructivo de esta novela, para confirmarlo poco después: “Decidí hacer este blog en relación a la búsqueda de las formas de escribir una novela” (Apablaza, 2010, p. 10). Sin embargo, es un blog que nunca existió como tal en la red. Se trata entonces de un gesto que se puede entender como meta-comentario: para afrontar la dificultad de escribir una novela, la escritora decide emplear un formato innovador, donde imita el funcionamiento y la estética de un blog.

Diario de las especies se presenta visual y estructuralmente como un blog. Ante cada capítulo-entrada tenemos unas indicaciones básicas, que serían para el primero: “Visualización de perfil: 78 // Perfil: mujer, 27 años // Partir de la biografía // sábado 15 de octubre // 9:05 AM” (Apablaza, 2010, p. 9).⁶ Después de cada entrada hay comentarios (Apablaza, 2010, p. 16). Vemos entonces que el libro pretende ser un blog en la forma, pero también en la lógica: más allá del hecho de insertar comentarios, los bloggers dejan enlaces de otros blogs, a veces existentes. Internet es el marco⁷ de referencia explícito. La intermedialidad que se da a partir de las indicaciones visuales de la mimesis del otro medio

6 La lectura de los títulos de los capítulos-entradas (“Plagio a Vila-Matas”, “Atentado de Nothomb”, “Los personajes”, “Tiempo de una novela”, entre otros) muestra que en este “blog” se lleva a cabo sobre todo una reflexión metaliteraria, completamente conforme con los gustos literarios de la autora.

7 W. Wolf habla de *frames* que ayudan al lector para rellenar los huecos de información.

tiene una repercusión clara sobre la narración, como lo subraya Claudia Apablaza, quien prefiere indicar estéticamente que se trata de un blog que recurrir a meta-comentarios a nivel de la narración (Schmitter y Apablaza, 2015).

Si pensamos entonces con Rajewsky, se trataría de un caso de intermedialidad donde se hace referencia al sistema *qua* transposición por evocación, imitación y reproducción [parcial] (Rajewsky, 2002, p. 113). Encontramos una forma de utilización de la forma micro del sistema, es decir, la reproducción de elementos y de estructuras propios del blog. Esta reproducción parcial se puede dar, según Rajewsky, en casos donde hay convergencia entre los componentes de un médium plurimedial y otro médium; acá entonces el texto y la estética entre el libro y el blog.

La dimensión estética cobra gran importancia cuando se trata de la referencia del sistema *qua* transposición en el caso del ciberespacio. La escritura digital no se distingue, visualmente, de la del médium análogo. Además, las dos dimensiones utilizan a menudo los mismos programas para crear texto. Nada más fácil entonces de transponer, o de imitar, la estética de los blogs, mails, chats, etc. La recepción del otro medio se realiza automáticamente gracias a la interpretación del lector que sabe leer los marcadores de la cultura cibernética.

MAPAS

De los diversos blogs que se mencionan en la novela *Diario de las especies*, vamos a retener uno: mujerdegoma.blogspot.com, blog que realmente existe, creado por Apablaza en el 2007, y que consta de una sola entrada, “Zumbido AM”. En *Diario de las especies* la narradora afirma: “Escribo además otro blog: mujerdegoma.blogspot.com. El lector puede armarse de un mapa de mis escrituras si recorre estos dos. El otro es una novela porno. ¿Qué tiene que ver? Mucho, creo yo. Todos somos un poco pornos e idiotas a la vez” (Apablaza, 2010, p. 12). A

contrario de lo que se afirma, este post no es pornográfico. Sin embargo, llama la atención que Apablaza comentó ella misma este post dos años más tarde, en el 2009, con el perfil de su verdadero blog <http://claudiaapablaza.blogspot.com>, posteando ahí el *incipit* de la novela. Aunque no hubo publicaciones de fragmentos de este libro en su blog oficial, vemos no obstante como se interconectan estas instancias “virtuales”, creando un mapa que va y viene entre los diferentes soportes de publicación. Se solapa tanto lo digital y lo analógico, como la realidad-ficción (Ludmer, 2011).

Para ejemplificar aún más esta idea, nos gustaría citar el verdadero blog. En cuanto a la novela *Goø y el amor*, la escritora tuvo otro gesto de volver visible la escritura: se publicaron varios fragmentos de esta novela antes y después de ganar el premio Alba en el 2012. En septiembre del mismo año, es decir, antes de la publicación de la novela en Cuba, subió el siguiente post:

1. te enamoras de un hombre cubano en 2011.
2. terminan. lo dejan.
3. le escribes una novela al cubano, amorosa, dolorosa. (vamos, te desangras...)
4. envías la novela a un premio cubano.
5. el hombre cubano se empareja con una mujer llamada **alba**, el 2012.
6. te ganas con esa novela el premio cubano de literatura, el premio llamado **alba de novela**.
hasta ahí ya todos alucinan o algo similar
y acá va lo que he agregado, o lo que se me ha agregado a esta experiencia vital:
7. estoy en bogliasco, italia. vine a hacer una residencia de escritores y a terminar la novela que comencé en 2009, antes de conocer al cubano.
la novela se llama CUADERNO DE LA GRAN VÍA
8. me instalo en la residencia y abro el archivo que no abría hace años.
9. dice lo siguiente en la página 38:

Mi fractura se llama Alba. Le acabo de poner así. Encontrar así todos los sentidos en un punto. Todo se congrega a veces, todo se desintegra al minuto siguiente, y se congrega, se arma un todo, un nodo y soy todo, ese nudo y estoy reunida en ese todo y el todo me congrega, me reúne, y al minuto después me desintegro y no hay nada, vacíos, pedacitos que van cayendo a otra nada y a otra en que no hay posibilidades de volver a reunirse, pero de ello vuelve a salir todo y Alba soy nuevamente y ella.

tan tan!!!

(en fin... esto seguro se llama **GOD, dios**) (Apablaza, 2012).

Vemos como se construye acá, de manera abierta, consultable para todos los lectores, una localización de lo autobiográfico en la ficción. Es una ida y vuelta que al fin y al cabo ancla la novela en una escritura autoficcional encubierta. Notamos, también, cómo se superponen las instancias, los lectores pueden “viajar” en estos mapas, entre la esfera digital y la analógica. Hay, como recalca Müller (2014), una actualización del género autoficcional a través del blog, y al mismo tiempo se trata de una lectura interactiva en doble sentido. Por un lado, el lector puede ir a buscar esta información, seguir los enlaces propuestos en las novelas y perderse entre los links. Es en este momento que el libro se expande y trabaja con el “fuera de campo” (Speranza, 2006): ya no se limita a su materialidad de libro impreso, sino que se sale de ella para continuar en otra materialidad. Por otro lado, las estéticas digitales transpuestas al libro impreso requieren un lector que sabe rellenar los “blancos”, caso que empezamos a ver con los blogs y ahondaremos ahora con el ejemplo del uso de Twitter.

TWITTER

Las plataformas digitales que se usan para la elaboración de las novelas cambian entre *Diario de las especies* y *Goø y el amor*: del blog al mail, a Facebook y a Twitter, junto a la práctica de la autora, que poco a poco será mucho más activa en las redes sociales Twitter y Facebook.

Un capítulo de *Goø...* se construye únicamente a partir de tweets. La cuenta es inventada, se twittea a partir de @GOØ, y hay dos versiones del capítulo, una más larga, publicada en el blog, y una versión más reducida en el libro publicado por la editorial chilena La Calabaza del Diablo. Como en el caso del blog, el hecho de que se use Twitter tiene una repercusión sobre la lectura y entonces el sentido: usar Twitter impone por ejemplo de antemano otro ritmo de lectura:

@GOØ Madre, madre, madre. ¿Qué es?

16:19 PM April 31th [2011](#) via [TweetDeck](#)

(...)

@GOØ El verdadero amor me tiene obsesionada.

16:34 PM April 31th [2011](#) via [TweetDeck](#)

@GOØ ¡Ay! ¡Qué sé yo! El sufrimiento gozoso infligido al propio cuerpo.

17:59 PM April 31th [2011](#) via [TweetDeck](#)

@GOØ: El obsesivo retorno del placer destructor.

18:40 PM April 31th [2011](#) via [TweetDeck](#)

(...)

@GOØ ¡Oh, váleme Dios, cuál está un alma cuando está así! (Santa Teresa de Jesús) Amor-visión. Me googleo. El propio discurso del amor: el punto en el que Dios cae en Satán y viceversa.

20:06 PM April 31th [2011](#) via [TweetDeck](#)

@GOØ El amor moderno se convierte en un asunto público.

20:56 PM April 31th [2011](#) via [TweetDeck](#)

(...)

@GOØ ¿Qué es?

22:57 PM April 31th [2011](#) via [TweetDeck](#)

(Apablaza, 2010, con ligeras diferencias, notablemente a nivel de las fechas en 2013, pp.78-80)

La escritura en Twitter es algo rápido, instantáneo, aunque algunos de estos Tweets superan el límite de 140 caracteres. La *contrainte* del medio tiene una doble repercusión. Por un lado instaura tanto un ritmo de escritura/publicación, como de lectura, y por otro es un reflejo de la cultura digital. El formato y la estética sublevan igualmente en este caso la pregunta sobre la construcción de la narración. Como en el ejemplo del blog, Claudia Apablaza indica visualmente el contexto y no a través de meta-comentarios.⁸ Los marcos del medio foráneo –a saber: el “@GOØ”, la indicación del horario y de la fecha de publicación, asimismo del medio de publicación: TweetDeck, que enmarcan el mensaje como una suerte de ruido– son claros marcadores intermediales. Son estas indicaciones las que marcan la providencia de un medio foráneo y ponen en ruta otro pacto de lectura. Es un mecanismo donde se lee *con* la otra medialidad y materialidad, donde se acepta implícitamente la lógica de este medio foráneo (limitación de caracteres, brevedad, construcción del relato que se puede bastar con un tweet o hacerse a través de una serie de tweets, etc.). Al mismo tiempo, estas indicaciones son incompletas: no se sabe dónde se halla físicamente la narradora, ni en qué momento de su estado de ánimo *twittea*. El lector debe leer de manera diferente: del “ruido” debe sacar conclusiones; las informaciones no se dan de la misma manera como en una narración más clásica.

Claudia Apablaza moviliza una poética del viaje y de la migración en sus tres novela *Diario de las especies*, *EME/A...* y *Goø y el amor*, de la

8 Al contrario de este fragmento, por ejemplo: “Le di la espalda al mar. Caminé hasta casa. Me tomé un agua de Melissa para dormirme pronto. Me metí al Twitter y dije dos o tres cosas sin sentido. Luego dos más dolorosas. Luego dos irónicas. Dos estúpides. Regresé al día siguiente. La marea había bajado considerablemente”. (Apablaza, 2013, p. 9). Aquí, el lector se puede quedar en su zona de confort, no van a surgir las mismas preguntas, de índole: ¿dónde se halla la narradora?, ¿cuáles son las motivaciones por los tweets?, etc.

cual se puede dar cuenta a través de la metáfora del mapa. El mapa se construye en tres niveles: por un lado se tematiza el mapa y se crean mapas geográficos en la diégesis. Las narradoras de las tres novelas, sujetos quebrados, están en constante movimiento en un mundo globalizado y tecnológico. No se puede hallar un punto cero donde anclar, existe una aniquilación entre los espacios digitales y análogos. Estas referencias culturales e intermediales sitúan la narrativa de Claudia Apablaza en un espacio referencial actual, global y nómada.

Otro mapa se encuentra a nivel de los soportes de publicación. Los viajes entre soporte análogo y digital se establecen a través de trayectos concretos, que pasan tanto por las referencias estéticas como temáticas. Las estéticas y estrategias digitales empleadas sobre todo en *Diario...* y *Goø...* ubican estas novelas en un adentro-afuera de la literatura y la tradición libresca tradicional.

El último mapa, que no tuvimos el tiempo de ahondar en este ensayo, sería un mapa de las publicaciones, republicaciones y re-ubicaciones de los textos. Ahí la literatura de Claudia Apablaza se vuelve una literatura en movimiento que genera mapas de publicaciones. Se trabaja con el copy and paste, con cierta escritura *no creativa* entonces (Goldsmith, 2015), creando una suerte de mapa: en notas al pie de página en *EME/A* se indica seis veces que este texto es un extracto de otro, que se puede consultar en el “archivo original” (Apablaza, 2010, pp. 37, 39, 41, 45, 46, 48). Son enlaces internos en la obra de Claudia Apablaza y ella va linkeando cada vez más a través de los textos sucesivos. Estas re-ubicaciones generan diversos contextos, que son determinantes para la recepción: un texto no se entiende de la misma manera cuando fue publicado como Tweet, en un Blog o en un libro; cuando un libro se sirve de otras medialidades tendrá forzosamente una repercusión en la lectura y en el pacto narrativo.

BIBLIOGRAFÍA

APABLAZA, CLAUDIA. (2010). *Diario de las especies*. Sevilla: Barataria.

- . (2010). *EME/A: la tristeza de la no historia*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- . (2012). «blog/ textos/ varios: leer por primera vez un texto desde la orilla. protection. protección para este viaje. te leo». [En línea: <http://claudiaapablaza.blogspot.com/2012/07/leer-por-primera-vez-un-texto-desde-la.html>].
- . (2013). *Goo y el amor*. La Habana: Arte y Literatura.
- BROWN, J. ANDREW. (2010). “Estéticas digitales en ‘El púgil’ de Mike Wilson Reginato”. En *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, No. 14.
- GENETTE, GÉRARD. (1987). *Seuils*. París: Seuil.
- GOLDSMITH, KENNETH. (2015). *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra.
- HERMAN, DAVID, JAHN, MANFRED, Y RYAN, MARIE-LAURE. (2005). *The Routledge encyclopedia of narrative theory*. Londres: Routledge.
- LUDMER, JOSEFINA. (2011). *Aquí América latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- MÜLLER, JÜRGEN E. (2011). “Genres analog, digital, intermedial - zur Relevanz des Gattungskonzepts für die Medien- und Kulturwissenschaft”. En *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- RAJEWSKY, IRINA O. (2002). *Intermedialität*. Tübingen Basel: A. Francke.
- SCHMITTER, GIANNA, Y CLAUDIA APABLAZA. (2016). «Entrevista a Claudia Apablaza». [En línea: <http://lljournal.commons.gc.cuny.edu/2016-1-schmitter/>].
- SPERANZA, GRACIELA. (2006). *Fuera de Campo*. Barcelona: Anagrama.
- VALENZUELA, EMILIANO. (2015). “Generación Vintage. Encuentro con Claudia Apablaza”. [En línea: <http://www.elnuevoherald.com/vivir-mejor/artes-letras/article10475030.html>].
- WOLF, WERNER. (2014). “Intermedialität: Konzept, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie, intermediale Formen”. En *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

EL EXTRANJERISMO EN LA LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

VÉRONIQUE PITOIS PALLARES

Université Paul-Valéry Montpellier 3

EN 2004, EN UNA ENTREVISTA PARA *LA JORNADA*, el escritor mexicano Mauricio Carrera afirma: “Una de las claves de la actual literatura mexicana es el deseo de trascender y ubicarse en otras fronteras” (Paul, 2004). Frente a unos autores que siguen escribiendo sobre temáticas nacionales, buena parte del actual panorama de las letras mexicanas se ve dominada por autores que han apostado por una gran libertad con respecto a la tradición, al canon y a las modas, pero también con respecto a las fronteras, ya fuesen genéricas o nacionales. Lidia Santos es incluso más rotunda cuando parte de la observación de que: “la literatura hispanoamericana contemporánea se escribe, mayormente, con rechazo de los temas nacionales” (Santos, 2013, p. 284). Si bien no basta esta afirmación para caracterizar unas literaturas proteiformes y diversas, de tendencias, pretensiones e inspiraciones muy variadas, apunta a uno de los aspectos más característicos y notables de la producción literaria de finales del siglo xx e inicios del xxi. La gran heterogeneidad de las obras publicadas en este período de bisagra entre dos siglos dificulta sumamente cualquier intento de clasificación de estas plumas emergentes. En la narrativa mexicana, este extranjerismo llega a ser, a veces paradójicamente, un punto de encuentro entre escrituras singulares que, si no fuera por esto, no se parecerían casi nada entre sí.

UNA RUPTURA SIGNIFICATIVA

Desde esta perspectiva, aquella parte de la literatura mexicana actual representa una ruptura con la tradición. En efecto, el siglo xix y la pri-

mera parte del xx habían sido propicios a la exacerbación del nacionalismo, a nivel global y con mayor razón en las jóvenes naciones independientes de América Latina, como lo recalcan François Delprat, Jean-Marie Lemogodeuc y Jacqueline Penjon al explicar:

A inicios del siglo xx, Hispanoamérica todavía permanece en el período de incertidumbres que sigue después de las independencias del siglo xix. Lo importante en aquel entonces es acentuar las diferencias, singularizarse y distinguirse de los vecinos. Se trata de un acto defensivo, casi proteccionista, que va a generar una cultura a menudo volcada celosamente en los particularismos regionales y nacionales. La ficción literaria, en particular, se inscribe en la perspectiva de este interrogante de la identidad y obedece a un recorrido de búsqueda de los orígenes culturales, históricos y míticos (Delprat, 2009, pp. 12-13).

Por su parte, Juan Bruce-Novoa afirma que “la historia de México ofrece uno de los ejemplos mayores de una política nacional que utilizó el arte para crearse una identidad” (Bruce-Novoa, 2010, p. 203). Durante la etapa posterior a la independencia, el país conoce décadas de tanteos constitucionales e ideológicos.¹ En este contexto de creación de una nación, los esfuerzos de los intelectuales se centran en torno al tema patriótico y político y enfocan su reflexión en la idea de una “mexicanidad” que quedaba por inventar. Asimismo, el interés por la pedagogía cívica y nacional y por el compromiso patriótico prevalece por encima de temáticas universales o intimistas. Prueba de la gran porosidad entre la vida política y literaria en el México recién independizado, y hasta las postrimerías de la Revolución, es que numerosos escritores desempeñaron cargos políticos o diplomáticos. Es por ejemplo el caso de Guillermo Prieto (1818-1897), escritor, poeta, diputado y ministro del gobierno de

1 Es lo que explora Raphaële Plu-Jenvrin en su obra: *Le Mexique, de l'indépendance à la Réforme de Juarez (1810-1876). Le défi de la construction nationale*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.

Benito Juárez, Federico Gamboa (1864-1939) o Victoriano Salado Álvarez (1867-1931), ambos escritores y diplomáticos, José Juan Tablada (1871-1945), José Vasconcelos (1882-1959) o Jaime Torres Bodet (1902-1974), por citar solamente a unos cuantos.

En los últimos veinte años se observa una relativa inversión de esta tendencia nacionalista o patriótica en el ámbito artístico y cultural. Para François Delprat, Jean-Marie Lemogodeuc y Jacqueline Penjon:

En Hispanoamérica, las literaturas posmodernas desarrollan así una cultura en total ruptura con la primera mitad del siglo xx, y reivindican un humanismo universal, una identidad supranacional. Al rechazar cualquier discurso nacionalista en una nueva sociedad cosmopolita, técnica y mediática, los escritores de la posmodernidad se presentan como los adeptos fervorosos del multiculturalismo y del mestizaje. El teatro de sus obras ya no es América sino un mundo sin fronteras (Delprat, 2009, p. 155).

Es innegable que numerosas políticas pertinentes y necesarias han sido implementadas para rehabilitar las culturas ancestrales, locales, que suelen ser más regionales que nacionales y que, fehaciente testimonio de la diversidad étnica y de la prolijidad del mestizaje, fueron desdeñadas y desprestigiadas durante la colonia y sacrificadas en la era postcolonial en nombre de la cohesión nacional o de la centralización hegemónica. Sin embargo, junto a este tardío reconocimiento de las culturas menores o periféricas, las producciones culturales hegemónicas tienden a internacionalizarse como consecuencia de la globalización de la información,² de las nuevas tecnologías, pero también del resurgimiento de aquellas culturas ancestrales que trascienden las fronteras nacionales desde den-

2 Al respecto Norah Giraldo Dei Cas explica: “Este espacio de la «Web» contribuye así a crear nuevas cartografías, en donde las líneas de fuga se difuminan en unos espacios supranacionales o infranacionales que escapan cada vez más de la norma. El registro y el análisis de esos cambios representados en la literatura permiten elaborar lo que llamaremos una nueva cartografía en devenir” (Dei Cas, 2012, pp. 80-81).

tro. Fernando Aínsa evoca una “palabra nómada” para caracterizar el desapego nacional del escritor latinoamericano contemporáneo:

Gracias a la pérdida de los “mapas de referencias identitarias”, la literatura latinoamericana borró paulatinamente las fronteras nacionales, lo que supone la ruptura con un modelo de escritor y una nueva definición del papel de éste en la sociedad. Ya no hace falta pedirle cuentas sobre su aportación a la literatura nacional, aquella obligación de representar un país a la cual estaba sujeto hasta fechas recientes y que Julio Cortázar parodió en *62, modelo para armar*. Al contrario, existe ahora una “geografía alternativa de la pertenencia”, de las lealtades múltiples generadas por la pluralidad y por las “pulsiones de fuera” que invaden al escritor, por la transgresión y por la mezcla de códigos, por la exaltación del descentramiento y la marginalidad (Aínsa, 2012, p. 33).

El escritor Jorge Volpi afirma por su parte que no hay casi puntos en común o rasgos similares entre los diferentes narradores mexicanos contemporáneos. De hecho, los textos de Mario Bellatin o Cristina Rivera Garza, por ejemplo, entran más fácilmente en diálogo con Marcel Duchamp, Alain Robbe-Grillet o Haruki Murakami (en el caso de Bellatin), y con Alejandra Pizarnik, Goya, los hermanos Chapman o Jonathan Swift (en el caso de Rivera Garza), que entre sí. Fernando Aínsa aclara:

Todo indica que los procesos de globalización en los cuales estamos sumidos, la facilidad de los viajes y las comunicaciones, las herramientas del Internet, gracias a las cuales creamos afinidades electivas en detrimento de los vínculos territoriales o étnicos, acentúan aquella condición errante del escritor. Numerosos intelectuales y no pocos artistas exploran hoy en día la diversidad material y cultural de un mundo del que han eliminado las fronteras, aunque sigan existiendo políticamente, para integrarse a otras colectividades e intercambiar ideas y experiencias estéticas (Aínsa, 2012, p. 36).

Así, en el ensayo *El insomnio de Bolívar* (2009), Volpi elabora, según resume María José Bruña Bragado, un:

autorretrato generacional que reivindica, una y otra vez, la libertad temática y formal, así como la elección de escenarios y personajes, tratando de rebatir esa idea sólidamente asentada, y totalmente obsoleta, de que un latinoamericano “debe” disertar a propósito de su identidad, su nación y sus raíces (Bragado, 2009).

Dicho de otra manera, no existen corrientes, escuelas o estéticas intranacionales, como tampoco existirían “generaciones” en el sentido de “grupos” de escritores como los hubo a mediados del siglo pasado, por ejemplo. Lo curioso es que quien afirma lo anterior con algo de solemnidad tajante es uno de los integrantes del grupúsculo que asumió la autoría del *Manifiesto del Crack* veinte años atrás, junto con otros autores mexicanos de su misma edad: Pedro Ángel Palou, Ignacio Padilla, Eloy Urroz, Ricardo Chávez Castañeda, Alejandro Estivil, Vicente Herrasti.

CRACK... O CÓMO EVITAR EL EXOTISMO A ULTRANZA

El *Crack*... Esta nueva onomatopeya inspirada del *boom* supone, más que la repetición del estruendo repentino, una ruptura cuando no una fractura. En dicho manifiesto, los histriones de la narrativa mexicana reivindican su independencia y emancipación con respecto a sus ilustres antecesores latinoamericanos. Sobre todo, se alzan contra la presencia, considerada excesiva, del realismo mágico en la producción literaria del continente. Lo que con tanto éxito llegó a ser una marca de fábrica de una parte significativa de la narrativa latinoamericana del siglo xx, sobre todo para el lectorado extranjero, es visto como una receta detestable que ya sólo sirve para seducir a los lectores mediante el uso y abuso de un toque local que, en el exterior, sería también y sobre todo un toque exótico.

El *Crack* y, en este caso, Volpi, no son los únicos en distanciarse de este compromiso con lo singular, lo *sui generis* de la literatura latinoamericana. Así, diversos escritores se alejan de la dicotomía de lo propio vs. lo exótico alrededor de la cual se articulaba el potencial de atracción del realismo mágico: en lo propiamente latinoamericano, encontraba su expresión genuina todo un pueblo, mientras que los lectores europeos entre otros podían saciar su antojo de exotismo, de extrañeza. Y lo cierto es que la receta funcionó y sedujo tanto que tiende a prolongarse más allá de sus figuras tutelares. Más que criticar a los ilustres representantes del realismo mágico o de lo real maravilloso y más que renegar del legado del *boom*, los miembros del *Crack*, junto con otros escritores contemporáneos, reniegan de la asimilación sistemática de la literatura latinoamericana a la estética máagicorealista en tanto que pauta obligatoria y seña de identidad inevitable para cualquier narrador de lengua hispana del continente. Reniegan de la inscripción y adecuación a una herencia y tradición siempre y cuando se trate de reproducirla *ad aeternam*, limitando así el grado o el margen de creatividad y renovación formal de la prosa. Entre otros factores “limitantes”, rechazan también la adscripción a una literatura definida por sus fronteras geográficas. En los tiempos de los *postismos*, el postmodernismo va de la mano con la disolución del concepto fuertemente moderno de nación, es decir, con el postnacionalismo.

Si se observa el escenario literario contemporáneo en México, y particularmente en lo que respecta al ámbito de la narrativa, se puede distinguir un número significativo de escritores que toman el partido de abstraerse o de sustraerse a la obligación implícita que consiste, para un escritor mexicano, en escribir desde y sobre México. Es decir, que el escenario o cuando menos los personajes sean mexicanos y, de ser posible, que la obra aporte una reflexión o un cuestionamiento sobre la mexicanidad, aquel insondable “laberinto de la soledad” que explorara Octavio Paz.

Colocar a México y a los mexicanos en el centro de las preocupaciones literarias y filosóficas no es nada absurdo: para una nación joven, recién independizada, era una etapa absolutamente necesaria, para

constituirse, definirse, auto-reconocerse. Se puede considerar como una labor introspectiva a nivel colectivo y, como toda labor introspectiva, resultó ser clave en la construcción de la identidad nacional. Hoy en día, se entiende e incluso llega a ser a veces detectable que sigan existiendo plumas mexicanas y mexicanistas, es decir, plumas autorreflexivas en términos de mexicanidad. Hasta cierto punto puede ser necesario, cuando se hace con un buen grado de humor y distancia irónica, al estilo, por ejemplo, del muy comprometido y no menos travieso Paco Ignacio Taibo II. La patria, la noble y la risible, cabe toda en sus novelas policiales. El interés por lo nacional nunca se convierte en nacionalismo o patriotismo a ultranza, y el México de sus libros, al ser un escenario libremente elegido y no impuesto, es un terreno fértil para las aventuras y desventuras del detective y antihéroe Héctor Belascoarán Shayne.

... OPTANDO POR EL COSMOPOLITISMO

Otros escritores han optado, por su parte, por un abandono total o parcial de los escenarios, contextos o personajes mexicanos. Han optado, en suma, por la libertad de contextualizar sus relatos en el lugar que más les plazca, ya sea claramente mexicano, vagamente latinoamericano, abiertamente extranjero o fundamentalmente ajeno a toda ubicación geográfica precisa. Entre ellos, algunos, como Jorge Volpi o Mario Bellatin, lo reivindican con una vehemencia que podría ser motivo de asombro para quien no haya oído, en unas conversaciones informales, unas críticas apenas veladas que apuntan al *malinchismo*³ de dichos escritores. Por fortuna, esos ataques más frecuentes de lo que se podría

3 El *Diccionario de la Real Academia Española* define la voz mexicana “malinchismo” en esos términos: “Actitud de quien muestra apego a lo extranjero con menosprecio de lo propio” (En línea: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>. 3 de julio de 2013). Remite a la Malinche o Malintzin, amante indígena e intérprete de Hernán Cortés, acusada por la mitología popular de haber facilitado la entrega de los pueblos autóctonos a los invasores españoles y, por ende, de haber traicionado la causa indígena.

pensar suelen quedar en el limbo de las palabras dichas mas no escritas, seguramente porque se intuye lo políticamente incorrectas, por no decir abusivas e injustas, que son. Por lo mismo, resulta muy difícil documentar con fuentes registradas estas críticas que sin embargo son representativas, por su frecuencia como por sus implicaciones, del recelo que suscitan estos y otros autores. Se les acusa, en realidad, de dos cosas: de traición a la patria, al deber patriótico, al orgullo nacional, y de desprecio hacia lo nacional, es decir, de ser unos presumidos que pretenden ser lo que no son. En el caso de Volpi, que ha sido catalogado como “germanófilo”, se le reprocha su gusto por los escenarios europeos. Parece sin embargo que ésta es la historia de todo narrador, la historia de todo relato de ficción: pretender que algo sea lo que no necesariamente es. El juicio expeditivo se revela, por ende, carente de sustento y pertinencia. Sobre todo, no basta para acabar con el interés que despiertan estos escritores entre los lectores y la crítica.

Más que disertar sobre la validez de esas críticas, es interesante ahondar en las motivaciones y explicaciones de esta determinación a cruzar las fronteras nacionales y desterritorializar el universo narrativo hacia otros horizontes geográficos y culturales, así como observar las lecturas que hacen de este fenómeno los críticos literarios en sus reseñas, artículos o antologías.

Nos interesan esencialmente aquí los casos, por ejemplares y disímiles, de Mario Bellatin, Guadalupe Nettel y Jorge Volpi. En términos de recepción, los tres autores gozan de un éxito editorial indudable y han interpelado también a la crítica académica, de igual manera, eson traducidos a otros idiomas. Tienen en común el haber optado, en varias ocasiones, por ubicar sus relatos en lugares extranjeros, exóticos, lejanos o en no-lugares. En lugares, en suma, no mexicanos, aunque esto no signifique un abandono definitivo ni total del escenario mexicano y especialmente capitalino.

Mario Bellatin privilegia en sus primeras ficciones (*Efecto invernal*, 1992, *Canon perpetuo*, 1993, *Salón de belleza*, 1994, y *Damas chi-*

nas, 1995) un contexto indefinidamente latinoamericano, pero a partir de fines de los noventa, publica distintas novelas o cuentos ambientados en el Extremo Oriente. *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001), parodia la biografía de un grandísimo y misterioso escritor, pero también *El jardín de la señora Murakami* (2000), se sitúan en Japón y *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001), en la provincia china epónima. *La mirada del pájaro transparente* (1999) se ubica en Egipto, mientras que otros relatos no cuentan con una ubicación geográfica precisa, aunque se inscriben en atmósferas que podrían ser orientales (“Mi piel, luminosa [...] en los alrededores de la tumba del santo sufí”, en *El Gran Vidrio*, 2007) o simplemente exóticas (*Poeta ciego*, 1998). En su artículo “La conquista de la nube”, el también narrador Juan Villoro afirma: “Cada escritor decide su tradición y Mario Bellatin ha elegido que algunos de sus mejores antepasados provengan de Japón” (Villoro, 2002). En un artículo sobre la violencia en la obra de Mario Bellatin, Isabel Quintana observa por su parte:

Bellatin construye geografías extrañas que remiten, por momentos, a un imaginario oriental buscando borrar toda referencia nacional. La historia mexicana deja de estar omnipresente y ser determinante en la práctica literaria; su escritura es un entramado de escenarios en los que prevalecen pulsiones primitivas, anteriores a cualquier configuración identitaria. Podría decirse, además, que la violencia aparece como autocontenida al borrarse toda referencia específica, al no poder atribuirse a un nombre o escenario nacional, proliferando pero sin desbordarse, señalando su propia demarcación interna (el espacio de la novela) (Quintana, 2009, p. 488).

Los libros más recientes y autoficcionales transcurren por su parte entre EEUU, Perú y México. El escritor, nacido en México, pasó su infancia en Perú de donde son originarios sus padres, antes de instalarse en el Distrito Federal. Allí, se convirtió al islam sufí y pertenece a esta comuni-

dad espiritual y religiosa. Refleja esta condición errante y este orientalismo cultural y filosófico en su obra. El conocido crítico Christopher Domínguez Michael resume la dimensión transfronteriza de la obra bellatiniana:

Prueba de ese espíritu es la obra de Mario Bellatin, quien nació en Ciudad de México en 1960 y creció en el Perú. En 1995 Bellatin regresó a su sitio natal con libros ya significativos; tan fácil le fue abrirse paso en la vida literaria local como trascenderla, pues sus novelas responden a las preguntas ontológicas y existenciales plausibles donde quiera que haya lectores creativos, sea en Lima, París, Buenos Aires o el Distrito Federal (Domínguez Michael, 2001).

Guadalupe Nettel, por su parte, ubica sus ficciones tanto en México como en Europa, particularmente en París, como es el caso de varios relatos de *El matrimonio de los peces rojos* (2013). En *El cuerpo en que nació* (2011), novela dotada de fuertes marcadores autobiográficos, la narradora explora su infancia y su adolescencia que transcurren alternadamente en Ciudad de México y en Marsella. Dotada de una doble cultura franco-mexicana debido a su temprana instalación en el sur de Francia, la escritora oscila entre dos escenarios que le resultan conocidos, familiares, pero que a su lectorado mexicano y francés le parecerán, seguramente, parcialmente familiares y exóticos, según el horizonte de referencia que maneje. Seguramente éste sea uno de sus puntos fuertes y una de las razones de su popularidad en ambos países: su biculturalismo genera textos ante los cuales los lectores se sienten a medio camino entre la identificación *de* y *con* lo conocido y el extrañamiento ante lo ajeno.

Jorge Volpi ha desempeñado cargos diplomáticos en Europa, particularmente en Roma, y si sus primeros escritos transcurren en México, varias novelas indagan en la historia europea y mundial del siglo xx. Es el caso de la muy vendida *Trilogía del siglo xx*, compuesta por *En busca de Klingsor* (1999), *El fin de la locura* (2003) y *No será la tierra* (2006). La

primera se ubica en el ámbito científico de la Alemania nazi; la segunda recorre numerosos eventos del siglo xx tanto en México como en otros países; y la tercera se ubica esencialmente en la Rusia soviética. Después de estas novelas que ambicionaban, cuando menos por sus dimensiones, alcanzar la novela total, Volpi opta por dos relatos breves, *El jardín devastado* (2007) y *Oscuro bosque oscuro* (2008), en los que experimenta un estilo mucho más conciso, eventualmente poético y aforístico. La primera novela transcurre entre México e Irak durante la invasión militar de 2003, y la segunda en Europa del Este durante el nazismo. En 2013 publica *La tejedora de sombras*, que explora a través de sus personajes la historia de la “importación” del psicoanálisis de Suiza a los EEUU, por el Doctor Henry Murray, fundador de la Clínica Psicoanalítica de Harvard. En 2014, la novela *Memorial del engaño* presenta la supuesta autobiografía de J. Volpi, un timador a lo Madoff, y se ubica en el Nueva York de la inmediata post-crisis financiera. En el caso de *El jardín devastado*, el protagonista es mexicano y llega a observar el mundo exterior desde una perspectiva mexicana, o a emitir juicios sobre el país desde el extranjero, en el exilio o en el post-exilio. En *El jardín devastado*, la crítica de la sociedad mexicana es tan mordaz y pesimista que parece que el país no tiene cómo salvarse. Es también el caso de una de sus primeras novelas, *La paz de los sepulcros* (1994), una novela negra reeditada en 2007 y 2013, que se revela como una anticipación de la situación de violencia extrema que conoce el país hoy en día. Aquí también, el pesimismo impera, por ejemplo cuando el padre del protagonista afirma: “En política siempre ganan los malos. Siempre” (Volpi, 2007, p. 110). Quizás por ello, el narrador de *El jardín devastado*, y el propio autor Jorge Volpi, buscan alternativas en el extranjero, en unas tierras distantes y unas culturas ajenas. Aunque éstas resulten muchas veces decepcionantes, la voz narrativa volpiana nunca es tan severa como cuando evoca México.

Si el cosmopolitismo de Guadalupe Nettel parece atenerse a causas esencialmente biográficas y, por decirlo de alguna manera, a su condi-

ción de binacional-bilingüe, la postura cosmopolita de Mario Bellatin y Jorge Volpi se manifiesta como una resolución deliberada, un planteamiento intelectual, literario, casi político. Mientras que la primera sigue planteando la mayoría de los escenarios de sus relatos en lugares que le resultan familiares, los otros dos no se limitan a los países y ciudades en los que han radicado, sino que exploran literariamente lugares geográfica o culturalmente alejados: Medio Oriente, Extremo Oriente o Europa oriental bajo el nazismo.

Jorge Volpi insiste así en la importancia para la literatura mexicana de “huir de los exotismos forzosos que se exigen de las letras latinoamericanas” (Volpi, 2016), entiéndase, de la postura casi colonial de una literatura nacional que se concibe como al margen de los centros de producción, edición y recepción de la literatura hegemónica, y que opta, ya no por imitar a esta última, sino por hacer alarde de lo marginal y lo exótico para ganarse un lugar, obligándose a cierta singularidad que pronto se convierte en marca de fábrica regional o nacional. Dicho de otra manera, el narrador y ensayista se esmera en evitar los sellos de denominación de origen en materia de creación literaria. Así reitera: “El escritor latinoamericano ya no tiene que ser el portador de exotismo para el consumo de Occidente, sino que tiene que decidir con toda libertad cuáles son sus temas y frente a qué tradiciones responde. La literatura latinoamericana ya no existe como marca de fábrica” (González Torres, 2011). Aboga así por una literatura posnacional acorde con los tiempos, con la era de la globalización.

A lo mejor porque, de los tres, es el que más se ha posicionado en favor de una literatura ambiciosamente enmarcada en lo universal, en lo babélico, Jorge Volpi también es quien más crítica ha recibido al respecto. Cabe mencionar aquí la reseña malévola que le hiciera Rafael Lemus a propósito de *No será la tierra*, en la revista *Letras Libres*, y en la que el que se refiere a sí mismo como “el reseñista” propone una lectura cuanto más severa de la novela que la compara con las ambiciones de universalidad proclamadas por el autor:

Volpi [...] se vale de un clásico recurso literario –imaginar otros países, otras culturas– para justificar su desidia estilística. Viaja para no escribir.

[...] Volpi desdeña el castellano porque desdeña, en el fondo, toda tradición. Orgulloso de su cosmopolitismo, decide no enraizarse en ninguna parte. Presuntamente universal, opta por no discutir en particular con ninguna literatura. *No será la Tierra*, por ejemplo, es una novela tejida en el desierto. Como está escrita en español sólo por casualidad, no se inscribe con vigor en la narrativa hispanoamericana. Como no es dueña de un estilo, no polemiza con ninguna escuela. Como no apela a ninguna tradición, se gasta en guiños privados. [...] [Y luego matiza, apenas] El reseñista no le exige a Volpi una vuelta al nacionalismo: la buena literatura mexicana es, ha sido siempre, cosmopolita (Lemus, 2006).

El objetivo de este trabajo no es discutir la pertinencia de la crítica ni de la novela, sino observar cómo, incluso entre pro-universalistas afirmados, la cuestión de la trascendencia de las fronteras nacionales en literatura sigue siendo motivo de tensiones, crítica y cuestionamiento.

Aquí se ha seleccionado a escritores con base en el simple criterio de la ubicación de la trama de sus relatos, pero no menos babélica es Cristina Rivera Garza, seguramente, quien dialoga con la literatura y las artes mexicanas e internacionales, convocando tanto a Juan Rulfo, Alejandra Pizarnik o Amparo Dávila como a Jonathan Swift, Marina Abramovic o Francisco Goya. Lo que trasparece de obras como *La muerte me da*, de Rivera Garza o *El jardín devastado*, de Jorge Volpi, entre muchas otras, es que las ambiciones babélicas de estos escritores no albergan un divorcio entre lo local y lo global, sino un reconocimiento mutuo de ambas dimensiones en un diálogo fecundo.

Esta literatura, que refleja, según Idalia Morejón Arnaiz, “la relación agónica que los escritores mantienen con ‘lo nacional’” (Arnaiz, 2008), corresponde con la condición del sujeto en tránsito, ya sea viajero, exiliado, migrante o marginal, como lo es el sujeto posmoderno dentro o fuera de las fronteras nacionales, sociales, culturales o genéri-

cas. Las orientaciones geográficas en las que se realiza el extranjerismo de los autores latinoamericanos ilustra también un movimiento general de las sociedades occidentales actuales que, faltas de espiritualidad y trascendencia desde lo que pasó a ser denominado como la “muerte de Dios” por algunos sociólogos,⁴ buscan una alternativa a un mundo desencantado y carente de sentido en las filosofías y religiones orientales. En una época en la que impera cada vez más el individualismo, también florece un interés por lo otro, lo diferente, la alteridad, como una alternativa al agotamiento del modelo de la modernidad occidental y de los centros culturales hegemónicos. Favorable a la promoción de una literatura cosmopolita, Domínguez Michael incluso propone una adaptación terminológica:

Más que de “literatura mexicana” hablo de las letras escritas en México, para desmarcarme de la leyenda nacionalista que, empeño de propios y extraños, proliferó presentando a ese país como depositario de extrañas virtudes endogámicas, al parecer diseñadas para complacer al turismo literario internacional (Domínguez Michael, 2001).

Ya en 1932, la disputa entre partidarios de lo universal y de lo local había llevado a Alfonso Reyes a afirmar aquello que paradójicamente servirá de conclusión para este trabajo: “la única manera de ser provechosamente nacional consiste en ser generosamente universal”. Sin duda alguna, el abandono de las temáticas necesariamente nacionales, el extranjerismo de parte de las letras mexicanas, la condición migrante del escritor y el anhelo babélico que lo anima no serán amenazas de desaparición de la literatura mexicana, sino la garantía de la trascendencia de las literaturas mexicanas en un mundo globalizado que, al fin y al cabo, es el mismo escenario en el que se mueve la República Mexicana.

4 Para un análisis conciso al respecto, léase Alain Touraine, *Critique de la modernité*, Paris, Éditions Fayard, 1992.

BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA, FERNANDO. (2012). "Paroles nomades : Les nouveaux centres de la périphérie. Panorama actuel de la fiction latino-américaine". En *La Littérature latino-américaine au seuil du xxiè siècle. Un parnasse éclaté*. Bruselas: Aden.
- BRUCE-NOVOA, JUAN. (2010). "Literatura de la desidentidad: Juan García Ponce y Cristina Rivera Garza". En *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* México: Eón.
- BRUÑA BRAGADO, MARÍA JOSÉ. (2009). Reseña sobre *El insomnio de Bolívar*. Universidad de Salamanca. [En línea: <http://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2746/3/294-299.pdf>]
- DELPRAT, FRANÇOIS, LEMOGODEUC, JEAN-MARIE Y PENJON, JACQUELINE. (2009). *Littératures de l'Amérique latine*. Aix-en-Provence: Compagnie des éditions de la Lesse, Edisud.
- Diccionario de la Real Academia Española*. [En línea: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>]
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, CHRISTOPHER. (2001). "Shiki Nagaoka y Flores, de Mario Bellatin". En *Letras Libres*. [En línea: <http://www.letraslibres.com/revista/libros/shiki-nagoaka-y-flores-de-mario-bellatin>]
- ESTRADA, OSWALDO. (2010). *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* México: Eón.
- GIRALDI DEI CAS, NORAH. (2012). "Ici, là-bas, les Suds des Amériques". En *Littérature latino-américaine au seuil du xxiè siècle. Un parnasse éclaté*. Bruselas: Aden.
- GONZÁLEZ TORRES, DAVID. "Jorge Volpi: 'La literatura latinoamericana no existe como marca de fábrica'". En *Avión de papel TV*. [En línea: <http://www.aviondepapel.tv/2011/03/jorge-volpi-la-literatura-latinoamericana-no-existe-como-marca-de-fabrica/>]
- LEMUS, RAFAEL. "No será la Tierra, de Jorge Volpi". En *Letras Libres*. [En línea: <http://www.letraslibres.com/revista/libros/no-sera-la-tierra-de-jorge-volp>]

- MOREJÓN ARNAIZ, IDALIA. (2008). "Nuevo exotismo: escritores latinoamericanos en tránsito". En XI *Congresso Internacional da ABRALIC*. Sao Paulo: Brasil. [En línea: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/068/IDALIA_MOREJON.pdf]
- MOULIN CIVIL, FRANÇOISE, OLIVIER, FLORENCE Y ORECCHIA HAVAS, TERESA. (2012). *La Littérature latino-américaine au seuil du XXI^e siècle. Un parnasse éclaté*. Bruselas: Aden.
- PAUL, CARLOS. (2004). "Mauricio Carrera confronta el ser mexicano con otras culturas". En *La Jornada*. [En línea: <http://www.jornada.unam.mx/2004/04/17/06an1cul.php?origen=cultura.php&fly=>]
- PLU-JENVRIN, RAPHAËLE. (2010). *Le Mexique, de l'indépendance à la Réforme de Juarez (1810-1876). Le défi de la construction nationale*. París: Presses Universitaires de France.
- QUINTANA, ISABEL A. (2009). "Escenografía del horror: cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatin". En *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXV, 227.
- SANTOS, LIDIA. (2013). *Cuadernos de literatura*, Vol. xvii, No. 33. [En línea: <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view-File/5598/4470>]
- TOURAINÉ, ALAIN. (1992). *Critique de la modernité*. París: Fayard.
- VILLORO, JUAN. "La conquista de la nube". [En línea: <http://www.lettraslibres.com/revista/tertulia/la-conquista-de-la-nube>]
- VOLPI, JORGE. (2016). "La literatura huye de los exotismos forzosos". En *Agencia EFE*. [En línea: <http://www.efe.com/efe/america/cultura/jorge-volpi-la-literatura-mexicana-huye-de-los-exotismos-forzosos/20000009-2911014>]
- . (2007). *La paz de los sepulcros*. México: Seix Barral.
- VOLPI, JORGE, URROZ, ELOY, PADILLA, IGNACIO, CHÁVEZ CASTAÑEDA, RICARDO Y PALOU, PEDRO ÁNGEL. (2000). "Manifiesto Crack". En *Lateral. Revista de Cultura*, No. 70, octubre.

DÉSAPPARTENANCES GÉOGRAPHIQUES DANS L'ŒUVRE DE SERGIO CHEJFEC

BENOÎT COQUIL

Université Paris Est-Créteil

LE MOTIF GÉOGRAPHIQUE N'A CESSÉ D'OCCUPER UNE PLACE PRIVILÉGIÉE dans l'œuvre de Sergio Chejfec, depuis son premier roman *Lenta biografía* paru en 1990 jusqu'à l'un de ses brefs essais les plus récents, «Geometría del silencio», qui sert d'introduction aux photographies de François Mouriès prises dans des villages proches du désert des Bardenas Reales, en Navarre (Chejfec, 2015, pp. 6-7). L'auteur admet volontiers que son imaginaire littéraire a été nourri depuis l'enfance par un goût de la ville, développé tant par son travail temporaire comme chauffeur de taxi *porteño* que par la marche à pied, ou bien par un goût de l'observation statique et du relevé, à la façon de Georges Perec, des manifestations de l'«infra-ordinaire» urbain. Son œuvre aujourd'hui qui recèle des plans et des cartes, est peuplée de marcheurs et de vagabonds en tous genres: tandis que *Cinco*, écrit à Saint-Nazaire dans le cadre d'une résidence à la Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs (MEET), prend par moments la forme du carnet de voyage, le récit de *La experiencia dramática* s'ouvre sur une évocation de la cartographie digitale, et consiste essentiellement, comme dans *El aire* ou *Mis dos mundos*, en une déambulation des protagonistes, à la façon de *Glosa*, de Juan José Saer, écrivain que Chejfec considère comme un ins-tigateur à sa propre création.¹

1 «Creo que encontrarme con ciertas lecturas, especialmente con la de Juan José Saer, me permitió ver una nueva complejidad, en el buen sentido de la palabra, y con ello nuevas posibilidades que ofrecía la literatura. Saer fue el escritor que me deshabilitó» (Siskind, 2005, p. 35).

Sergio Chejfec fait son entrée sur la scène littéraire argentine au milieu des années 1980, lorsqu'une jeune génération de critiques et d'écrivains cherche à prendre ses distances avec une certaine hégémonie post-dictatoriale du roman historique et du récit de témoignage. En 1987, il cosigne avec, entre autres, Alan Pauls, Martín Caparrós et Daniel Guebel, le manifeste du «grupo Shangai», qui donnera naissance un an plus tard au noyau dur de la revue *Babel*, active de 1988 à 1991. Ses fondateurs, Jorge Dorio et Martín Caparrós en tête, s'opposent à une trop grande référentialité historique dans le roman, y défendent haut et fort l'autonomie de la littérature par rapport au champ politique et la valeur du jeu et de l'invention, portée par des formes narratives originales telles que la digression, la parodie, l'anachronisme. Quant au traitement de l'espace géographique, les «babélicos» témoignent d'un certain goût pour l'exotisme voire l'orientalisme –comme le démontreront des fictions proches du genre de l'aventure comme *La perla del emperador* de Daniel Guebel ou *La noche anterior* de Martín Caparrós. Si l'on ne retrouve pas ce goût pour un orient fantasmé dans l'œuvre de Chejfec, l'espace géographique y est toutefois l'objet de multiples expérimentations. En un geste postmoderne –que l'on retrouve chez Italo Calvino ou Thomas Pynchon, Chejfec aime à troubler la référentialité des lieux de ses récits, en égarant son lecteur entre lieux réels et imaginaires, lieux désignés et lieux anonymes, lieux simulacres et lieux plus littéraires que réels, hérités d'autres écrivains, comme c'est le cas avec le paysage de Buenos Aires dans *El aire*, directement inspiré de celui que décrivait Ezequiel Martínez Estrada dans *Radiografía de la pampa*.

Dans la plupart des récits de Sergio Chejfec l'espace fait l'objet d'un rapport problématique avec le sujet. A fortiori dans la première partie de son œuvre, la plus expérimentale, les personnages, aux identités aussi floues que les contours des paysages qui les contiennent, sont des vagabonds urbains et se voient cantonnés à des espaces périphériques ou à des zones de seuils. Tous se caractérisent en somme par un ancrage

défaillant, une désappartenance géographique. Il leur est presque toujours impossible de faire du lieu un *territoire*, c'est-à-dire, au sens où l'entendent les géographes Roger Brunet et Hervé Théry, un «espace approprié, avec sentiment ou conscience de son appropriation» (Brunet et Théry, 1993, p. 480). Cette étrangeté géographique articule donc deux motifs principaux que Chejfec ne cesse de faire jouer dans ses textes: la marge –en tant que lieu éloigné du centre mais aussi comme position sociale et existentielle– et l'errance –dont nous tâcherons ici d'étudier les manifestations et les raisons de la surprésence dans l'œuvre de Chejfec.

Si dans *Mis dos mundos* et *La experiencia dramática*, c'est l'environnement urbain –«espace strié», selon Deleuze et Guattari (1980)– qui se révèle propice à la désorientation, à la perte de repères, l'errance peut chez Chejfec prendre plus d'ampleur géographique, et s'ériger en une sorte de condition existentielle pour les personnages. C'est le cas pour le jeune orphelin de *Cinco*, qualifié de «persona errática» (Chejfec, 1996. P. 97), qui semble condamné à vagabonder, à la picaresque, de port en port. L'étrange peuple nomade qui traverse *El llamado de la especie* se voit quant à lui déterminé par «[una] geografía ambulatoria» (Chejfec, 2008, p. 145), et la pérégrination hors d'Argentine qu'entreprend le personnage de Félix dans *Los incompletos* ne semble avoir d'autre but que celui de s'éloigner du point d'origine: «decidió alejarse del país y sobrevivir como un planeta errante [...] adoptar un impreciso lustre internacional [...] ser un argentino en fuga» (Chejfec, 2004, p. 7).

L'errance chez Chejfec, qui s'érige en véritable leitmotiv, correspond à la définition qu'en donne Lambert Barthélémy dans son essai intitulé *Fictions contemporaines de l'errance*. Errer est pour lui «ce qui reste au sujet quand il n'a plus de place, plus de lieu assigné, quand le lieu habité devient inhabitable. Ce n'est pas chercher un autre lieu, mais plutôt faire de l'absence de lieu même un territoire d'habitation» (Barthélémy, 2012, p. 25). L'errance se distingue à la fois de l'exil, en ce qu'elle «ne se pense pas dans la tension du périple entre deux rives»,

qu'elle «ne fait pas traverser» mais «n'est que par le milieu», et du voyage, qui est «archivé, décrit, ordonné, raconté» et «nécessairement pensé sous la catégorie du retour» (Barthélémy, 2012, pp. 146-147). L'imaginaire de l'errance, qui plus est, «apparaît globalement déterminé par l'exposition d'une identité instable, précaire»; l'errance ne «restaure pas une identité perdue» mais «expose le sujet à l'aléatoire d'une autre énonciation» (Barthélémy, 2012, p. 143). C'est bien ce qui apparaît dans *Los planetas*, l'un des romans les plus célèbres de Chejfec: les déambulations urbaines des jeunes protagonistes S et M, que la dictature ne tardera pas à séparer, mais aussi l'errance à travers les contrées désertiques du pays d'un autre couple, anonyme celui-ci, et qui leur fait écho dans un récit enchâssé, tout cela se joue sur fond de doute radical quant à la stabilité de l'identité. On y lit ainsi: «hay pocas cosas tan imprecisas como la identidad [...] imaginemos el agotamiento de alguien queriendo ser él mismo todo el tiempo» (Chejfec, 1999, p. 123).

Comment expliquer cette récurrence du motif de l'errance dans l'œuvre de Sergio Chejfec? Rappelons que l'auteur vit depuis longtemps loin de l'Argentine. Né en 1956, il publie à l'âge de 34 ans son premier roman, *Lenta biografía*, en 1990 et, la même année, il quitte l'Argentine pour s'installer à Caracas, où il sera rédacteur en chef de la revue *Nueva Sociedad*, qui traite de questions politiques, culturelles et sociales. Depuis 2005, il vit à New York où il donne à l'université des cours d'écriture créative de fiction et de non-fiction en espagnol. Pourtant, cet «exil volontaire», s'il alimente certes dans ses récits le motif d'une étrangèreté sur le mode d'une ubiquité problématique, n'est pas tant le ferment de ce motif itinérant que ses origines familiales, explicitées dans *Lenta Biografía*, où Chejfec raconte l'histoire de son père, juif polonais exilé en Argentine pour fuir le régime nazi. C'est ainsi qu'on décèlera par ailleurs dans ce motif récurrent le mythe de l'errance du peuple juif: si elle est subreptice dans *El llamado de la especie*, à travers la vision d'un peuple nomade, la référence à l'exode juif est explicite

dans *Lenta biografía* et *Los planetas*. Dans la nouvelle «El extranjero», l'origine juive apparaît même comme la cause d'un appel au voyage, à l'espace étranger («*era su sangre judía la que lo compelia a viajar*») (Chejfec, 1993, p. 9).

L'essai intitulé «Viaje y sufrimiento» nous fournit une piste supplémentaire. Chejfec y étudie le thème du voyage comme une composante essentielle de la littérature argentine. Or il précise que cette mobilité est étroitement liée à l'espace vide, quasi-désertique, que représentent les étendues de la pampa, dont l'horizon infini semble priver tout déplacement de son origine et de son but, de sa linéarité, pour en faire un cheminement erratique:

¿Cómo sería la literatura argentina sin los viajes? El viaje es el par de una correlación que se completa con el vacío. El desierto, la ausencia, el horizonte inhabitado, la naturaleza silenciosa, el espacio abierto, la infinitud, etc. El territorio argentino se ha predicado de vacío (y de muerte); cosas sabidas desde los inicios y que han sido fijadas, probablemente por mucho tiempo, por Martínez Estrada. Gracias a ese vacío y a sus posibles desinencias (orfandad, aislamiento, indeterminación), el viaje es nuestra marca de origen, porque hacia cualquier lado que vayamos, incluso si se trata de un viaje hacia lo profundo, hacia el paisaje propio, inevitablemente connotaremos el vacío de donde provenimos (Chejfec, 2005, p. 56).

Si cette vision désenchantée du paysage argentin doit beaucoup, en effet, à la pensée d'Ezequiel Martínez Estrada, la littérature *gauchesca* est également citée comme source d'inspiration par Chejfec, puisqu'il convoque par exemple le personnage fondateur du gaucho, Martín Fierro, dans la nouvelle «Deshacerse en la historia». En définitive, c'est tout cet imaginaire national de l'espace désorientant et de la dérive géographique, duquel participe également la figure du *linyera*, vagabond marginal dans la pampa au début du xx^e siècle, qui nourrit également le motif erratique chez Chejfec.

Ainsi, à la source de la prédilection de Sergio Chejfec pour le motif du déplacement géographique se trouverait donc ce «double lignage»²: l'identité juive et l'exil paternel d'une part, et d'autre part l'argentinéité, dont la «marque d'origine» n'est autre que le voyage. Chejfec, à travers ce leitmotiv de l'errance, investit donc une ascendance juive relue au prisme d'un mythe identitaire et littéraire –celui du peuple errant–, en même temps qu'il réactive un *topos* de la littérature argentine du XIX^e et du début du XX^e siècle. De façon comparable, la confluence des identités juive et argentine a pu contribuer dans la poésie d'Alejandra Pizarnik à la construction d'un sujet lyrique d'exilée ou d'errante. Elle écrivait ainsi dans son journal en 1965: «Por mi sangre judía, soy una exiliada. Por mi lugar de nacimiento, apenas si soy argentina (lo argentino es irreal y difuso)» (Pizarnik, 2007, p. 307).

Qu'en est-il, puisque nous nous penchons ici sur le moment ultra-contemporain, des textes les plus récents, qui multiplient les figures d'auteurs, les doubles fictionnels de Chejfec écrivain ? Ils donnent moins à lire une itinérance qu'une forme d'ubiquité problématique. Autant *Mis dos mundos*, daté de 2008, que les nouvelles rassemblées dans le recueil *Modo Linterna*, paru en 2013 et à ce jour sa plus récente publication de textes narratifs, se présentent comme les fragments d'un autoportrait –sans doute en grande partie fictionnalisé– de l'écrivain en déraciné.

Beaucoup de ces textes les plus récents tirent en effet leur propos de cette situation d'éloignement prolongé de l'auteur de son lieu d'origine –et de publication, puisque Chejfec n'a pas cessé de faire paraître ses écrits en Argentine. Si ces expatriations successives, d'abord au Venezuela puis aux États-Unis, ne relèvent en rien d'un exil politique et contraint et ne sont pas figurées comme un douloureux arrachement –à l'image de ceux qui traversent la littérature argentine au moment de la

2 L'expression célèbre est empruntée à Ricardo Piglia à propos de Borges dans «Ideología y ficción en Borges», (1979).

dictature-, elles contribuent toutefois au développement d'un discours mélancolique sur l'appartenance au monde du sujet contemporain, et en particulier du sujet écrivain: elles semblent induire une ubiité problématique, ou plus généralement une désappartenance diffuse, le sentiment de n'être véritablement chez soi en aucun lieu.

Ce motif est notamment porté par la scène récurrente de l'arrivée dans la ville étrangère. Dans *Mis dos mundos*, le narrateur et avatar de Sergio Chejfec est invité pour un salon du livre local dans une ville brésilienne anonyme. Fatigué de cette mégalopole qui ne cesse de mettre à l'épreuve son sens de l'orientation pourtant solide, il se réfugie dans un parc si banal, si dénué de couleur locale qu'aucune forme d'appropriation n'y semble possible, au point que ceux qui le traversent en perdraient jusqu'à leur identité: le parc est décrit comme un «sitio [...] indistinto, [...] donde la persona [...] se convierte en nadie y ella misma termina siendo imprecisa» (Chejfec, 2008, p. 6). Le paysage urbain de New York et de sa périphérie est de même marqué par l'indétermination dans *La experiencia dramática* et la nouvelle «Hacia la ciudad eléctrica», tandis que dans la nouvelle «Vecino invisible», le retour du narrateur à Caracas se révèle décevant, et suscite chez lui cette pensée définitive et désabusée: «Habitar el mundo produce cansancio y melancolía, vivir empeora las cosas, y cuando notamos que nuestro sitio es impreciso y todavía más, indecrido, nos rendimos sin ilusiones ni resistencia» (Chejfec, 2013, p. 10).

Notons que, dans le même recueil, *Modo linterna*, cette scène possède aussi son envers: le retour dans la ville d'origine devenue méconnaissable, étrangère. C'est le cas en effet dans «El testigo», un texte initialement paru en 2010 dans une compilation consacrée à la ville de Buenos Aires, et qui rassemblait des textes d'Alan Pauls, Marcelo Cohen ou encore Edgardo Cozarinsky. Le personnage principal y est un dénommé Samich, en qui, de nouveau, il n'est guère difficile de voir un double fictif de Chejfec lui-même, en tout cas partiellement –il s'agit en effet d'un Argentin lettré vivant dans un pays qui ressemble fort au

Venezuela. Une lettre qu'il découvre dans la correspondance de Cortázar et que l'auteur de *Rayuela* écrit à un ami en 1939 depuis la torpeur de l'été portègne réveille une violente nostalgie du pays natal. Il décide alors de retourner à Buenos Aires pour la première fois depuis des années, mais la redécouverte est marquée par un sentiment de non appartenance: «Percibe que lo invade un sentimiento de no pertenencia, de separación o aislamiento, no sabe cómo llamarlo. Se siente igual a un extranjero [...]. siente que el lazo de compenetración con el lugar está desvanecido» (Chejfec, 2013, p. 126). Cette désappartenance se manifeste notamment par une certaine incompréhension du langage parlé dans la ville («Intuye que algo ha ocurrido con las palabras comunes») (Chejfec, 2013, p. 127), trait que l'on observait déjà en 1992 dans *El Aire*, où le personnage principal ne reconnaît soudainement plus les mots en usage autour de lui.

Dans cet «autoportrait à l'étranger»³ en quoi consiste ce dernier recueil de nouvelles, Sergio Chejfec donne à lire un sujet contemporain frappé d'étrangèreté, qui n'est plus chez lui nulle part. Or il s'agit en l'occurrence d'un sujet créateur, écrivain. À ce titre, il semble fructueux de croiser cette idée de la désappartenance géographique avec le concept de «paratopie créatrice» développé par Dominique Maingueneau. La paratopie caractérise selon lui la condition de tout écrivain, en tant qu'individu «*qui n'a pas lieu d'être (...)* et qui doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille-même». Son énonciation se constitue dès lors «à travers l'impossibilité même de s'assigner une véritable place» (Maingueneau, 2004, p. 85), tant au sein de l'espace littéraire que de la société. Et en effet, Chejfec n'a de cesse de combiner dans ses textes les plus récents les motifs proprement spatiaux de l'errance, de la désorientation et de la désappartenance géographique et l'idée d'une inscription problématique de l'écrivain au sein de l'espace littéraire et social. Cela est tout à fait lisible dans les deux récits qui traitent de l'ins-

3 Nous empruntons la formule au titre du roman de Jean-Philippe Toussaint (2000).

titution littéraire –sous la forme d'un salon du livre– et qui jettent un regard plutôt moqueur sur la figure de l'écrivain, où l'auteur fait preuve d'une certaine autodérision. Dans «Hacia la ciudad eléctrica», le narrateur finit par s'absenter de la table de dédicace devant l'absence totale de public, avant de se savoir, de façon quelque peu mystique, désigné et rétabli en sa qualité d'écrivain par un petit morceau de papier blanc tombé du ciel dans sa direction. Dans *Mis dos mundos*, il s'empresse de quitter le salon littéraire auquel il était convié pour rejoindre ce parc sans caractère et en soi paratopique, qui le convertit en un «don nadie» et où lui apparaît finalement, lorsqu'il tente d'écrire à la terrasse d'un café, toute l'imposture de son personnage d'écrivain.

C'est en cela que consiste peut-être la paratopie de l'écrivain contemporain, privé d'ancrage institutionnel ou communautaire légitimant, à la merci d'une reconnaissance tout à fait versatile du public et oscillant entre adaptation et incompatibilité radicale avec le marché. Ces personnages d'errants, de déboussolés et d'étrangers perpétuels seraient alors la figuration géographique d'un ancrage auctorial défaillant dans l'espace littéraire et social. Ces motifs récurrents de l'errance d'une part, via des personnages, et de la situation d'étrangèreté d'autre part, à travers les figures d'auteur, seraient donc aussi la mise en fiction de ce positionnement paratopique de l'écrivain Sergio Chejfec.

Et si cette localisation instable et parasitaire est, à en croire Maingueneau, le propre de tout créateur, elle se prête particulièrement bien à cet abonné des décentrements et des positions paradoxales: argentin né de père juif, qui a pris part –quoique de façon satellitaire, sans jamais en être un chef de file– à une génération d'écrivains en marge de la littérature hégémonique, qui publie en Argentine alors qu'il vit à l'étranger depuis maintenant vingt-six ans et qui, enfin, enseigne l'écriture à l'université alors que son œuvre –en ce qui concerne en tout cas les premiers textes– passe pour l'une des plus expérimentales et hermétiques de la production argentine contemporaine.

Chejfec a su tirer parti de cette «économie paradoxale», de cette «intenable position» (Maingueneau, 2004, p. 85), et c'est aussi ce statut littéraire mouvant, indécidable qui transparait dans son œuvre sous les traits d'une désappartenance proprement spatiale. Mais sa situation d'ubiquité géographique aussi n'a pas cessé depuis 1990 d'être pour lui un moteur de sa création, comme il l'explique dans ces quelques lignes tirées d'un entretien récent et qui le relie de fait à bon nombre de ses compatriotes de toutes époques:

Llegué a Caracas cuando salía mi primer libro en la Argentina. Me parece que me hice escritor gracias a vivir fuera. Estar separado hizo la literatura más distante. No sé cómo habría escrito de haberme quedado. Vivir fuera del propio país consiste en estar en dos lados, una de las cosas más literarias que pueden ocurrir (Ángeles, 2015, p. 23).

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2010). *La ciudad como un plano. Crónicas y relatos*. Buenos Aires: La bestia equilátera.
- ÁNGELES, FRANCISCO. (2015). «La literatura como conjetura». Entrevista a Sergio Chejfec, en *Buen Salvaje*, No. 17.
- BARTHÉLÉMY, LAMBERT. (2011). *Fictions contemporaines de l'errance, Peter Handke, Cormac McCarthy, Claude Simon*. París: Classiques Garnier.
- BRUNET, ROGER. (1993). *Les Mots de la géographie, Dictionnaire critique*. Montpellier: La Documentation française.
- CHEJFEC, SERGIO. (1996). *Cinco*. Saint-Nazaire: M.E.E.T.
- . (1993). «El extranjero». En *Punto de vista*, No. 45.
- . (2008). *El llamado de la especie*. Buenos Aires: Alfaguara.
- . (2005). *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*. Buenos Aires: Norma.
- . (2015). «Geometría del silencio». En *Pueblos sin retrato*. París: Dulac&co.

- . (2013). *La experiencia dramática*. Barcelona: Candaya.
- . (2004). *Los incompletos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- . (1999). *Los planetas*. Buenos Aires: Alfaguara.
- . (2008). *Mis dos mundos*. Barcelona: Candaya.
- . (2013). *Modo linterna*. Buenos Aires: Entropía.
- DELEUZE, GILLES ET GUATTARI, FÉLIX. (1980). *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*. Paris: Minuit.
- MAINGUENEAU, DOMINIQUE. (2004). *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin.
- OLMOS, ANA CECILIA. (2013). «Literaturas en tránsito (sobre la narrativa de Sergio Chejfec)». En *Olho d'água*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP, No. 5. São José do Rio Preto.
- PIZARNIK, ALEJANDRA. (2007). *Diarios*. Barcelona: Lumen.
- SISKIND, MARIANO. (2005). «Entrevista a Sergio Chejfec». En *Hispanérica*, No. 100. University of Maryland.
- SPERANZA, GRACIELA. (2012). *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama.

GÉNÉALOGIE NOMADE DES CORP[U]S ARGENTINS CHEZ TROIS AUTEURES DE LA NUEVA NARRATIVA ARGENTINA

MARIE AUDRAN

Université de Rennes 2

FERNANDA GARCÍA LAO, ARIANA HARWICZ, GABRIELA CABEZÓN CÁMARA, Samanta Schweblin et Mariana Enríquez sont auteures de romans publiés de 2007 à 2015 comme autant de «corps-monstres» en ce qu'ils montrent et transgressent à la fois des mécanismes historiques et discursifs. Le «nouveau roman argentin» ici étudié est un espace d'inscription et de transgression de l'historicisation du lien entre corps et discours à travers ce corps-monstre. Nous réalisons l'autopsie de ces corps afin d'en extraire les dynamiques de l'histoire et du discours qui y sont inscrites. Dans la lignée du sociologue argentin Luis García Fanlo, nous tentons de saisir une «généalogie [transgressive] du corps argentin» à travers le dispositif romanesque contemporain. La dynamique historique de l'exil dans la constitution d'un «corps nomade» est la perspective que nous développons.

NA[RR]ATION ARGENTINE: GÉNÉALOGIE NOMADE

Jorge Monteleone remarque que «es como si América y la novela hubiesen estado destinadas a nacer juntas» soulignant ainsi la complémentarité essentielle entre Nation et narration en Amérique Latine et, sous-entendu, en Argentine. En ce sens, nous parlerons de «na[rra]tion» argentine. Les deux œuvres nationales fondatrices de l'Argentine comme nation et comme narration sont traversées par l'exil: Sarmiento écrit *Facundo* depuis l'extérieur du pays et le personnage principal de

l'épopée *Martin Fierro* est un *gaucho*, un nomade sans domicile fixe. L'espace argentin entretient avec l'exil un rapport important voire essentiel et fondateur. Les différents projets de construction nationale de l'Argentine depuis le XIX^e siècle, autrement dit depuis sa fondation comme na[rra]tion, s'articulent autour de l'exil qui admet plusieurs significations et plusieurs directions au fil des siècles. Au XIX^e siècle, l'exil se réalise vers l'Argentine par l'impulsion d'une immigration européenne, il est aussi intérieur par la création de frontières entre civilisation et barbarie au sein même du pays, involontaire associé à la proscription ou volontaire comme voyage rituel, esthétique ou de consommation des écrivains en Europe (David Viñas, 1971). Au XX^e siècle, l'exil se décline en migration depuis les pays voisins (Bolivie, Paraguay, Pérou), exode rural vers les grandes villes argentines, émigration en Europe (et particulièrement à Paris) comme recherche d'un environnement culturel inexistant en Argentine sous Perón, exode des intellectuels sous Onganía, refuge politique en Europe, aux États-Unis ou dans d'autres pays d'Amérique Latine pendant la dictature militaire des années 70. Enfin, au XXI^e siècle sur lequel porte notre travail, l'exil s'appréhende comme migration des pays voisins et d'Amérique Latine, retour d'exils politiques, migration économique suite à la crise de 2001, voyages d'écrivains boursiers de plus ou moins longues durées. Pour décrire ce rapport qu'entretient l'Argentin avec l'exil, Martínez Estrada évoque la «Némesis histórica para muchísimos argentinos que fuera o dentro del país, viven en destierro» et María Negroni nomme l'Argentine, «el domicilio del destierro». Ces formulations mettent en évidence le paradoxe de la construction nationale argentine qui rend problématique le concept de «patrie». Nous pensons que le paradoxe et le nomadisme originel de l'Argentine génèrent la complémentarité antérieurement évoquée entre nation et narration. L'exil serait un processus de construction de la nation argentine relevant d'un eugénisme positif ou négatif dont le but serait de constituer une nation argentine homogène autant qu'un moteur d'écriture ou de réécriture infinie de la

patrie comme fantôme ou comme problème. Sylvia Molloy, dans son essai *Poéticas de la distancia* (Molloy, 2006, pp. 10-11) reconnaît le lien essentiel entre l'écrivain argentin et le déplacement: «Toda literatura es producto de un desplazamiento, de un desvío, es un mirar las cosas de otro modo, un ponerse al margen para ver el centro, o los muchos centros o la falta de centro». Elle évoque une «comunidad arbitraria de escritores argentinos que residen en el país, escritores argentinos radicados en el exterior, escritores argentinos que han vivido afuera y han regresado, y por fin escritores 'trashumantes' que van y vienen, alternando su residencia en varios países». Ce lien intrinsèque entre la littérature argentine et l'exil ouvre à son tour des questions que Sylvia Molloy invite à se poser: «¿Qué determina que uno sea un escritor argentino? ¿Qué ocurre con la escritura cuando se la desplaza geográficamente? ¿Cómo se tejen las relaciones entre autor, lengua, escritura y nación? ¿Qué relación se establece entre el escritor que se queda y el que se va, y a qué públicos se dirigen uno y otro?» (Molloy, 2006, pp. 10-11). Jorge Monteleone, dans *La Argentina como narración* (2012) –ouvrage collectif qui explore les lignes narratives fondatrices et transversales de la littérature argentine– souligne à son tour l'interrelation entre la narration, la nation et l'exil en consacrant à l'exil un chapitre qu'il subdivise en une typologie de récits fondateurs de parcours de personnages mouvants qui traversent l'histoire et la littérature argentine. L'exil est donc une entrée et même une notion fondatrice pour lire l'Argentine comme na[rra]tion. Les pères d'un corpus argentin canonique comme Sarmiento, Borges, Cortázar, sont morts en exil ainsi que ceux d'un corpus argentin subversif comme Puig, Lamborghini, Perlongher ou Copi. L'Argentine comme na[rra]tion est a-patrie. Aujourd'hui, héritage des exils politiques ou phénomènes migratoires liés à la crise économique de 2001, à des choix personnels ou à des bourses d'écrivains, de nombreux écrivains argentins faisant partie du corpus la *Nueva Narrativa Argentina* voyagent ou vivent à l'extérieur: à titre d'exemples, Sergio Chejfec et Sylvia Molloy vivent aux

États-Unis; Pablo Pron et Andrés Neuman se sont installées en Espagne; Samanta Schweblin et Ariel Magnus (jusqu'en 2005) vivent en Allemagne; Néstor Ponce, Ariana Harwicz, Laura Alcoba¹ résident en France. Tous évoquent la multiplicité des causes de leurs déplacements et soulignent la transformation de la perception qu'ils génèrent ainsi que la crise des notions d'identité et de patrie qui devient un véritable moteur d'écriture et prend corps dans leur travail sur la langue, dans leur littérature. L'exil est donc inhérent aux fondations de l'Argentine comme na[rra]tion: les écrivains en sont traversés ainsi que leur processus d'écriture ou de réécriture subversive, nourris de ce paradoxe argentin productif. Si origine il y a, elle serait dans le mouvement: mouvement géographique d'une part, mais aussi mouvement critique et subversif. La généalogie de la na[rra]tion argentine serait alors dynamique, intersittielle, multiple et critique; une généalogie que nous proposons de nommer «nomade».

CORPS NOMADES

Concevant la narration contemporaine de femmes comme une relecture et réécriture critique et subversive de la na[rra]tion argentine, dès lors, la notion d'exil passe par le processus de déconstruction et de subversion dans les romans de notre corpus. Ariana Harwicz redéfinit le concept d'«exil» en le libérant de son carcan sémantique négatif pour lui redonner un devenir et une créativité positive dans la définition de l'identité:

Me exilié pero no tuve que ir a ningún lado, nadie me echó. [La palabra exilio] la uso a propósito, tiene una carga dramática. Me gusta usarla en un contexto que no tiene nada que ver: yo me vine en el 2007, a estudiar, no tiene nada que ver con la década del 70. La uso para dar dramatismo,

1 Sur Alcoba on se reportera à la contribution de Laura Balaguer.

para darle todo la significación y el peso que es ir de un país a otro. Uso esa palabra como metáfora. [El exilio] de un cuerpo a otro. O el exilio del campo a la ciudad como la posibilidad de tener varias vidas. Modificarse (Harwicz, 2015).

Cette redéfinition de l'exil est imprégnée d'une double signification: le déplacement est géographique mais aussi sémantique et critique. Cette double dimension rejoint la définition du «sujet nomade» théorisé par Rosi Braidotti, philosophe féministe italienne:

[El nómade] representa la renuncia y la deconstrucción de cualquier sentido de identidad fijada [...] [El nomadismo] es un “tipo de consciencia crítica que se resiste a asentarse en los modos de pensamiento y conducta socialmente codificados. Lo que define el estado nómade es la subversión del conjunto de convenciones, no el acto literal de viajar (Braidotti, 2004, p. 216).

Cette notion de «sujet nomade» émerge du contexte dont nous étudions la production littéraire dans ce colloque: il émerge de la crise de la modernité qui remet en question le sujet perçu comme rationnel ainsi que des contradictions de la postmodernité où le paradoxe se creuse entre la mondialisation et la fragmentation des identités, entre l'hypermobilité des corps et leur immobilité électronique, entre la distance entre les sujets et le fantasme de leur proximité virtuelle, entre les flux migratoires, capitalistes et culturels et les replis nationalistes, conservateurs qui mettent en crise l'Etat-nation et font cohabiter le cosmopolitisme et la xénophobie. Comment penser le sujet et l'identité dans un tel contexte? La pensée nomade est un projet transformateur qui entend renoncer à la vision essentialiste et raisonnée de la subjectivité –de l'identité– pour adopter une «vision décentrée et multistratifiée du sujet comme identité dynamique et mouvant située dans un contexte changeant» (Braidotti, 2004, p. 214). Elle définit le sujet comme «une

simultanéité d'identités complexes et multistratifiées» (Braidotti, 2004, p. 215). Il nous semble que ce concept de «nomade» est un outil pertinent pour étudier la généalogie des corps argentins traversés par l'exil et le déplacement dans la na[rra]tion argentine et plus particulièrement dans les romans de notre corpus en ce qu'il embrasse la double dimension à la fois géographique et subversive de la réécriture de l'exil, et qu'il implique une relecture critique anti-essentialiste et déconstructrice des notions d'identité et de patrie. À ce titre, les auteures sont de véritables figurations du «sujet nomade». À l'instar de leurs protagonistes, elles incarnent ces «voyageuse(s) de l'espace qui successivement construi[sent] et démolissent les espaces où elle(s) vi[vent] avant de continuer [leur] chemin», figurations d'une «forme intransitive de devenir: elle(s) marque[nt] une série de transformations sans produit final [...] [seul] [les] intéressent l'acte d'aller, d'être toujours de passage, en transi» (Braidotti, 2000, p. 222).

Tout comme Rosi Braidotti propose de concevoir le «sujet nomade» comme fiction conceptuelle pour repenser l'identité, nous proposons de concevoir les personnages du corpus comme autant de mises en écriture qui montrent et fécondent cette dimension nomade caractéristique de l'identité argentine.

Dans un premier temps, nous nous demanderons comment les auteures re-signifient l'exil et fécondent l'entre-deux depuis le corps de leurs personnages –«auto-figurations» nomades–; puis nous analyserons la dynamique créatrice de l'exil à l'œuvre dans le «corps de l'œuvre» et dans la constitution d'un corpus nomade.

DE L'AUTEURE AU PERSONNAGE: AUTO-FIGURATIONS DU CORPS NOMADE

Les auteures sont des sujets nomades qui représentent différentes expériences de l'exil en Argentine. Nous nous centrerons sur trois d'entre elles: Fernanda García Lao, Ariana Harwicz et Gabriela Cabezón

Cámara. Avant d'analyser leurs auto-figurations dans les romans, nous proposons une brève biographie de ces trois exilées. Fernanda García Lao (née en 1966 à Mendoza) est auteure, dramaturge et actrice. Elle porte en elle les stigmates de l'exil politique. De 1976 jusqu'à 1993, elle vit à Madrid où ses parents fuient la dictature. Elle en héritera le «ceta» espagnol à l'école, une certaine dualité ou multiplicité intérieure et une distance critique face aux normes sociales et culturelles. Ariana Harwicz (née en 1978 à Buenos Aires) est auteure, dramaturge et actrice. Elle n'a pas subi son exil mais l'a choisi en partant étudier la littérature comparée à Paris puis en s'installant dans un village rural à deux heures de la capitale française depuis 2007. Ce village dans lequel elle s'est établie n'est que le point de départ de multiples voyages et déplacements vers l'Argentine, Israël, Paris, Madrid, Valence...Le déplacement est intrinsèque à son mode de vie. Gabriela Cabezón Cámara (née en 1968 à Buenos Aires) est auteure et journaliste. Elle n'a jamais quitté l'Argentine (sauf pour quelques voyages professionnels ou personnels) mais se déplace continuellement entre le centre (monde institutionnel et médiatique) et la marge (*villas miserias*, communautés d'artistes alternatifs, communautés LGBT, réseaux de traite de femmes) dans l'espace urbain de Buenos Aires.

«La novela busca a la Historia a través de la historia íntima» (Dru-caroff, 2011, p. 411). Lieu de rencontre, lieu-seuil entre le collectif et l'individuel, entre l'Histoire et les histoires, le roman nous permet d'étudier le corps du personnage comme miniature du corps national, d'appréhender les enjeux de l'histoire à travers des individualités incarnées par les personnages, et de saisir «lo que queda inscripto en los cuerpos de las mujeres y en el corpus literario de la escritura de mujeres como metonimia de lo que acontece en todo cuerpo social» (Barein, 2004, p. 147). Les personnages des romans du corpus sont autant d'auto-figurations de leurs auteures traversées par l'exil et le déplacement. En effet, elles se déplacent constamment dans des mouvements subversifs: du centre à la marge, de la ville à la campagne, de l'Amérique à l'Europe,

d'un sexe à un autre, d'un corps à un autre..., etc. Il semble qu'initialement chaque personnage est pris dans l'entre-deux fixe et enfermant d'une position familiale, sociale ou politique. Pour se mouvoir, elle brise les murs et les normes, habite les frontières, marque la peau qui l'enferme dans une identité statique. L'entre-deux dans lequel se meuvent les personnages n'est plus le lieu fixe depuis lequel s'effectuent des allers-retours stériles mais un espace de déplacements multidirectionnels et continus qui construisent des itinéraires du devenir.

El viajero nómada se interesa únicamente por el acto de ir, de estar siempre de paso, en tránsito. El nomadismo es la forma intransitiva de devenir: marca una serie de transformaciones sin producto final (Braidotti, 2004: 222).

Les personnages bouleversent la bipolarité sur laquelle on a voulu construire l'identité argentine et la position sociale de la femme en les entraînant dans un continuum spatio-temporel qu'elles incarnent dans leur propre corps. Elles sont des «sujets multi-localisés et décentrés: nomades en tout sens. Cela désigne un entre-deux qui ne se limite pas au deux, mais se multiplie dans un espace d'interconnexions productives» (Braidotti, 2003, p. 35).

Dans cette partie nous verrons comment les personnages font de l'entre-deux, l'espace du devenir d'un Je multiple et nomade. Dans les deux premiers romans d'Ariana Harwicz, les déplacements compulsifs des personnages (mère dans *Matate amor*, 2012; jeune fille dans *La débil mental*, 2014) suivent dans un premier temps un schéma binaire de va-et-vient entre l'espace clos de la maison familiale où se tissent des relations étouffantes et les fuites en avant vers l'extérieur ouvert et infini, d'une forêt primitive ou d'un non lieu d'errance. L'enjeu pour ces personnages pris entre les normes et leurs désirs est de sortir: sortir des normes d'une famille traditionnelle pour l'une, sortir d'une relation asphyxiant presque incestueuse avec la mère pour l'autre. La fin de

chaque roman célèbre le dépassement de cet entre-deux par une fuite vers l'inconnu. Dans le dernier roman publié, *Precoz* (2015), l'auteure semble avoir assumé la fuite, la marginalité, le désir. Les personnages de ce roman dépassent le va-et-vient et habitent l'entre-deux, matérialisant le transitoire, la transformation continue, le devenir constant. Il n'est plus question de coupures tranchantes, de couteaux, de murs ou de portes closes à enfoncer pour sortir. Le couple mère-enfant habite une maison «sans adresse ni numéro», un espace marginal entre les champs de vignes et les zones industrielles qu'il partage avec les Roms, gitans et réfugiés africains. L'espace n'est pas confiné à l'intérieur de la maison, il est extérieur et dynamique: le couple de personnages se meut sans cesse d'un lieu à un autre construisant ainsi tout au long du roman un itinéraire extatique de la marge, de l'intervalle.

«Provoquer une écriture fille d'autre chose. Née d'autre chose, non pas des parents que nous reconnaissons comme tels. Ou bien de parents autres. Sans parents» (Harwicz, 2015), Ariana Harwicz pense sa littérature hors des frontières géographiques, culturelles. Seule la langue maternelle relie ses romans à l'Argentine: l'argot, l'art du néologisme, la musique de la langue. Les personnages, innommés, n'ont pas d'histoire, pas de patrie. Tout flotte dans l'indétermination. Chez Ariana Harwicz il n'y a pas de père ou bien un père qui n'en est pas un et le couteau est toujours à l'affût, entre la mère et l'enfant. À l'instar de l'œuvre, les personnages se construisent de façon anti-généalogique, ils tendent à s'extirper des noyaux, des centres, des normes, pour habiter l'entre-deux dynamique et les interstices, où déployer librement leur devenir. Ainsi, la jeune fille de *La débil mental* sort de sa maison-utérus à la fin du roman:

Ça y est, je suis orpheline, je me vois devant le nid de mes géniteurs, libérée [...] commencer à renaître. Je marche tout droit dans le pré. Et je laisse derrière moi la maison deshabitée [...] Je me fais. Vivre sans elle. (Harwicz, 2014, p.75).

L'enfant utopique «enfant de la forêt, enfant apatride, errant», rêvé par la mère dans *Matate amor*, pourrait bien avoir grandi et être devenu l'adolescent de *Precoz*, «enfant comète», «enfant fugue» qui incarne cet entre-deux dynamique, ce devenir rhizomique au sens deleuzien, nomade.

Les personnages des romans de Fernanda García Lao sont souvent pris dans un entre-deux irréductible entre norme et désir, comme dans les deux premiers romans d'Ariana Harwicz. Nous nous pencherons sur trois romans de l'auteure dans lesquels les personnages féminins transgressent cet entre-deux subi pour le faire sien/leur? Dans *La piel dura* (García Lao, 2011), suite à un accident domestique, Violeta, une actrice en déclin et en crise personnelle, se fait amputer de la main et en transplanter une nouvelle. Dans un premier temps, elle se raconte depuis la discontinuité et la frontière, depuis l'opposition entre elle et l'autre. Puis, elle entreprend une véritable «reconquête» de sens en se lançant dans une enquête effrénée sur l'identité de celle qu'elle pense être la propriétaire de sa main, Maureen, et sur la vengeance de sa mort. Une communauté de destins se dessine alors entre Violeta et Maureen. Or, lorsqu'elle constate que dans la tombe, Maureen possède bien ses deux mains, son lien imaginaire se détruit et permet alors sa renaissance qui, à travers l'acte d'amour charnel avec un transplanté dans ce cimetière, réalise sa continuité physique «En este momento, por primera vez desde la operación, la mano nueva se confundió con el resto de mi cuerpo. Mario tenía una lengua endiablada y el deseo me electrificó entera, sin olvidar ningún sector» (García Lao, 2011, p.157). D'entre-deux corps, elle passe à un corps multiple et continu qu'elle construit dans cette quête dont seul importe l'acte d'aller et de «se laisser aller» au désir. Fernanda García Lao raconte, de façon métaphorique à travers la quête de Violeta, sa propre construction de sujet exilé qui passe par l'incorporation de l'autre en soi.

Dans *Vagabundas* (Garvía Lao, 2011), Eusebia est coincée dans le bien nommé «El Ancla», hôtel solitaire de la province de Buenos Aires

qu'elle a hérité de ses parents et qu'elle gère avec son mari et son fils. Elle vit dans un entre-deux: entre ce lourd héritage qui l'attache à ses familles et le désir secret de voyager comme ses héroïnes vagabondes dont elle tient un dossier encyclopédique et à partir desquelles elle a écrit un «traité de l'errance». Un jour, elle part compléter la longue liste des vagabondes et réalise enfin son instinct de fugueuse qui se matérialise dans le chapitre 11, liste de ses tentatives de fugues. Cette «evadida» devient à son tour objet d'étude et d'admiration de son fils, Demeterio, captivé par la lecture de ses écrits. Eusebia s'affranchit de son port d'ancrage généalogique pour tracer son propre destin dans le déplacement comme dans le rêve de son fils: «Esa noche, soñó con su madre vestida de zepelín. Un cuerpo aéreo y despeinado, inflado de felicidad» (García Lao, 2011, p.17).

Amor invertido (2015), est écrit dans le déplacement et l'entre-deux. Il s'agit d'un «roman» épistolaire écrit entre Fernanda García Lao et son ami écrivain Guillermo Saccomano alors que l'auteure était en France. Les lettres libertines sont échangées au XIX^e siècle entre Guillemette et Fernand, deux personnages dont les cœurs ont été inversés par le père de Guillemette, médecin fou et tout puissant. Guillemette raconte son périple marqué par diverses expériences sexuelles de Huelche en Patagonie, en passant par la traversée de l'Atlantique en bateau, la côte africaine, Lisbonne, les Pyrénées, la France. Fernand l'attend à Paris, narre son errance urbaine et sexuelle dans la capitale. Le couple de personnages célèbre l'entre-deux: entre-deux géographique entre l'Argentine et la France; entre-deux physique entre l'homme et la femme; entre-deux temporel entre l'avant-opération et l'après-opération; entre-deux confus entre deux réalités «mundos paralelos» (García Lao, 2015, p.131) –celle du bloc opératoire du père caché derrière la façade du commerce des frères Lumière et celle de l'extérieur; entre-deux bourgeois où il est difficile de distinguer le rêve provoqué par l'anesthésie, le chloroforme, et le réel; entre-deux dans l'écriture où, dans l'élaboration de chaque personnage, interviennent les deux

auteurs. Le désir est la force qui permet de dépasser et d'habiter l'entre-deux, «éramos el mecanismo. La máquina no sabe de piezas, padre. Se siente como una unidad. Incluso antes del cambio de corazón [...] Fernand era el deseo, es decir, yo» (García Lao, 2015, p.113) et d'impulser un devenir «Usted es el futuro» (García Lao, 2015, p.185). Comme dans les romans d'Ariana Harwicz et *Vagabundas*, Guillemette s'enfuit de l'espace originel pour devenir. À la fin du roman, elle tue son père médecin et prend la fuite en espérant retrouver son amant Fernand. Elle se fait apatride: sans père ni patrie.

Si chaque personnage de Fernanda García Lao semble dans un premier temps subir un entre-deux irréductible entre norme et désir ou bien entre le poids des racines et les héritages familiaux, les romans racontent comment, à travers le désir, elles dépassent cet entre-deux en s'affranchissant de l'idée d'un «je unique» pour célébrer le devenir d'un «je double» ou multiple. À ce titre, les corps transplantés de Violeta et de Fernand et Guillemette forment une image de l'hybridation du destin.

Nomade de l'intérieur, Gabriela Cabezón Cámara crée des personnages qui se déplacent dans l'entre-deux urbain de Buenos Aires: Quity, personnage de *La virgen Cabeza* (Cabezón Cámara, 2009), est une journaliste qui réside dans le quartier central bobo chic de Palermo et qui entre dans *la villa miseria* «El Pozo», pour y faire une chronique. Gabi, protagoniste de *Romance de la negra rubia* (Cabezón Cámara, 2014), veut s'intégrer à la communauté *okupas* d'artistes avant-gardistes. Lors d'une soirée droguée et alcoolisée chez l'une des artistes, au moment où la police fait irruption avec violence pour évacuer les lieux, elle verse sur son corps un bidon de kérosène et allume le feu. Ce geste sacrificiel l'érige en martyre de la communauté. Enfin *Beya* (Cabezón cámara, 2013) est déplacée violemment de sa vie de jeune fille normale au monde sous-terrain et occulte des réseaux de traite de femmes.

Le point de départ du devenir de chaque personnage féminin est l'entre-deux vécu comme antagonisme social, politique ou physique: entre l'homme et la femme, entre les forces de l'ordre de l'Etat et les *oku-*

pas, les *villeros*, entre le marché et le corps, entre le discours et la mémoire officiels/médiatiques et la réalité. Le corps des personnages devient le «champ de bataille» où se joue le combat entre les deux fronts: le corps brûlé de Gabi, le corps torturé et abusé de Beya, le corps battu de Cleo lorsqu'il était un jeune homme et ceux des enfants abattus par les forces de l'ordre dans la *villa* El Pozo. Chaque personnage féminin va dépasser cet entre-deux conflictuel dans lequel il est pris pour l'investir et le resignifier depuis son propre corps. Ainsi, cet entre-deux subi devient un espace de conquête et de transformation. Le corps brûlé de Gabi devient une œuvre d'art performatique exposée à la Biennale de Venise puis achetée par une Suissesse milliardaire. Les deux femmes tombent amoureuses jusqu'à réaliser leur fusion dans la transplantation du visage de la blanche sur le corps de Gabi, *negra*. La transplantée devient alors une nouvelle œuvre d'art. Dans ces déplacements Amérique-Europe, noir-blanc, pauvre-riche qu'elle incarne dans son propre corps, Gabi prend le pouvoir jusqu'à devenir gouverneur de Buenos Aires «Soy un caso de inversión: nació negra y me hice rubia, nació mujer y me armé de tremenda envergadura envidia de mucho macho y agua en la boca de tantos y tanta boca loca. Me cogí a medio país, que también eso es poder» (Cabezón Cámara, 2013, pp.35-36). Qüity la journaliste de classe moyenne, quant à elle, tombe amoureuse de Cleopatra, une *villera* travestie qui communique avec la Vierge. Toutes deux fondent une famille en adoptant un enfant orphelin de la *villa* qui est tué lors d'une évacuation policière. Elles fuient à Miami où elles fondent une famille en ayant un enfant que porte Qüity et où elles écrivent un opéra-cumbia qui raconte leur histoire et aura un énorme succès. Le roman est raconté depuis Miami mais déjà, à la fin du roman, Cleopatra s'en va de nouveau prêcher la parole de la Vierge à Cuba et Qüity s'apprête à la rejoindre. L'opéra matérialise leur devenir multiple, leur fusion amoureuse et celle de leurs mondes et de leurs langages. Enfin Beya, après avoir été «domestiquée» par la torture morale et physique du maquereau, prend conscience de la dualité intérieur/extérieur de son corps et de son pouvoir performatif «la línea que hay entre actuar/ y

hacerse parte es finita/ y hacerse parte es lo mismo/que estar muerta estando viva» (Cabezón Cámara, 2013, p.49). En jouant la comédie, elle fait de son corps son arme de résistance dans l'enfer de la traite «hacés arte de tu ausencia/aprendés a aparentar/que estás ahí toda entera» (Cabezón Cámara, 2013, p.54), le socle sur lequel se rassembler «El ovillo o posición fetal/ es la postura adecuada/para los deshilachados:/se toma cada hilo del ser/y se junta con los otros:/por eso se ovillan las putas/ y se acurrucan los chicos» (Cabezón Cámara, 2013, p.76). En habitant cet entre-deux dans lequel est pris son corps et en le faisant sien par la performance, elle réussit à prendre le pouvoir sur son devenir et à s'enfuir.

Les personnages féminins de Gabriela Cabezón Cámara font l'expérience d'un entre-deux violent où se jouent des relations de domination et de pouvoir. Depuis leur corps et leur désir, elles transforment ce corps tiraillé et dominé en corps hybride qui prend le pouvoir sur son devenir et se fait singulier, nomade.

Un mouvement apparaît de façon récurrente dans toutes les œuvres, celui de la fugue, tandis qu'un personnage en est absent (ou bien tué), celui du père. Chaque personnage, poussé par son désir, fuit vers un devenir a-patride. L'exil, qu'il soit géographique, social ou corporel est intrinsèque au devenir des personnages mais aussi des auteures et de leur œuvre.

DU «CORPS DE L'ŒUVRE» NOMADE AU CORPUS NOMADE

Si l'entre-deux est l'espace de transformation, le seuil du devenir des personnages dans les romans du corpus, il en va de même pour leurs auteures qui se déplacent dans les genres, les registres, les traditions et proposent ainsi des esthétiques dynamiques produites par ces multiples déplacements. Dans cette partie, nous verrons comment le déplacement génère l'écriture et «le corps de l'œuvre» nomade; puis comment le déplacement des auteures et de leurs œuvres engendrent la constitution d'un «corpus argentin».

Le déplacement traverse la vie des auteures mais nous pouvons nous demander dans quelle mesure il génère l'écriture. Les trois auteures reconnaissent la productivité du déplacement et de la distance dans leur processus d'écriture. Pour Fernanda García Lao la distance est créative et critique:

La distancia debería ser obligatoria en las vidas de la gente. Realmente el hecho de irse te da perspectiva sino que también te da sentido de tragedia. Perder el lugar y perder cierta comodidad te hace entender la verdadera dimensión de estar vivo que no es la de proveerse de cuestiones materiales para vivir cómodamente, sino la de ponerse en cuestión, en duda, sentirse otro, diferente. Poder entender que el mundo es eso, una suma de subjetividades.

Estar fuera fue lo que me permitió estar dentro de la literatura porque la literatura se convirtió en mi terreno, en mi nacionalidad (García Lao Fernanda, 2015).

La distance est libératrice pour Ariana Harwicz:

También está la impunidad de poder escribir lo que sea sin el pudor que daría ser leída por los vecinos al otro lado de la medianera o los suegros, sin que nada de eso intervenga. Me gusta estar oculta entre matorrales, saben que pasas el día escribiendo, es un villaje de algunas pocas casas, ven que vas y venís hablando sola, y dicen que publicaste libros, pero es todo muy nebuloso, no te pueden leer, no hay críticas, tus libros no están expuestos en las vidrieras de las librerías de la ciudad más cercana, no te invitan al Salón Literario local, y entonces es también como si todo fuera farsa, como si fuera una mitómana y estuviera inventando los libros. Y eso me permite una gran libertad (Harwicz Ariana, 2015).

Avec Gabriela Cabezón Cámara, la frontière devient productive. L'auteure raconte sa position, depuis toute petite, au seuil, en contact

avec l'autre, le monstrueux et l'occulte. Lisière et contact entre le discours de l'école –officiel– et les actes politiques barbares; entre le petit quartier populaire, blanc, tranquille et la proximité de la *villa miseria*, les traces de violence urbaine et militaire:

En mi generación, nos enseñaban como idea de país que Argentina era un país blanco y homogéneo. Nos lo enseñaban mientras estaban torturando a gente al lado. Después es como un choc salir del barrio chiquito de la infancia, éramos todos más o menos blancos, sin tensión. Había una homogeneidad pero que estaba atravesada por monstruosidad. Después recuerdo cuando era niña haber encontrado balas en la calle como algo normal. No es normal. Estaba la villa, más o menos cerca como cosa de lo monstruoso, porque los chicos de la villa venían y te cagaban a palos y en general te ganaban (Cabezón Cámara, 2015).

Journaliste, Gabriela Cabezón Cámara distingue une autre frontière, celle qui sépare le discours médiatique et hégémonique de la réalité. Elle habite cet espace frontalier avec une distance critique et c'est depuis ces lisières discursives, sociales et politiques qu'elle écrit.

LE «CORPS DE L'ŒUVRE»: ESTHÉTIQUES NOMADES

D'un point de vue diégétique, les œuvres des auteures du corpus peuvent être lues comme les rites de passage ou métamorphoses des protagonistes. Dans la mesure où ces personnages peuvent s'apprécier comme auto-figurations de leurs auteures, nous pouvons envisager ces métamorphoses comme métaphores de rites de passage à l'écriture, au mythe personnel de l'écrivain, si l'on se place depuis une perspective métalittéraire. Didier Anzieu théorise la notion de «corps de l'œuvre» comme transmutation de mouvements personnels en œuvre d'art. Selon le psychanalyste, la création est un accouchement de soi: les représentants inconscients de ces mouvements personnels deviennent structurants,

sont mis en mots et passent par le style de l'auteur qui en fait un code singulier de son œuvre.

Le corps de l'artiste, son corps réel, son corps imaginaire, son corps fantastique, sont présents tout au long de son travail et il en tisse des traces, des lieux, des figures dans la trame de son œuvre (...) il y a dans la création d'une œuvre d'art ou de pensée, du travail d'accouchement, d'expulsion, de défécation, de vomissement (Anzieu, 1981, p.44).

Ainsi, le déplacement intrinsèque à la vie des auteures, devient moteur de création. Du corps de l'auteure, il passe à structurer le corps de l'œuvre. Quelles sont les propriétés nomades de ces œuvres dans lesquelles les auteures se déplacent d'un genre littéraire à un autre, d'un registre de langue à un autre, d'une tradition littéraire à une autre. *Œuvres transgénériques*. Fernanda García Lao se déplace du roman au conte et récemment à la poésie. Elle investit au sein d'un même roman le genre policier, théâtral, l'épistolaire, le récit d'aventure ou le journal intime. Ariana Harwicz écrit des romans fortement imprégnés de l'écriture scénaristique, de la peinture et de la musique classique. Ces deux auteures brisent sans cesse la linéarité de la narration. Fernanda García Lao bifurque sans arrêt: elle se déplace d'un point de vue à un autre, elle introduit, greffe, des morceaux de carnets de notes, de journal intime fictif ou autres objets textuels dans le corps du texte. La linéarité de la narration d'Ariana Harwicz, quant à elle, est coupée de façon compulsive par les va-et-vient pulsionnels de la protagoniste, qui, peut-on supposer, épousent ceux de l'auteure. Enfin Gabriela Cabezón Cámara explore le roman, la poésie et le roman graphique. Ses romans se meuvent du récit, à l'opéra, au *romance*, en passant par le roman d'amour et le roman engagé. Cette fois, il ne s'agit pas de coupures ou de passages d'un genre à un autre dans la trame narrative mais d'une véritable fusion des genres qui célèbre une esthétique *queer*. *Œuvres transtextuelles*. Toutes trois évoquent une filiation littéraire argentine éclatée,

«entre-deux», entre une tradition canonique (Sarmiento, Echeverría, Borges, Cortázar, Bioy, Ocampo) et une tradition transgressive (Perlgonher, Lamborghini, Puig, Pizarnik). Cependant elles ne se bornent pas aux traditions nationales et invoquent tour à tour: Sylvia Plath, Virginia Woolf, Proust, Beckett, Joyce Mansour, Gombrowicz...etc.

Œuvres translinguistiques. La langue, matière de création, se déplace d'un registre à un autre, d'un espace sociolinguistique à un autre, de la langue espagnole argentine à d'autres langues étrangères. C'est le territoire de la nomade. Selon Rosi Braidotti, «un plurilinguisme conceptuel est nécessaire» à la pensée nomade; «cette pratique de déterritorialisation de la parole passe par la critique des racines fixes et uniques, car toute «racine est monolingue», comme nous l'apprend Glissant» (Braidotti, 2003, p. 34). Ainsi, si le sujet nomade est celui qui successivement «construit et démolit les espaces où il vit avant de continuer son chemin» remettant en cause toute fixité ou essentialisme, toute primauté du rationnel, nos auteures nomades procèdent de la même façon avec le langage. Elles brisent les structures rigides et logocentrées de Ferdinand de Saussure entre signifiant et signifié, elles jouent avec, coupent, mélangent, les mots, elles les déconstruisent pour libérer la langue et lui rendre sa créativité.

Ariana Harwicz manie la langue poétique, le sublime, avec la langue orale brutale, argotique, abjecte. Elle libère les mots du carcan du signifiant en échangeant des lettres à l'intérieur des mots («dorima»), en reproduisant des sonorités. Chez Fernanda García Lao les mots ont un pouvoir, à l'instar des corps de ses personnages, ils sont performatifs, libres et autonomes. Ils coupent, tranchent, transforment, déplacent. Le ton se déplace de l'humour noir, à l'ironie en passant par la prose combative ou érotique. Enfin Gabriela Cabezón Camara multiplie les réseaux linguistiques hybrides en faisant dialoguer le lunfardo (argot portègne), le langage populaire des *villas*, la cumbia, l'anglais, le *span-glish*, l'espagnol du siècle d'or, le langage biblique. Le langage est un mélange du savant, du populaire, du sacré et du profane. Chaque per-

sonnage a une façon spécifique de s'exprimer et de manier la langue qui traduit sa position dans le monde. La langue nomade qui se déplace, en déconstruisant les discours et les hiérarchies, libère les mots et crée des réseaux multiples et infinis.

A l'image de leurs auteures, le corps de [leur] œuvre est nomade, en déplacement permanent, continu, multidirectionnel.

CORPUS NOMADE

Si le déplacement constitue une empreinte esthétique au sein du corps des œuvres, il est aussi une dynamique qui permet à ces œuvres de se mettre en réseau entre elles. Ainsi ce corpus argentin serait en soi un corps en déplacement. Nous pouvons parler de «corpus argentin» bien qu'Ariana Harwicz² écrive depuis la France car il s'agit d'un corpus qui se constitue justement dans le déplacement des auteures et leurs rencontres dans et à l'extérieur du pays. À titre d'exemple, les auteures Ariana Harwicz et Fernanda García Lao se sont rencontrées à Paris alors que Fernanda García Lao effectuait un voyage professionnel pour présenter son nouveau roman *Amor invertido* (2015). Profitant de sa présence, nous avons organisé une lecture croisée de leurs textes notamment depuis la notion d'exil. Les deux auteures se sont retrouvées deux mois après à Buenos Aires, lors d'un voyage professionnel d'Ariana Harwicz qui présentait son nouveau roman *Precoz* (2015). Elles ont organisé une lecture croisée à Buenos Aires, dans la librairie «Alamut» où Fernanda García Lao anime des ateliers d'écriture. Récemment Gabriela Cabezón Cámara a présenté *La débil mental* (2014) de Ariana Harwicz avec Luis Sagasti. Les auteures de ce corpus voyagent pour présenter leurs œuvres, se rencontrent dans des salons du livre et dans des librairies pour lire et discuter avec un public, elles se citent sur leurs blogs et leurs pages web personnelles, organisent des ateliers d'écriture,

2 Ainsi que Samanta Schweblin, qui vit à Berlin.

participent à des anthologies, les suppléments culturels les rassemblent.³ Selon Elsa Drucaroff, ces réseaux génèrent la structuration d'une génération d'écrivain qu'elle nomme «Nueva Narration Argentina» basée sur l'union et la collaboration (Drucaroff, 2011). C'est ainsi qu'un corpus argentin se constitue dans le déplacement virtuel ou géographique.

Si l'exil est constitutif de la na[rra]tion argentine depuis le XIX siècle, l'étude de plusieurs œuvres du XXI^e siècle permet de constater la continuité de cette dimension nomade caractéristique de l'identité argentine aujourd'hui. Mais au-delà du simple constat de continuité, les auteures argentines contemporaines fécondent la notion d'exil en en subvertissant l'emploi. De sa connotation négative et excluante, elle devient une notion performative et incluante qui transforme et subvertit les normes, les formes et les corps. Ainsi, les personnages des romans étudiés –véritables auto-figurations fictives de leurs auteures et miniatures de la nation– s'approprient l'espace liminaire- entre-deux- de l'exilée, le dépassent ou l'incorporent. Apatrides, doubles, hybrides: elles incarnent le déplacement et célèbrent la multiplicité. Le corps des œuvres est un double textuel des personnages. Généré par l'exil tant dans l'inspiration que dans la forme, il devient transgénérique, transtextuel et translinguistique. En un mot, nomade. Le nomadisme comme processus d'existence et d'écriture, tisse des itinéraires, des réseaux et des rencontres réelles ou virtuelles entre les œuvres et permet à un corpus de se constituer. La généalogie de ces «corp[u]s nomades» donne à voir et à penser une «Nueva Na[rra]tion Argentina» contemporaine qui se

3 Liste d'articles et d'anthologies: Gijena Daniel «Mujeres que (se) escriben» en *La Nación*, 6/03/2016; Eloy Martinez Tomas, «La Argentine y los escritores que vienen» in *La Nación*, 8/03/2008; Abbate F., *Una terraza propia*, Buenos Aires: Estruendo Mudo, 2006; Tomas Maximiliano, Abbate Florencia, *La joven guardia: nueva literatura argentina*, Buenos Aires: Verticales del bolsillo, 2005.

constitue dans le déplacement spatial et critique. Si «la conciencia nómada es una forma de resistencia política a toda visión hegemónica y excluyente de la subjetividad [et, ajoutons, de l'identité]» (Braidotti, 2004, p. 216), alors la Nueva Narrativa Argentina, est éminemment politique.

BIBLIOGRAFÍA

- BRAIDOTTI, ROSI. (2000). *Sujetos nómades*. Madrid: Paidós.
- . (2003). «Les sujets nómades féministes comme figures des multitudes». En *Revues Multitudes*, No. 12.
- CABEZÓN CÁMARA, GABRIELA. (2009). *La virgen cabeza*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- . (2013). *Beya*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- . (2014). *Romance de la negra rubia*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- DELEUZE, GILLES ET GUATTARI, FÉLIX. (1972). *L'anti-Oedipe*. París: Minuit.
- DRUCAROFF, ELSA. (2011). *Los prisioneros de la torre*. Buenos Aires: Emecé.
- FANLO GARCÍA, LUIS. (2009). «La genealogía del cuerpo argentino». En *A Parte Rei*, 64 [En línea: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fanlo64.pdf>]
- . (2011). «La argentinidad: un marco interpretativo». En *Polis*, 29. [En línea: <http://polis.revues.org/2053;DOI:10.4000/polis.2053>]
- . (2009). «El alma es la carcel del cuerpo. Hacia una sociología del cuerpo y la argentinidad». En *Revista de Claseshistoria* [En línea].
- GARCÍA LAO, FERNANDA. (2011). *La piel dura*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- . (2011). *Vagabundas*. Buenos Aires: El Ateneo.
- . (2015). *Amor invertido*. Buenos Aires: Alfaguara.
- HARWICZ, ARIANA. (2012). *Matate, amor*. Buenos Aires: Paradiso.
- . (2014). *La débil mental*. Buenos Aires: Mardulce.
- . (2015). *Precoz*. Buenos Aires: Mardulce.
- MOLLOY, SYLVIA. (2006). *Poéticas de la distancia: adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires: Norma.

MONTELEONE, JORGE. (2012). *La Argentina como narración*. Buenos Aires:
Fondo nacional de las artes.

VIÑAS, DAVID. (1971). *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires:
Ediciones siglo veinte.

ÍNDICE

Introducción 7

EFRÉN ORTIZ DOMÍNGUEZ E ISABELLE TAUZIN CASTELLANOS

PRIMERA PARTE. Viajes y migraciones a América latina

El Cairo-Milán-México: el viaje literario (poético, narrativo y ensayístico) de Fabio Morábito 19

ISABELLE TAUZIN CASTELLANOS

La escritura de intervalos en Fabio Morábito: ciudades, memoria y fronteras 37

ADALBERTO MEJÍA

Perseguidos, reprimidos y confinados: la memoria de los japoneses en México a partir de *Mudas las Garzas*, de Selfa Chew 47

THERESA BACHMANN

Mezcla de géneros e intertextualidad en *Tela de sevoya* (2012), de Myriam Moscona 63

BRIGITTE NATANSON

Intertextualidad y transculturalidad en *Historia secreta de Costaguana* 87

HANNA NOHE

Un écrivain nikkei péruvien: Augusto Higa Oshiro. Faire parler l'étranger intime? 101

BARBARA MAUTHES

SEGUNDA PARTE. Migraciones internas

Voces e imaginarios migrantes en la poesía peruana reciente 119

HELENA USANDIZAGA

- México, la peligrosa frontera de la migración centroamericana
en *La fila india*, de Antonio Ortuño 145
JULIO ZÁRATE
- El viaje al más allá de Yuri Herrera 161
LISE DEMEYER
- Viaje(s), identidad(es) y representación(es) del pasado en *Los topos*
de Félix Bruzzone 179
CELIA DUPERRON
- Les voix en creux dans *Bariloche* et *Una vez Argentina* d'Andrés Neuman:
penser le déracinement, combler le vide de l'absence 193
INÉS ECHEVERRIA
- TERCERA PARTE. Rumbo a Europa
- Entre realidad y ficción, el viaje en la obra de Ricardo Sumalavia
(2005-2015) 211
EVA VALERO JUAN
- Un cuy entre alemanes*: el inmigrante en la narrativa
de Walter Lingán 229
JOSÉ ELÍAS GUTIÉRREZ MEZA
- Zanahorias voladoras* de Antonio Ungar o la itinerancia
delirante 241
NÉSTOR SALAMANCA-LEÓN
- La palabra extraviada. Variaciones del español de España y del español
de Venezuela en la obra de Juan Carlos Méndez Guédez 251
RODRIGO BLANCO CALDERÓN
- Viajes, líneas de fuga y exilios en Roberto Bolaño 265
JUAN CARLOS PINO CORREA
- Problemas de las representaciones del viaje en Bolaño 275
PABLO VIRGUETTI

- Isel Rivero o el avistamiento de una errante de paso 287
ZUZEL LÓPEZ BAQUEZ
- Ce que l'exil fait à un roman. Écriture cubaine et réécriture espagnole
de *Las Palabras perdidas* de Jesús Díaz 301
AMINA DAMERDJI
- Le bilinguisme dans l'œuvre de Laura Alcoba:
un entre-deux culturel 319
LAURA BALAGUER
- Le décalage identitaire du pauvre: le migrant économique dans les
romans brésiliens *Estive em Lisboa e lembrei de você*, de Luiz
Ruffato, et *Azul-corvo*, d'Adriana Lisboa 335
ILANA HEINEBERG
- Volverse Palestina*, de Lina Meruane: límites de movimiento, aperturas
intelectuales 355
MÓNICA ALBIZÚREZ GIL
- CUARTA PARTE. Sin lugar
- Una poética de viaje: desde migraciones al nivel de la diégesis a
repercusiones de la estética digital en la escritura de Claudia
Aplaza 373
GIANNA SCHMITTER
- El extranjerismo en la literatura mexicana contemporánea 395
VÉRONIQUE PITOIS PALLARES
- Désappartenances géographiques dans l'œuvre
de Sergio Chejfec 411
BENOÎT COQUIL
- Généalogie nomade des corp[u]s argentins chez trois auteures de la
Nueva Narrativa Argentina 423
MARIE AUDRAN

Siendo rectora de la Universidad Veracruzana
la doctora Sara Ladrón de Guevara,

VIAJES, EXILIOS Y MIGRACIONES:

REPRESENTACIONES EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XXI
coordinado por Efrén Ortiz Domínguez e Isabelle Tauzin Castellanos,
se imprimió bajo demanda en el país de adquisición.

La edición fue impresa en papel book cream de 60 g.

En su composición se usaron tipos Minion Pro y Myriad Pro.

Cuidado de la edición y maquetación: Estrella Ortega y Aída Pozos Villanueva.