



Estefanía Bournot

## Giros Topográficos

(Re)escrituras del espacio en la narrativa  
latinoamericana del siglo XXI



PoWeR

Potsdamer Bibliothek der WeltRegionen | 6



Potsdamer Bibliothek der WeltRegionen



Estefanía Bournot

# Giros Topográficos

(Re)escrituras del espacio  
en la narrativa latinoamericana del siglo XXI

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de/> abrufbar.

**Universitätsverlag Potsdam 2022**

<http://verlag.ub.uni-potsdam.de/>

Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam  
Tel.: +49 (0)331 977 2032 / Fax: -2292  
E-Mail: [verlag@uni-potsdam.de](mailto:verlag@uni-potsdam.de)

Die Schriftenreihe **Potsdamer Bibliothek der WeltRegionen** wird herausgegeben von Prof. Dr. Ottmar Ette, Institut für Romanistik der Universität Potsdam.

Dissertation, Universität Potsdam, 2018.

Dieses Werk ist unter einem Creative Commons Lizenzvertrag lizenziert:  
Namensnennung 4.0 International  
Um die Bedingungen der Lizenz einzusehen, folgen Sie bitte dem Hyperlink:  
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Satz: text plus form, Dresden  
Druck: docupoint GmbH Magdeburg

**ISSN (print) 2629-2548**  
**ISSN (online) 2629-253X**

**ISBN 978-3-86956-534-7**

Zugleich online veröffentlicht auf dem Publikationsserver der Universität Potsdam:  
<https://doi.org/10.25932/publishup-54842>  
<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-548422>

# Agradecimientos

Esta tesis empezó con una lectura de *Los pasos perdidos* de Carpentier, el impulso de una búsqueda todavía incierta y el voto de confianza de personas e instituciones que creyeron que los encontraría. En primer lugar, agradezco al DAAD y al profesor Christoph Strosetzki, que fueron determinantes para iniciar este camino. El apoyo de la Potsdam Graduate School fue clave para las estancias de investigación en el extranjero y los congresos.

Gracias a mi mentor, el profesor Ottmar Ette, porque su trabajo fue fuente de inspiración y su consejo iluminó trayectos oscuros. Agradezco al coloquio, donde germinaron no solo ideas y reflexiones, sino también grandes amistades: Francisca García, Alan Mills, Pía Schneider, Natalia Villamizar, Geishel Curiel, René Olivares, Ana Carolina Torquatto, Alexandra Ortiz. El trayecto Sanssouci-Berlin me regaló charlas muy valiosas con Julio Prieto, Paulo Astor Soethe, Anne Kraume, Tobias Kraft, Benjamin Loy. La constelación de los almuerzos en el Iberoamericano, que dio sosiego a las ansiedades propias de la tesista. El empujón que me dio Jorge Locane para cerrar algunos capítulos y sus invitaciones a seguir pensando.

A Elías Gutiérrez Meza, por su lectura atenta y el cuidado de estas páginas. A Raúl Cuello por dejarme pasar por el ojo del crítico.

A Daniel Pacheco por compartir tantos desvelos y por abrirme nuevos mundos.

Gracias a la constelación de mujeres amadas y admiradas, mi soporte afectivo y mis compañeras infalibles: mis hermanas, Magdalena y Eugenia Bournot; Ana Zelín

## Agradecimientos

y Sarah Fallert, hermanas de la vida; mi madre, Gabriela Rosso; y a su madre, la Nonna, Jorgelina Rosso, que me heredó la pasión por la lectura y una curiosidad insaciable.

Gracias, sobre todo y para siempre a Gabriel, por la luz.

# Índice

|  |    |
|--|----|
| <b>Introducción. El mundo en una legumbre</b>                              | 11 |
| Primer giro: retorno al <i>topos</i>                                       | 15 |
| Segundo giro: del mapa al fragmento  | 18 |
| Tercer giro: del <i>land</i> al <i>scape</i>                               | 20 |
| <br>   |    |
| <b>I     Contrapunteo teórico-literario</b>                                | 25 |
| Foucault: del <i>topos</i> al <i>logos</i>                                 | 25 |
| De Certeau: las prácticas del espacio                                      | 28 |
| Lefebvre y Bajtín: los espacios representacionales y el cronotopo          | 29 |
| El espacio poscolonial y los estudios transareales                         | 32 |
| Los espacios otros de la cultura   | 34 |
| <br>   |    |
| <b>II    Topografías en movimiento:<br/>      figuras de la distorsión</b> | 43 |
| Aceleración  | 46 |
| Andrés Neuman: <i>Viajar sin ver</i>                                       | 49 |
| Amnesia y nostalgia  | 50 |
| Interiores   | 52 |
| Viajar sin moverse   | 54 |

|  |     |
|--|-----|
| Sergio Chejfech y los caminantes del mundo inmóvil                               | 56  |
| De mapas y simulacros  | 59  |
| Sensibilidades formateadas   | 61  |
| La experiencia dramática o el drama de la inexperiencia                          | 64  |
| Paisajes en crisis   | 66  |
| <b>III Del mapa a la cama: paisajes afectivos</b>                                | 69  |
| Lina Meruane: paisajes encarnados  | 74  |
| Paisajes de la memoria y memorias del paisaje:<br><i>Sangre en el ojo</i> (2012) | 79  |
| Paisajes de la pertenencia   | 83  |
| Andrea Jeftanovic: una geografía del deseo                                       | 86  |
| Maximiliano Barrientos y las heridas del paisaje                                 | 89  |
| Palimpsestos   | 93  |
| <b>IV Hoteles: Dinámicas archipiélicas de la identidad</b>                       | 95  |
| <i>Hotel España</i> y la literatura portátil: turismo, literatura y mercado      | 100 |
| El hotel-isla  | 104 |
| Nuevas sucursales del imperio  | 107 |
| <i>Hotel DF</i> : la isla y el archipiélago                                      | 109 |
| Topografías locales, topografías sensoriales                                     | 111 |
| No-lugares/todos los lugares   | 116 |

|   |     |
|---|-----|
| <i>Necrópolis y <i>Eles eram muitos cavalos</i>: el espacio carnavalizado</i> | 120 |
| Carnaval y carne: una narrativa de lo sensible                                | 124 |
| Rutas y encrucijadas: el espacio descentrado                                  | 128 |
| Lo (Un)heimlich   | 133 |
| <b>V Topografías de la alteridad:<br/>literaturas en expansión</b>            | 135 |
| Lanzarse a los caminos y deseos de mundo                                      | 140 |
| Viajes globales   | 142 |
| <i>Mongolia</i> : el giro etnográfico y la búsqueda de otro «otro»            | 145 |
| El otro, el mismo   | 149 |
| Paisajes en movimiento  | 153 |
| <i>Oriente empieza en el Cairo</i> : nuevos orientalismos sur-sur             | 157 |
| César Aira: exotismos y ficción   | 162 |
| El Japón de Mario Bellatín: una poética de la opacidad                        | 169 |
| Coda: Tupi or not tupi  | 175 |
| <b>VI Consideraciones finales</b>   | 177 |
| <b>Bibliografía</b>   | 183 |



# Introducción.

## El mundo en una legumbre

Entre marzo y julio del 2014, tuvo lugar por primera vez en el Museum of Fine Arts (MFA) de Boston, en Estados Unidos, una exposición dedicada enteramente a artistas contemporáneos de América Latina. La muestra abarcaba un amplio rango temporal, con obras producidas desde la década de los 70 –como algunas piezas de León Ferrari, Ana Mendieta u Horacio Zabala– hasta producciones más recientes, de comienzos de la segunda década del siglo XXI –de artistas como Ernesto Neco, Wilfredo Prieto, Oscar Muñoz, Magdalena Fernández, entre otros–. El museo –que recientemente había inaugurado una nueva ala con el propósito de expandir su foco tradicional en el arte norteamericano hacia otras regiones– hospedó esta heterogénea selección de la Colección Ella Fontanals Cisneros (CIFO), que ya había sido expuesta en Miami bajo el llamativo título de «Permission to be global/Prácticas globales», a fin de mostrar hasta qué punto la producción artística latinoamericana «have become integral to discourses on international contemporary art after years of exclusion from institutions at home and abroad» (Museum of Fine Arts). Así pues, bajo el lema de la «internacionalización», la exhibición de estas obras en Estados Unidos era presentada como su esperado acceso a la arena mundial del arte contemporáneo, donde –pidiendo permiso, claro– podían comenzar a cotizar su valor al mismo nivel que las obras de otros artistas del norte global.

La retórica curatorial de esta muestra se mantiene en línea con ciertas claves interpretativas que desde hace ya más de dos décadas –podríamos decir desde el cambio de milenio– se vienen aplicando extensamente para analizar la producción cultu-

ral latinoamericana, incluyendo también la literatura. Se trata de un esquema analítico que parte de una división o pugna de lo local, regional o nacional contra lo global o extraterritorial, y que imprime en esta transición de una esfera semiótica a la otra un cierto *ethos* de superación. Un esquema que, por otra parte, no es para nada novedoso, sino que reproduce el discurso antinómico de ciertas narrativas fundacionales –como civilización y barbarie, campo y ciudad, viejo y nuevo mundo– o las disputas modernistas entre el regionalismo y el cosmopolitismo. Estas distinciones, al igual que el título de la exposición del MFA, invitan –o constriñen– a observar y entender ciertas manifestaciones artísticas no tanto según una lógica relacional, temática o formal, sino como un conjunto representativo de un espacio cultural (América Latina), pensado como marginal o distinto respecto a una globalidad externa.

En efecto, la literatura latinoamericana del siglo XXI ha generado nuevas comunidades discursivas, extensas y diversas, algunas virtuales, que ya no dependen de los puntos de origen canónicos. Esto parece evidente, teniendo en cuenta la multiplicación de voces migrantes y de comunidades diaspóricas, o que las dinámicas del comercio, el turismo o la cultura mediática han generado una interconexión a escala planetaria. En relación con este efecto de progresivo desbordamiento de los límites nacionales, tanto en la producción y circulación de las obras de arte, así como en los imaginarios que estas convocan, en los últimos años ha surgido una cada vez más nutrida cantidad de estudios dedicados a conceptualizar y catalogar los diferentes tipos de prácticas glocales (Noguerol et al., 2011; Esteban, 2010), extraterritoriales (Mora, 2021), posnacionales (Castany Prado, 2007), mundiales (Müller, Loy, Locane, 2018), globales (Hoyos, 2009) o cosmopolitas (Sánchez Prado, 2018), que definirían la narrativa contemporánea de la región. En un gesto más radical, señalando el abandono del autorretrato y de la búsqueda insistente de la identidad nacional que había caracterizado la narrativa del *boom*, el escritor mexicano Jorge Volpi llegó incluso a anunciar la muerte de la literatura latinoamericana como etiqueta significativa y a considerar igualmente vano y superficial cualquier intento de clasificar la diversidad de producciones actuales bajo este rótulo regional (2006).

Esta muerte es cierta si entendemos Latinoamérica como un territorio y no como un espacio discursivo que se funda y se proyecta en sus representaciones culturales. A contrapelo de la retórica territorial, este trabajo busca abordar la producción literaria latinoamericana del siglo XXI desde una perspectiva espacial, entendiendo

el espacio como un elemento estructurador de las prácticas sociales, construido no solo a partir de la intervención material del paisaje, sino también en gran medida a través de lo que Arjun Appadurai denomina «el trabajo de la imaginación» (2001), es decir, a través de aquellas proyecciones imaginativas que vinculan a individuos dispersos en torno a un sentido de comunidad.

Las escrituras del espacio –que aquí nombro topografías– son, por tanto, también productoras del mismo. Al igual que el cine u otras artes visuales, la literatura no cumple tan solo un rol mimético de reproducción o copia de la realidad, sino que genera un espacio discursivo y teórico desde donde Latinoamérica se imagina y se piensa a sí misma. Pero, si según Benedict Anderson las comunidades imaginadas se articulaban anteriormente a partir de un territorio, una lengua, una historia, a veces también una religión en común (1993), es evidente que la imaginación de hoy en día se alimenta de maneras muy distintas a aquellas que impulsaron los nacionalismos en el siglo XIX. Me interesa, pues, responder la pregunta: ¿en función de qué nuevas variables se genera ese espacio social de comunidad e identidad? Y a la inversa: ¿qué tipo de comunidades imaginadas generan los espacios de la posmodernidad?, ¿cómo ha influido la movilización intensificada de personas, de inputs mediáticos, de la telepresencia, en la representación espacial de América Latina? O bien: ¿cuáles son las topografías latinoamericanas del siglo XXI?

Volviendo a la exposición del MFA, entre las numerosas obras en diferentes formatos (videoarte, performance, instalaciones, esculturas, pintura, etc.), me llamó la atención una presencia diminuta que ocupaba un gran espacio contra el muro blanco: el globo del mundo pintado en un garbanzo del artista cubano Wilfredo Prieto. La obra reproduce una práctica usual para este artista, quien a menudo combina objetos disímiles, cuyo uso, apariencia, confección o proveniencia pueden ser radicalmente distintos, pero que coinciden en la cotidianidad de nuestra existencia. Tal es el caso, por ejemplo, del teléfono celular amarrado a un mango (*Look at the Size of this Mango*, 2011), de la palmera expuesta dentro de una carretilla con tierra (*Caminata*, 2000) o del cubo de sandía (*Politically Correct*, 2009). El arte de Prieto funciona gracias a un doble desplazamiento: el de los objetos hacia afuera de sus escenarios habituales y el de los sentidos y funciones que los objetos adquieren dentro de este nuevo marco que extraña la mirada del espectador frente a lo ordinario. La potencia de las imágenes que resultan de estas combinatorias aparentemente insólitas reside en que rompen con una cadena de asociacio-

nes entre significantes y significados, de tal modo que sugieren un nuevo orden del discurso que interrumpe las relaciones naturalizadas entre las «palabras y las cosas» (Foucault 1982). La luz que se arroja a los objetos en la sala de exposiciones genera así una visión renovada de los mismos y nos permite percibir matices distintos, conexiones insospechadas, paradojas ocultas, como que un mango y un celular se asemejan más de lo que parece o que América Latina puede ser tan global como un garbanzo.

El caso del globo terráqueo expuesto en el MFA resulta justamente paradigmático de las paradojas generadas respecto a la inserción de lo local en el sistema-discurso de lo global que proponía el título de la exposición. Si se tiene en cuenta que en Cuba —a causa de la escasez y racionalización de insumos y víveres— las legumbres constituyen una de las bases de la alimentación de los habitantes de la isla, mientras que las bien nutridas masas de turistas que visitan el país tienen acceso ilimitado a todo tipo de alimentos, la obra de Prieto parece apuntar a una devaluación no solo económica, sino también simbólica. El tamaño miniatura del mundo dibujado sobre esta legumbre es correlativo al impacto insignificante que, en la grandilocuente escala de lo global, adquiere este alimento y la misma isla de Cuba; a la vez que, a la inversa, sobre la superficie de esa pequeñísima esfera, puede estar inscrito el mundo entero. De este modo, el escenario insular que evoca la pieza refleja también la naturaleza bifronte de la globalización: por un lado, la isla vista como un mundo, una condensación de las dinámicas globales en el microespacio y la microhistoria; por otro lado, el mundo visto como una isla que refracta dinámicas transnacionales que exceden ese espacio acotado y apuntan también a su condición archipiélica y relacional. La isla contiene el mundo —como el garbanzo el globo terráqueo—, pero el mundo está compuesto de islas.

Dentro de este mismo rango de ideas y asociaciones, mi propuesta es pensar las obras literarias producidas a partir del cambio de milenio desde este doble enfoque: en tanto configuradoras de mundos y en tanto el mundo se inscribe y refracta en ellas. Estos dos gestos se dan simultáneamente y no en concurrencia. Uno de los motores del análisis que aquí presento es precisamente la elaboración de nuevas imágenes, figuras o esquemas que superen los binarismos y que sean capaces de captar los flujos, los clarososcuros y las ambigüedades de los textos, donde lo global se manifiesta no como una cualidad opuesta a lo local, sino como un marco enunciativo ineludible. Los tópicos (*topoi*) son imágenes en movimiento, significantes que se actualizan en la escritura. Sus significados mutan en función de variables

afectivas, ideológicas, materiales y políticas, proyectando un paisaje de múltiples capas de sentidos retrospectivos del conocimiento del pasado y de la historia; pero también de sentidos prospectivos de nuevas y futuras resignificaciones.

Pero, para ir develando algunos de esos múltiples sentidos, es necesario retorcer un poco la mirada, girar el ángulo de observación, construir primero la escena, acomodar los objetos bajo los focos. Ese es el objetivo principal de las siguientes páginas: ofrecer un mirador –uno de muchos posibles– desde donde asomarnos a observar el paisaje todavía en construcción de la narrativa latinoamericana del siglo XXI.

## Primer giro: retorno al *topos*

Como ya he mencionado, el primer giro conceptual necesario para leer las topografías contemporáneas implica entender las escrituras del espacio a partir de un concepto de espacialidad que excede los límites de la territorialidad y que emerge –es el producto– de una construcción social, simbólica y discursiva (Bachmann-Medick, 2006: 284–328; Warf y Arias, 2009). Sobre esta base, la literatura tiene un papel importante como generadora de lo que Lefebvre denomina espacios representacionales y que se definen como una proyección imaginativa del espacio que busca apropiarse e incluso intervenir el espacio físico (1991: 39).

En efecto, la imbricación entre la literatura y el espacio en América Latina ha sido especialmente productiva en lo que concierne a la cantidad de textos críticos y ficcionales que se confrontan con la geografía de la región. La genealogía de esta preocupación por el espacio podría rastrearse hasta los inicios de la colonización en los *topoi* recurrentes de un nuevo continente edénico, almacén de riquezas, que los europeos proyectaban en las crónicas de la conquista. Esta topografía literaria alimentó los mapas y el imaginario colonial que acabó imponiéndose, en muchos casos brutalmente, por encima del *topos* geográfico (Padrón, 2004; Añón, 2017; Ette, 2009b).

El ensayo póstumo de Ángel Rama, *La ciudad letrada*, sería un punto angular sobre el cual se articuló la crítica y la teoría del siglo XX acerca del solapamiento de dos tipos de espacialidades en América Latina: la ciudad real y la ciudad simbólica, proyectada por las élites en la cultura escrita. Si bien algunos estudios posteriores retoman y cuestionan algunos de sus planteamientos (Franco, 2003; Spitta,

2003; Catelli, 2014), este trabajo de Rama logró exponer hasta qué punto el dominio simbólico del espacio se presenta como una arena de disputa de valores culturales.

Una vez lograda la independencia, las clases letradas criollas emprenderían lo que Aínsa llama «la colonización literaria de la tierra» (1986: 128). De esta empresa se derivan algunas imágenes fundadoras del espacio americano que serían determinantes para la justificación de ciertas políticas estatales. Así, si la conquista había impuesto una lógica de distribución y ocupación del territorio sobre otra estructura preexistente –a través, por ejemplo, de las dinámicas extractivistas que originó la minería o por medio de la fundación de ciudades europeas por encima de las urbes prehispánicas–, la literatura del siglo XIX tiene como misión refundar simbólicamente ese espacio y dotarlo de una nueva identidad, diferente a la de los colonizadores, pero también claramente diferenciada respecto de los sujetos subalternos de la nación (el indio, el gaucho, el bárbaro, el esclavo, la mujer...). Las notables diferencias culturales y las brechas sociales que a raíz de esto se produjeron se ven reflejadas en la representación dicotómica del espacio que distribuye topográficamente la civilización y la barbarie entre la ciudad y el campo o la selva.

Siguiendo la clave de interpretación postcolonial de W. J. T. Mitchell, planteada en *Landscape and Power* (2002), Jens Andermann advierte sobre el poder del paisaje como representación simbólica del espacio que funciona como vehículo ideológico de una gran sutileza, ya que hace parecer natural lo que en realidad es convención. De este modo, la literatura –al igual que otros medios de expresión artísticos como el cine, la pintura, la fotografía– es un medio no solo de representación mimético o descriptivo, sino también de producción de espacios, de configuraciones territoriales que pasan a formar parte del imaginario social (Andermann, 2000). Así, vemos aparecer *tópicos* –lugares comunes del archivo literario– que dan cuenta de un orden cultural y de un aparato retórico que responden a los intereses hegemónicos del poder.

Para Anna Housková, la peculiaridad de América Latina de ser un crisol de razas y culturas, cuya convivencia es tan fructífera como problemática, ha contribuido a una focalización en el espacio, tanto en el ensayo como en la narrativa. A diferencia del tiempo y su lógica secuencial (crono-lógica), sobre el plano horizontal del espacio se visualizan la simultaneidad y la coexistencia de lo diverso: «La visión de la región como simultaneidad de diferentes “maneras de ser” es propia de los ensayos de Hispanoamérica (igual que de sus novelas), donde el espacio se vincula

con una identidad problemática» (Housková, 2010: 20). Siguiendo algunas de las pautas marcadas ya por Fernando Aínsa en sus propuestas de geopoética (2006), Housková explora de manera original el imaginario espacial de buena parte de la ensayística y la narrativa ficcional de los siglos XIX y XX, extrayendo las matrices estéticas que reflejan un modelo de sociedad e identidad tensionada. Para la autora checa, la región más transparente de Alfonso Reyes, la naturaleza salvaje de las novelas de la selva, las ruinas prehispánicas de Octavio Paz o el binomio entre la ciudad letrada y la ciudad real de Ángel Rama conforman un imaginario espacial que puede interpretarse según el principio dual de lo apolíneo y lo dionisíaco, que enfrenta dos visiones de la pluralidad cultural de América: una visión idílica, según la cual los diferentes estratos culturales conviven armónicamente, llegando incluso a fusionarse; y otra visión dramática, desde donde se percibe una diferencia irreductible que lleva a un enfrentamiento o superposición entre diferentes mundos.

El paisaje, ya sea como modelo de pensamiento teórico –como lo presenta Ette (2013) en la misma línea de pensamiento que Edouard Glissant (2002)– o bien como reproducción de un orden visible del conocimiento y de los valores culturales determinados por el poder –como lo define Foucault (1984; 2008)– nunca se nos muestra desprovisto de sentido. Esto quiere decir que no existe una imagen objetiva del mismo, su representación siempre está determinada por la relación del sujeto con su entorno. Las topografías literarias se configuran a partir de la mirada humana que, desde una perspectiva limitada y subjetiva, escoge un fragmento y lo convierte en una unidad de significado, un nudo relacional entre el sujeto y el mundo. Este nudo es construido en función de relaciones afectivas, ideológicas, materiales y políticas, que no son en absoluto definitivas, sino que han ido evolucionando en el devenir histórico.

Enlazadas con esta tradición de la crítica latinoamericana atenta a las configuraciones geopoéticas y las dinámicas del paisaje, quisiera indagar en las actualizaciones de ese imaginario hoy en día: ¿cómo se construye el vínculo sujeto-entorno en la era de la hiperconectividad, de la aceleración, de los tránsitos masivos y constantes?, ¿qué nuevas imágenes espaciales entran en juego en la literatura?, ¿qué nos dicen esas imágenes de la reconfiguración del sujeto latinoamericano?

## Segundo giro: del mapa al fragmento

En el breve relato de Borges «Del rigor en la ciencia», se nos habla de un imperio cuyos cartógrafos llegaron a aspirar a un nivel de exactitud tal para su arte que crearon un «mapa del imperio, que tenía el tamaño del imperio y coincidía puntualmente con él» (1989: 847). Más tarde, «las generaciones siguientes entendieron que ese dilatado mapa era inútil y no sin impiedad lo entregaron a las inclemencias del sol y de los inviernos. En los desiertos del oeste perduran despedazadas ruinas del mapa, habitadas por animales y por mendigos» (847).

La narración recurre a la metáfora del mapa para señalar los límites de la representación y adelantarse a uno de los temas más candentes del debate estético-filosófico de la actualidad, que es, precisamente, la proliferación de simulacros y de los medios para su reproducción. La cartografía expone una ilusión del conocimiento de un espacio abstracto e inmóvil. Los intentos desmesurados de abarcar todo ese espacio en su extensión y diversidad tienen un correlato en ciertas narrativas totalizantes que buscaban dar un sentido de cohesión e imprimir así los límites de una identidad claramente definida. Ciertamente, las generaciones actuales son de aquellas «menos adictas al estudio de la cartografía», ya que no solo han hecho trizas el mapa del imperio, sino que además han expuesto, desafiando, sus ruinas fragmentarias. Se trata de un distanciamiento de aquellos grandes relatos (del progreso, de la nación) que señaló Lyotard (1994) y que se manifiesta en todo el arte contemporáneo, para el cual se trata justamente de crear el efecto inverso al del arte cartográfico; es decir, se busca destruir la ilusión y la empatía para poner en evidencia que ese espacio es un producto de la ficción.

Las demandas expresadas en el prólogo a la antología de *McOndo* y, posteriormente, en el llamado Crack, de acabar con esa concepción romántica de una identidad americana sustancial y colectiva (Müller, 2004), si bien no dieron pie a la creación de una generación literaria como grupo cohesionado, sí que de algún modo articularon algunos de los intereses de la narrativa de las siguientes décadas, como llevar la pregunta por la identidad a un plano más personal:

Los cuentos de *McOndo* se centran en realidades individuales y privadas. Suponemos que esta es una de las herencias de la fiebre privatizadora mundial. Nos arriesgamos a señalar esto último como un signo de la literatura joven hispa-

noamericana, y una clave de entrada a este libro. [Los cuentos] no son frescos sociales ni sagas colectivas (Fuguet y Gómez, 1996: 13).

Para la generación *McOndo*, se trataba principalmente de poner en evidencia los moldes constreñidos y homogéneos que imponía el ideal nacional, así como los dictámenes exotistas que marca la mirada colonial y que relegan a las formas de producción subalternas a ser voces de la precariedad y del desamparo. Para muchos de los autores del *posboom*, el objetivo era precisamente romper el mapa del imperio y habitar sus fragmentos.

Esta metáfora me parece útil para señalar dos aspectos de la relación de la narrativa actual respecto al espacio. Por un lado, se señaló una supuesta universalidad de la literatura latinoamericana que, como condición para su apertura cosmopolita, renunciaba al autorretrato (la insistente pregunta por la identidad) y se acomodaba en los no-lugares de la posmodernidad y la globalización, en el espacio vacío de historia y significado que los identificaba como ciudadanos del mundo y de la nada (Esteban y Montoya Juárez, 2011; Aínsa, 2012; Volpi, 2009). Desde esta retórica se compusieron, por ejemplo, las antologías de cuentos (Fuguet y Gómez, 1996; Becerra y Andahazi, 1999; Paz Soldán y Fuguet, 2000) que marcarían un corte temático y estilístico respecto a la narrativa del *boom* y cuyos autores, en su mayoría, habitaban fuera de América Latina, en Europa o Estados Unidos. Esto no es un dato menor, ya que, como señala Julio Ortega en el prólogo de su antología, el cambio de registro y temática venía marcado por la misma realidad de los narradores que

vienen de las crisis de representación nacional y se mueven hacia el espacio intermediador de lo que se llama hoy en día «la nueva internacionalidad», es decir, la noción de un mundo más diverso y más internacional, requerido de redes solidarias capaces de resistir las nuevas hegemonías (Ortega, 1997: 12–13).

Por otro lado, la contracara de la desterritorialización de la literatura, que buscaba huir del color local, implicó en muchos casos una reterritorialización hacia unidades más pequeñas: las realidades privadas e individuales que señalaba Fuguet y que organizan su espacio en torno a microuniversos domésticos, familiares, locales y de barrio, en un movimiento que va de la geopolítica hacia las pequeñas tácticas del hábitat (Locane, 2015).

En paralelo a una literatura latinoamericana que circulaba a nivel internacional de la mano de los grandes sellos editoriales, tenía lugar la eclosión de las editoriales cartoneras y otros sellos editoriales independientes con narrativas de un marco referencial localizado. Ejemplos de esto serían la literatura marginal, que pone en escena las realidades y grupos sociales excluidos del relato nacional, como las ficciones producidas en las periferias de las grandes ciudades: Ferrez en Brasil o Washington Cucurto y Juan Diego Incardona en Argentina; la literatura de frontera, del norte de México, con autores como Luis Humberto Crosthwaite, Eduardo Parra o Heriberto Yépez; o aquellas narrativas que recuperan los espacios de provincia y las zonas alejadas de las grandes urbes, como la de Hernán Ronsino, Selva Almada, Juan Cárdenas o Maximiliano Barrientos por nombrar tan solo unos pocos.

Volviendo a la metáfora borgiana, ambas vertientes, tanto la transterritorial como la reterritorial, reniegan del mapa total y de la perspectiva cartográfica en general, apostando, en cambio, por una perspectiva limitada y fragmentada. Ahora bien, aunque muchas obras se repliegan hacia topografías más íntimamente acotadas, esto no significa que estos universos no estén atravesados y conectados a un cuadro relacional mucho más amplio y complejo. Más allá de si las historias transcurren en Nueva York o en el conurbano bonaerense, si sus protagonistas son niños marginados en las favelas de Río o escritores que están de gira literaria por Asia, todas las obras generan un *topos* enunciativo que puede funcionar como una visión del mundo, de los varios mundos que conviven a pesar de las fuertes diferencias que nos impiden visualizarlos o leerlos.

### **Tercer giro: del *land* al *scape***

En uno de los episodios de su expedición científica en la pampa argentina, el naturalista inglés Clarke, personaje principal de la novela *La liebre* de César Aira (2004), experimenta un descubrimiento tan trivial como revelador. A medida que se desplazaba por el terreno, el paisaje se transformaba, mostrando nuevos aspectos a cada paso:

Se puso de pie y así como estaba, descalzo y sin pantalones, caminó unos cien metros. Otro aspecto del arroyo y sus orillas se presentó ante su vista, vagamen-

te previsible pero novedoso. Había una especie de combinatoria de los mismos elementos: el agua, las orillas, los árboles, la hierba. Cautivado, en medio del silencio, avanzó más. El hechizo del lugar estaba en la línea, en lo ocultos que se mantenían sus segmentos desde el segmento anterior, al revés de lo que sucedía a campo abierto. [...] Por acción del mecanismo de alejarse sobre una serie de «umbrales», tuvo la sensación de entrar en lo misterioso, en una inminencia de la nada que sugería el infinito (2004 [2002]: 65–66).

El fragmento ilustra de manera simple el perspectivismo que rige en cualquier representación/percepción del espacio: el hecho de que la posición del enunciante, que es variable, determina la imagen de su entorno. Esta apreciación parece trivial, pero indica una liberación del paisaje de sus connotaciones de género estático o imagen congelada de una naturaleza inmutable y ahistórica. Por el contrario, se fortalece como un medio dinámico de comunicación que muta no solo en función de las propias leyes orgánicas que lo rigen, sino también a partir de la mirada del sujeto que, desde cada segmento, percibe una nueva configuración (Astor Soethe, 2007). En efecto, la palabra equivalente en inglés a paisaje, *landscape*, se compone de dos vocablos que dan cuenta de la relación intrínseca que define este concepto: el *land* no se considera como una unidad autónoma, sino está estrechamente vinculada a las inflexiones específicas de un marco determinado, el *scape*.

Con la misma premisa, el antropólogo Arjun Appadurai proponía un estudio de los efectos de la modernidad y la globalización en las diferentes regiones del mundo, no desde términos territoriales, sino a partir de varios *scapes* que pueden servir como vías de acceso a la comprensión de fenómenos que no se manifiestan de la misma forma en todas partes:

La palabra «paisaje» hace alusión a la forma irregular y fluida de estas cinco dimensiones [...] también intentan hacer notar que no se trata de relaciones construidas objetivamente, que se mantienen fijas con independencia del ángulo desde donde se las mire. Por el contrario, intentan llamar la atención sobre el hecho de ser, fundamentalmente, *constructos* resultado de una perspectiva y que, por lo tanto, han de expresar las inflexiones provocadas por la inflexión histórica, lingüística y política de las distintas clases de actores involucrados (2001: 31).

Desde estas reflexiones, resultaría como mínimo paradójico presentar un corpus de obras que en conjunto pudieran transmitir una visión completa del imaginario espacial latinoamericano actual, puesto que dicha completitud no existe. No tan solo la postura de cada autor/a en cada libro articula una visión propia y limitada del espacio, sino que también mi investigación ha estado indudablemente condicionada por diferentes variables que han dado como resultado un recorte particular entre una infinidad de posibilidades. Así pues —permítaseme rescatar la frase de Roland Barthes en *La cámara lúcida*— en este libro no hallarán: «Nada que tuviese que ver con un corpus: tan solo algunos cuerpos» (1989: 37).

Lo que sí se podrá encontrar son diferentes umbrales reflexivos, vías de acceso teóricas y retóricas a un objeto sobradamente extenso y escurridizo. Las escrituras del espacio en la narrativa contemporánea de América Latina son tantas como los segmentos del paisaje sobre los que avanza el personaje de Aira, que se multiplican hacia el infinito. Por ello, los capítulos que componen el cuerpo central de este trabajo agrupan apenas cuatro posibles figuraciones o *scapes*, que toman en cuenta diferentes variables que condicionan ese vínculo nodal entre el sujeto y el espacio.

El mismo concepto de espacio ha tenido varios acercamientos teóricos desde diferentes disciplinas, de modo que no hay un método unívoco para abordar el tema. Previamente a la exposición de los diferentes *scapes*, me permitiré un breve preludio teórico sobre diferentes acepciones y aplicaciones del espacio como categoría analítica para la literatura, para así también entroncar la reflexión llevada a cabo en el análisis textual con la tradición crítica latinoamericana que, como mencionaba anteriormente, es muy rica en conceptos y metáforas espaciales y paisajísticas. En una especie de contrapunteo teórico-literario, intentaré exponer las potencialidades del enfoque espacial para que posteriormente, en el análisis de las obras, sean los mismos textos los que dicten «el paisaje teórico» (Ette, 2013) que se desprende de su lectura.

El primer segmento de paisaje o *scape* busca vislumbrar los efectos que las tecnologías mediáticas y las nuevas dinámicas de desplazamiento tienen sobre los patrones perceptivos y expresivos, ahora marcados por los signos de la aceleración y la simulación. Bajo este influjo se sitúan los textos de Andrés Neuman y Sergio Chejfec que componen el núcleo textual del capítulo. Ambos autores constatan una cierta crisis epistemológica, cuyo efecto es un distanciamiento del espacio como experiencia vital y práctica, lo cual compromete las posibilidades del lenguaje literario para representarlo.

En oposición a esta desrealización del espacio debido a una progresiva virtualización del mismo, el segundo segmento presenta las encarnaciones del paisaje, es decir, las espacialidades proyectadas desde las corporrealidades subjetivas. Los textos de Andrea Jeftanovic, Maximiliano Barrientos y Lina Meruane servirán aquí para alumbrar los paisajes afectivos que moldean los cuerpos individuales y colectivos.

El tercer *scape* aborda el hotel y la ciudad como figuras fractales y formas de articular la estructura del relato, que siguen una dinámica insular y archipiélica: permiten visualizar la coexistencia de mundos autónomos y diversos dentro de una misma constelación espacial. Las narrativas de Meneses, Fadanelli, Gamboa y Ruffato recurren a estos *topoi* como alegorías de una convivencia truncada y una noción de ciudadanía dislocada y en crisis.

Por último, el cuarto *scape* busca explorar las imágenes de la otredad que han resultado del reordenamiento geopolítico actual y de las políticas expansivas de las editoriales. En el marco de una nueva ciudadanía global que amplía su imaginario, las obras de este bloque que comprende novelas de Bernardo Carvalho, Héctor Abad Faciolince, César Aira y Mario Bellatín retoman cierta tradición exotista y orientalista para delimitar un espacio antagónico fuera de las fronteras nacionales.

Cada segmento busca ser un ángulo de mira sobre un conjunto de obras que dictan su propio paisaje teórico. El propósito es presentar instancias reflexivas y propuestas de lectura que permitan un mejor entendimiento de las dinámicas entre escritura y espacio, entre el *topos* y el *logos*, entre el mundo latinoamericano y Latinoamérica en el mundo.



# I Contrapunteo teórico-literario

## Foucault: del topos al logos

La simultaneidad es una de las particularidades que ofrece el espacio como herramienta hermenéutica; esto es, la posibilidad de observar el ordenamiento de elementos que coexisten dentro de una misma constelación. El geógrafo Edward Soja, quien fue el primero en dar nombre a este giro espacial (*spatial turn*) en *Postmodern Geographies* (2011), toma como referencia «Des espaces autres» (1984) de Foucault para anunciar un cambio de perspectiva para las ciencias sociales. Foucault avisaba del fin de la visión desarrollista de la historia e identificaba la preponderancia de la lógica de la simultaneidad del espacio como una de las claves para leer nuestra era:

Nuestra época sería más bien la época del espacio. Vivimos en el tiempo de la simultaneidad, de la yuxtaposición, de la proximidad y la distancia, de la contigüidad, de la dispersión. Vivimos en un tiempo en que el mundo se experimenta menos como vida que se desarrolla a través del tiempo que como una red que comunica puntos y enreda su malla (1997 [1984]: 84).

Según el filósofo francés, el giro hacia el espacio es también acompañado por un giro epocal, es decir, un cambio en los patrones epistemológicos y perceptivos que nos lleva a experimentar el mundo según otras categorías vinculadas al espacio (distancia, yuxtaposición, cruce...). El vuelco hacia un pensamiento espacializado

sería la clave para entender las dinámicas socioculturales de la globalización como fenómeno de sincronización de mundos vitales, que conecta una multiplicidad de lugares en una compleja trama de interdependencias y relaciones.

Foucault insiste, no obstante, en que el espacio no puede considerarse independientemente del tiempo, como una masa informe e inalterable, sino que ambas categorías han de pensarse conjuntamente en la evolución de las prácticas sociales: «No vivimos en el interior de un vacío que cambia de color, vivimos en el interior de un conjunto de relaciones que determinan ubicaciones mutuamente irreducibles y en modo alguno superponibles» (1997 [1984]: 84). No se trata, pues, de superar el paradigma cronológico (centrado en el progreso lineal de la historia), impuesto desde la modernidad, sino de combinar ambas perspectivas: una espacialización de la historia y una historización del espacio. En efecto, los análisis críticos de Foucault sobre la evolución de las prácticas sociales se asientan, en gran parte, en la espacialización que lleva a cabo de ellas. Pero, si bien el espacio es un concepto fundamental en la obra del filósofo francés, su definición no es para nada unívoca. En lo siguiente, intentaré acercarme a las posibles acepciones del espacio en el pensamiento foucaultiano y a algunas de sus repercusiones críticas.

Por un lado, el espacio se presenta como un elemento crucial para el ejercicio del poder sobre la sociedad, lo que en términos foucaultianos llamaríamos un dispositivo: una forma de estructuramiento de las relaciones de poder para controlar formaciones sociales derivadas de los efectos pragmáticos de un discurso, una técnica o una ideología. Como se puede ver en la línea argumentativa de *Vigilar y castigar o La historia de la locura*, es precisamente a partir de ciertas estructuras espaciales institucionales (manicomios, cárceles, sanatorios) que se produce un disciplinamiento y control de la vida en sociedad y de los cuerpos. Estos espacios se organizan según la lógica del panóptico, que son los mecanismos de vigilancia y control a través de los cuales se busca disciplinar al individuo. A su vez, los espacios producen un orden normativo de la vida, del saber y del conocimiento: organizan y clasifican a las personas según diferentes categorías: tipo de condena, patología, edad, rango social. Del mismo modo, las bibliotecas y los museos, por ejemplo, clasifican los libros y objetos según épocas, procedencia, especie, disciplina, etc.

Por otro lado, en apenas contadas intervenciones que tuvieron una enorme repercusión, Foucault toma en cuenta otro tipo de espacialidades capaces de producir nuevas formas de conocimiento que escapan de la normatividad social establecida: las heterotopías. A este tipo de espacialidad contraria al sistema, que podríamos

describir como una especie de contraespacio, le dedica Foucault su ensayo «Des espaces autres». La definición del término es un tanto ambigua y apunta, al menos, a dos sentidos: la heterotopía es la localización de la diferencia, es decir, aquellos lugares que encierran y apartan prácticas o estados desviados de lo que la sociedad establece como normal, pero que surgen y forman parte de ella. Entre varios ejemplos, Foucault cita los manicomios, los cementerios, los geriátricos y los hoteles (1997 [1984]: 85). Estos espacios son, efectivamente, elementos disruptores del orden social y, por eso, su presencia incomoda. En contraste con las utopías, las heterotopías tienen un emplazamiento real, se gestan en el seno de una misma cultura y en una relación ambigua de rechazo y reflejo que va evolucionando a lo largo de la historia.

Pero la heterotopía es también la yuxtaposición de órdenes y tiempos. El teatro, el cine, las bibliotecas y los museos son espacios que tienen el potencial de almacenar y mostrar múltiples espacios y tiempos que coinciden dentro de la pantalla, del archivo o del escenario. Esta cualidad de multiplicación de lógicas es también uno de los rasgos fundamentales de la literatura. De hecho, la primera vez que Foucault introduce el término heterotopía es a raíz de una lectura de Borges, recordada en el prólogo a *Las palabras y las cosas*:

Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento –al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía–, trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo mismo y lo otro (1982: 1).

El cuento de Borges presentaba una enumeración insólita de animales que alteraba las secuencias y agrupamientos comunes, generando un «desorden que hace centellear los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría» (Foucault, 1982: 2). Su lógica diferente agrupa, como la heterotopía, elementos heteróclitos que distorsionan la capacidad deíctica del lenguaje de señalar un significado y valores establecidos *a priori*, lo que genera un efecto de extrañamiento en el lector:

Las *heterotopías* inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comu-

nes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la «sintaxis» y no solo la que construye las frases –aquella menos evidente que hace «mantenerse juntas» (unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y a las cosas (1982: 3).

Foucault marca aquí una extensión que va del *topos* al *logos*, lo que implica un ordenamiento del espacio que tiene lugar en el lenguaje. El *topos* no señala simplemente un lugar, un espacio físico, sino que se convierte en un modelo de organización del conocimiento: una topologización de una episteme. Por esta razón, la literatura se presenta en sí misma como un espacio heterotópico en la medida en que guarda la potencialidad de alterar los órdenes, de proyectar espacios alternativos, como aquello que desde nuestros esquemas mentales difícilmente podemos concebir, ya que «¿en qué lugar podrían encontrarse, a no ser en la voz inmaterial que pronuncia su enumeración, a no ser en la página que la transcribe? ¿Dónde podrían yuxtaponerse a no ser en el no-lugar del lenguaje?» (Foucault, 1982: 3).

Las heterotopías vendrían a poner en cuestión aquellos esquemas profundamente interiorizados que serían los «códigos fundamentales de una cultura –los que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores» (1982: 5). Desde esta perspectiva, sería posible concebir la literatura como ese otro espacio de contradicción y yuxtaposición que con un gesto de sacudida –como diría Foucault– saca a la luz fisuras y voces acalladas de «nuestro suelo silencioso e ingenuamente inmóvil» (1982: 10).

## De Certeau: las prácticas del espacio

Las teorías de Michel De Certeau complementan y a la vez cuestionan la visión normativa del espacio foucaultiano. De Certeau introduce la posibilidad de agenciamiento de los individuos, a quienes no considera seres pasivos dominados por los dispositivos del poder, sino que dentro de una cierta estructura normativa pueden activar estrategias o trucos para sortear el control y el disciplinamiento del panóptico. Con esto se refiere a los «Procedimientos –multiformes, resistentes, astutos y pertinaces– que escapan a la disciplina, sin quedar, pese a todo, fuera del campo donde esta se ejerce, y que deberían llevar a una teoría de las prácticas cotidianas, del espacio vivido y de una inquietante familiaridad de la ciudad» (2000:

108). Así, si la teoría foucaultiana presenta una visión despersonalizada del espacio como materialización e imposición de un sistema, De Certeau opta por la perspectiva singular del individuo dentro del mismo, en función del uso cotidiano que hace de él.

Las prácticas de lo cotidiano son las acciones concretas (como la comida, la lectura, el ocio, etc.) a través de las cuales los individuos pueden generar espacios propios de creatividad dentro de las limitaciones geográficas y geométricas que el sistema impone:

En la coyuntura presente de una contradicción entre el modo colectivo de la administración y el modo individual de una reapropiación, esta cuestión resulta sin embargo esencial, si se admite que las prácticas del espacio tejen en efecto las condiciones determinantes de la vida social (De Certeau, 2000: 108).

En cuanto a las prácticas espaciales, De Certeau aplica un modelo gramático saussuriano, según el cual el lugar es como la *langue*: un sistema de signos a disposición del usuario; mientras que las prácticas del espacio, los recorridos individuales, la alteración de los órdenes, serían el equivalente a la *parole*: el uso particular que el hablante hace del léxico y de las estructuras gramaticales (Certeau, 2000: 127).

La literatura es, en este sentido, también una estrategia de agenciamiento, una práctica de apropiación del espacio que en su proyección simbólica lo resignifica. La intersección de las estructuras espaciales del poder con los modos de agenciamiento particulares es uno de los temas principales sobre los que orbitan muchos de los textos de este trabajo. Precisamente, en una época donde se habla de desterritorialización y de la proliferación de no-lugares, la narrativa se propone como un acto de reapropiación de lo que parece haberse arrebatado a la sociedad.

## **Lefebvre y Bajtín: los espacios representacionales y el cronotopo**

El desdoblamiento entre el espacio físico, vivido a través de sus prácticas, y el espacio representado (en el lenguaje, en el arte, en el diseño...) guarda estrecha relación con la teoría tripartita de Lefebvre sobre la construcción social del espacio, que —a

partir de su redescubrimiento tardío por los geógrafos norteamericanos— sería otra de las bases del *spatial turn*. En *La production de l'espace* (Lefebvre, 1991), el filósofo francés detalla la composición del espacio en la interacción de tres campos: el de las prácticas espaciales (la experiencia física del espacio y su construcción material); el de las representaciones del espacio en la labor de arquitectos y diseñadores; y, finalmente, el de las representaciones simbólicas que Lefebvre denomina espacios representacionales. Estos últimos son los que le atañen al arte, pues se trata del espacio «as directly lived through its associated images and symbols» (1991: 39). Lefebvre insiste en que estos espacios no están en un plano abstracto, separados de la vida, sino que expresan vínculos afectivos e ideológicos que intervienen también en el espacio de convivencia social:

Representational space is alive: it speaks. It has an affective kernel or centre: Ego, bed, bedroom, dwelling, house; or: square, church, graveyard. It embraces the loci of passion, of action and of lived situations, and thus immediately implies time. Consequently, it may be qualified in various ways: it may be directional, situational or relational, because it is essentially qualitative, fluid and dynamic (1991: 42).

Es importante aquí el carácter fluido y dinámico que define el espacio representacional según Lefebvre, pues esto lo liga a una historicidad que por mucho tiempo le fue negada. Al analizar el espacio como construcción social, Lefebvre incorpora la dimensión temporal que viene marcada por el desarrollo indisoluble de la sociedad que lo produce.

En este punto, vale recuperar también el concepto de cronotopo que formula el teórico ruso Mijaíl Bajtín para definir «la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» (1991: 237), las cuales adquieren —al igual que en la teoría de Lefebvre— un fuerte valor social. Los espacios representacionales de la literatura van ligados al espacio-tiempo donde se producen y donde son recibidos, de manera tal que, al mismo tiempo que representan un universo social, reproducen el mismo proceso de representación.

El cronotopo funciona como centro organizador del relato que determina tanto la temática y el desencadenamiento argumental como la forma del texto, siendo estos los determinantes principales del género literario. Es importante resaltar que no se trata de la descripción o transcripción de un determinado espacio histórico,

sino que el cronotopo implica un momento de valoración de una compleja realidad social que es traducida en términos simbólicos. De esta manera, el cronotopo establece varios puentes: entre el mundo creador donde se inserta la obra y el mundo (re)creado en el texto, por un lado; y por otro, un vínculo entre el mundo del autor y el del lector. La relación entre sujeto y espacio representa una realidad social en constante cambio que se actualiza en su escritura y en su lectura:

La obra y el mundo representado en ella se incorporan al mundo real y lo enriquecen; y el mundo real se incorpora a la obra y al mundo representado en ella, tanto durante el proceso de elaboración de la misma, como en el posterior proceso de su vida, en la elaboración constante de la obra a través de la percepción creativa de los oyentes-lectores. Como es natural, ese proceso de cambio es en sí mismo cronotópico: se produce, primeramente, en un mundo social, que evoluciona históricamente, pero sin alejarse del cambiante espacio histórico (1991: 404).

En terminología lefebvrieriana, diríamos que el cronotopo sintetiza la unión entre espacios representacionales y las prácticas del espacio. Si además hacemos un paralelismo con la teoría gramatical de Saussure, retomada a su vez por De Certeau, para Bajtín la literatura es la *parole*, el uso activo y social del lenguaje, el cual está permeado y determinado por el medio desde donde se enuncia y desde donde se recibe. El mensaje, el texto literario, es un medio dinámico de comunicación en tanto que activa múltiples posibles significados en función de su localización espacio-temporal:

Se nos da un texto que ocupa un lugar en el espacio, es decir, está localizado; y su creación, su conocimiento, parte de nosotros, discurre en el tiempo. El contexto como tal no es inerte: a partir de cualquier texto, pasando a veces a través de una larga serie de eslabones intermedios, llegamos siempre definitivamente a la voz humana: por decirlo así, nos tropezamos con el hombre (Bajtín, 1991: 403).

La voz humana que encontramos, según Bajtín, no es una, sino múltiples; es la acumulación polifónica de saberes y experiencias almacenados en el espacio heterotópico literario. En suma, el cronotopo apunta a las tres cualidades del espacio

que he intentado ir desglosando: la diversidad (en lo polifónico y multiperspectivado), la sincronidad (en la yuxtaposición y constelación simultánea de lo diverso) y lo cambiante (las perspectivas siempre móviles).

## El espacio poscolonial y los estudios transareales

Para Doreen Massey, solo a partir de un enfoque espacial se pueden entender las particularidades regionales y su conexión a la trama mundial, las que quedan obliteradas en el relato del progreso, marcado desde el modernismo como línea evolutiva de las sociedades en función de sus mecanismos de producción:

Muchos de los relatos actuales sobre la «globalización», entre otros, comparten una imaginación geográfica, que reorganiza las diferencias espaciales en una secuencia temporal. Así los lugares no tienen diferencias genuinas, sino que se ubican más adelante o más atrás en el mismo relato (2005: 116).

El relato desarrollista tiene implicaciones geopolíticas, ya que coloca a una distancia temporal de retraso a aquello que está lejos física y culturalmente, y degrada así a un nivel de subdesarrollo cultural a un otro instituido desde la razón europea/occidental. Esta concepción oculta la naturaleza contemporánea (de coexistencia) de mundos autónomos, diversos y cambiantes; esto es, el hecho de que lo otro no existe atrás ni adelante, sino al mismo tiempo. Para Massey, «una comprensión acabada de la espacialidad implica reconocer que hay más de una historia desarrollándose en el mundo y que esas historias tienen al menos una relativa autonomía» (2005: 118).

La versión politizada del espacio, como una categoría crítica para entender los mecanismos del poder, es una de las vertientes del *spatial turn* más cercanas a la teoría poscolonial, impulsada inicialmente por Edward Said en *Orientalism* (2008 [1978]). Desde aquí se ha intentado mostrar como los espacios representacionales del discurso literario europeo decimonónico son concebidos desde una perspectiva imperialista que delimita espacios de alteridad cultural para proteger los intereses del poder colonial. Si, como apunta Massey, espacializar las prácticas sociales y culturales facilita una perspectiva global de una diversidad de desarrollos contemporáneos, la teoría poscolonial subraya las variantes materiales, políticas e ideoló-

gicas que entretejen esa diversidad, dando forma a los mapas del poder. El ejercicio de cartografiar implica, desde este punto de vista, trasladar el análisis crítico que Foucault lleva a cabo con los espacios institucionales dentro de la sociedad europea hacia el marco más amplio de la geopolítica, detectando las cargas simbólicas y, sobre todo, subjetivas que el mapa no muestra.

El tipo de sincronización de mundos diversos, vinculada directamente a la geopolítica, a la que apunta principalmente Massey, se ve con bastante claridad en la narrativa de Lina Meruane. La trayectoria de esta escritora chilena –desde *Viajes virales*, pasando por *Fruta podrida* hasta *Volverse palestina*– plantea experiencias contemporáneas de la globalización desde posiciones opuestas de poder y sometimiento. En las novelas de esta autora chilena, la división del espacio está marcada por dinámicas políticas y económicas que determinan los niveles más amplios del intercambio de mercancías y flujos económicos de norte-sur, así como las esferas más íntimas de la vida cotidiana y del cuerpo mismo que es víctima o beneficiario de esos flujos. Para Bachmann-Medick, esta concatenación de experiencias que se dan en diversos niveles es posible gracias a que el espacio se volvió una categoría de análisis y también una estrategia de representación:

Die Raumperspektive bietet also die Möglichkeit, das inkommensurable Nebeneinander des Alltagslebens, das Ineinanderwirken von Strukturen und individuellen Entscheidungen, das bisher eher getrennt voneinander untersucht worden ist, nun in den Zusammenschau zu analysieren (2006: 304)<sup>1</sup>.

La literatura es una plataforma de proyección de tales subjetividades. Nos permite ver lo que el mapa no muestra, los efectos de la microfísica del poder en la intimidad del lenguaje. Ottmar Ette hace énfasis en cómo esa multiplicidad de mundos experienciales (*Lebenswelten*), que encuentra un cauce de expresión en la polilógica de la literatura, atraviesa todas las regiones, lenguas y tiempos:

Literatur ist folglich eine Spielfläche des Viel-Deutigen, des Polysemen, insofern sie es erlaubt, sich in unterschiedlichsten Logiken gleichzeitig zu be-

1 Mi traducción: La perspectiva espacial ofrece así la posibilidad de analizar conjuntamente la incommensurable coexistencia de la vida cotidiana, el juego de las estructuras y las decisiones individuales que hasta ahora se habían estudiado más bien por separado.

wegen, ja bewegen zu müssen. Ihre fundamentale Vieldeutbarkeit provoziert die Entfaltung polylogischer Strukturen und Strukturierungen, die nicht an der Gewinnung eines einzigen festen Standpunkts, sondern an den ständig veränderten und erneuerten Bewegungen des Verstehens und Begreifens ausgerichtet sind (2012: 5)<sup>2</sup>.

A la dimensión espacial de la literatura como un paisaje orgánico del saber, que congrega lo diverso, lo sincrónico y yuxtapuesto, Ette agrega la variante del movimiento, es decir, el texto que constantemente se resignifica y reconfigura en el desplazamiento de la perspectiva.

El estudio de la literatura desde varias lógicas diferentes exige un enfoque metodológico que supere los binarismos culturales y disciplinarios. Ette propone los *Transarea Studies* como un abordaje capaz de integrar saberes de los más diversos ámbitos desde una perspectiva translocal/lingüística y areal. Esta forma pluricéntrica rebate hasta cierto punto la posición de los estudios poscoloniales –lo que, según el autor, recaen a menudo en un juego de oposiciones entre lo propio y lo ajeno/extraño/otro– y propone, por el contrario, un marco de descentramiento epistemológico, desde donde es posible acercarnos al saber de las literaturas del mundo más allá de nociones territoriales y locales fijas y estables, para concebirlas como un escenario de flujos y encrucijadas donde las identidades son constantemente disputadas.

## Los espacios otros de la cultura

La heterotopía es un concepto tan ambiguo como productivo, pues remite a una serie de metáforas y conceptos espaciales que se fueron expandiendo desde el ámbito de la geografía hacia los estudios culturales y poscoloniales, y que con matices diferentes plantean enfoques transdisciplinarios para dar cuenta de los flujos

2 Mi traducción: La literatura es, por tanto, un campo de juego de lo multisignificante, de lo polisémico, en la medida en que nos permite movernos –nos obliga incluso a movernos– en las más diversas lógicas al mismo tiempo. Su multiinterpretabilidad fundamental provoca el despliegue de estructuras y estructuraciones polilógicas, que no están orientadas a la adquisición de un único punto de vista fijo, sino a los movimientos de comprensión y entendimiento constantemente cambiantes y renovados.

culturales dentro del marco de la globalización actual. Inspirado en la revolución epistemológica que supuso el ensayo de Foucault sobre los espacios otros y sobre la base de la teoría tríplica de la construcción social del espacio de Lefebvre, Soja desarrolla su teoría sobre el tercer espacio o los *imagined-and-real places* como una nueva forma de imaginación geográfica que pretende superar los binarismos que determinaron la concepción del espacio entre abstracción y materialidad. Así, en este tercer espacio

everything comes together [...] subjectivity and objectivity, the abstract and the concrete, the real and the imagined, the knowable and the unimaginable, the repetitive and the differential, structure and agency, mind and body, consciousness and the unconscious, the disciplined and the transdisciplinary, everyday life and unending history (2014 [1996]: 57).

Es Soja quien, de hecho, postula en su libro *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory* (1989) la necesidad de una reconceptualización del espacio como categoría analítica de las ciencias sociales y proclama con ello el *spatial turn*. Vinculados a este giro epistemológico extendido a partir de la geografía, con autores como David Harvey, Doreen Massey o el mismo Soja, los estudios culturales también comenzaron a centrar su atención en la relevancia de esa imaginación geográfica. Este es el caso, por ejemplo, de Homi Bhabha, quien retoma algunas nociones vinculadas al *thirdspace* de Soja y las lleva al terreno de la teoría cultural desde un enfoque poscolonial y posmoderno. En su reconocido libro *The Location of Culture*, el autor localiza literalmente los procesos de alterización e hibridación propios de la modernidad. Bhabha entiende estos espacios *in-between* como el terreno propicio para elaborar nuevas estrategias de identidad que se desprendan de la idea de cultura como raíz inmóvil y respondan a «la necesidad de pensar más allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales, y concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales» (2002: 18). El espacio entre medio es definido en este caso como una zona franca de hibridación cultural y comunicación, donde en un gesto de negociación y traducción surgen identidades mestizas y se construye «un objeto político que es nuevo, ni uno ni otro, aliena nuestras expectativas políticas y cambia, como debe hacerlo, las formas mismas de nuestro reconocimiento del momento de la política» (Bhabha, 2002: 18).

Arjun Appadurai es contrario a la idea de Bhabha de localizar la cultura o de conferirle un espacio al proceso de hibridación cultural, ya que, en el marco de la actual fase de globalización, entiende que «La nueva economía cultural global tiene que ser pensada como un orden complejo, dislocado y repleto de yuxtaposiciones que ya no puede ser captado en los términos de los modelos basados en el binomio centro-periferia (ni siquiera por aquellos modelos que hablan de muchos centros y muchas periferias)» (2001: 30). La formación de una cultura global se daría más bien en función de varios dislocamientos. Por eso, Appadurai desarrolla un abordaje más dinámico que, si bien recurre también a una terminología espacial –la del paisaje–, hace hincapié justamente en su naturaleza irregular y fluida, que es determinada por el posicionamiento del individuo o de un grupo social. Él diseña un modelo de análisis en el que la interacción de cinco tipos de flujos culturales (a saber: los paisajes étnicos, tecnológicos, mediáticos, ideológicos y financieros) son los que configuran los mundos imaginados que, en clara alusión a Benedict Anderson, constituyen «los múltiples mundos que son producto de la imaginación históricamente situada de personas y grupos dispersos por todo el globo» (Appadurai, 2001: 31); esto es, una noción de comunidad cultural transterritorial y desterritorializada que no necesariamente comparte un territorio físico-político y cuya unidad afectiva se conforma más allá de las fronteras.

Este sería uno de los posibles ángulos teóricos desde los cuales América Latina adquiere un contorno como área de estudio. Teniendo en cuenta que, en efecto, se trata de una región compuesta por múltiples estados nacionales, compuestos a su vez por múltiples etnias y lenguas, cuyos habitantes han emigrado en grandes masas hacia fuera de la misma región, lo único que une esa diversidad de conjuntos e individuos es un imaginario común de ciertas experiencias compartidas y de otras tan solo recibidas o heredadas. Una imaginación que hoy en día, sin duda, está moldeada principalmente por la cultura mediática (la cual, a su vez y tal como indica Appadurai, repercute y está condicionada por los mercados financieros e ideológicos).

En el prólogo/manifiesto de *McOndo*, la épica antología de cuentos latinoamericanos de Alberto Fuguet y Sergio Gómez, los compiladores pretenden poner en valor ese imaginario bastardo e híbrido de América Latina, impregnado por la cultura mediática y de consumo que daría vuelta de página a la estética rural, fantástica y políticamente comprometida del realismo mágico y sus epígonos:

Para nosotros, el Chapulín Colorado, Ricky Martin, Selena, Julio Iglesias y las telenovelas (o culebrones) son tan latinoamericanos como el candombe o el vallenato. [...] Latinoamérica es, irremediablemente, MTV latina, aquel alucinante consenso, ese flujo que coloniza nuestra conciencia a través del cable, y que se está convirtiendo en el mejor ejemplo del sueño bolivariano cumplido, más concreto y eficaz a la hora de hablar de unión que cientos de tratados o foros internacionales (1996: 16).

Los autores hacen explícito el trabajo de imaginación que ejercen los medios de comunicación masivos para la conformación de un imaginario latinoamericano. El prólogo comienza, de hecho, constatando por un lado la desconexión que hay en el ámbito editorial dentro del ámbito hispanoamericano, donde apenas circulan las publicaciones de un país a otro; por otro lado, señala la academia norteamericana, los grandes sellos editoriales españoles y la cultura televisiva como los puntos de encuentro y cohesión de diversas manifestaciones culturales dispersas y singulares. Así, la cuestión de la identidad latinoamericana ya no puede formularse en función de una localidad, como germinación autóctona, sino que se conforma como comunidad imaginaria, unida afectivamente en torno a la cultura mediática y a un archivo simbólico compartido. Appadurai diferencia este tipo de imaginación colectiva respecto a la capacidad de fantasía individual:

Parte de los medios de comunicación de masas hacen posible, precisamente a raíz de producir condiciones colectivas de lectura, crítica y placer, es lo que en otra oportunidad denominé comunidad de sentimiento, que consiste en un grupo que empieza a sentir e imaginar cosas en forma conjunta, como grupo (2001: 10).

Con términos similares a los de Bhabha y Appadurai, pero algunos años antes de la publicación de *Modernity at Large* (1996) y de *The Location of Culture* (1994), García Canclini publica su pormenorizado estudio *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1989), sobre los conflictivos procesos de transición de las culturas tradicionales y rurales hacia la modernidad urbana y mediática en América Latina. Los masivos éxodos de la población rural hacia las grandes urbes y la expansión mediática son, según Canclini, los dos factores fundamentales que llevaron a la hibridación de la cultura, desarraigada de los referen-

tes histórico-telúricos y enajenada de la vida social articulada en torno al espacio público:

Las identidades colectivas se encuentran cada vez menos en la ciudad y en su historia, lejana o reciente, su escenario constitutivo. La información sobre las peripecias sociales se recibe en la casa, se comenta en familia o con amigos cercanos. Casi toda la sociabilidad, y la reflexión sobre ella, se concentra en intercambios íntimos. Como la información de los aumentos de precios, lo que hizo el gobernante y hasta los accidentes del día anterior en nuestra propia ciudad nos llegan por los medios, estos se vuelven los constituyentes dominantes del sentido «público» de la ciudad, los que simulan integrar un imaginario urbano disgregado (1990: 268).

El imaginario unificado a través de la teleparticipación –como llama el mismo Canclini al vuelco del individuo a ese espacio comunitario virtual– contrasta con el desmembramiento del espacio urbano y el fin de su función cohesionadora y civilizadora. Asistimos a un claro ejemplo de esta paradoja en *Cómo viajar sin ver*, el diario de viajes de Andrés Neuman que será tratado más detalladamente en el segundo capítulo. En él, el autor-narrador describe en una de las entradas esa sensación de familiaridad que encuentra en la televisión y que le ofrece un cierto recogimiento en la morada fría e impersonal del hotel: «Veo la tele mansa, mala, familiar. Dejo las series tontas que son nuestro pasado, Alf, El príncipe de Bel-Air, Superagente 86. Y me siento, en un país lejano que también es el mío, en una habitación igual a cualquier otra, accidentalmente en casa» (2010a: 33). Nótese el uso de la primera persona del plural en «las series tontas que son nuestro pasado» para hacer referencia a una historia común que no es otra que las series norteamericanas. Para el autor argentino, que vivió desde su adolescencia en España, uno de los vínculos más fuertes con su país de nacimiento y América Latina es la cultura televisiva compartida.

En contraste a este ambiente familiar que proporciona la tele, la cita de Neuman muestra la estética aséptica y homogénea del hotel como signo del enajenamiento del individuo respecto al espacio que habita y de la transformación del espacio mismo que ya no provee signos distintivos específicos («una habitación igual a cualquier otra»). Como señala Canclini, el espacio urbano ya no es el lugar de reunión y de articulación de una idea ciudadanía. La ciudad se ha ido comparti-

mentando en pequeños micromundos: los barrios, las villas, las favelas, los hogares, que –a diferencia de lo que sucede en el imaginario mediático– no conforman, en su conjunto, una «comunidad de sentimiento». La archipelización de este espacio urbano y la proliferación de mundos aislados como el hotel son el eje que articula las lecturas del capítulo cuarto, desde las cuales se busca reconsiderar las posibles constelaciones para abordar una idea de América Latina plural, desmembrada y conectada al mismo tiempo.

Las ideas de hibridez propuestas por Canclini, así como el concepto de transculturación que Ángel Rama retoma de Fernando Ortiz, no estuvieron exentas de críticas. El crítico peruano Antonio Cornejo Polar acusa el tono celebratorio del resultado aparentemente armónico y pacífico de los procesos de mestizaje y modernización en América Latina, un tono que obvia la lucha de poderes y la violencia ejercida sobre las poblaciones sometidas e incluso diezmadas ante el dominio colonial y, actualmente, neocolonial liberal. Para Cornejo Polar, es ilusorio hablar de una síntesis híbrida o mestiza de las razas y culturas en el continente americano, donde más bien se trata de una heterogeneidad no dialéctica (1996). El mestizaje, como forma de hibridación cultural que unifica y armoniza las diferencias, representa ese tercer espacio de convergencia cultural, que Bhabha denomina *in-between* y Soja *thirdspace*, donde las identidades son disputadas y negociadas, y que, en el caso de América Latina, sirvió de sustento para una ideología nacional criolla que dejaba fuera del proyecto nacional las otras culturas subalternizadas. Es en este punto donde divergen las teorías acerca de las transferencias culturales: ¿se trata realmente de un espacio otro –es decir, nuevo, que emerge como síntesis híbrida de dos o varias lógicas distintas– o de un espacio donde coinciden, incluso de forma contenciosa, sin llegar a unirse varios órdenes distintos? Para Cornejo Polar:

Contra ciertas tendencias que quieren ver en la migración la celebración casi apoteósica de la desterritorialización [...] considero 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 (1996: 841).

En el mismo tono de crítica hacia las teorías de la hibridación cultural, la socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui propone el término *ch'ixi*, proveniente del

aymara, cuyo significado hace énfasis en la naturaleza «manchada» del mestizaje, en el sentido de heterogénea y conflictiva:

La noción de «hibridez» propuesta por García Canclini es una metáfora genética, que connota esterilidad. La mula es una especie híbrida y no puede reproducirse. La hibridez asume la posibilidad de que, de la mezcla de dos diferentes, pueda salir un tercero completamente nuevo, una tercera raza o grupo social capaz de fusionar los rasgos de sus ancestros en una mezcla armónica y ante todo inédita. La noción de *ch'ixi*, por el contrario, equivale a la de «sociedad abigarrada» de Zavaleta, y plantea la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan. Cada una se reproduce a sí misma desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras de forma contenciosa (2014: 70).

La idea de Rivera Cusicanqui se acerca al concepto foucaultiano de la heterotopía más que otras nociones –como la del *in-between* o la hibridación cultural– por varias razones. Tanto la heterotopía de Foucault como lo *ch'ixi* de Rivera Cusicanqui implican una yuxtaposición de órdenes que revierte el sentido estéril de lo híbrido y hace énfasis en la productividad de las diferencias. En contraste con el *in-between* de Bhabha, que es un «ni uno ni lo otro», en el espacio heterotópico conviven varias lógicas simultáneamente sin implicar una otredad radical, sino una mezcla ambivalente y no siempre armónica, que puede describirse según la lógica aymara del tercero incluido con la que Rivera define lo *ch'ixi*.

Ante el apabullante panorama actual de literaturas creadas en el seno del movimiento de personas, de bienes simbólicos y materiales, es importante generar otros marcos de lectura que permitan acceder al tránsito perpetuo de estas identidades mutantes para observar críticamente la noción de identidad como germinación local, así como las fusiones híbridas que aplanan las diferencias conflictivas. El espacio heterotópico y las ideas sobre lo *ch'ixi* y la heterogeneidad no dialéctica invitan a pensar en una diferencia que no es una alteridad radical, separada de nosotros mismos, sino que existe en estrecha relación con la sociedad y como reflejo opaco y distorsionado de la misma.

Por eso, estos otros espacios suponen también una interpelación a la cultura como sistema de semejanzas, de lo siempre igual a sí mismo. Aprovechando la expresión de Kristeva, los espacios heterotópicos, entre los cuales se puede encontrar

la misma literatura, nos convierten en «étrangers à nous-mêmes» (1989), es decir, extranjeros a nosotros mismos, en tanto que nos devuelven una mirada extraviada, que obliga a pasar por lo diferente para poder volver a nosotros. La heterotopía funciona para Foucault de manera similar a un espejo, como dispositivo de reflejo y extravío: «A partir de esta mirada que de alguna manera recae sobre mí, del fondo de este espacio virtual que está del otro lado del vidrio, vuelvo sobre mí y empiezo a poner mis ojos sobre mí mismo y a reconstituirme allí donde estoy» (1997 [1984]: 87).



## II Topografías en movimiento: figuras de la distorsión

En el año 2009, después de ganar el Premio Alfaguara de Novela, el escritor Andrés Neuman comienza una gira promocional que lo lleva a recorrer en pocos meses varios países de Latinoamérica. Como resultado de este itinerario publica en 2010 un diario de viaje bajo el llamativo título *Como viajar sin ver*, en el que plasma en breves fragmentos desconectados, a modo de aforismos, las impresiones y anécdotas captadas durante dicha gira de ritmo frenético. Las palabras introductorias al libro son la carta de presentación de un tipo de literatura que surge del espacio fugaz del movimiento:

Si iba a pasarme meses en aeropuertos, hoteles, lugares de paso, lo verdaderamente estético sería aceptar ese punto de partida y tratar de buscarle su propia literatura. No forzar la escritura sino adaptarla a ese tiempo, a los tiempos. Así la forma del viaje y la forma del diario serían idénticas (Neuman, 2010a: 13).

La propuesta de Neuman se inscribe en un cuestionamiento estético más amplio: ¿cómo escribir desde una realidad acelerada, marcada por el movimiento constante? Responder a esta cuestión supone pensar la influencia que la experiencia del tiempo y el espacio tienen tanto en el proceso de creación del texto como en el de su recepción. Desde el punto de vista de la crítica, esto supone entender el texto como un medio de expresión inmerso en un contexto social, histórico y cultural que queda plasmado en lo que Bajtín denomina el cronotopo literario (1991: 237). Este es un elemento que establece múltiples vínculos: por un lado, conecta el

texto con el mundo del autor y, por otro lado, este universo adquiere nuevos matices y significados desde el propio entorno receptor del lector. A partir de la obra de Neuman podemos plantearnos las siguientes preguntas: ¿cuáles son las relaciones espacio-temporales que el autor vuelca en su texto?, ¿cómo están configurados los códigos que hoy en día dan forma a la literatura? o, dicho de otro modo, ¿cómo es ese «tiempo», «los tiempos», a los que, según el autor, hay que adaptar la escritura?

En su libro *Literatur in Bewegung* (2001), Ottmar Ette destaca la literatura de viajes como una forma de visualización de los procesos hermenéuticos, un recorrido mental hacia lo desconocido, hacia lo otro. Viaje y literatura están unidos como formas de descubrimiento, como experiencias en las que se conjuga lo ya vivido/recorrido con lo aún por conocer:

Die Faszination des Reiseberichts –so meine These– beruht in grundlegender Weise auf den in der Reiseliteratur allgegenwärtigen Verstehensbewegungen, verstanden als Bewegung des Verstehens im Raum, das die Dynamik zwischen menschlichen Wissen und Handeln, zwischen Vor-Gewusstsein und Nicht-Gewusstsein, zwischen den Orten des Schreibens und den Orten des Berichteten räumlich konkretisiert oder, um es plastischer zu sagen, in ein vom Leser einfach nachvollziehbares dynamisches Raummodell überführt. Verstehen wird als abgeschlossener und dennoch für den Leser offener Vorgang, als Er-Fahrung in ihrer spezifischen Prozesshaftigkeit, nachvollziehbar vorgeführt (Ette, 2001: 25)<sup>3</sup>.

De manera similar lo explica De Certeau, quien considera que «todo relato es un relato de viaje, una práctica del espacio» (2000: 128). El filósofo francés entiende

3 Mi traducción: La fascinación del relato de viaje –según mi tesis– se basa fundamentalmente en los movimientos de comprensión omnipresentes en la literatura de viajes, entendidos como movimientos de comprensión en el espacio que concretan espacialmente la dinámica entre el conocimiento y la acción humana, entre lo que se sabe de antemano y lo que no se sabe, entre los lugares de la escritura y los lugares de la información, o, para expresarlo de manera más plástica, la transición hacia un modelo espacial dinámico que puede ser fácilmente comprendido por el lector. La acción de «entender» se presenta bajo la forma de un proceso terminado y, sin embargo, abierto al lector, como una experiencia en su procesualidad específica.

las prácticas espaciales como paralelas al modo en que funciona el lenguaje: el lugar, como la lengua, es un conjunto de signos, un sistema a disposición del usuario. Este, al intervenir en él, desplazando o alterando el orden, se apropia del lugar de manera individual, del mismo modo que el hablante actualiza la lengua al usar la gramática y las palabras para generar su propio discurso. Los relatos, al ejercer un poder performático sobre un sistema ya estructurado, son también recorridos, viajes, «transportes colectivos» (del vocablo griego *metaphorai*), pues «cada día, atraviesan y organizan lugares; los seleccionan y los reúnen al mismo tiempo; hacen con ellos frases o itinerarios» (De Certeau, 2000: 127). Partiendo de esta base, si la literatura escenifica un movimiento epistemológico, un desplazamiento del pensamiento, entonces cabe también considerar que las diferentes formas de viajar engendrarían diferentes formas de conocimiento.

Neuman abre esa reflexión en la introducción a su diario de viajes, donde constata la aceleración del recorrido como una premisa para su propia escritura: «no tener tiempo para profundizar es, indudablemente, una limitación para cualquier observador. ¿Y si esa velocidad, esa misma ligereza, pudieran ser también una ventaja?» (2010a: 14). Ante la aceleración del movimiento, el autor se planteará ya no solo la posibilidad de la escritura, sino la del conocimiento: ¿qué podemos conocer en la vorágine espacio-temporal que son los viajes hoy en día?, ¿cuál es el lenguaje de esa fugacidad?

Los textos de Andrés Neuman y Sergio Chejfec serán el punto de partida para reflexionar sobre las diferentes variables que trastornan o alteran la percepción del tiempo y del espacio en la era de la globalización acelerada. Ahora bien, mientras que Neuman asume la premisa de la velocidad como base constitutiva del estilo de su libro («Cuando nos resulta imposible una mirada exhaustiva y documentada sobre un lugar, solo nos queda el recurso poético de la inmediatez: mirarlo todo con el asombro radical de la primera vez», 2010a: 14); para Chejfec, la percepción automatizada y saturada por el influjo mediático, así como el viaje a ciegas que plantea Neuman, son impedimentos para cualquier tipo de desplazamiento real:

En esta época la geografía no plantea grandes dilemas o desafíos a la conciencia de la gente; la universalidad es un rasgo compartido tanto por lo global como por lo local. Con una geografía inepta para la travesía, solo adecuada para ser sorteada, que exista lo diverso parece tornarse casi irrelevante para la literatura (2005: 65).

Paul Virilio subraya justamente el efecto paradójico de inmovilidad producido por las posibilidades de desplazamiento cada vez más rápidas y extendidas como uno de los rasgos esenciales de la contemporaneidad: «El viajero, habitante de los medios de transporte veloces, se vuelve un negador de las dimensiones terrestres» (1998: 117). El empequeñecimiento del mundo en su dimensión epistemológica presenta nuevos desafíos para la literatura y nos lleva a preguntarnos en qué medida esta puede hoy en día ser un viaje, un descubrimiento.

Donde impera la telepresencia ya no es necesario el desplazamiento físico, el efecto homogeneizador del neoliberalismo y la cultura mediática nos mantiene presos de lo que McLuhan llamó la aldea global (1995). En este sentido, los textos incluidos en este primer capítulo se enfrentan a una cierta crisis perceptiva que tiene su origen, por un lado, en la aceleración experimentada en varios niveles y, por otro lado —aunque vinculado a esta vorágine del movimiento—, en la avalancha mediática que se cuela en todos los aspectos de la vida diaria. Ambos factores ponen en desequilibrio la experiencia y dan lugar a lo que he llamado «figuras de la distorsión»: imágenes textuales en las que hay un desorden en la representación cronotópica debido a que el tiempo y el espacio son percibidos de manera conflictiva.

La construcción de imaginarios espaciales en estos textos se da bajo el impulso de las nuevas tecnologías y de los medios de comunicación masiva, los cuales generan un espacio que, como señala Martín-Barbero, «no emerge del recorrido viajero que me saca de mi pequeño mundo sino de su revés, de la experiencia doméstica convertida por la televisión y el computador en ese territorio virtual» (1998: 37–38). Se trata, como describiré más adelante en relación con la obra de Chejfec, de viajeros en un mundo inmóvil, acaparado por la imagen y los vínculos virtuales.

### **Aceleración**

Para pensar las topografías literarias contemporáneas no basta con cartografiar y tipificar espacios. Los hoteles, los aeropuertos, las grandes urbes, todos los escenarios y no-lugares que se han establecido como las espacialidades emblemáticas de un cierto tipo de vida posmoderno apuntan a una variable ineludible que fomenta la imaginación espacial: el movimiento. Los flujos planetarios de bienes y de personas, la expansión y aceleración de medios de transporte y de redes de comunicación han conducido la conformación de una perspectiva marcadamente móvil.

Esta «vectorización general de todas las relaciones espaciales» (Ette, 2009a: 61) provocada por los diferentes tipos de movimientos (migratorios, comerciales, económicos, turísticos...) ha dado como resultado el desarrollo de lo que Ette llama literaturas sin residencia fija, en las que se puede observar hasta qué punto «todos los elementos y aspectos de una producción literaria se [han] puesto en movimiento de una manera más radical y perdurable que antes» (2009a: 61).

En el caso concreto de América Latina, Fernando Aínsa constata la evolución y afirmación de una literatura aferrada a un modelo nómada: «se consagran el desarraigo, el exilio voluntario o forzado, esa condición nomádica del artista contemporáneo que marca la narrativa del s. XX, tendencia que no hace sino agudizarse en este nuevo milenio y que tiene sus particularidades en América Latina» (2012: 68). Por su parte, Graciela Speranza apunta que «es en la movilidad real o imaginaria [...] donde el arte y la literatura del continente parecen haber encontrado *formas errantes* –y ya no temas ni meras ideas o relatos– con las que traducir la experiencia de un mundo conectado por el flujo cada vez más nutrido en el s. XXI de las redes globales» (2012: 68). En efecto, este aumento de los desplazamientos, pero especialmente de su velocidad, no se presenta en la literatura solo como temática, sino sobre todo como forma: formas errantes que traducen la experiencia móvil en el lenguaje artístico.

«Más que el propio argumento, antes de escribir un libro procuro pensar su tono, escuchar su posible lenguaje» (2010a: 13), escribe Neuman en la apertura de su diario de viaje, barajando una posible simbiosis entre la escritura y la experiencia de un viaje relámpago por toda América Latina: «Una situación, una nota. Una nota, un párrafo. Jamás habría puntos y aparte en el interior de las entradas. Jamás habría pausas intermedias. Ya no viajamos así. No miramos así» (2010a: 13). Ante este condicionamiento de la experiencia, el autor decide hacer de la velocidad su propuesta estética. Por eso, considero relevante hacer primero un pequeño excursus sobre la aceleración como uno de los puntos principales sobre los cuales pivotea la narrativa actual. El movimiento y su relato literario no constituyen en sí ninguna novedad. Lo que diferencia al texto de Neuman, así como a muchos de sus contemporáneos, es su posicionamiento ante la ineludible velocidad de los desplazamientos.

Hartmut Rosa, quien es hoy en día el teórico fundamental de la aceleración, sostiene que esta es el rasgo fundamental de la sociedad actual, puesto que no solo determina el ritmo de nuestras vidas, sino también nuestra percepción de nosotros

mismos y de los otros. Rosa define la aceleración como un incremento del número de unidades por cantidad de tiempo o bien como una reducción de tiempo por cantidad de unidades, entendiendo por estas diferentes cosas, como productos, datos, actividades, distancias, etc. El aumento de unidades en un tiempo reducido lleva entonces a una concentración de la experiencia, a una acumulación de eventos en un breve lapso temporal<sup>4</sup>.

La aceleración arroja a los objetos y a las personas hacia una profunda inestabilidad y obsolescencia, hacia un cambio constante que deviene en un estado de alienación: «la aceleración social ha pasado un umbral más allá del cual los seres humanos están alienados no solo de sus acciones, de los objetos con los que trabajan y viven, de la naturaleza, del mundo social y de sí mismos, sino también del espacio y del tiempo mismos» (Rosa, 2016 [2013]: 150). La falta de una estancia prolongada en un lugar, de vínculos estables con las cosas y las personas, generan una experiencia intermitente del mundo, una falta de continuidad espacio-temporal que divide la experiencia en fragmentos desconectados.

La alienación es quizá uno de los efectos más determinantes, según Rosa, de esta *high speed society*, pues acarrea una distorsión de las relaciones espacio-temporales que establece el individuo (2016 [2013]: 148). Este es uno de los puntos más relevantes para nuestro análisis cronotópico de la literatura. Volviendo al texto de Neuman, esta alienación del espacio es asumida con plena conciencia por el autor, que busca plasmarla a partir de micronarrativas, aforismos, «crónicas relámpago»:

Renunciaría entonces al afán de recrear totalidades, dar la impresión de un conjunto. Asumiría los pedazos. Admitiría que viajar se compone sobre todo de no ver. Que la vida es un fragmento y ni siquiera ella conforma una unidad. Lo único que tenemos es un resquicio de atención. Una mínima esquina del acontecimiento (2010a: 14).

4 Rosa diferencia tres campos en los que incide la aceleración y que se influyen mutuamente (2016 [2013]: 55–65): la aceleración tecnológica que se da en los procesos productivos, de transporte y de comunicación; la aceleración del cambio social, según la cual las estructuras que componen la sociedad (la familia, el trabajo, las instituciones...) están sujetas a un cambio constante que las vuelve altamente inestables; y por último, vinculada a los dos tipos anteriores, la aceleración del ritmo de vida de los individuos, impulsados a acelerar ciertos procesos psicológicos y sociales.

En lo siguiente exploraremos en el libro de Neuman cómo el tránsito veloz articula una estética de la discontinuidad: si el movimiento se acelera, el viajero solo accede a la capa más superficial de lectura de la realidad; viaja sin ver, como indica el título del libro, o viendo fragmentos inconexos de realidad. En este sentido, los únicos hilos conectores del viaje son las repetidas experiencias en hoteles y aeropuertos, así como las noticias que circulan en los medios de comunicación. A pesar de estar en constante movimiento, la realidad experimentada a través de los medios genera un efecto paradójico de inmovilidad.

### **Andrés Neuman: *Viajar sin ver***

La crónica de viajes de Neuman presenta una lectura de medidas desproporcionadas: por un lado, una dilatación del espacio que ha de recorrerse en un tiempo breve que, por otro lado, lo obliga a una supercondensación de la información que integre la diversidad de esa experiencia atropellada. Al disponer de tan poco tiempo en cada lugar, el autor no tiene más remedio que condensar en el menor espacio y con la mayor agudeza lo observado en el camino: «Lo que sigue es una crónica de lo que casi no vi a lo largo de todo el continente. Una suma de vértigos, países, lecturas y miradas al vuelo» (2010a: 16).

La velocidad del desplazamiento físico se trasluce en el texto en la agilidad de las conexiones semánticas y lingüísticas, en el modo en que el narrador cambia de un espectro al otro para poder captar «nuestro pobre conocimiento del mundo en un parpadeo» (2010a: 16). Así, el ritmo que respira la narración es el de frases entrecortadas, breves anotaciones, ideas inconexas, cambios abruptos de foco. Las entradas del diario establecen conexiones inesperadas, reúnen en una misma página y, a veces, incluso en un mismo párrafo lo sacro y lo profano, lo solemne y lo cotidiano, generando un cierto estado de desconcierto ante esa mezcla abigarrada. Por ejemplo, instalado en el centro de la capital de Bolivia, el viajero se ve atravesado por una serie de informaciones que provienen de lugares distantes y lo alejan del sitio donde se encuentra, transformando el viaje en una experiencia irreal y desconcertante: «¿Por qué demonios pienso en Michael Jackson en mitad de La Paz, frente a la bella iglesia de San Francisco? ¿Dónde estoy, dónde estamos? ¿Será esto, exactamente, la globalización? (2010a: 74)».

El narrador manifiesta recurrentemente una cierta alienación respecto de los luga-

res que visita, los cuales quedan reducidos a breves expresiones, destellos sorprendidos y siempre fuera de foco: «Hoy viajamos sin ver nada. Eso pensé al conocer el veloz plan de viaje. La gira sería un experimento potenciado, una exasperación de nuestro nomadismo transparente, casi vacío» (2010a: 16). Al no poder ofrecer imágenes panorámicas, crónicas redondas de una experiencia entrecortada, Neuman opta por el detalle. La discontinuidad narrativa acerca la escritura a un modelo visual: «La escritura como método de captura» (2010a: 14), como si el narrador fuera el ojo de una cámara polaroid que detiene con su prosa el flujo veloz del tiempo, erigiendo el presente, lo instantáneo, como valor absoluto.

En conjunto, el libro se asemeja más a un álbum de imágenes instantáneas agrupadas con cierta aleatoriedad, que encadenan citas de lecturas, comentarios sobre la prensa, noticias televisivas o radiofónicas, carteles, observaciones del paisaje y de la gente. Pero, así como el entramado de recortes que va construyendo Neuman es un *collage* heterogéneo, también lo es el panorama que se presenta ante él: abigarrado, contradictorio y transigente, donde la influencia del capitalismo global se cuele en la cotidianidad de lo local, en el lenguaje mismo. Incluso las palabras muestran arraigos múltiples, entre las lenguas originarias, el español y el inglés: «¿Sor quién? Me asombro. Sorojchi-pills. En aymara *sorojchi* significa mal de altura. El resto es capitalismo» (2010a: 73).

### **Amnesia y nostalgia**

La alienación del viajero veloz respecto a la realidad y al espacio que lo rodea se traduce en una estética del pastiche, que Fredric Jameson define como una suerte de parodia vacía de una historia que se pretende recrear a partir de un cúmulo de imágenes desconectadas. Para el teórico de la posmodernidad, el arte contemporáneo ha transformado cualquier vuelco retrospectivo en «una vasta colección de imágenes, en un multitudinario simulacro fotográfico» (1991: 38), que produce un quiebre en la cadena de significantes: la historia se ve convertida en un museo de imágenes vacías.

Para Jameson, la crisis de la historicidad impone una reestructuración de la temporalidad artística, en el marco de una cultura dominada crecientemente por «el espacio y la lógica espacial» (1991: 47), de modo que:

si en realidad el sujeto ha perdido su capacidad de extender activamente sus pro-tensiones y sus re-tensiones en las diversas dimensiones temporales, y de

organizar su pasado y su futuro en forma de experiencia coherente, se hace muy difícil pensar que las producciones culturales de ese sujeto puedan ser otra cosa que «montones de fragmentos» y una práctica de lo heterogéneo y lo fragmentario al azar, así como de lo aleatorio (1991: 47).

La distancia y desapego con respecto al pasado dota al relato de un tono extremadamente irónico y desmitificador que desmonta sistemáticamente los vínculos identitarios colectivos. En el diario de Neuman, las imágenes se van descomponiendo y acumulan sentidos banales: próceres de la patria, batallas heroicas, santos religiosos, creencias populares, hazañas políticas, etc., todo es observado desde una misma perspectiva ubicada en el presente, con cierto sarcasmo y desconfianza. En Quito, por ejemplo, Neuman percibe a la Virgen, símbolo de la ciudad, como una figura distorsionada que deja leer entre líneas la decadencia de su mensaje misericordioso:

En el cerro de El Panecillo tengo una visión religiosa cercana al pop: la Virgen de Quito. Metálica. Alada. Gigantesca. Aplastando una media luna con sus no tan ingrátidos pies. Dobleando con una cadenita a la serpiente del mal, que se retuerce, retrocede y parece poca cosa. Con una corona de doce estrellas girando alrededor de su cabeza. Como si María hubiera abusado santamente del consumo de maría (2010a: 106).

Esa falta de continuidad entre pasado y presente se manifiesta en una especie de amnesia: «Viajamos sin pasado, lo borramos viajando, volamos olvidando. Un viajero es una mezcla de amnesia en marcha y memoria huyendo» (2010a: 71). El desplazamiento acelerado produce un exceso de información que no puede ser asimilado y, por lo tanto, se borra, como si el torbellino del tiempo absorbiese lo vivido y no fuera más que una suma de intensidades presentes: «parece que todo, ciudad, memoria, camino, se lava y se borra como si nunca hubiera habido nada aparte de estas gotas. Estas gotas que el viento, velocidad sin misión, peina hacia arriba, alejándolas de mi vista» (2010a: 38).

La desintegración de una lógica temporal que conecta el pasado con el presente, que muestra la narrativa de Neuman, es un síntoma de lo que Jameson definía como un tipo de «esquizofrenia social» (1991: 52), según la cual el individuo «se ve reducido a una experiencia de significantes puramente materiales o,

en otras palabras, a una serie de presentes puros y desconectados en el tiempo» (1991: 50).

Gran parte de la obra de Neuman responde a este intento arrebatado por reconstruir una historicidad que dé lógica y forma al propio pasado (*Una vez Argentina, Bariloche*), por capturar el tiempo y apresarlo a través de la palabra y la escritura (*El último minuto, Hablar solos*). El viaje es, en tal caso, no solo un desplazamiento espacial, sino también temporal; el recorrido siempre incompleto y titubeante por los espacios de la memoria.

La nostalgia que manifiestan estas obras no está vinculada tanto con el tipo de nostalgia nacionalista que se manifestaba, según Aníbal González, en las novelas de la tierra como un modo de «añoranza arcádica de un tiempo cuando los individuos, la naturaleza y la cultura gozaban de una relación armónica que garantizaba la coherencia y la solidez de la nacionalidad» (2012: 86), ni tampoco con el tipo de «nostalgia reflexiva» que se observa en Carpentier, Rulfo o Borges y que continuaría con autores del *boom* como Cortázar y Vargas Llosa, en obras donde la memoria individual «está marcada y enmarcada por la armazón colectiva de una memoria social a la cual estos autores tienden a entregarse» (2012a: 88), ya no tanto en busca de los símbolos patrios, sino en busca de los matices y contradicciones de lo nacional. Digamos que el *nostos*, aquel hogar que es el objeto del dolor del sentimiento nostálgico, ya no es un *nostos* colectivo sino un espacio personal, vinculado a un pasado que, precisamente por el efecto de velocidad e instantaneidad, ha perdido consistencia.

### Interiores

Como anunciábamos ya en la introducción, Neuman propondrá dos soluciones de continuidad a esta estética de la fragmentación provocada por la aceleración. Las dos soluciones implican una cierta interioridad: la primera son los hoteles, el espacio de intimidad y resguardo de la incertidumbre del mundo externo; la segunda es el yo narrativo, la mirada introspectiva hacia los espacios interiores de la memoria.

Leyendo el diario de Neuman, nos percatamos de que, desde las orillas del Río de la Plata al Altiplano, a lo largo de la cordillera y bordeando el litoral, de Centroamérica al archipiélago caribeño, son pocas las conexiones que resuelven una mínima idea de cohesión. Los hoteles parecen presentarse como esa estancia segura que, si bien presentan ligeras variaciones en el trato del personal, la decoración, la

ubicación, etc., son la única constante del viaje. No importan las diferencias culturales, el hotel es siempre el punto de partida y de llegada.

El libro está organizado en breves capítulos, cada uno de ellos corresponde a un país de Latinoamérica y por cada país aparece un hotel, descrito breve y concisamente:

Hotel en Bogotá: bh El Retiro.

Clima del hotel: incomodidad sofisticada.

Carácter en recepción: frialdad nada colombiana (2010a: 132).

Hotel en Miami: Hyatt Regency.

Clima del hotel: centro comercial con camas.

Carácter de recepción: extremely kind (2010a: 179).

Los hoteles parecen ser una carta de presentación de lo que va a venir o una suerte de vitrina del país. La importancia de estos espacios interiores en contraposición a los espacios externos puede ser rastreada en las referencias que el autor incluye en su libro y con las cuales se alinea ideológicamente. Neuman citará, entre otros, las *Prosas apátridas* de Julio Ramón Ribeyro o *Mi poncho es un kymono flamenco* de Fernando Iwasaki, dos libros que hablan del ocaso de una lectura hegemónica de las identidades nacionales. Y, más concretamente, cita *El lugar del cuerpo* de Rodrigo Hasbún, autor que relaciona el ocaso de la identificación del sujeto con una idea de nación y la búsqueda de la universalidad de la literatura a través de los espacios interiores:

¿Debía mencionar el nombre de su país por primera vez? [...] ¿No era eso de lo que había huido siempre, desde su primer libro, la aborrecible tendencia de los escritores de país pobre de hacer sociología [...]? Para ella eran más reales las nociones sencillas, los temores a los que estuvieron sometidos los seres humanos desde el principio, pequeñas fobias y esperanzas. La necesidad de entender el juego propio, finalmente idéntico al de los demás: no lo que sucede en las calles sino en la habitación, en el baño, en la cocina (cit. en Neuman, 2010a: 79).

No es irrelevante que esta cita aparezca en el diario de viaje de Neuman, pues ambos autores se posicionan de manera semejante al dirigirse a un público lector

muchas veces ajeno a las dinámicas sociales o políticas de un país o región en concreto. Sus narrativas no se ensañan con una realidad histórica concreta, sino que más bien esterilizan el lenguaje y el contenido referencial de sus obras. Si Neuman se mueve entre aeropuertos y hoteles, Hasbún procede de la misma manera, pero apostando por los espacios domésticos: la habitación, el baño, la cocina, donde supuestamente se gestan aquellas pulsiones humanas más universales, que no están ligadas o limitadas por un contexto cultural específico. Los espacios interiores, al igual que los no-lugares que habita la narrativa de Neuman, convierten ese «juego propio» de la literatura en algo «finalmente idéntico al de los demás».

Neuman nos presenta una crisis de un tipo de lectura unívoca de los emblemas de la identidad nacional que se vuelven significantes vacíos, señales con mensajes difusos, un texto borroso al paso apresurado del viajante. Este enajenamiento con respecto al entorno y este cuestionamiento del espacio como elemento de identificación se manifiestan en el desajuste entre la desestructuración hiperbólica de la unidad de espacio en el relato y la búsqueda de un tono más intimista.

El relato de viajes registra la transformación del espacio al mismo tiempo que se repliega sobre sí mismo persiguiendo las huellas de un recorrido interior, de una identidad que se va reformulando sobre la marcha. Esta tendencia introspectiva, más orientada a los devaneos del yo que a la aventura, parece tomar cada vez más fuerza en la narrativa contemporánea. El libro de viajes contemporáneo, según lo describe Martín Rubio, es un «recurso introspectivo» donde «no hay un destino ni un objetivo fijo, sino un vagar y apertura al asombro que se vuelca en la escritura» (2008: 153). Muy estrechamente ligada a esta errancia introspectiva parece estar la propuesta de *Viajar sin ver*, en la que Neuman plantea la apropiación más personal de un sitio a través de la experiencia misma, por medio de «la esquina del acontecimiento».

### **Viajar sin moverse**

El espacio a los pies del viajero se dilata, las distancias recorridas son cada vez más largas, las paradas más cortas y los paisajes más diversos. ¿Qué hace de ese espacio –heterogéneo y tantas veces desconectado– una unidad? Neuman constata que delante de él se expanden, superando las distancias y el tiempo, las noticias que difunden los medios: la muerte de Michael Jackson, la propagación de la gripe A, el golpe de estado en Honduras y los festejos por el bicentenario de la independencia de los países hispanoamericanos son los *leitmotivs* del viaje que aseguran que:

«Vayamos donde vayamos, continuamos dentro de un mismo paisaje: el de las comunicaciones» (2010a: 15).

La recepción simultánea de esas noticias delinea y unifica una figura del espacio latinoamericano que vuelca su atención hacia los mismos sucesos: «Hoy recorrer el mundo es asistir a los mismos debates en distintos idiomas o dialectos» (2010a: 102). El diario de Neuman hace evidente cómo, desde la perspectiva mediática, el tiempo y el espacio son abolidos, las distancias relativizadas, las diferencias ignoradas, como si Latinoamérica fuera esa gran aldea global que señaló McLuhan. No importa cuántas veces el viajero atraviese aeropuertos, cambie de países, de lengua, el efecto producido por las redes virtuales y los medios es de inmovilidad:

Nómadas sedentarios, podemos informarnos sobre cualquier lugar y llegar a él rápidamente. Sin embargo (o por eso) nos quedamos en casa, sentados frente a una pantalla. Viajar en nuestra era global resulta tan contradictorio como el propio fenómeno de la globalización. Mientras esta despliega una tensión entre coincidencias universales y diferencias locales, el viaje contemporáneo oscila entre el aparente sinsentido del desplazamiento geográfico y la evidencia de los cambios de realidad en cada región. Vivimos siempre en varios lugares al mismo tiempo (2010a: 15).

Los medios conectan simbólicamente comunidades que se crean precisamente para compartir los mismos temas y ficciones, que generan vínculos afectivos y simbólicos entre realidades e individuos muy diferentes y distantes entre sí. Sin duda, lo que las fronteras políticas y kilómetros de carreteras impenetrables separan lo unen los medios de comunicación masiva. Por eso, uno de los desafíos de la escritura es descubrir si se puede atravesar la barrera de lo mediático —que todo lo empequeñece e iguala— para encontrar las particularidades, es decir, un vínculo genuino entre el individuo y el espacio. La respuesta es esquivada y escéptica; más que en la cárcel del lenguaje, el narrador parece estar atrapado en la cárcel mediática:

Alguien me mira a mí. Yo miro la pantalla. Dentro de la pantalla el público mira al fotógrafo. El fotógrafo contempla la pelota. Lo que mira la pelota es el misterio del país (2010a: 38).

## Sergio Chejfec y los caminantes del mundo inmóvil

En *Mis dos mundos* (2008), novela de Sergio Chejfec, la narración se inicia con los prolegómenos a una caminata por una ciudad anónima en el sur de Brasil y se desarrolla al compás del paseo y de los pensamientos, casi siempre aleatorios y que tienden a la divagación, que el paisaje incita en el narrador-caminante: «el principal argumento de la caminata es su velocidad; era lo más indicado para la observación y el pensamiento, e incluso más, la experiencia corporal con la mejor sintaxis para acompañar la vida» (2008: 13). Así, la novela se abre poniendo en marcha una poética del movimiento como forma vital que evoca el acto cognitivo. A continuación, quisiera continuar, a partir del análisis de algunas obras de Chejfec, la reflexión sobre los efectos de la aceleración y la influencia de lo mediático en la construcción de espacialidades literarias.

El espacio ocupa un lugar central en la narrativa de Chejfec y, si bien al igual que Neuman, opta por una perspectiva vectorial, de caminantes y viajeros, los estilos son prácticamente opuestos. La concisión de la frase, la fugacidad de la imagen y el cambio de foco constante en Neuman contrasta con la densidad, el inmovilismo y la divagación del pensamiento de Chejfec. Tanto la temática como los personajes que trabaja este último se encuentran a la deriva, en un rodeo sin destino final que los ampare. A pesar de que sus personajes son casi siempre caminantes y que los textos se despliegan siguiendo el curso de sus recorridos, reina una sensación de suspensión indeterminada del tiempo, pues cada detalle ínfimo es excusa para que el narrador –muchas veces en un discurso referido en estilo indirecto libre– se explaye en reflexiones, recuerdos imprecisos o elucubraciones absurdas. Digamos que los rodeos del lenguaje acompañan a los de la caminata sin que ninguno llegue a un destino.

En su estilo, Chejfec pertenece a la estirpe de escritores como Juan José Saer o Joao Gilberto Noll, para los cuales la literatura es más una exploración de las posibilidades del lenguaje que una herramienta para la épica. Su narrativa no presenta grandes aventuras, personajes heroicos o paisajes exóticos; situada en el ámbito de lo más cotidiano, su escritura se centra en los pequeños gestos para trascender la mera evocación de acciones o anécdotas. «Los personajes de Saer pueden convivir con la tragedia mientras se fijan en la lluvia o preparan la carne», cuenta el autor en una entrevista en la que manifiesta su admiración por el escritor santafesino (1999:

326). Al igual que este, Chejfec hace de la digresión uno de sus recursos predilectos para afrontar lo real como algo elusivo y tangencial. Por esa razón, también los personajes que pueblan su universo son en su mayoría viajeros, vagabundos, observadores externos de su entorno y de su propia vida.

Esta condición de marginalidad y extranjería de sus personajes es un aspecto compartido en términos biográficos con el autor, quien hace más de veinte años vive fuera de Argentina, su país natal. Cabe mencionar que por sus orígenes judíos y por la temática de sus obras, Chejfec ha sido comparado a menudo con autores como Kafka, Benjamin o Sebald, quienes también han recreado en su obra el mismo sentimiento de extraterritorialidad, errancia y desamparo. Por su parte, el autor apunta que la «desagregación, el alejamiento, la exclusión» no son experiencias exclusivas de la cultura judía ni de una situación de exilio, en la que tampoco se ve reflejado, sino que forman parte de la «sensibilidad contemporánea», más cercana a estas formas de fragmentación y distanciamiento, y que ofrecen «interesantes posibilidades de representación, por lo menos literarias» (1999: 330).

La falta de especificidad que se manifiesta en el anonimato y la indeterminación de los personajes y de los lugares que estos transitan en muchas de sus novelas están relacionadas con la apertura a una geografía abstracta que acompaña una reflexión que trasciende la topografía: «tiendo a mezclar signos de un lado y de otro, señales y escenas que no remiten a un sitio preciso, pero que a la vez podrían referirse a varios o a una entidad imprecisa que no existe en un paisaje concreto, sino en la memoria o la sensibilidad social» (1999: 319). Con esto, el autor se desvincula de cualquier compromiso de veracidad geográfica y recupera el sentido del espacio como creación colectiva y ficcional. El espacio no es una condición preestablecida, sino que surge en el recorrido mismo de los personajes, en su deambular constante que es, a su vez, el ritmo de la narración, su sintaxis itinerante. La concepción esencialmente vectorial de la literatura que presenta Chejfec coloca el espacio en un lugar prominente; dicha concepción lo acompaña, se extiende y se bifurca en los devenires espaciales y reflexivos de los personajes.

Para Speranza, la novela *Mis dos mundos* es el «réquiem impasible del paseante urbano clásico» (2012: 112), porque la caminata en Chejfec no cuenta tanto con los hallazgos reveladores que puede proporcionar el paisaje, sino que acompaña o va trazando una «psicogeografía [...] de la naturaleza vacilante y resignada de lo que se escribe, una deriva que parece difuminarse en el avance para que la palabra escrita no fije lo existente» (2012: 112). En ese sentido podría decirse que la litera-

tura de Chejfec transforma la epifanía en incertidumbre; no ilumina ni esclarece la realidad, sino que la complejiza y cuestiona.

A diferencia de los paseantes arquetípicos, como el *flanneur* baudelairiano o el Benjamin de los *Pasajes*, quienes veían la caminata como una experiencia reveladora y casi epifánica, los caminantes de Chejfec obtienen el efecto contrario; es decir, el enajenamiento con respecto a su entorno y frustración ante la falta de sentido:

aún con esta tremenda cantidad de recorrido, en realidad ninguna caminata me ha brindado auténticas revelaciones. No ha sido en mi caso como en el pasado, cuando los caminantes sentían encontrarse con algo que solo se ponía de manifiesto en el trance del andar, o creían descubrir aspectos del mundo o relaciones en la naturaleza hasta ese momento ocultas. Yo nunca encontré nada, solo una vaga idea de lo novedoso o lo diferente, por otra parte bastante pasajera. Pienso ahora que caminé para sentir un tipo específico de ansiedad, que llamaré ansiedad nostálgica, o nostalgia vacía (2008: 55).

Estos personajes que parecen entregarse al fluir de una existencia afirmada en lo eventual y en el tránsito continuo son los habitantes de los escenarios urbanos del siglo XXI. La ciudad se instaure como centro neurálgico en el que se concretan de forma más intensa las alteraciones del paisaje modificado por las grandes cadenas comerciales, la publicidad, los medios de comunicación y la tecnología. Pocas veces la narrativa de Chejfec abandona el ámbito urbano, pero el interés fundamental que subyace en el impulso que lleva a sus personajes a recorrerlo insistentemente hasta sus más recónditos límites no tiene que ver tanto con un registro de la anatomía de la ciudad, sino con una exploración del *sensorium*, es decir, de las capacidades perceptivas que desarrolla el peatón en las ciudades mediatizadas del siglo XXI. El estilo que tiende a la divagación, la frase dilatada y las ramificaciones del pensamiento se extienden al compás de una geografía indeterminada y periférica, que busca detenerse en los cambios de la percepción misma que moldea la experiencia de la ciudad y en el tipo de sensibilidad que se desarrolla en el paisaje urbano contemporáneo.

Los personajes de sus novelas van buscando en sus recorridos aquellos espacios liminales de la ciudad, como los parques, suburbios o zonas portuarias, donde la urbanización cede ante el avance de lo silvestre, lo natural y lo precario. Esta in-

cursión en los márgenes se corresponde, como dice Carrión, «con una figuración del narrador como caminante que circula por los confines de lo real (que es simultáneamente lo lingüístico)» (2012a: 291). Las ciudades en las novelas de Chejfec son una nebulosa evanescente, un conjunto intermitente de símbolos vacíos, «vínculos flotantes y disparatados» que despistan y enajenan al caminante. Este, casi por inercia, hace el vano esfuerzo de buscar el rasgo distintivo, la formulación acertada y la exclusividad del momento, pero no halla más que «la uniformidad visual y económica, las grandes cadenas comerciales, las modas y los estilos fronterizos, que relegan lo particular a un segundo plano» (2008: 14).

## De mapas y simulacros

Para Félix era importante que el mapa no llamara la atención. No lo cargaba porque temiera extraviarse, sino por el placer del simulacro: asistir a su propia presencia y recorrido [...] sentía que esta experiencia era en realidad lo único verdadero que la ciudad, y por extensión el mundo, podían ofrecerle (Chejfec, 2008: 94).

En *Mis dos mundos*, el caminante no se entrega al paseo sin más; previamente e incluso durante la caminata se sirve repetidas veces de un mapa, lo que acaba produciendo un desajuste entre lo experimentado en forma de recorrido físico y lo percibido por medio de la cartografía. La visión aérea y totalizante de los mapas contrasta con el caos y la imperfección que se vive a nivel del suelo. Esta coalición de dos planos opuestos sumerge al caminante en una especie de vértigo horizontal, en una incapacidad para orientarse y enfrentarse a las vicisitudes propias de lo que sucede en la calle; es decir, al paisaje vivido en carne propia y no a través de su simulacro que es el mapa.

En *La experiencia dramática*, novela posterior a *Mis dos mundos*, el autor vuelve sobre los mismos tópicos del mapa y los simulacros. Comienza con la perspectiva omnipresente de Google Maps que, al igual que un ojo divino, abarca todos los espacios. El protagonista reconoce haber incorporado a su conciencia de caminante esta doble dimensión de lo que advierte o prevé la cartografía satelital y lo que se efectúa o realiza en la concreción de la caminata: «como si los objetos físicos no fueran más que una réplica medio adormecida de aquello señalado por los mapas, y encontraran su justificación en esa existencia complementaria» (2013: 10).

La perspectiva aérea permite una visión de conjunto del entramado urbano que transforma la ciudad en un texto; es decir, en una imagen paralizada, distanciada y racional que genera, según De Certeau, la «ficción del conocimiento». En contraste con la visión de nitidez que ofrecen los mapas, está la perspectiva del caminante que se topa con el desorden del tráfico, los ríos de gente, la irregularidad de los edificios, los «practicantes ordinarios de la ciudad» que trazan en sus recorridos el «texto urbano sin poder leerlo»:

La ciudad-panorama es un simulacro «teórico» (es decir, visual), en suma un cuadro, que tiene como condición de posibilidad un olvido y un desconocimiento de las prácticas [...]. Estos practicantes manejan espacios que no se ven; tienen un conocimiento tan ciego como en el cuerpo a cuerpo amoroso [...]. Todo ocurre como si una ceguera caracterizara las prácticas organizadoras de la ciudad habitada. Las redes de estas escrituras que avanzan y se cruzan componen una historia múltiple, sin autor ni espectador, formada por fragmentos de trayectorias y alteraciones de espacios: en relación con las representaciones, esta historia sigue siendo diferente, cada día, sin fin (De Certeau, 2000: 105).

La ciudad simulacro que describe De Certeau es aquella exenta de todo erotismo, privada del contacto sensual y fijada en una imagen inmóvil. Tanto *Mis dos mundos* como *La experiencia dramática* escenifican por medio de este cruce de perspectivas un tránsito de sensibilidades de un mundo que progresivamente se convierte en pura representación. La mirada divina, incorporada desde las tecnologías de los mapas digitales, en un principio sobresaltan al narrador, pero enseguida admite haberlas incorporado como artefacto de captación de la realidad, de modo tal que la ciudad se le presenta como una escenificación desprovista de profundidad e incluso de vida:

Puede asistir al espectáculo de la ciudad desde la altura: las escenas que se ven sobre la superficie llegan sin un solo ruido, como si se tratara de un amplio panorama mudo o como si le hubieran establecido una sordera falsa pero sumamente eficaz (2013: 69).

La reacción que produce este enmudecimiento progresivo de la ciudad conduce al caminante a una creciente apatía e indiferencia, y a un avance progresivo del simu-

lacro por encima de la realidad. Ya no se trata del mapa como figuración o referencia de la realidad, sino el mapa es una realidad en sí misma.

La prosa de Chejfeh transita constantemente estos dos mundos que se superponen y en esa duplicidad entre realidad y simulacro el lenguaje manifiesta su imprecisión y carácter errante. En esta deriva, el autor explora también los límites de la literatura. Al final de *Mis dos mundos* queda asumida una convivencia pacífica con lo que el narrador llama su «mentira vital», que no es otra cosa que «los simulacros de la literatura» (2008: 122).

### **Sensibilidades formateadas**

En su reconocido ensayo *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin aborda no solo los dramáticos cambios en las formas de producción del arte que en el contexto del avance de la cultura capitalista y del progreso tecnológico tuvieron lugar en la sociedad europea de inicios del siglo XX, sino que además se adentra en los nuevos modos de percepción que estas dinámicas de producción generaron. Tras constatar que la reproducción existía ya siglos atrás, con técnicas ancestrales como la litografía, el sello o la imprenta, lo que diferencia los procesos de reproducción en el siglo XX de otras formas anteriores es fundamentalmente la desvinculación del contexto específico, generalmente religioso o ritual, en el que la obra es concebida.

A partir de la invención de la fotografía y el cine, según Benjamin, la obra transita diferentes contextos y se vuelve accesible a todo tipo de público. Más allá de los cambios que esto supone en cuanto a las condiciones de producción, distribución y comercialización del arte, la reflexión de Benjamin se centra en los cambios de sensibilidad que operan las transformaciones tecnológicas, redefiniendo así la experiencia cognitiva. En la era de su reproductibilidad técnica y masiva, la obra pierde el «aura» que le confiere su carácter de autenticidad ligada a una tradición y a un ámbito de recepción concreto: «la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible» (1989: 22).

Si bien el ensayo de Benjamin fue escrito hace ya casi un siglo, desde una perspectiva histórica en la que las tecnologías mediáticas y visuales (esencialmente el cine y la fotografía) recién comenzaban su camino de expansión y sofisticación, sus reflexiones en cuanto al vínculo entre las posibilidades tecnológicas como mediación sensible para la percepción del arte son absolutamente relevantes hoy en

día, cuando la tecnología parece haber acaparado por completo el campo cultural en la era que podríamos llamar de la hiperreproductibilidad. Sin embargo, ahora no se trata, como podría ser entonces para Benjamin, de una operación de reproducción en el sentido de copia; la abrumadora abundancia de imágenes que se infiltran desde diferentes medios en cualquier tipo de contexto produce múltiples realidades simuladas.

Según la teoría de Baudrillard, el simulacro no busca reflejar una equivalencia o imitación de una realidad, sino que se trata de un constructo autónomo que no tiene más sustento que su propia existencia (1978: 13): «El simulacro, frente a la representación, implica la “sobrepuja” de lo real por el signo, una sustracción del ser de lo representado, que es sustituido por su imagen convertida en el único ser objetivamente real» (Montoya Juárez, 2013: 40). La literatura contemporánea como expresión artística refleja también el cambio que se ha dado en las instancias de representación, pues si lo real pierde densidad y cede paso al avance de la imagen virtual (cada vez más autónoma y desvinculada de un objeto referencial), la mimesis ya no es entendida como reflejo de la realidad, sino como representación de la experiencia-simulacro:

Esta experiencia-simulacro, conformada por los medios de comunicación, tiene su paralelo en la mímesis simulacral que, a nuestro juicio, conforma un interesante sector de la literatura última en castellano, tanto ciberliteraria como tradicional, y que se caracteriza precisamente por devolver una imagen del mundo en los mismos términos mediáticos con que es recibida, tras ser procesada literariamente. Al presunto simulacro de lo real se contesta con otro simulacro, con un artefacto literario elaborado de forma textovisual, que demuestra hasta qué punto el escritor está impregnado de virtualidad y es capaz de responder a ella en los mismos términos (Mora, 2014: 332).

Las últimas obras de Chejfec remiten constantemente a este tipo de experiencias virtuales autorreferenciales. Por ejemplo, en un momento los dos personajes protagonistas de *La experiencia dramática* ven pasar frente a ellos un autobús con una imagen publicitaria como «una ventana en movimiento», cuando uno de los pasajeros del vehículo se asoma desde una de las ventanas en medio del anuncio «como si formara parte no solamente de la imagen sino del paisaje real del que provenía la foto» (2013: 23).

Precisamente el término de la experiencia es lo que entra en crisis en el seno de estas narrativas: la brecha insalvable que se abre entre el acceso mediático a la realidad y una vinculación genuina y directa con el entorno. Esta desrealización, como ha sido llamada por las teorías de medios, está relacionada con la interconexión de mundos virtuales, de pantallas que atraviesan y reconfiguran las experiencias de la calle y hasta las relaciones con nuestro cuerpo, un cuerpo sostenido cada vez menos en su anatomía y más en sus extensiones o prótesis tecnomediáticas, porque la ciudad informatizada no necesita cuerpos reunidos sino interconectados (Martín-Barbero, 1998: 53).

La obra de Chejfec se ha ido adentrando de manera cada vez más profunda en la naturaleza de los llamados simulacros, especialmente presentes en sus dos últimas novelas. En estas asistimos al inquietante y continuo desdoblamiento de pseudorrealidades, en las que la experiencia ya no se distingue de sus recreaciones virtuales. El narrador de *Mis dos mundos* se refiere a esta especie de anestesia de la capacidad intuitiva para captar las señales del paisaje en sus caminatas urbanas como una condena, fruto del «formateo de sensibilidad» que en él han operado las tecnologías digitales, las cuales desvinculan la acción del pensamiento y crean «delirantes ramificaciones temáticas»; es decir, asociaciones interminables como ventanas virtuales simultáneamente abiertas que operan de filtro o pantallas donde la materialidad se convierte en abstracción:

Antes de Internet mi sensibilidad urbana se organizaba de otra manera, las primeras impresiones conservaban una identidad de origen y obedecían a su momento específico, digamos, de conformación, estaban acotadas por el paso del tiempo y por nuevas experiencias; todo eso producía una sedimentación, donde cada recuerdo mantenía su relativa autonomía (2008: 25).

La experiencia sensible, a partir de la era virtual que describe Chejfec, es un cuadro difuso de símbolos flotantes y evanescentes que no tienen base real y, por lo tanto, no producen una narrativa del pasado, sino apenas un lapsus de memoria y recuerdos sueltos. Así también la percepción del espacio que retiene el caminante en su paseo es dispersa e imprecisa, no hay una visión de conjunto que incorpore los detalles que va sumando a su andar. El sentido vacilante del paisaje responde al modo tentativo del lenguaje.

## La experiencia dramática o el drama de la inexperiencia

Así como él, Félix es capaz de ajustar sobre la pantalla los ángulos de observación y los tamaños de la superficie, y desplazarse a cualquier área o punto de la geografía sin desviar la mirada, quizás otra persona en ese mismo momento y frente al mismo sector de la ciudad lo observa a él (Chejfec, 2013: 93).

*La experiencia dramática* muestra el punto álgido de la experiencia-simulacro. Su título hace referencia, por un lado, a la naturaleza escenificada y artificial de la realidad, como si la vida entera fuera una obra de teatro o un *reality show*; por otro lado, a lo dramático de este proceso de desrealización, que supone una pérdida progresiva de la sensibilidad, es decir, de la capacidad de conmoción y empatía.

Chejfec profundiza en la experiencia-simulacro, recurriendo nuevamente a aquellas figuras o artefactos que copian o crean realidades virtuales (como los mapas) y también mediante el recurso teatral, al poner en escena situaciones, donde incluso el gesto más habitual y mínimo parece fingido y meditado, como puede leerse en el discurso indirecto libre del personaje protagonista, que verifica todo por partida doble, desde las instancias de lo real y desde sus réplicas: «Concibe los mapas como aparatos escénicos de vigilia continua, dentro de los cuales se siente incluido más allá de lo que haga o donde esté en determinado momento» (2013: 8). El personaje convive con este desdoblamiento de su persona y sitúa el relato en una especie de laberinto ficcional en la que el lector accede a un «espectáculo de realidad» (Laddaga, 2007), que es observado a su vez por una mirada superior, por aquel ojo que, como un Dios, todo lo registra. Con las frases introductorias a la novela, consignadas en el epígrafe, el autor nos sitúa en un registro totalmente debordiano, donde las imágenes ya no son medios de transmisión de un mensaje, sino realidades autónomas que producen una «acumulación de espectáculos» (Debord, 1995).

La novela se presenta como una gran puesta en escena y sus personajes como «halos electrónicos» sembrados en un mapa digital y captados desde una perspectiva satelital. La narración se estructura en torno al diálogo que mantienen Rose y Félix a lo largo de una extensa caminata que ambos emprenden por una ciudad anónima. Rose, que es actriz, debe llevar a cabo un ejercicio de interpretación mostrando en escena un evento traumático de su propia vida para recrear así su drama. A Félix, su interlocutor, la descripción de este ejercicio le infunde una incertidum-

bre radical acerca de la relación entre lo verdadero y lo falso, reflexión que traslada a todos los ámbitos de la percepción y que concibe como una dicotomía entre realidad y simulacro, pues él «no ve cómo una escena dramática no verdadera pueda reflejar una experiencia dramática real sin convertirla en falsa o, más bien, en no verdadera» (2013: 103).

En cuanto a las relaciones personales, para Félix se trata de una especie de actuación ininterrumpida que nos transforma a todos en actores de nosotros mismos; dependiendo de la mirada que nos interpele, se activa uno u otro papel. La realidad parece desdoblarse en una escena o en una copia digital donde los personajes son «náufragos minúsculos y extranjeros a esta organización» (2013: 159). Los sentimientos y reacciones de las personas no responden a una causalidad ni a una caracterización psicológica, sino que se insertan en una especie de guion preestablecido: «el trato con los demás acaba siendo previsible y al final resulta en una disminución de la calidad del vínculo» (2013: 72). La incapacidad de empatía de Félix lo distancia de los demás seres que lo rodean, que para él no son más que otros actores de la película en la que él también participa como «personaje de sí mismo».

El enajenamiento del personaje llega hasta tal punto que incluso se muestra incapaz de retener cualquier tipo de conciencia de continuidad. Los recuerdos apenas alcanzan consistencia, caen en un punto de fuga, al igual que el paisaje, cada vez más inmaterial y abstracto. Sus recuerdos navegan más en el mundo virtual de la geografía digital que en el espacio real que recorren sus pies. Así entreteje Chejfeh en su última novela el tema que le ha ocupado a lo largo de toda su obra: la posibilidad de una memoria personal y colectiva vinculada a una geografía; es decir, un imaginario espacial, cada vez más anónimo e irreal, y totalmente degradado debido al avance de los simulacros:

Desde el inicio de sus ejercicios de contemplación del paisaje asumió que el pasado había dejado de existir como tal. Y que si algo lo seguía vinculando al mundo no era una línea de tiempo ni un trazo de hechos ordenados de un modo más o menos cronológico o convencional, tampoco psicológico o sentimental, sino que el vínculo estaba dado por una mezcla, un «mix» dijo, entre lugares verificables en la geografía y momentos específicos del pasado [...]. Y de algún modo que le resultaba difícil explicar, la noción de origen venía a resaltar ese mix de geografía y tiempo sobrevenido. Una geografía y un tiempo incapaces de verificarse en ningún lugar en particular y que por eso pare-

cían flotar en una nube ilocalizable de datos, como si se tratara de un polvo en suspensión repleto de contenidos intangibles y en navegación permanente (2013: 8).

Chejfec acusa con esto una sociedad en la que la imagen ya no es medio, sino un objetivo en sí misma, es decir, una forma de socialización. La novela se convierte en un juego de espejos, de pantallas contenidas una dentro de la otra que, como una *mise en abyme*, desbarata la naturaleza mimética del lenguaje y el carácter representativo de la literatura; se convierte en una derivación más de realidades virtuales y una expresión lingüística de la experiencia digital. Lo que Benjamin describía como la «pérdida del aura» en la copia o reproducción mecánica del arte alcanza su máxima extenuación en la actualidad, donde la experiencia misma, no solo el arte, es reproducida tecnológicamente. La copia, en Chejfec, es la realidad.

El narrador de *La experiencia dramática* fantasea con las posibilidades metafóricas de la narración de Borges: que el mapa llegue a cubrir toda la superficie de la tierra y sea capaz de reproducir hasta el último detalle de su geografía, obteniendo un estatuto de autonomía que suplante el paisaje real. También los personajes se desdobl原因 en espectadores de sus propias acciones y recorridos, involucrados en un espectáculo que, en palabras de Debord, es la «inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no-viviente» (1995: 8). Así, la «experiencia dramática» no está relacionada tanto con la experiencia como realidad vivida, sino con el dramatismo que supone la ausencia de esta, la cual es puro simulacro.

### Paisajes en crisis

Una crisis implica el cambio o la interrupción de un orden establecido. Los autores presentados en este capítulo se enfrentan en sus obras a la aceleración de las dinámicas de la globalización. Entre ellas se encuentran la aceleración de los medios de transporte y de las conexiones mediáticas, dos factores que han modificado dramáticamente la percepción de las relaciones espacio-temporales del individuo. Por un lado, resulta más fácil desplazarse a distancias antes inabarcables, pero, por otro lado, sin apenas moverse, podemos tener conocimiento de los sucesos que tienen lugar en la esquina opuesta del planeta. Esta situación coloca a la literatura ante nuevos dilemas.

Las obras de Chefec y Neuman señalan una falta de vínculos genuinos y estables del individuo con un entorno, donde no puede llegar a anclar su experiencia. El espacio es experimentado cada vez más a través de pantallas e imágenes diferidas, que sumen al narrador-viajero en un estado de alienación que se manifiesta también en la falta de continuidad narrativa de sus textos. Incapaz de aprehender el espacio, la narrativa de ambos autores sigue los pasos de viajeros erráticos que viven en un presente absoluto. No hay un desarrollo argumental ni una línea dramática, puesto que impera la instantaneidad del momento, el discurrir del pensamiento a la par del desplazamiento.

Montoya Juárez define el estado de la literatura contemporánea como «sistemas comunicacionales en ecologías cruzadas» (2013: 88), que incorporan y dialogan con otros géneros y medios de manera mucho más radical que la que se había dado hasta el momento. En efecto, si bien pueden detectarse avances de esta transmedialidad en obras de los años setenta y ochenta, como *El beso de la mujer araña* de Puig o *La tía Julia y el escribidor* de Vargas Llosa, donde la novela incorpora el lenguaje cinematográfico o televisivo, esta transmedialidad no es comparable con el nivel de permeabilidad que se da hoy en día, donde la implosión del lenguaje mediático ha determinado por completo los modos de percepción:

la narrativa escrita desde fines del ochenta y publicada entre los noventa y el nuevo siglo reproduce fragmentos de realidad que tematizan la experiencia simulacional contemporánea, llevando la literatura al límite del simulacro, transcribiendo una determinada crisis perceptiva implicada en el *sensorium* simulacional de la segunda edad de los *media* como forma y límite de la experiencia (Montoya Juárez, 2013: 88).

En conjunto, los textos de Neuman y Chefec se asoman a la pregunta del lenguaje literario ante la aceleración social y un horizonte *massmediático* y globalizado que ha transformado no solo los imaginarios espaciales colectivos de una América Latina que se prefigura cada vez más dentro de un panorama mundial de flujos internacionales, sino además el paisaje más individual que concierne a la constitución de una subjetividad y la relación del individuo con el mundo.



### III Del mapa a la cama: paisajes afectivos

A partir de la década de los 90, el artista argentino Guillermo Kuitca hizo confluir de forma sintética y simbólica en una obra dos de los motivos más recurrentes de su anterior producción: las camas y los mapas. La obra *Sin título* de 1992, que presentó en la Documenta Kassel IX y que luego repitió con algunas variaciones en diversas ocasiones, es una instalación de veinte colchones pequeños con mapas de rutas, pintados por encima con acrílico y agrupados en forma de isla<sup>5</sup>.

La idea de plasmar esa representación tan vasta y abstracta del mundo, que son los mapas, sobre la superficie de una cama, que es por el contrario un espacio reducido y doméstico, ilustra de manera paradigmática una de las paradojas más vivas de la posmodernidad: por un lado, la hiperconectividad que ha ampliado cada vez más nuestro radio de acción y movilidad; por otro lado, el vano intento del individuo por controlar todas las variables de ese espacio desmesurado, determinado por un complejo entramado de instituciones sociales y económicas propias del capitalismo tardío y la globalización. Los marcos de referencia se ven desbordados como si, debido a una saturación de códigos y símbolos el lenguaje espacial, este se hubiera vuelto incomprensible. La relación tensa entre el individuo y su entorno queda condensada en esta obra de Kuitca, donde el espacio se presenta fragmentado (cada colchón es un segmento de mapa), comprimido (las camas tienen las dimensiones de una miniatura, menor al tamaño del mapa completo), difuso (los

5 Imágenes de la obra pueden ser consultadas online en el catálogo de la colección de *The Tate*: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kuitca-untitled-t11867>

detalles del mapa no se distinguen con nitidez) y móvil (cada segmento puede ser trasladado e intercambiado por otro).

El mapa en sus diferentes variantes (desde planos de apartamentos, recorridos de rutas, plantas de teatro, planisferios, etc.) es uno de los elementos trabajados con mayor insistencia y quizá el más representativo de la obra de Kuitca. Sin embargo, no es su valor referencial u orientativo lo que importa, sino todo lo contrario: el material corroído, la profusión de nombres casi ilegibles, los caminos interrumpidos que rebasan los márgenes del soporte son más bien señal de lo inasible, de una cartografía que supera los límites de lo imaginable y lo representable y que, ante esta imposibilidad, queda reducida al espacio íntimo de la cama. Sobre esta misma encrucijada de lo íntimo frente al espacio sobredimensionado, en continua expansión y movimiento, se sitúan las narraciones que se exploran en este capítulo. Se trata de novelas en las que hay una búsqueda por reposicionar al sujeto respecto de los nuevos paradigmas globales y que expresan una tensión entre espacialidades divergentes. Por ello, el objetivo de este capítulo es indagar en dicho corpus sobre los mecanismos narrativos de subjetivación de este espacio oscilante entre el mapa y la cama: el arco de relaciones que nos trasladan de las macroconstelaciones geopolíticas de la nación, de la ciudad, de lo global, hacia el terreno de lo bio-gráfico, es decir, del espacio como escritura de la vida.

En otras obras de Kuitca puede observarse esta misma ambigüedad entre la abstracción cartográfica y una figuración del espacio de la intimidad. En su serie de planos de viviendas, por ejemplo, vemos como el boceto de la estructura arquitectónica –que ya de por sí es una especie de mapa reducido del hábitat humano– se transfigura en imágenes orgánicas, delimitadas por huesos y plasmadas sobre manos, órganos o incluso la superficie de un colchón. Hay en estas imágenes que el autor trabajó con tanta insistencia un impulso latente de interiorización de la forma del plano como espacio vital, repleto de marcas, de huellas, distorsionado y borroso, sujeto a un constante devenir<sup>6</sup>.

6 Algunas de las variaciones sobre las plantas de apartamentos fueron reunidas en una exposición especial en el MOMA en 1991, llamada „Projects 30“: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/345> (último acceso 12/07/2022). Recientemente y posiblemente a consecuencia del período de encierro de la pandemia, el artista volvió a trabajar sobre los planos de viviendas, que aparecen con frecuencia en sus últimas exposiciones: <https://www.vip-hauserwirth.com/works/kuitc110251/> (último acceso 12/07/2022).

Este mismo giro de subjetivación del espacio se da en ciertas obras narrativas que se presentan como una plataforma de exposición y exploración del yo a través de una apropiación del paisaje. Concretamente, las novelas que componen este capítulo no solo están escritas en la primera persona del singular, sino que además exponen una ficcionalización de la vida íntima del narrador, cuyo nombre y circunstancias biográficas a veces coinciden con las del escritor/a. Actualmente, la preponderancia del yo en diversas áreas de expresión, que exceden el formato literario como los *blogs*, las redes sociales, los *reality shows*, etc., acusan una reconfiguración del espacio público que ya no se presenta como una instancia cohesionadora de un grupo social, sino como una suma de individualidades<sup>7</sup>. Leonor Arfuch, ante esta «explosión de narrativas del yo y sus incontables des/figuraciones» (2013: 2), propone el término «espacio autobiográfico» como rótulo:

para albergar, más allá de los géneros considerados canónicos y sus relativas especificidades (biografías, autobiografías, memorias, diarios íntimos, correspondencias), a una multiplicidad de formas y géneros de umbrales no siempre nítidos, concernidos en mayor o menor medida por una narrativa vivencial o autorreferencial (2013: 1).

Retomo este concepto de Arfuch para incursionar en esta serie de relatos centrados en la cotidianidad de un yo introspectivo que hurga a través de la escritura en tres campos fundamentales que dan forma a ese espacio biográfico: la memoria, el cuerpo y los afectos. A partir de estos tres ejes, que sirven de vasos comunicantes entre el yo y el mundo, abordaremos el análisis de las obras en cuestión.

En la construcción del espacio autobiográfico me parece importante señalar la deriva de las grandes narrativas sociales y nacionales hacia las microperspectivas individuales, en las cuales se afirma una subjetividad como horizonte de sentido. La pregunta por la identidad deriva así hacia lo íntimo, desvinculándose de lo que Lyotard (1994) llamaba los grandes relatos, que otorgaban un sentido de pertenencia a una comunidad, a la nación o al proyecto de modernidad. El desencanto de las utopías colectivas y el arrasamiento cultural del neoliberalismo que ya se manifestaban en algunas de las últimas obras de los autores del *boom* son quizá

7 Acerca del giro autobiográfico y la autoficción, ver: Giordano (2020); Toro, Schlickers y Luengo (2010); Casas (2014).

también algunas de las razones por las que el yo busca reafirmarse, delimitar un espacio de diferenciación y establecer estrategias de agenciamiento de corto y mediano alcance. El espacio autobiográfico es el espacio de las prácticas cotidianas, de los vínculos afectivos, de la experiencia sensible, donde el individuo puede alzar una voz propia y ejercer una cierta libertad dentro de los condicionamientos del sistema.

Utilizaré el término «prácticas cotidianas», derivado de la teoría de Michel De Certeau, para referirme a las estrategias claves para la conformación de este espacio íntimo. Estas prácticas ofrecen, según el filósofo francés, los medios de resistencia ante el poder y sus dispositivos disciplinarios y de control que Foucault señala como los organizadores del espacio social. Las prácticas de lo cotidiano, por el contrario, generan un relato antihegemónico y propician un deslinde de las estructuras establecidas. Entre ellas, De Certeau introduce las «prácticas espaciales» como los recorridos peatonales. Estos serían formas de creación de narrativas espaciales personales que, a diferencia de la perspectiva aérea cartográfica que lee el espacio como un mapa plano, propician la experiencia horizontal, móvil y erótica del caminante ciego que explora y conoce la ciudad al ras del suelo:

Es «abajo» al contrario (*down*), a partir del punto donde termina la visibilidad, donde viven los practicantes ordinarios de la ciudad. Como forma elemental de esa experiencia, son caminantes, *Wandersmänner*, cuyo cuerpo obedece a los trazos gruesos y a los más finos (de la caligrafía) de un «texto» urbano que escriben sin poder leerlo. Estos practicantes manejan espacios que no se ven; tienen un conocimiento tan ciego como en el cuerpo a cuerpo amoroso. Los caminos que se responden en este entrelazamiento, poesía inconsciente de las que cada cuerpo es un elemento firmado por muchos otros, escapan a la legibilidad (De Certeau, 2000: 105).

La relación erótica con el texto urbano es algo que resuena especialmente en la narrativa de Lina Meruane y Andrea Jeftanovic, la que analizaré más adelante. En las novelas de ambas autoras, el espacio se traduce en una experiencia sensorial: la ciudad como un cuerpo y el cuerpo humano, a su vez, como un texto que se expresa y que tiene su propio lenguaje. Se trata de escrituras sensibles, táctiles, orales, visuales, donde el cuerpo se describe como la caja de resonancia o el último recipiente de los avatares de la geopolítica.

Para Arfuch, esta corporeidad del texto va unida a una cuestión de género, particularmente presente en la escritura de mujeres, quienes parecen marcar su presencia, por mucho tiempo disminuida o invisibilizada, a través de la corporeización de su subjetividad:

La escritura también será cuestión de cuerpo, no solamente porque este esté presente, descripto, puesto en juego, explorado, dotado de voz –quizá el primer gesto necesario después de tanto silencio, ocultamiento, elusividad– sino porque el propio *cuero textual* será diferente, sin fin y sin origen [...] que comienza al mismo tiempo por todas partes, que se lee muy cerca de la voz, de la lengua (materna), un texto *táctil*, si pudiera decirse, donde los sentidos se combinan de manera particular (Arfuch, 2003: 239).

Efectivamente, los textos de Meruane y Jeftanovic son esencialmente somáticos; en ellos, los mecanismos del poder, de sometimiento, de inhibición se traducen en experiencias corpóreas, en enfermedades, en dolores, en los ciclos orgánicos de generación y degeneración de la vida, en el contacto íntimo y sexual con el otro. Incluso la nacionalidad o cierto sentido de identificación con un país va unido a las sensaciones: olores, imágenes, texturas y emociones que conforman una trama afectiva compleja que entrelaza –de forma a veces invisible– lo que el mapa muestra como lejano y distinto.

Otro aspecto de la construcción del espacio autobiográfico es la conexión que se establece entre paisaje y memoria. Abordaré este tema desde la idea de *punctum* que Roland Barthes desarrolla en sus teorías sobre la fotografía (1989), vinculada también a la noción de acronía de la imagen que Didi Hubermann (2005) rescata como un conocimiento intempestivo y desordenado, que surge de la ausencia, de lo que no está explícito. Mi argumento es que el paisaje funciona en las novelas como un elemento punzante que abre ciertas heridas en los personajes, activando una memoria afectiva que desencadena el relato. El texto se presenta entonces como el intento de dar un orden y un sentido a los recuerdos y emociones que el paisaje evoca. La escritura revela así las intersecciones entre un espacio externo, colectivo y anónimo, y cierto recorrido autobiográfico. La escritura rescata del olvido la memoria del espacio, vinculándola a las experiencias traumáticas del yo. La narradora de *La sangre en el ojo* de Meruane, por ejemplo, ve impresa en el paisaje de Santiago la memoria del golpe militar y la dictadura pinochetista que marcaron su

juventud; Maximiliano Barrientos revive, a través de ciertas imágenes del Río de la Plata y de Santa Cruz de la Sierra, episodios de su infancia. Los textos de ambos autores hacen hablar al paisaje como estrategia de agenciamiento para conquistar un espacio propio de enunciación.

Por lo anterior, los textos de este capítulo nos invitan a pensar las conexiones entre espacio y subjetividad como una «fluctuación, una temporalidad disyunta de pasados presentes, una espacialidad habitada por discontinuidades, tanto físicas como de la memoria; pero también una trama social y afectiva perdurable, configurativa de la propia experiencia» (Arfuch, 2013: 6). Se trata de textos-cuerpos que sensibilizan y visibilizan tramas afectivas sobre las cuales se configura un imaginario espacial subjetivo.

## Lina Meruane: paisajes encarnados

La novela *Fruta podrida* de Lina Meruane (2007) se centra en la vida de dos hermanas en una zona rural de Chile, marcadas cada una de manera distinta por las desfavorables dinámicas de comercio entre el sur y el norte. Cuando a Zoila, la hermana menor, le diagnostican una enfermedad degenerativa que la condena a periódicas visitas a hospitales y cuidados especiales con medicamentos y tecnologías «importados del norte»; María, la mayor, comienza a vender su cuerpo para engendrar bebés que serán utilizados para la experimentación científica y el trasplante de órganos, como modo de pago de los costosos tratamientos de su hermana. Cada una de ellas se posiciona de manera distinta ante el sistema: María, empleada de la empresa exportadora de frutas, está encargada de combatir insectos y plagas que afectan la calidad y la apariencia del producto; se empeña en cumplir con los mandatos del poder, controlar y aplacar los reclamos de las trabajadoras temporales, dominar y eliminar cualquier amenaza contra el sistema. Zoila, por el contrario, se niega a someterse al control escrupuloso de su vida y de su cuerpo por parte de los médicos del perverso sistema sanitario que, para salvarla, descarta la vida de las múltiples criaturas que su propia hermana engendra:

Mi hermana y yo vivimos en trincheras opuestas de este campo de infinita producción y reproducción. Ella concentra sus esfuerzos en el plan aéreo contra la

peste; yo intento boicotearla. Industriosamente ella siembra, fertiliza, cosecha, pare y negocia; yo me planteo cómo desarticular su proyecto. Se ha empeñado en mandar fruta sana a la empresa importadora dirigida en el Norte por mi Padre, y yo imagino que me infiltro, gangrenada, en esa tierra suya siempre prometida (Meruane, 2015: 82).

Las hermanas representan las tácticas opuestas de disciplinamiento y de resistencia ante el biopoder, que tiene la potestad sobre la vida y la muerte, que selecciona las mercancías según su apariencia y, del mismo modo, cosifica y mercantiliza los cuerpos: «el mundo es un enorme galpón de gente; el mundo, allá abajo, la gran fábrica de cuerpos exportables» (2015: 136).

El paralelismo entre la fruta podrida, que pierde valor en el mercado de exportación, y el cuerpo gangrenado y mermado por la enfermedad, se hace evidente en el cuaderno *de(S)composición*, donde Zoila compone los versos de su deterioro físico:

Vendrán los tiempos en que / también / me descuelgue del mundo / cubierta de hongos / repleta de gusanos para rodar / quién sabe por qué caminos / tiñendo la tierra / magullando mi piel hasta pelarla / escurriéndome / un punto suspensivo / en el vacío, / entonces los pájaros / también / vendrán a picotearme (2015: 33).

Zoila denuncia la desigual valoración de ciertas vidas frente a otras. Los cuerpos enfermos son los restos indeseados que quedan al margen del mercado de comodidades de los países ricos, en una paulatina decadencia y corrosión de sus funciones vitales. El ciclo biológico corre en paralelo con el económico: los cuerpos y el territorio son máquinas reproductivas que sirven para generar riquezas desigualmente distribuidas. Por eso, la pequeña fantasea con emigrar al norte, llevar consigo su enfermedad como estrategia de sabotaje a la salud del sistema. Zoila hace de su enfermedad su herramienta de resistencia: «vuelvo a pensar que debo irme. Como sea, largarme. Como la fruta de mi hermana, exportarme. Como los órganos del médico, trasplantarme. Como las criaturas en el hospital, desaparecer misteriosamente» (2015: 110).

Si el sistema se beneficia de la circulación global de mercancías, Zoila plantea las consecuencias de una movilidad mundial que involucra también el transporte de

ciertas vidas indeseadas que desmantelan el estado de bienestar de los países ricos y los enfrentan a los resultados perniciosos que sus propias políticas extractivas y represivas conllevan en los países pobres. La globalización es también la expansión de los virus y las enfermedades que, contra la voluntad y el deseo de los países ricos, viajan y se desplazan, al igual que las personas, trayendo consigo una gran amenaza. María se lamenta:

diminuta pero peligrosa plaga. Este insecto se alimenta de la pulpa acelerando su oxidación, manchando la cáscara. Inserta sus larvas dentro de las manzanas, ciruelas, uvas que la nutren. Y ahí crecen sus criaturas mientras van pudriendo la fruta, para abandonarlas luego, y reiniciar el ataque. En los frutos de pepa viajan, exclama, ¡malditas moscas cosmopolitas!: en nuestra mercancía de exportación y en el postre de los turistas (2015: 76).

La fruta podrida es una mercancía perniciosa que, como los cuerpos enfermos, lleva consigo la decadencia, la corrosión. María, como empleada de la empresa, busca ofrecer un buen rendimiento para mejorar su estatus laboral. Su misión es controlar las plagas y los insectos, lo cual se ha convertido en una obsesión; por eso, no puede asumir que su hermana tenga una enfermedad incurable: «iba a tener una enfermedad dentro de su propia casa, la enfermedad se le había colado y no había manera de erradicarla» (2015: 19). La enfermedad es el sinónimo de una invasión: es un cuerpo extraño que invade a otro cuerpo. En su fiebre por dominar la vida, María no tolera esa invasión y considera que no es suficiente con mantenerla a raya, pues toda enfermedad es una perversión del sistema y ha de ser eliminada:

Los hongos ocultos bajo la corteza de los troncos. Las malezas que estrangulan las raíces de los árboles. Los guarenes nadadores de los canales de regadío. Todos deben ser destruidos por ella para que la fruta engorde, para que los duraznos peludos y pelados, y también los damascos crezcan perfectos, para que apenas amarilleando en la rama cada una de las frutas sea arrebatada de su ciclo, manoseada, interrumpida su maduración, transportada a los galpones, medida, pesada, desinfectada, verificada en un exhaustivo control de calidad, envuelta en papel por la fría caricia del látex de las temporeras [...]. Viajarán a baja temperatura, le generarán beneficios a la compañía exportadora. Y atrás

quedará solo la fruta caída, la fruta picada por los pájaros o mordida hasta el hueso por implacables gusanos (2015: 77).

En esta novela están ya presentes algunas de las obsesiones dominantes de la producción literaria de Meruane, como las patologías anómalas, enfermedades imprevisibles, visitas a hospitales y médicos; elementos que serán centrales en *Viajes virales* (2012) y en *La sangre en el ojo*. Las novelas de Meruane muestran como la enfermedad que invade y coarta al cuerpo es consustancial a las dinámicas de explotación y marginación que se ejercen desde el norte hacia el sur de la economía global. La vivencia de la enfermedad toma así dimensiones geopolíticas en las relaciones de poder que se dan sobre el cuerpo y en el tránsito de subjetividades entre los dos hemisferios. Cada uno de los textos de esta autora a su manera encarna —en el sentido más literal de la palabra— la voz del sufrimiento. El cuerpo es, pues, uno de los núcleos de su escritura, desde donde se despliegan y desmenuzan vivencias: la experiencia sensible e íntima marca un estar-en-el-mundo inmerso en unas circunstancias sociopolíticas concretas.

En el caso de *Viajes virales*, extenso y exhaustivo ensayo, la autora se adentra en el terreno de la biopolítica y rastrea el universo literario gestado en torno al virus del sida. Meruane da cuenta aquí de la trayectoria transnacional de los escritores condenados a la marginalidad y que en muchos casos se vieron forzados al exilio a causa de la enfermedad, de manera tal que se establece un nexo entre la vivencia íntima y el impacto global de la epidemia a partir de los éxodos. *Fruta podrida* continúa esta misma línea biopolítica, que trenza los hilos del poder y la economía con el control y disciplinamiento de los cuerpos femeninos. Dicho cuerpo es colocado en paralelo al territorio, como los escenarios contenciosos del sistema neoliberal extractivista, donde se libran las batallas por el flujo y el consumo de mercancías:

Me duermo sobre el mapa / por ósmosis / se me mete un país dentro: / avanzo  
por refrigeradas arterias urbanas / recorro pasillos embaldosados, descosidos /  
en la línea difusa del horizonte: / qué podría perder, además del rumbo / perder  
la vida, perder el norte (2015: 113).

Con estos versos esgrime Zoila las metáforas geográficas que dan cuenta de su padecimiento. El texto de Meruane recurre a menudo a este tipo de imágenes de cuerpos que son como mapas (perder el norte es perder la vida) y paisajes que son

como cuerpos. Las primeras líneas de la novela apuntan ya a una geografía sensible, percibida como y desde el cuerpo: «Eran los buitres oteando la carnosa pulpa del campo, las garras empuñadas en la alambrada de púa o adheridas a los ardientes techos de zinc, fijos los ojos sobre la calurosa casa de adobe» (2015: 13). Meruane va involucrando en su descripción todos los sentidos en imágenes como el «irrespirable final del verano», la «maleza chamuscada», «la piel tensa tirante» o el «agónico brillo de la tarde que doraba los frutales afuera» (2015: 13–14). Se trata de un paisaje sofocante, una enumeración de imágenes que se siguen monótonamente como en una cadena productiva sin frenos: «Ya la cosecha estaba siendo despachada. / Ya los zorzales espantados y los guarenes. / Ya los gusanos exterminados, las hormigas aturdidas» (2015: 14).

Situadas en la base oprimida de un sistema piramidal que desecha las vidas, las hermanas se encuentran atrapadas en este paisaje como eslabones de un engranaje. En la descripción de la huida hacia el hospital, se observa la dificultad de estas mujeres para escapar del lugar que habitan (que simbólicamente es un callejón sin salida) a través de los deficientes caminos del paisaje disciplinado:

las sacó a tirones por la puerta de la entrada, de la casa sitiada por la geometría implacable de los frutales, y se las llevó ululando por la deficiente arteria de tierra, zigzagueando entre los hoyos, dejando atrás la casa en el callejón sin salida junto al letrero del Ojo Seco (2015: 18).

El binomio cuerpo–territorio se hace patente al mostrar a Chile como país productor de fruta de exportación y a María, la hermana mayor, como máquina reproductiva que engendra hijos para el comercio de órganos, consagrando, como apunta Zoila: «el destino clínico y hasta comercial de las incontables criaturas que ha parido» (2015: 109). En efecto, inscrita en el contexto político de los años ochenta, para Teresa Fallas, la historia de las dos hermanas muestra como:

el régimen militardisciplinario chileno utilizó diferentes dispositivos para disciplinar el cuerpo social, especialmente el de las mujeres, exigiéndoles la adhesión al sistema neoliberal, sin importarles que las corporaciones internacionales contratantes se ensañaran sobre ellas, como también se encarnizó la autoridad médica sobre sus cuerpos, una vez desmantelado el sistema de salud chileno (2016: 6).

Pero hay otro binomio –igualmente importante– que se eleva como espacio de resistencia: el cuerpo-texto, la simbiosis entre escritura y vida. Si el territorio ha sido saqueado y los individuos privados de su autonomía, Zoila encuentra en la enfermedad y en la escritura un refugio y un canal de denuncia: «quizás una frase, una, / mientras hable no estaré sola, / mientras me injerte adjetivos y adverbios / seguiré atrapada, / porque escuchándola habrá otras, otras / como yo o diferentes a mí» (2015: 151). El cuerpo es el mensaje hecho texto «injertado de adjetivos y adverbios»; el relato es el testimonio de la (des)composición física y textual que la narradora deja como vínculo solidario para los que también padecen: «Esta espera con su S intercalada / Entre sustantivos / Esa ese / Descomponiendo mi cuaderno / Entre mis dedos / Manchando la superficie cuadrículada / De mi cuerpo» (2015: 59).

## **Paisajes de la memoria y memorias del paisaje: *Sangre en el ojo* (2012)**

Los ojos se me iban vaciando de todas las cosas vistas. Y pensé que se quedarían las palabras y sus ritmos pero no los paisajes, no los colores ni las caras (Meruane, 2012: 104).

Si en *Viajar sin ver*, Neuman retrata una ceguera metafórica, efecto de la aceleración de las dinámicas de desplazamientos en la actualidad, esta pérdida de la visión ha de ser entendida literalmente en la novela *Sangre en el ojo* (2012) de Lina Meruane, donde la voz narrativa de un personaje femenino que comparte, además del nombre, varias similitudes con la autora, sufre un derrame ocular que la priva progresivamente de sus capacidades visuales. El título de la novela remite literalmente a la enfermedad y también a la incomodidad que supone para el personaje adaptarse a una nueva condición sensorial. Así pues, mientras que en *Cómo viajar sin ver* de Neuman la ceguera está vinculada a factores externos que determinan el campo de visión cada vez más limitado del narrador, en la novela de Meruane se da a la inversa: es la ceguera como síntoma físico y psicológico que emana desde el interior del personaje lo que determina la relación con el exterior.

A la espera de una operación determinante para recuperar la vista, la protagonista de *Sangre en el ojo* viaja a Santiago de Chile a visitar a su familia y se entrega, no

sin resistencia, a sus cuidados. Este regreso a la ciudad que la vio crecer es también un regreso en el tiempo, ya que, al no poder ver nada, Lina ha de recrear cada espacio a partir de los recuerdos del pasado. La novela va trazando así un proceso de deconstrucción identitaria que se sirve de la metáfora de la visión como recurso desestructurador en un mundo prominentemente oculocéntrico. A partir de la pérdida progresiva de la visión, el personaje también pierde los puntos de apoyo físico y psíquico que lo sostienen. No obstante, ante este vacío que se abre de la mano de la ceguera, Lina se ve impulsada a (re)crear un espacio más personal e introspectivo, vinculado a la memoria y a los afectos.

Tras obtener el desesperanzado diagnóstico de su enfermedad, Lina se embarca en un viaje a Chile, donde deberá enfrentarse a los sentimientos encontrados que le genera la idea de pertenencia a una cierta comunidad nacional chilena. Una vez en el avión, escucha la voz de una pasajera que la transporta al paisaje de su país natal como una figuración plástica de una identidad nacional sobre la que se expresa con desdén:

En ese acento que era sin duda chileno se albergaba el poema glacial de las cumbres cordilleranas y sus nieves eternas en pleno deshielo, el rumor oscuro del sur salpicado de gigantescas nalcas espontáneas, el lamento de las animitas a la vera de los caminos, y el olor a cantera, a las rípidas sales del desierto, la azufrada concha de cobre a cielo abierto. Todo el país resucitaba en el tono agrio e incierto de esa viajera (2012: 55).

Lina está claramente reñida con esa parte de su identidad que pertenece al pasado. Este distanciamiento entre el espacio externo y el propio espacio biográfico se va reduciendo a lo largo del relato, a medida que avanza su ceguera y lo chileno se reconstruye desde la propia experiencia como un paisaje mental que es evocado también en los olores, en las texturas y en las voces. De vuelta al lugar de su juventud, Lina desarrolla otro tipo de mirada introspectiva que le permite «espíar con los ojos de la memoria», ver con «los ojos de la mente que componen después del recuerdo, por el espejo retrovisor» (2012: 70).

La pérdida de la visión, si bien sume al personaje en un profundo escepticismo, también refuerza otros sentidos, aplacados bajo el imperio de la vista, que complican la percepción del entorno. El regreso al país natal, a los escenarios de la infancia, es un detonante de la memoria. Gracias a los recuerdos recobrados, Lina es

capaz de construir un vínculo biográfico con el paisaje enajenado de la «chilenidad» que se esboza al principio. La memoria genera una conexión emotiva que da paso al espacio autobiográfico. En uno de los pasajes más hermosos del libro se lee una cadencia de imágenes multisensoriales que construyen el paisaje del sur de Chile, donde Lina veraneaba con su familia en la infancia. La secuencia va degenerando hacia el final hasta acabar con el cuadro idílico delineado al comienzo:

retrocedí años atrapando en el remolino del tiempo bolas de pelusa con los pies, hojas, polvo, virutas, costras, sal, tierra suelta por calles empinadas llenas de socavones, y entre eucaliptus que en los inviernos más feroces caían de cuajo, vi cientos de puestas de sol revoloteando dentro de mis ojos. Andaba por esos paisajes con pasos que hubiera querido precisos pero que eran más bien erráticos, abstractos, pasos alumbrados por estrellas desnudas y hostiles que me llevaban a playas donde alguna vez me había bañado, donde las olas se alzaban atravesadas de algas y espuma gruesa, biliosa, donde yo me zambullía y reaparecía con el pelo cubierto de basura, bolsas de supermercado, pañales chorreando mierda (2012: 98).

La estridencia de la última frase encadena una incomodidad que recorre toda la novela y que está vinculada con la resistencia del personaje a aceptar el regreso al país natal, a los cuidados exacerbados de la familia, a los tratamientos médicos y a la nueva posición de dependencia en que la coloca la enfermedad. La narradora sitúa al personaje en una situación de constante extranjería. Se siente ajena a la lengua y al país donde vive –presumiblemente Estados Unidos–, pero también se siente extranjera al regresar a Chile, su tierra natal, así como tampoco se siente cómoda en su propio cuerpo enfermo. La metáfora a la que apunta el título, *Sangre en el ojo*, es quizá la visualización de este extrañamiento crónico, de lo *Unheimlich* que acompaña a Lina en todo momento.

No obstante, la ceguera conduce al personaje a explorar nuevas formas de convivencia y dependencia que le permiten experimentar el paisaje desde la otredad. Se puede observar en la relación de pareja de Lina e Ignacio –quien no deja de acompañarla en sus múltiples viajes y visitas médicas– un soporte necesario para defenderse ante un mundo que se va apagando. Mientras que Lina emprende un camino retrospectivo, hacia el espacio interior de su memoria, Ignacio le sirve de contacto con el mundo externo: «él describiendo los obstáculos de las veredas y

dándole pistas a la iniciada, él convertido en cabecilla de la milicia, suministrando nombres de calles para que ella los memorice [...]. Es él quien le instruye cuántos escalones hay hasta el andén, y le indica un paso largo para salvar el resquicio» (2012: 35).

No obstante, si bien Ignacio hace de guía de la desvalida caminante, poco a poco los roles se van invirtiendo, en la medida en que Lina se reencuentra y afianza con el paisaje de su pasado: «Pongo piloto automático a mi memoria y le voy dando (a Ignacio) instrucciones tan precisas que yo misma me sorprendo: quédate en el carril izquierdo, pero sigue por la Costanera, ¿sí?, es la avenida grande, y sigue un poco más, unas cuantas esquinas» (2012: 90). En medio del caos y la aglomeración de las ciudades, la unión entre ellos les permite sortear los obstáculos e ir creando un paisaje propio como experiencia compartida y estrategia de supervivencia, donde Ignacio guía con los ojos y ella con la memoria: «Caminamos cogidos de los dedos. Entre el tumulto de cuerpos que nos empujaba y nos arrollaba y nos pisaba la suela de los zapatos, aquello, el roce de los dedos, era lo más íntimo que podía sucedernos» (2012: 36).

Además de la mano compañera de Ignacio, Lina cuenta con el relato de su hermano. En un paseo en auto, este le va describiendo los cambios acontecidos en la arquitectura urbana, actualizando así las imágenes del paisaje para ella. De esta forma, Lina percibe el espacio a través del relato ajeno, un espacio que se va creando en la locución y que se vuelve real en la medida en que se lo evoca y se lo narra. Santiago de Chile deja de ser así la imagen de una colectividad abstracta para ser una suma de subjetividades y proyecciones individuales.

El espacio es, pues, un archivo de relatos o, como dice De Certeau, en el espacio se acumulan «Historias fragmentarias y replegadas, pasados robados a la legibilidad por el prójimo, tiempos amontonados que pueden desplegarse pero que están allí más bien como relatos a la espera y que permanecen en estado de jeroglífico; en fin, simbolizaciones enquistadas en el dolor o el placer del cuerpo» (2000). Es a través del relato, oral o escrito, que se despierta esa memoria sensible de un cuerpo enmudecido.

En la narración de Meruane vemos la intersección de dos espacialidades: por un lado, los espacios de la memoria, aquellos que la protagonista evoca como recuerdos de experiencias que paulatinamente va desentrañando del paisaje; por otro lado, la memoria de los espacios: «espíritus múltiples, agazapados en el silencio y que uno puede o no evocar» (De Certeau, 2000: 121):

Tengo el pasado amontonado en los ojos, le dije. Y le dije también que estaba pensando en las esquirlas del golpe, tantas esquirlas carcomiendo el hormigón con su ácido. Y pensé también, pero esto ya no se lo dije, que esos muros lo habían presenciado todo, pero estaban ahora vendados por una gruesa capa de hollín que se desprendía, apenas, cada muchos años, durante los terremotos (2012: 72–73).

La memoria del paisaje son los relatos contenidos en los lugares que albergaron la historia colectiva y personal. Las paredes y los edificios que fueron testigos del golpe militar se quedan mudos, permanecen cubiertos de hollín hasta que alguien despierta la conciencia que albergan y les cede la palabra; así son sacudidos, no tan simbólicamente, de su olvido. El paisaje expresa también una sensibilidad, es también un cuerpo herido y marcado por la historia. Al respecto, Magris asemeja la labor de descubrimiento del escritor a la del arqueólogo y del viajero:

El viaje-escritura es una arqueología del paisaje; el viajero –el escritor– baja como un arqueólogo a los diferentes estratos de la realidad para leer incluso los signos escondidos debajo de otros signos, para recopilar el mayor número posible de existencias e historias y salvarlas del río del tiempo, de la ola disipadora del olvido [...]. El paisaje es también cementerio, osario convertido en abono y savia de la vida (2011: 20).

## Paisajes de la pertenencia

¿Se puede ser de un lugar sin haber estado nunca en él? ¿Cómo se conforma una comunidad que no comparte un espacio físico? Meruane y Neuman se enfrentan en dos relatos muy personales, donde trazan sus respectivas genealogías familiares, a la construcción de paisajes afectivos: espacios heredados a través de fotografías, de recuerdos, de relatos; espacios diaspóricos que surgen como una red de relaciones que se entreteje más allá de las fronteras y de las distancias.

Al igual que el hotel, toda una nación puede ser vista como un lugar de paso, como un no-lugar de ninguna y múltiples identidades, un vasto territorio de encrucijadas de caminos que coinciden en un espacio y un tiempo determinados, pero que siguen expandiéndose y creando nuevas configuraciones. Más que un árbol genea-

lógico, la novela *Una vez Argentina* de Neuman es un mapa de rutas de los integrantes nómadas de la familia del autor.

En *Volverse palestina*, Meruane emprende también un camino de búsqueda de los orígenes de su familia, primero, a la ciudad de provincia donde se instalaron sus abuelos al llegar a Chile y, posteriormente, a Palestina, el lugar de donde partieron. No es gratuito que la autora hable de «orígenes» en plural y no de raíces. Esta última es una imagen de la pertenencia y de la identidad como algo aferrado al suelo e inmóvil, mientras que la idea que se desprende de la narración de Meruane es que la identidad es un concepto móvil e inestable. El título del relato explicita este propósito intencionado de un ser que no es estático, sino que implica un proceso de transformación y búsqueda. La autora asume su viaje a Palestina como un regreso a un origen, de los tantos posibles:

Me digo: no sería un volver sino apenas un visitar una tierra en la que nunca estuve, de la que no tengo ni una sola imagen propia. Lo palestino ha sido siempre para mí un rumor de fondo, un relato al que se acude para salvar un origen compartido de la extinción. No sería un regreso mío, repito. Sería un regreso prestado (2013: 11).

Viajar las mismas rutas de los antepasados es una forma de apropiación de ese origen prestado que, al fin y al cabo, es una parte coyuntural de su identidad, pues hacia atrás como hacia adelante las rutas continúan bifurcándose y extendiéndose, y así como su padre y «antes sus padres la Beit Jala natal, abandonó hace mucho tiempo la pequeña ciudad-de-provincia donde nació. Y yo, como ellos, me largué también» (2013: 16).

Centrado también en esta metáfora de los caminos, Neuman presenta su patria natal como un espacio móvil, atravesado por flujos migratorios, por las idas y venidas de los numerosos integrantes de su familia. No se trata de un macrorrelato de la historia nacional contado a partir de una saga familiar, sino de episodios sueltos, esbozos de caracteres que proyectan diferentes ópticas sobre los vínculos y encrucijadas que se dieron en torno a un espacio compartido. Comenzando por los lejanos bisabuelos de origen judío llegados desde la Europa oriental hasta la reciente migración de sus propios padres a España en la década de los noventa, Neuman presenta a modo de mosaico historias superpuestas que juegan a ensanchar las fronteras de la patria, que ya no está fijada a un territorio, sino que pasa

más bien por los lazos familiares y afectivos que se establecen a lo largo de la vida. De este modo, Neuman saca a relucir la inestabilidad de ciertas nociones estáticas del hogar, la familia, la nación, y las sitúa sobre una línea contingente en la que se conjugan la fragilidad del tiempo y la accidentalidad del paisaje. Así, los personajes que pueblan su narrativa son siempre extranjeros, pasajeros en tránsito de su propio destino, incluso de su propio país.

Es el caso de Martín Kovensky, uno de sus primos que, arrastrado por sus padres al exilio en São Paulo durante la dictadura argentina en los años setenta, vuelve más tarde a Buenos Aires, donde jamás se instala definitivamente; por el contrario, inicia una dinámica de desplazamiento incesante:

La nostalgia de Martín Kovensky no tenía tanto que ver con la idea de volver a los lugares, como con la idea de salir de ellos. De todos los nietos que tuvo el zeide Jonás, benefactor de la comunidad, sin duda el más judío ha sido él. Si su primera emigración fue forzada, lo cierto es que esta pareció poner en marcha un remoto mecanismo errante que alcanzaría no solo su afición por los viajes repentinos, sino también su costumbre de mudarse de casa con compulsiva frecuencia. Para Martín las casas no eran tanto una invitación al reposo como la antesala de una diáspora (2003: 209).

La transitoriedad de los personajes está relacionada también con la forma narrativa que emplea el autor: un mosaico de breves biografías que el narrador va hilvanando con agilidad. Meruane, por su parte, recurre en su texto al género fronterizo de la literatura de viajes, gracias al cual va registrando los pasos que la van guiando y despistando de ese territorio incógnito que es Palestina. Siguiendo las huellas de sus antepasados inmigrantes, la narradora desanda en este viaje los caminos que anduvieron sus parientes y vuelve sobre sus pasos como si volviera en el tiempo:

La cordillera nevada al fondo del camino. Las varas de recortados parronales moviéndose en dirección contraria, recordando la hipnosis que ese paisaje de rápidos palitroques solía provocar en mí. Abro la ventana para llenarme de un aire silvestre que me irrita los pulmones. 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 (2013: 16–17).

El paisaje es nuevamente el vehículo del tiempo y el transportador de la memoria que, a su vez, se expresa a través de la escritura. En efecto, el viaje lleva a Meruane a reencontrar y descubrir una historia que la liga a otros espacios distantes, como Beit Jala, en Palestina, o la casa donde creció su padre en Chile. Cada lugar alberga una historia que, al igual que los desvencijados muebles, las paredes corroídas de la casa paterna o los incunables orígenes de los parientes palestinos, corren el riesgo de perderse. Meruane hace hablar a los lugares, despierta los relatos que yacen silenciados. La escritura y el testimonio del viaje son el vínculo afectivo que la autora tiende hacia esos paisajes ajenos, reapropiados en el texto: «Esa agonía de las cosas es lo que quiero salvar o resucitar» (2013: 15).

Ambos autores, Meruane y Neuman, reconstruyen desde la propia experiencia personal las historias de dos pueblos enfrentados y diaspóricos. El éxodo palestino encontró en Chile uno de sus refugios, así como los judíos lo hicieron en Argentina. A través de la escritura, ambos autores –descendientes de aquellos inmigrantes y ellos emigrantes también– generan un espacio de encuentro que reúne una diáspora de afectos. El texto es un cruce de rutas que aúna aquellos posibles orígenes de la extinción, pues como apunta Neuman:

Son un puñado de seres anónimos los que terminan de formar nuestras familias verdaderas. Personas que aparecen y desaparecen. Incluso algunas que encontramos durante un instante. Son las casualidades, el azar, los accidentes con fortuna, nuestra familia desolada (2003: 147).

## Andrea Jeftanovic: una geografía del deseo

Andrea Jeftanovic, escritora chilena nacida en 1970, aborda en su novela *Geografía de la lengua* (2007) el tema de la reconfiguración de los espacios afectivos en virtud de las comunicaciones virtuales y el nuevo orden geopolítico después del atentado en el World Trade Center. En primer plano, está la historia de un amor a distancia. Los protagonistas llevan a cabo viajes de norte a sur para orquestar escasos, pero intensos, encuentros amorosos en múltiples escenarios del mundo. Viaje y espacio son aquí el recorrido sensual y erótico del deseo. La narradora, protagonista de un romance con un europeo, lo describe en primera persona: «El cuerpo de Alex es como un mapa, un planisferio cruzado por meridianos y paralelos, nunca des-

doblado del todo. El placer de uno, el placer del otro. Recorro de Norte a Sur tu cuerpo, con la punta de la lengua tránsito por tus extremidades» (2007: 30). Así, «cuerpos como mapas» van trazando el devenir de dos hemisferios en constante tensión que se atraen y se repelen al mismo tiempo, articulando una geopoética del erotismo.

La distancia, espacial y cultural que separa a los amantes queda consignada en los nombres que reciben: ella es chica del «Sur» y Alex, un europeo del «Norte». Su relación comienza el mismo día del atentado contra las Torres Gemelas y se mantiene durante los siguientes años en los escenarios amenazantes y adversos en los que tuvieron lugar otros ataques como los de Londres y Madrid. La dinámica amorosa entre Sur y Norte se transforma en una alegoría de las relaciones políticas y culturales entre países subdesarrollados y un imperio amenazado con perder su hegemonía y seguridad: «Un cuerpo señala la vulnerabilidad del imperio. El televisor es un ojo sin párpados que transmite noticias y paisajes. Transmite hitos de destrucción: edificios derribados, personas heridas, cuerpos muertos» (2007: 101).

Al tiempo que se incrementa la desconfianza y el miedo debido a los múltiples atentados, al amante europeo al Norte se le diagnostica un tumor que, a pesar de que se le aplican todas las terapias disponibles, avanza rápidamente y degrada tanto el cuerpo del enfermo como la relación de la pareja. La enfermedad interrumpe el idilio de los enamorados que hasta ese momento intentan vivir al margen de las calamidades que acontecen a su alrededor, creando un universo paralelo donde el tiempo, el espacio y el lenguaje son moldeados según sus necesidades: «De tanto transitar de una lengua a otra creamos un idioma personal, una tercera lengua [...]. Una lengua fuera de la violencia mundial, un espacio secreto que eluda la vigilancia policíaca» (2007: 83). Los amantes fabrican códigos propios que sirven como puentes entre los dos mundos que transitan constantemente; es decir, una tercera lengua que los aísla y protege del entorno hostil, una herramienta de supervivencia para el amor en tiempos de terror. De este modo, se configura un espacio que responde a las necesidades de comunicación. Cuando están juntos, el lenguaje del cuerpo es el que, mucho más eficaz que las palabras, transmite los mensajes; durante los largos períodos de distanciamiento se activan no solo las herramientas lingüísticas necesarias, sino también las tecnológicas.

La distancia deja al desnudo el lenguaje. Cuando falta la experiencia corporal, la relación de los amantes solo se mantiene por las palabras, los mensajes que se dirigen por medio de la red. El lenguaje que parecía tan sólido durante los encuentros,

en los que cada palabra era reforzada o suplantada por un gesto, se tambalea y debilita cuando tiene como único soporte la pantalla de la computadora. He aquí una nueva configuración de la intimidad y del deseo en la era virtual:

Allí estaba yo, allí estabas tú, estábamos los dos, juntos, sosteniendo una línea tenue en la red, transversal como un meridiano. La línea más delgada que dibuja esta ficticia mesa de encuentro. La esquina para apoyarse y mirar dentro. Una ventana que se minimiza, se superpone y se despliega en un juego caleidoscópico. Un tragaluz de mensajes personales, periódicos del mundo, la canción que resuena de fondo, cifras bancarias. Los mensajes que se tejen en una red invisible. Un mosaico de ventanas que se despliegan una dentro de otra (2007: 22).

La comunicación a través de la red hace saltar las secuencias cronológicas. La conexión siempre disponible con cualquier parte del mundo crea un efecto de simultaneidad exasperante: todo sucede al mismo tiempo en un espacio que se dilata y compacta. Esto a su vez vuelve evidente la desigualdad y la diferencia de perspectivas: «estoy en el Sur. Te escribo y las palabras se despeñan por un precipicio [...]». En cambio tú que escribes desde el Norte dejas caer tus palabras con velocidad» (2007: 21–22). El hilo argumental de la novela se sustenta en gran parte gracias a relaciones espaciales que despliegan un importante sistema de símbolos: relaciones de interioridad/exterioridad en el estar dentro o fuera de la lengua, del cuerpo amado; relaciones de verticalidad en las que se manifiestan las asimetrías del poder con respecto a la oposición norte-sur, hombre-mujer y, finalmente, la horizontalidad del plano virtual que genera Internet.

La red produce un espacio de convivencia que parece anular tanto las distancias geográficas como las culturales y que es la condición de existencia de esa relación que, de otro modo, no hubiera sido posible. Sin embargo, esa herramienta se va transformando progresivamente en un arma de doble filo: la tecnología facilita la comunicación, pero a la vez impone un muro, donde el deseo queda flotando en el limbo virtual: «encerrada en la cápsula del correo electrónico. Quieres romper la burbuja en la que te sumerges todas las tardes [...]. Es una ilusión el otro lado, una ventana, un muro» (2007: 25).

El texto de Jeftanovic es una geografía en sí mismo, es la escritura del espacio global desde perspectivas locales y la inscripción del relato de lo sensible y corporal

en la era de lo virtual. En esta recreación del lenguaje cibernético llevado al plano de lo erótico y de los sentimientos reside el interés fundamental de esta novela que presenta «el espacio como realidad fluctuante y constantemente transgredida por el poder de las imágenes y la tecnología», que a su vez es «el espejo de las transformaciones de la intimidad en tiempos de terror» (Navia, 2008). Una cuestión que es objeto principal de las reflexiones acerca de la posmodernidad queda esbozada en el texto: de qué manera las tecnologías acaban definiendo los códigos más íntimos de las relaciones personales y nuestra experiencia sensible.

## Maximiliano Barrientos y las heridas del paisaje

Todo viaje es la construcción consciente  
de un pasado [...] el viaje como la construcción  
de un paisaje privado.

*La desaparición del paisaje*

En *La desaparición del paisaje*, el autor boliviano Maximiliano Barrientos vuelve a desplegar un recurso ya presente en su anterior novela *Hoteles*: la herida de la imagen. Un tema que Barthes ataca de lleno en *La cámara lúcida* cuando se pregunta qué es lo que yace en la esencia de las fotografías y desata emociones cuando contemplamos la inmovilización del pasado. La conmoción que experimentan los personajes de Barrientos al enfrentar su vida con esos fragmentos de un tiempo anterior fijado en el papel está vinculada con el «retorno de lo muerto», pues «Lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente» (Barthes, 1989: 131).

Vitor, el personaje principal de esta novela, vuelve después de diez años de ausencia a Santa Cruz, su ciudad natal, donde desde hace tiempo, como indica el título, el paisaje ha desaparecido. Aquí el paisaje es entendido en el sentido del sustento material y afectivo que le daba forma a su vida y su identidad. Muertos sus padres, distanciado del resto de sus parientes y antiguas amistades, el personaje es como un visitante extranjero en un lugar donde ya nada es lo que era, a excepción de las fotografías. A pesar del torrente de emociones y experiencias que atraviesan a los personajes, estas imágenes se mantienen intactas, inmóviles y ajenas al paso del

tiempo: «La vida no trata del deterioro de esas imágenes», reflexiona Vitor, «la vida trata de cómo envejecemos y esas imágenes se mantienen fijas, incontaminadas, protegidas de nuestros propios cuerpos, de la marcha silenciosa de las enfermedades» (Barrientos, 2015: 53). Así, mientras las imágenes capturan el potencial vital en un instante que nos sobrevive, la literatura hace estallar ese potencial en movimiento.

Se trata de un efecto de choque, de incisión, de aquello que Barthes definió como el *punctum*: la imagen abre una herida a partir de un detalle que llama la atención, de modo que apela al espectador y lo traslada a un ámbito afectivo que lo conecta a la imagen más allá de un interés cultural general. El *punctum*, dentro del marco inmóvil de la fotografía, condensa un sentido que está latente e inserta también un «campo vacío», un espacio de misterio que, por el contrario, en el caso de fotografías muy explícitas o del cine (que es imagen en movimiento), es revelado. Así, evoca y promueve la imaginación, es una potencialidad del movimiento contenida en el detalle: «es entonces una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra» (Barthes, 1989: 109).

La novela de Barrientos se desencadena a partir del *punctum*; es decir, de las imágenes (todas ellas privadas) que, como punzones que abren heridas, desencadenan una memoria involuntaria que implica otro tipo de temporalidad no lineal, una historia que avanza a partir de las ausencias, de las lagunas del conocimiento, de lo sumergido que aleatoriamente sale a la luz y despierta de su letargo de inconsciencia a la llamada de la imagen. Esta nos sitúa, pues, ante el tiempo intempestivo y anacrónico de la memoria, que no es ni siempre coincide con la cronología; esto es, con la lógica temporal de la Historia como secuencia fija de hechos ordenados consecutivamente: «ese tiempo que no es exactamente el pasado tiene un nombre: es la memoria. Es ella la que decanta el pasado de su exactitud. Es ella la que humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transmisiones, consagrándolo a una impureza esencial» (Didi-Huberman, 2005: 60). Esta «impureza» de la memoria es lo que la distancia de un saber histórico compacto y estático, y que precisamente por esa cualidad de inmovilidad y singularidad adquiere su estatus científico y objetivo. La literatura de Barrientos es realista no en el sentido en que refleja aquellos hechos que dan fe de una historia oficial y colectiva, sino en tanto que busca captar la relatividad subjetiva de cómo se percibe la historia. Para ello, el autor sondea las profundidades de la memoria aprovechándose justa-

mente de la indeterminación de las imágenes, las que, a diferencia del discurso histórico, pueden ser dilucidadas desde múltiples perspectivas y combinatorias, pues responden a un saber anclado en la experiencia y en la vida misma, cuyo discurso no puede ser disciplinado.

La narrativa que propone este autor boliviano no es «la progresión de conocimiento en conocimiento, sino la brecha dentro de cada uno» (Didi-Huberman, 2013); implica un paseo a tientas por el paisaje de la memoria, plagado de vacíos y zonas ciegas, donde de vez en cuando surgen como destellos aquellas imágenes que iluminan el camino. El narrador de *Hoteles* lo formula, nuevamente, a través de metáforas cinematográficas: la escritura intenta iluminar lo que ha quedado «fuera de campo», lo que no entra en el objetivo de la cámara, lo que la imagen esconde:

Obsesionarse con el pasado no implica obsesionarse con lo que se recuerda, implica obsesionarse por todo aquello que quedó afuera del recuerdo, aquello que no podemos ver, aquello que no podemos reconstruir, pero que sabemos que estuvo ahí. Aquello que fue nuestro y que ahora pertenece al reino de lo perdido (Barrientos, 2011: 104).

Barrientos imita dos procedimientos esenciales del cine: la concepción de la imagen-movimiento que, como Deleuze lo define (1983), implica la percepción del tránsito de una forma a otra, y la noción del montaje como forma de organizar y dar duración a ese movimiento. En cuanto a este último, ya hemos comentado que el autor dispone y superpone los materiales, las fotos y las grabaciones (de las que emana el flujo irracional de la memoria) como señales distribuidas de modo aleatorio y anacrónico.

Aillón Valverde sostiene en relación a la narrativa breve de Barrientos que su búsqueda casi obsesiva de materiales que sustenten el ejercicio mnemotécnico está relacionada con una concepción proustiana del pasado como un lugar utópico, como un «paraíso perdido»: «Desde esta perspectiva, la memoria deviene en un *topos* ideal que hay que tratar de preservar. Para estos personajes, la vida no es sino el conjunto de recuerdos de un pasado perfecto que ya no está pero que hay que sostener a toda costa, ya sea mental o materialmente» (2009). Esta noción un tanto nostálgica de un devenir irreparable del tiempo es escenificada tanto en *Hoteles* como en *La desaparición del paisaje* a partir del movimiento constante de los perso-

najes que se encuentran o bien en fuga, como sucede en el primer caso, o bien de regreso, como ocurre en el segundo. La traslación en el espacio, el dejar un lugar atrás o retornar a él simulan un gesto de la conciencia, su movimiento en el tiempo. Así lo explicita el personaje de *Hoteles* que se escapa de su familia y rutina en un viaje sin destino: «Viajamos para formar imágenes. Viajar es construir un paisaje privado, una colección de espacios mutantes: ciudades que son fragmentos de muchas ciudades» (2011: 22).

El paisaje es concebido en las obras de este autor como imagen-en-movimiento: una instancia dinámica que figura, al igual que el viaje, el desplazamiento subjetivo de la conciencia. Paisaje y viaje son en las narraciones de Barrientos la escenificación de un fluir de la identidad y la memoria. *La desaparición del paisaje* es acerca de volver sobre los propios pasos y reconstruir el paisaje que quedó atrás para constatar, con el dolor que ello implica, que esa imagen es irre recuperable:

Mi madre como un paisaje que duraba segundos, que se deformaba y se convertía en brillos que eran consumidos por las moscas. Memoria desapareciendo, volviéndose invisible, acabando con cada una de las imágenes que retenían lo que fue por tan poco tiempo infancia, familia (2015: 62).

El narrador se posiciona como un arqueólogo que examina los rastros materiales del tiempo, las marcas de ese devenir grabadas en el paisaje. Vitor, el personaje principal, escarba las capas de la memoria que están ocultas bajo la superficie de Santa Cruz, el espacio de su juventud, buscando desentrañar el pasado que contienen los objetos, los lugares, las personas; es decir, todos los actores que constituyeron el paisaje de su infancia y cuyo deterioro marca el doloroso paso del tiempo. Sin embargo, a pesar de que el personaje se siente un tanto ajeno al recorrer ese espacio tan transformado que muchas veces se figura distante o evanescente –como la imagen de la madre desapareciendo junto con el paisaje–, se genera también una especie de simbiosis con el entorno que se carga de toda la emocionalidad implicada en el regreso y la activación de ciertas memorias y afectos:

Mis pensamientos y el paisaje eran la misma cosa, no había interior ni exterior, todo era un continuo que mutaba de forma y circulaba de un lado al otro [...]. Esos recuerdos recientes se mezclaban con lo que había afuera, con la humedad, con el olor a bosta, con los caballos que se alimentaban despacio

y engordaban sumisamente bajo la lluvia. No había un límite preciso entre el contenido de mi cabeza y el espacio, y yo miraba, y yo seguía en movimiento, acelerando y hablando solo (2015: 97).

Esta última frase cifra quizá la lógica del regreso que impregna todo el libro. Por un lado, el paisaje aparentemente monótono e inmóvil, con sus caballos que «se alimentaban despacio», mientras que el personaje en un gesto solipsista busca salirse de ese marco «acelerando y hablando solo». La imagen del paisaje se ofrece desde el movimiento y en movimiento, pero a dos tiempos desencontrados. No sorprende que líneas más adelante el viajero presencie un accidente mortal que cambia el rumbo de sus planes, de sus renovados deseos de huida. La imagen, siniestra pero sugerente, muestra una cierta ambigüedad: por mucho que el paisaje desaparezca, que se borren los rastros del pasado, no se puede huir de él, pues «todo era un continuo que mutaba de forma y circulaba de un lado al otro».

## Palimpsestos

Pensar la creación del espacio autobiográfico como la esfera de expresión del yo implica también pensar las intersecciones y vínculos con otras espacialidades. Volviendo a la imagen con la que abríamos este capítulo: el mapa impreso sobre la cama nos indica un posicionamiento del yo en el mundo, un espacio íntimo atravesado y sobreimpreso de temporalidades y paisajes, un yo como parte de una red de afectos y parentescos. No es posible, como indica Boyer, «hablar de geografía en general o en abstracto», pues los paisajes evocados no son indiferentes ni intercambiables, están ligados a una memoria colectiva y a la experiencia personal: «cada uno expresa un conjunto heterogéneo de rasgos físicos y existenciales que no podemos disociar sin alterar la naturaleza misma del paisaje, de la lengua, de los imaginarios y de los posibles» (2009: 31).

El arqueólogo Alejandro Haber hace referencia a la simultaneidad en que conviven en el paisaje las diversas capas históricas como «una suerte de superposición horizontal» (2011: 25–26), hecha de los restos y marcas que se acumulan y van quedando grabados unos sobre otros como si de un palimpsesto se tratara. Aquellas historias, muchas veces ocultas, aplacadas, salen a la luz en el relato. En él convergen las múltiples capas históricas, algunas más visibles que otras, que se interpelan

y superponen a merced de las diversas lógicas que el individuo sobreimprime desde su subjetividad. La narración es, pues, una herramienta para sacar a la superficie las capas sumergidas del paisaje. Los textos de Meruane, Jeftanovic y Barrientos proceden también de manera arqueológica, pues sacan a la luz las capas del paisaje que todavía tienen un mensaje para el presente. A través de la narración reviven la memoria ligada al espacio, incorporándolo así a la propia biografía.

Claudio Magris reflexiona en su ensayo en *El infinito viajar* sobre lo que podríamos llamar topografías del yo: la indisociable relación entre el espacio subjetivo de la memoria del individuo y la constitución de tiempos heterogéneos que dan forma al espacio. Sus poéticas palabras bien valen para cerrar este capítulo:

Un lugar no es solo su presente, sino también ese laberinto de tiempos y épocas diferentes que se entrecruzan en un paisaje y lo constituyen; así como pliegues, arrugas, expresiones excavadas por la felicidad o la melancolía, no solo marcan un rostro, sino que son el rostro de esa persona, que nunca tiene solo la edad o el estado de anónimo de aquel momento, sino el conjunto de todas las edades y todos los estados de ánimo de su vida. Paisaje como rostro, el hombre en el paisaje como la ola en el mar (2011: 19).

## IV Hoteles: Dinámicas archipiélicas de la identidad

En su famoso ensayo *Visión de Anahuác*, publicado en 1917, Alfonso Reyes describía el sentimiento exaltado de comunión con el paisaje como base de la identidad del pueblo mexicano. Al no compartir un origen cultural y étnico común, lo que uniría a los habitantes de esta nación, según el texto, sería la fuerza cohesionadora del mismo escenario natural en el que habitan:

Nos une con la raza de ayer, sin hablar de sangres, la comunidad del esfuerzo por domeñar nuestra naturaleza brava y fatigosa; esfuerzo que es la base bruta de nuestra historia. Nos une también la comunidad, mucho más profunda, de la emoción cotidiana ante el mismo objeto natural. El choque de la sensibilidad con el mismo mundo labra, engendra un alma común (Reyes, 2004: 37).

Este fragmento nos transmite una visión del paisaje muy cercana a la definición del lugar antropológico, que el antropólogo francés Marc Augé (2000) define como aquel espacio donde la etnología busca, con un cierto grado de ficcionalización, ver identificada la cultura de la población que lo habita. Este lugar es, a la vez, una ilusión del etnólogo y una construcción colectiva e individual de las personas en relación con el espacio que simbólicamente los representa y que se asienta sobre la base de una cultura nativa entendida como algo consustancial al territorio. El problema de la etnología subyace, según Augé, en la deducción de un tipo concreto e inamovible de sociedad a partir del espacio y no viceversa:

Las colectividades (o aquellos que las dirigen), como los individuos que se incorporan a ellas, tienen necesidad simultáneamente de pensar la identidad y la relación y, para hacerlo, de simbolizar los constituyentes de la identidad compartida [...]. El tratamiento del espacio es uno de los medios de esta empresa y no es de extrañar que el etnólogo sienta la tentación de efectuar en sentido inverso el recorrido del espacio a lo social, como si éste hubiera producido a aquél de una vez y para siempre (2000: 57).

Un siglo más tarde, otro escritor mexicano, Guillermo Fadanelli, escribe justamente a contrapelo –aunque no sin cierta nostalgia– de esta visión del paisaje como elemento de identificación colectivo, acusando el enajenamiento del individuo que ya no determina ni diseña el espacio en función de una cultura matriz, sino que el espacio, regido por las dinámicas del neoliberalismo y la mediatización, degrada el sentido comunitario y produce subjetividades alienadas:

Tampoco encuentro a una población de individuos reflexivos capaces de urdir comunidad; más bien veo, en su gran mayoría, a clientes, espectadores y atunes atrapados en redes que no fueron diseñadas por ellos, sino para ellos: el amansamiento y desaparición del individuo, de la conversación entre *diferentes*, impide que la noción de *país* tenga ya un sentido confiable (Fadanelli, 2018).

En efecto, el abandono de las zonas rurales y el crecimiento exponencial de la población en las ciudades, donde los individuos tienen una acotadísima injerencia en la creación y modificación del espacio, ha dado lugar a la proliferación de los no-lugares en donde, según Augé, han quedado anulados los referentes telúricos de la identidad colectiva y los vínculos estables de la sociedad respecto a su hábitat. Los no-lugares son el opuesto del paisaje de Reyes: no contienen las marcas identitarias y aglutinadoras de una cultura específica, y son, por lo tanto, incapaces de generar un sentimiento de comunión. Aeropuertos, hoteles, supermercados, centros comerciales, etc., son iguales en México que en Japón, pues no son más que «puntos de tránsito y ocupaciones provisionales» (Augé, 2000: 57), que han contribuido a la conformación de una nueva subjetividad global basada en la cultura del consumo y el desplazamiento.

Los no-lugares proliferan no tan solo como parte constitutiva del nuevo modelo urbano a escala global, sino que también están cada vez más presentes en el ima-

ginario literario. Así podemos observar como en la misma sintonía en que se publicaron libros como *Viajar sin ver* de Neuman, *Hoteles* de Barrientos o *Geografía de la lengua* de Jęftanovic (comentados previamente), entre 2005 y 2015 ven la luz bajo el sello de las editoriales más grandes en lengua española –quizá no tan casualmente– una larga serie de libros, cuya fuerza narrativa yace en una forma de desplazamiento frenético que acompaña a los autores/narradores en viajes con múltiples escalas. Además de las obras ya mencionadas, vinculadas a esa forma errática de vida y de escritura, se publican, en el lapsus de pocos años, títulos como *Necrópolis* (2009) u *Hotel Pekín* (2008), ambas de Santiago Gamboa; *Hotel DF* de Guillermo Fadanelli (2010) y *Hotel España* (2010) de Juan Pablo Meneses.

La literatura de hoteles –por ponerle un nombre a una fórmula tan fértil que podría incluso constituir un subgénero– tiene una larga tradición en la literatura occidental, muy emparentada, naturalmente, con la narrativa de viajes. Así lo reconoce la mayoría de los autores, quienes a menudo nombran algunos antecedentes y modelos. En el libro de Meneses, por ejemplo, se pueden leer referencias a la obra de Villanueva Chang –*La vuelta al mundo en un hotel* (1999)–, del célebre Vila-Matas –*Historia abreviada del periodismo portátil* (1985)– o de la francesa Natalie de Saint Phalle –*Hoteles literarios. Viaje alrededor de la tierra* (1991)–. No obstante, y si bien se pueden señalar varios predecesores incluso en el ámbito de las letras hispanoamericanas, la eclosión de narrativas centradas en el viaje y la vida errática del hotel tiene lugar en torno al cambio de milenio. De hecho, todo apunta a que el llamado «boom de la nueva crónica latinoamericana» (Carrión 2012b), del que Juan Pablo Meneses forma parte, no sería posible sin el estallido de lo que él denomina «literatura portátil».

Resulta interesante observar cómo, en una fase de transición entre paradigmas identitarios marcados por los espacios simbólicos de la nación hacia otros modelos más heterogéneos y complejos, la literatura y las artes contribuyen, desde el terreno de lo representativo, a negociar y contestar las nuevas nociones de ciudadanía e identidad. En este capítulo propongo profundizar en la lectura de estos no-lugares, cada vez más presentes en la narrativa contemporánea de América Latina, como los cronotopos paradigmáticos de un nuevo régimen de identificación glocal.

Para comprender mejor el sentido de estos espacios, resultan útiles las ideas de James Clifford acerca de las culturas viajeras (1997). El antropólogo norteamericano se posiciona en contra de las prácticas etnográficas y antropológicas concebi-

das en función de una noción de cultura como algo fijo y enraizado (*rooted*), cuyos únicos representantes válidos son los nativos. En contraste a esta percepción estática de la cultura, que asimila lo inmóvil a lo auténtico y original, el autor llama la atención sobre la naturaleza orgánica y nómada de la cultura que siempre está en constante cambio y movimiento:

If we rethink culture and its science, anthropology, in terms of travel, then the organic, naturalizing bias of the term «culture» –seen as a rooted body that grows, lives, dies, and so on– is questioned. Constructed and disputed historicities, sites of displacement, interference, and interaction, come more sharply into view (Clifford, 1997: 25).

No se trata, sin embargo, de sustituir la figura del «nativo sedentario» por la del «viajero cosmopolita» sobre la cual se sostiene cierta nomadología contemporánea que erróneamente asume que todos tienen la misma capacidad de movilidad e invisibiliza aquellas «subjetividades varadas en lo local» que señala Locane (2015). El objetivo es que ambas figuras sean consideradas en relación; como diferentes dinámicas de movilidad o inmovilidad que coexisten en un mismo espacio y contribuyen a su configuración. Desde esta perspectiva, otro tipo de comunidades y sujetos desterritorializados –como los inmigrantes, refugiados, turistas, etc.– serían tomados en cuenta como parte integral de un espacio que se concibe más allá de sus fronteras políticas y geográficas.

Sin embargo, Clifford se refiere a *traveling cultures* no solo por los sujetos desplazados, sino también por aquellos lugares atravesados por el viaje o que de alguna forma reciben «filtraciones» del mundo exterior a través de los medios de comunicación, de compañías multinacionales o del turismo. Centrar la atención en estos espacios de cruce permitiría visibilizar los flujos, conexiones e intercambios que se establecen transversalmente entre países, regiones o culturas diferentes.

Entre estos espacios atravesados por el movimiento, el hotel sería un campo estratégico de observación, ya que no tan solo es uno de los no-lugares ejemplares de la posmodernidad, sino que además funciona como modelo fractal de organización del relato<sup>8</sup>. Es decir, reproduce en miniatura las dinámicas socioculturales que se

8 Ottmar Ette desarrolla el concepto de fractal, proveniente originalmente de geometría de Benoît Mandelbrot, que considera reproducciones en miniatura como modelos de

replican a una escala mayor. Su estructura, compartimentada en habitaciones individuales –alojamiento provisional de huéspedes de diversas procedencias–, puede verse como una *mise en abyme* de la compartimentación y diversificación social de toda la urbe o del país. Dentro del hotel se concentran y cruzan varias voces y trayectorias, construyendo un paisaje de encrucijadas. Esta expresión de subjetividades diversas y coexistentes es posibilitada por una narrativa que se desprende de lo telúrico, del poder «uniformador» de un paisaje, y se articula, por el contrario, a partir de un nuevo tipo de espacialidad que nos muestra la convivencia y la diferencia de mundos sincrónicos.

Las primeras dos obras que analizaré en este capítulo: *Hotel España* de Juan Pablo Meneses, un libro de crónicas de viajes por América Latina en tiempos de festejos por el bicentenario de las independencias de las excolonias españolas; y la novela de Guillermo Fadanelli, *Hotel DF*, toman el hotel como epicentro narrativo. Este espacio sirve como una especie de miniaturización y correlato del devenir de las excolonias hispanas y de la Ciudad de México respectivamente. Si Meneses retrata las nuevas formas de colonialismo luego de dos siglos de independencia en un territorio unido por un pasado colonial común, Fadanelli reproduce también una crítica al vaciamiento simbólico del espacio que, manipulado por un neoliberalismo descarnado, ha acabado con cualquier sentido de la ciudadanía.

Ambos autores se plantean nuevas formas de encarar la escritura en función de los nuevos sentidos o sin sentidos que ha adquirido la literatura como un medio de intervención en el debate público. Fadanelli escoge el hotel como paradigma del no-lugar, incapaz de generar conciencia cívica cohesionadora y, ante esta realidad, elabora su estilo. El denominado realismo sucio del autor pone su foco en los aspectos más oscuros de la lógica capitalista neoliberal que ha acabado con el metarrelato nacional, familiar y comunitario, para hacer prevalecer los valores del *marketing*. Así, su narrativa se centra en los grupos marginales, la violencia de las ciudades latinoamericanas, la cultura de consumo y la cultura televisiva, como los factores que han ido relegando al arte a un espacio secundario.

las formas irregulares de la naturaleza y que Ette extiende a la cultura: «Con estas nociones se entienden –dicho en forma simplificada– partes de una estructura que la contienen íntegra –y por ende se contienen a sí mismas– en forma reducida. También aquí nos ocupamos de una relación fractal, caracterizada por una autosemejanza fundamental a la que, por lo demás, se pueden atribuir diferentes funciones» (2004: 130).

Sin embargo, más allá del papel crucial que el hotel cumple en la problematización del vínculo entre espacio-comunidad y en el desmantelamiento de la identidad nacional, me interesa abordar este cronotopo como modelo de articulación narrativa formal y teórico. En las obras analizadas en este capítulo, el hotel se concibe como un espacio insular y archipiélico al mismo tiempo: está compuesto por una variedad de micromundos con sus propias dinámicas y protagonistas, pero no puede ser comprendidos en su totalidad sin tener en cuenta el flujo relacional con los otros mundos-islas que lo circundan. El hotel como isla constituye un estado de excepción: la vida allí dentro se rige por ritmos y órdenes diferentes a los del resto de la sociedad, en un ambiente que –en un sentido bajtiniano– podríamos calificar de carnavalesco, en tanto da lugar a modos de convivencia temporales donde se disuelven ciertas jerarquías sociales y estructuras de poder. Pero a su vez, el hotel está inserto dentro del tejido urbano, cada vez más compartimentado, pero dentro del cual se establece un flujo relacional constante.

Estas dos cualidades, la concentración –la isla en el sentido de densidad de perspectivas– y la relacionalidad –el archipiélago como constelación de micromundos–, se ven ilustradas en las narrativas de Santiago Gamboa y Luiz Ruffatto, cuyas obras *Necrópolis* y *Eles eram muitos cavalos* también serán objeto de análisis aquí. La primera toma como escenario un hotel en la ciudad de Jerusalén, donde se celebra un congreso de biógrafos, los cuales se irán sucediendo la palabra para introducir de manera intercalada sus propios relatos de vida en la trama principal de la novela. Por su parte, la novela de Ruffatto se presenta como un *collage* narrativo del abigarramiento social de la ciudad de São Paulo, compuesta por setenta fragmentos de diversos narradores que dan testimonio de los diferentes ambientes y perspectivas que conviven dentro de la misma urbe.

### **Hotel España y la literatura portátil: turismo, literatura y mercado**

En su ya canónico libro, *Historia abreviada de la literatura portátil*, el escritor catalán Enrique Vila-Matas describe algunas de las cualidades necesarias para formar parte del selecto grupo de autores/artistas-viajeros, entre quienes encontramos figuras del calibre de Duchamp o Walter Benjamin. Además de la ligereza de la obra –que puede ser entendida tanto en cantidad de producción como en su cali-

dad—, el narrador señala que es necesaria una vida sin amarres fijos ni sociales ni habitacionales: «Junto a que la obra de uno no fuera pesada y cupiera fácilmente en un maletín, la otra condición indispensable sería la de funcionar como una máquina soltera [...] espíritu innovador, sexualidad extrema, ausencia de grandes propósitos, nomadismo infatigable» (1985: 13). Sin duda, esta suerte de oda al viaje y al desarraigo haría mella en Meneses y probablemente también en unos cuantos escritores de la nueva oleada del periodismo narrativo, la cual —a excepción de unos casos notables como Gabriela Wiener o Leila Guerriero— se compone mayormente de protagonistas masculinos. Este dato es relevante, ya que parece haber una división de género implícita en la demarcación de espacios de mayor o menor movilidad. Así, mientras que la mujer suele aparecer vinculada mayormente al hogar y a formas de vida asentadas en un lugar fijo (Arfuch, 2003), la literatura de viajes ha sido un género tradicionalmente protagonizado por hombres. De hecho, las dos colecciones más importantes de literatura de viajes que surgieron en Latinoamérica a partir del año 2000<sup>9</sup> se componen íntegramente de autores masculinos.

Juan Pablo Meneses es uno de los protagonistas de esta reciente avalancha de nuevos cronistas latinoamericanos: un grupo de autores —heterogéneo en cuanto a las nacionalidades que lo conforman— que se autoproclaman herederos de una larga y arraigada tradición que arranca desde el mismo período colonial. Una de las crónicas incluida en *Hotel España* reporta el primer encuentro que tuvo lugar en 2008, en Bogotá, y que daría mayor cohesión y visibilidad a las iniciativas editoriales dispersas y a los cronistas que aquí y allá ganaban cada vez mayor atención entre el público lector. El encuentro tuvo incluso una segunda edición en el 2012<sup>10</sup> y cuenta con una página web que se actualiza regularmente.

9 Me referiré más extensamente a estas colecciones editoriales en el quinto capítulo.

10 En la página de la Fundación Gabriel García Márquez para el nuevo periodismo Iberoamericano (FNPI) se puede leer la convocatoria del segundo encuentro de cronistas: «El periodismo narrativo en Iberoamérica vive uno de sus momentos más vibrantes. En una época de profundos cambios culturales, la necesidad de conocer y explicar las realidades sociales de nuestros países ha creado el escenario ideal para que cada día crezca el interés por la narración periodística que se hace con mirada y voz de autor. Por eso, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes —CONACULTA— y la Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano —FNPI—, en el marco del Seminario Nuevas Rutas para el Periodismo Cultural, han creado el Encuentro Nuevos Cronistas de Indias 2, que consiste en una serie de coloquios abiertos al público que se realizarán en

Meneses resalta que, si bien se recupera el mismo género que antaño utilizaron el Inca Garcilaso, Huamán Poma o los innumerables viajeros y científicos europeos, los nuevos cronistas de Indias ofrecen una mirada local y plenamente sumergida en siglo XXI. Estas características vienen dadas especialmente por las nuevas tecnologías que, como bien reconoce el autor, son prácticamente las que posibilitan la existencia de este tipo de textos que circulan entre una amplia audiencia por medio de revistas *online* y son escritos desde los rincones más recónditos del mundo mediante una simple conexión a Internet y un ordenador portátil<sup>11</sup>. En todo caso, es difícil determinar si estas son las condiciones de posibilidad o a la inversa; como relata Meneses, es precisamente el ritmo de vida nómada lo que determinó esta nueva forma de escritura para la cual se encontraron las herramientas necesarias: «Supongo que vivir en un hotel, sin mayor preocupación por lo cotidiano, ayudó a desarrollar lo que llamo “periodismo portátil”: escribir desde cualquier sitio, para todos lados y con la única preocupación de narrar historias reales de todo lo que va sucediendo» (2010: 56).

Para Juan Poblete, el remarcable impacto de este género en las últimas décadas está relacionado con el nuevo entramado global neoliberal que pone en crisis las formas de ciudadanía locales. Como alternativa a la gran sociología, la crónica se acerca a las prácticas sociales desde la experiencia, aporta un punto de vista que escapa al lenguaje especializado y abstracto, y rehúye a una historicidad más abarcadora para centrarse en hechos concretos de la vida cotidiana. En este sentido es que el autor apunta a la crónica como género mediador entre «los imaginarios nacionales y urbanos y las formas de discursividad globales» (Poblete, 2007: 73) Asimismo, esta cercanía con la microhistoria les permite a los autores explorar en las fisuras y márgenes del sistema para dar visibilidad a aquellas formas de ciudadanía que no

el Museo Nacional de Antropología de Ciudad de México del 10 al 12 de octubre de 2012. El Encuentro Nuevos Cronistas de Indias tuvo su primera versión en abril de 2008 en Bogotá, Colombia, con el fin de visibilizar y estimular autores, obras y tendencias de la crónica periodística, concibiéndola como género de referencia para promover en Iberoamérica un periodismo de valor artístico y cultural para explicar y conocer las realidades sociales de los países de la región» [<http://www.fnpi.org/es/fnpi/llegaron-los-nuevos-cronistas-de-indias>].

11 Sin duda que el auge del género fue de la mano con la eclosión de revistas que reunían crónicas de gran calidad, muchas de ellas disponibles *online*. Entre las más influyentes y conocidas se encuentran *Etiqueta Negra*, editada en Perú, *Sobo* y *El Malpensante* de Colombia.

encuentran voz ni cabida dentro de un discurso que, en su grandilocuencia, pierde de vista el detalle.

En el caso de *Hotel España*, un libro de género a caballo entre el diario y la crónica de viajes, Meneses elige los hoteles llamados España como hilo conductor de los numerosos viajes realizados por los países que antes formaban parte del gran Imperio español. Con esto, Meneses busca una cohesión temática basada en el pasado colonial común de los lugares que visita. Además del pretendido tono crítico respecto a la decadencia de las excolonias en vísperas de la celebración de los dos siglos de su independencia, el libro es también una apología de la literatura nómada que, al igual que *Viajar sin ver* de Andrés Neuman, sigue una lógica más comercial que literaria. Si en el caso del argentino se trataba de una gira promocional financiada por su propia casa editorial, el chileno se desplaza también por el territorio de los hoteles España en calidad de reportero de viajes comandado por diversos medios. En todo caso, el itinerario de ambos autores viene marcado ya de antemano por los intereses concretos de quienes financian sus publicaciones y los costosos viajes. La posición crítica de Meneses se mantiene con cierto sarcasmo a lo largo del libro: al tiempo que se ridiculiza la superficialidad de los turistas enajenados en su burbuja de ocio y lujo, el autor es partícipe activo de todo el circo que luego irónicamente describe y critica en sus crónicas. Se ampara para ello en datos estadísticos o históricos acerca del nivel de pobreza de los habitantes o en los esfuerzos vanos por haber conseguido una independencia doscientos años atrás para volver a caer en las mismas garras, ahora con el turismo de masas como una nueva forma de colonialismo.

Uno de los propósitos principales de los nuevos cronistas es descubrir a los ojos de una audiencia internacional la cotidianidad de los personajes y los lugares menos visibles de la sociedad. Buscan captar la esencia misma de esos pequeños mundos muchas veces inimaginables; no obstante, es evidente que el punto de vista siempre es el de un pasajero en tránsito, el de un observador extraño. ¿Basta entonces, como decía Neuman, con esa «esquina del acontecimiento» que nos ofrece la visita fugaz de turistas? La composición de *Hotel España*, muy similar a la del argentino en *Cómo viajar sin ver*, es un álbum de recortes que no aspira a un retrato total sino al detalle, a los relatos centrados en trayectorias personales o en las dinámicas de convivencia específicas de un lugar. Para Meneses, el periodismo portátil que aplican sus crónicas está íntimamente ligado a la vida del hotel. Al ser esta la estación más recurrente del autor, el hotel ha llegado a convertirse en una metonimia del

mundo que lo envuelve, de ahí que desarrolle toda la temática del libro en torno a los hoteles España como las herencias claves para entender el momento poscolonial que atraviesa el continente.

El abanico de lugares visitados cubre los circuitos más turísticos –como pueden ser las cataratas del Iguazú, el avisaje de ballenas en la Patagonia argentina o los hoteles de lujo del Caribe– y también aquellos lugares menos explorados que suponen una novedad inaudita para el lector (y para el cronista): un pueblo del sur de Chile que organiza un festival de música mexicana, la comunidad de inmigrantes más grandes de España en Aragón, un congreso de peluqueros en Chiloé... los puntos más dispares de una cartografía unidos por el lazo común que extienden los hoteles España.

### El hotel-ista

«Todos los viajes y sucesos que vienen a continuación son totalmente reales, aunque vivir en un hotel para dedicarte a escribir historias pueda transformar tu vida en una vulgar ficción» (Meneses, 2010: 8). Con este principio de incertidumbre que marcará todo el libro, abre Meneses este volumen de crónicas de viajes. En un débil equilibrio entre el afán de realismo que pretende conseguir el género cronístico y el ambiente de irrealidad que se recrea en torno a su vida nómada, se proyecta una visión del mundo como múltiples versiones de un hotel. El autor manifiesta una relación ambivalente respecto a su vida sin residencia fija: por mucho que intente abandonarla siempre vuelve a la vida de hotel, específicamente al Hotel España de la calle Tacuarí en Buenos Aires. Paralelamente a la historia de este establecimiento, desde su creación hasta su presente decadencia, el autor relata su propia historia como huésped: una historia de idas y venidas laborales y sentimentales que acabaron devolviéndolo, como en una especie de condena, a la habitación 54, a pesar de los vanos esfuerzos de librarse de esa morada que pareciera distanciarlo del devenir del mundo exterior. El hotel supone una suerte de *statu quo*, una suspensión temporal y espacial: «Si bien el lugar común dice que la vida sigue, eso ocurre hasta que trasladas tu casa a un hotel: entonces el tiempo se detiene. Se frena, perdiendo su esencia lineal» (2010: 8).

En el conjunto de crónicas que aquí se presentan, el hotel es un sinónimo del aislamiento personal –en tanto que allí uno puede sustraerse de su propia vida y abandonar un papel protagónico para volverse testigo externo– y, al mismo tiempo, se trata de un aislamiento metafórico. El hotel-ista es un espacio fractal que repro-

duce en miniatura otras realidades más amplias: las crónicas retratan ciudades, países, pequeños poblados que replican las mismas dinámicas de transitoriedad y asilamiento. Así, incluso la composición del libro puede considerarse como arqui-piélica: cada crónica constituye un relato aislado pero fractal, ya que los lugares que el autor recorre en sus múltiples viajes son presentados como un pequeño ejemplo de las dinámicas geopolíticas globales:

En este pequeño pueblo argentino, ocurre lo mismo que en gran parte de Latinoamérica: los capitanes balleneros, los grandes dueños de los ingresos del pueblo, viven fuera de Pirámides. Todos residen en Madryn, en lujosos apartamentos. Llegan al pueblo al alba, les cobran a los turistas por el paseo, y en la noche se llevan la recaudación a Madryn. «Este pueblo es como Argentina en miniatura», decía Chocolate, el buzo marisquero que recorre todas las playas de la Patagonia. Aunque, en realidad, podría ser una versión pequeña de la mayoría de los países de esta región del mundo plagada de Hoteles España (2010: 33).

La ciudad austral que Meneses describe como una miniaturización de toda América Latina no es un espacio de convivencia, sino un lugar de tránsito y permanencia temporal, como un hotel. El turismo es señalado aquí y en otras crónicas como uno de los factores más influyentes en la disolución de una cierta conciencia comunitaria: el mismo espacio se ha transformado en moneda, en materia lucrativa, de modo tal que priman los intereses económicos por encima de los culturales o sociales. El paisaje cobra de este modo un interés comercial, y toda la cultura y la tradición vinculadas a él se transforman en un circo turístico.

Es el caso, por ejemplo, de las comunidades aymaras de Puno que habitan sobre las islas flotantes del lago Titicaca: «como encerrados en su propia vida de hotel» (2010: 66). Si durante siglos los indígenas en Perú fueron marginados por el gobierno y por la población mestiza, hoy en día son mantenidos como una suerte de reliquia milenaria que mueve ingentes cantidades de turistas. Como representantes contemporáneos de la cultura y la mitología incaica que, sin embargo, ya se han hecho con los avances de la tecnología y el neoliberalismo, los uros cumplen a diario con los mismos rituales y, en paralelo con su vida en la ciudad, mantienen las islas de totora, laboriosamente fabricadas por ellos mismos, como escenario de una tradición intacta:

Si bien las islas de los uros tienen fama mundial como destino de viaje, muchos en Puno aseguran que todo el tema de las islas no es más que una fachada de los operadores turísticos. Dicen que en la noche los habitantes de las islas se van a dormir a Puno, donde tienen extensos terrenos que les ha donado el gobierno peruano por su apoyo a la industria turística. Toda una puesta en escena para mantenerse a flote (2010: 69).

El autor señala cómo la actual expansión masiva del turismo ha transformado a gran parte de Latinoamérica en un proveedor de exotismo. En este contexto, la identidad cultural queda banalizada y cosificada ante las dinámicas comerciales que impone el neoliberalismo y desencadena nuevas formas de aislamiento. En efecto, la liberación del dominio español desembocó en otro tipo de mecanismos de dependencia, de los cuales el turismo es uno de sus ejemplos más flagrantes.

Las islas del Caribe resultan especialmente paradigmáticas y conflictivas, puesto que, además de haber sido la puerta de entrada de los españoles a América, fueron por siglos escenario de disputas de grandes poderes. Meneses reporta sobre la República Dominicana, una de las primeras islas adonde llegó Colón, que, luego de un proceso de independencia que comenzó en 1844 y tras largos períodos de sangrientas dictaduras, es hoy en día uno de los destinos vacacionales predilectos de turistas que llegan «para disfrutar sus playas dentro de lujosas fortalezas: los hoteles “todo incluido”» (2010: 47). Estos hoteles son una suerte de isla dentro de la isla, un espacio de reclusión exclusiva con noches temáticas, actuaciones, actividades recreativas y un servicio impecable. Se trata, en suma, de una suerte de ficción recreada a diario por los habitantes locales para el disfrute lujoso de unos pocos visitantes temporales. El hotel se presenta aquí como un reducto más del neocolonialismo que alberga los intereses económicos internacionales sobre el territorio latinoamericano y que no ofrece ningún modelo de convivencia, sino formas de coexistencia en paralelo, islas dentro de islas.

Cada crónica compone a su modo una isla como paisaje de tránsitos que dan forma a una América Latina archipiélica y, al mismo tiempo, insular. La imagen del continente en torno al bicentenario de la independencia española es así la de un páramo aislado del desarrollismo económico del primer mundo, a espaldas del neoliberalismo y depositario de intereses internacionales: «Al mismo tiempo que España, el país, vivía sus décadas de mayor crecimiento económico de los últimos

años y saboreaba su desarrollo con entusiasmo, en los España la marcha era totalmente hacia atrás» (2010: 28).

## Nuevas sucursales del imperio

Meneses lanza, a través de este libro, una crítica a las nuevas formas de dominación colonial en América Latina, trazando una línea de continuidad entre la dependencia del Imperio español de hace más de doscientos años y el actual control económico de grandes capitales internacionales, reforzados por intervenciones militares. La decadencia de los hoteles España sirve como correlato simbólico del estado en que se encuentran las excolonias:

El mismo año que se comenzó a construir el Hotel España de Buenos Aires, en 1897, España le concedió la autonomía política y administrativa a Puerto Rico. En esas mismas fechas, Estados Unidos intervino en Cuba para detener un levantamiento cubano contra los españoles. A mediados del año siguiente, en julio de 1898, Estados Unidos invadió Puerto Rico (2010: 37).

Es en este punto donde el discurso sobre una literatura nómada que avala la narrativa de viaje pierde su tono celebratorio: se topa con otro tipo de desplazamientos globales, más problemáticos que el del intelectual escritor que puede moverse libremente y sin ataduras «en busca de historias». Esta narrativa no deja de ser una variante idílica y un tanto despolitizada del desplazamiento, pues, en el caso de Latinoamérica, los tránsitos internacionales de las últimas décadas han estado protagonizados por otro tipo de viajes forzados, como el de los exiliados políticos o el de los emigrantes económicos.

Doreen Massey propone una «geometría del poder» (1994) de la espacialidad posmoderna, según la cual algunos tienen control sobre su movilidad y otros no. Hay cosmopolitas voluntarios, cuya situación económica les permite cambiar su domicilio, mientras que otros turistas involuntarios se ven obligados a un desplazamiento constante sin poder encontrar un hogar estable. El libro de Meneses contrapone estas dos caras del nomadismo: por un lado, el viajero-narrador cosmopolita que opta por una literatura sin residencia fija (como el mismo escritor, encargado de reseñas turísticas); por otro lado, los migrantes y también algunos habitantes locales, enajenados de su territorio dominado por capitales extranjeros que —desde una lógica extractivista o turística— sacan provecho del paisaje latinoamericano.

El *modus vivendi* desarraigado y cosmopolita que se proclama desde la literatura portátil, que es también una variante del turismo, repercute seriamente en los modos de vida de las comunidades y va en paralelo con otro tipo de desplazamientos más problemático. En este sentido, resulta interesante el análisis de Caren Kaplan, que nos advierte sobre la emergencia de un nuevo tipo de literatura que pretende eliminar las fronteras nacionales desde una noción de globalidad, pero, en su afán totalizador, acaba creando una visión bastante unilateral del mundo:

In this manner, the emergence of the cosmopolitan subject as a celebrity author or critic is materially linked to the weakening of nation-states in the advent of transnational capital configurations even as such shifts in cultural and national identity pose the «national question more strongly than ever», that is, «within the Western countries to which are being forced to account for the new composition of their collective make-up» (1996: 123).

El neocolonialismo –que, como vemos, viene avalado por un discurso de globalidad que ha calado fuerte en la literatura– se manifiesta, sin ir más lejos, en el propio mercado editorial. Al tiempo que se proclama la universalidad y la libre circulación, el mercado acapara en muy pocas manos y en una sola dirección gran parte de las publicaciones. En este contexto, es imposible ignorar las lógicas que actualmente rigen el campo literario.

Burkhard Pohl apunta que, una vez eliminadas las fronteras de lo nacional para una mejor circulación del producto cultural, debía crearse un nuevo «espacio común». En este caso, tal espacio fue impulsado desde la ideología de la universalización y la unión a través del idioma, como medio para hacer frente a mercados más grandes, como el anglosajón (2000: 47–48). Lo mismo observa Ludmer: «La lengua como producto económico que produce el 15 % del PIB español y que en nombre “de la unidad y la diversidad y la preservación de un bien común” se restableció como medio de dominación imperial clásico, con centro en España, Madre Patria» (2010: 161). Todo parece apuntar a que el español y sus «productos derivados» fueron capitalizados como producto cultural para un mercado global, de manera tal que la lengua se ha convertido en el nuevo imperio: espacio común de la literatura latinoamericana y peninsular o, al decir de Meneses, «del territorio de los hoteles España».

La superación de las fronteras nacionales en busca de una literatura mundial tiene, pues, sus claroscuros. Como bien se detecta en las crónicas de Meneses, hay una celebración de esa literatura portátil que busca salir de su entorno más estrecho para ampliar o enriquecer su perspectiva, pero también hay un negocio manido detrás de toda la industria del viaje, incluida también la literatura. Bien puede ser que pasar de raíces a rutas no signifique más que seguir los circuitos que marca el mercado. En todo caso, esta pérdida de los contornos causa tanto pavor como fascinación: «Cuando miras tu vida hacia atrás descubres, a veces con horror, otras con cierta simpatía, que las únicas raíces que conservas son las de tus muelas» (Meneses, 2010: 125).

## ***Hotel DF: la isla y el archipiélago***

En el punto anterior veíamos cómo el hotel era tomado como paradigma espacial del neocolonialismo en una Latinoamérica sometida a los flujos de la migración, del turismo y de los mercados. En su dimensión insular y archipiélica, el hotel contiene y genera un tipo de convivencia en su interior que se demarca y, a la vez, se nutre del mundo externo: actúa las veces como metonimia de un continente entero, pero también como espacio de reclusión y exclusión. Una dinámica similar se da en la novela que trataré a continuación: *Hotel DF* de Guillermo Fadanelli. En ella, el hotel es también una miniaturización, una concentración a menor tamaño de lo que es el Distrito Federal de México, donde el narrador observa consternado y rendido los nefastos efectos del neoliberalismo, sobre todo en lo que respecta a la continuidad de una noción de ciudadanía que, en la posmodernidad, se encuentra profundamente en crisis. El realismo sucio del autor instaura una suerte de pugna entre los emblemas de la mexicanidad, inscritos en la historia espacial de la capital, y el auge de una nueva forma de identificación, forjada precisamente desde el rechazo y la negación de esos símbolos. Junto a las ruinas decrepitas del México simbólico e histórico, proliferan los no-lugares como espacios de consumo y tránsito.

Jorge Locane apunta, retomando algunas ideas de Janoschka y Ludmer, hacia la archipelización de las ciudades de América Latina. Estas ciudades, a partir de las políticas estatales neoliberales que tuvieron su apogeo en los años 90, comenzaron un proceso de compartimentación social que se traduce también en un espacio desestructurado, de compartimentos aislados e incommunicados entre sí, que dejan

de manifiesto el quiebre definitivo de la utopía nacional homogénea y unificadora de un espacio común como sostén identitario:

Aparecen, así, espacios definidos por lógicas y dinámicas internas, cronologías y códigos comunicativos incluso, que los diferencian de un exterior que apenas se puede vislumbrar o que resulta altamente ajeno y hostil para los personajes. Se trata también de espacios donde muchas veces nuevos simulacros sociales, no ya el de la nación, son ensayados y que –al margen de cualquier triunfo o fracaso– tienden a negar los diálogos entre heterogéneos. No hay zonas de tránsito, vías de comunicación, sino únicamente vacíos, zonas innombradas, entre islas por lo menos indiferentes entre sí. En este sentido, dan cuenta no solo de que «la literatura ya no es manifestación de la identidad nacional», como lo expone Ludmer, sino también de que un modelo urbano se ha agotado (Locane, 2015: 106).

La obra de Guillermo Fadanelli coloca el espacio urbano como una de sus preocupaciones fundamentales para señalar el desmembramiento de las comunidades imaginadas que Anderson describía como sociedades antaño articuladas en torno a un territorio, una religión y una historia comunes. La disgregación de la ciudad letrada como espacio generador de conciencia cívica cohesionadora va de la mano, como acierta Locane, con el fin del metarrelato nacional que daba amparo a las ansiedades de pertenencia que reclama Fadanelli:

¿existe todavía un país llamado *México*? Es una pregunta que puede responderse de una gran diversidad de maneras, mas ello no le resta oportunidad ni valor. Se trata de una pregunta que, sobre todo, expresa un desasosiego individual, el cuestionamiento de alguien que pone en duda la existencia de una entidad social o comunidad a la que desea pertenecer. Si una parte de mí es contundente cuando me dice que mi patria es la lengua en la que escribo, mis libros, mis amigos y las personas que he amado; otra, en cambio, insiste en darle un lugar a la tradición que me ha alimentado durante buena parte de la vida y al deseo de pertenecer a una tierra capaz de darme refugio (2018).

En las antípodas de esta imagen de desasosiego y derrota que provoca la pérdida de la patria como refugio y sostén ideológico está la visión exaltada de aquella re-

gión «más transparente» descrita por Alfonso Reyes hace aproximadamente un siglo. En ella parece cristalizarse un sentimiento de comunión con los elementos del paisaje como partes esenciales de la identidad del pueblo mexicano: «La mazorca de Ceres y el plátano paradisíaco, las pulpas frutales llenas de una miel desconocida; pero sobre todo las plantas típicas [...] todo ello nos aparece como una flora emblemática, y todo como concebido para blasonar un escudo» (2004: 12).

En las antípodas de esta visión simbólica, la novela de Fadanelli presenta el hotel como la reproducción en miniatura de la organización de la vida en la urbe, la cual, con sus múltiples actores, sus demarcaciones barriales, sus lugares clandestinos y aquellos otros más emblemáticos, se ha erigido como el centro del imaginario literario posmoderno. Pero, más que un enaltecimiento de sus cualidades como instancia civilizadora, la ciudad letrada del presente ha pasado a ser el epicentro de la barbarie, centro de corrupción, violencia y marginalización. En efecto, Fadanelli –que se autodefine como escritor *underground*– concibe su proyecto editorial «como una forma de devolverle a la ciudad todas las bofetadas que nos daba cada día» (Ramos Martín, 2004). En sus libros, la ciudad no solo es escenario, sino protagonista y fuente principal de la degradación del individuo y la sociedad: «En mi ciudad y en mi literatura, el crimen y la vejación no son un accidente, sino una parte fundamental de la vida cotidiana. Pero yo no soy un cronista, sino un escritor con obsesiones. Unos delirios que me llevan a ver la ciudad como un Nintendo teñido de rojo» (Ramos Martín, 2004). En lo que sigue, intentaré mostrar de qué forma el agrietamiento del tejido social –que se ve reflejado también en lo que anteriormente describíamos como la archipiélización del espacio urbano– encuentra una forma de expresión en el realismo sucio de Fadanelli y cómo su estilo representa una suerte de contraestética ante el poder aplastante del Estado y del mercado.

### **Topografías locales, topografías sensoriales**

Si Ángel Rama describía la ciudad letrada como la proyección del espacio urbano por parte de las élites letradas que estaban vinculadas al poder (colonial), la literatura basura de Fadanelli supone un desplazamiento desde este escenario del orden y la razón hacia la ciudad real. La oposición de ambos conceptos está ya presente en el ensayo de Rama y se deja traducir, en términos de Lefèbvre, en la distinción que se establece entre aquellos espacios representacionales (la ciudad de los signos, pensada, diseñada y representada) y los espacios de las prácticas (la ciudad material, vivida, habitada y transitada). En palabras de Rama:

Las ciudades despliegan suntuosamente un lenguaje mediante dos redes diferentes y superpuestas: la física que el visitante común recorre hasta perderse en su multiplicidad y fragmentación, y la simbólica que la ordena e interpreta, aunque solo para aquellos espíritus afines capaces de leer como significaciones los que no son nada más que significantes sensibles para los demás y, merced a esa lectura, reconstruir el orden (1998: 40).

En resumen, la ciudad real subyace al imaginario letrado en el sentido en que no obtiene representación simbólica, ya que acusa una (des)organización alternativa de los sujetos excluidos o dominados por la mentalidad europea-colonial y, más tarde también, por el proyecto de modernidad. Pero, si la ciudad letrada era el espacio donde se asentaba el accionar simbólico de una élite intelectual, la contraestética que propone Fadanelli parte de una conciencia de pérdida de ese lugar de privilegio de la literatura y de los intelectuales en la vida social como agentes activos de conformación de una cierta conciencia y subjetividad colectiva.

En efecto, la globalización y el neoliberalismo generaron un nuevo tipo de sensibilidad artística centrada en las fracturas del modelo urbano decimonónico. La narcoliteratura, surgida aproximadamente en la década de los 90 con especial fuerza en Colombia y México, es un claro ejemplo de una derrota de los valores civilizatorios que antaño representaba la ciudad ahora transformada en la cuna de la barbarie. Jean Franco hace referencia, en su libro *Decadencia y caída de la ciudad letrada* (2003), a obras como *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, para mostrar narrativas que sacan a la luz la decadencia de los símbolos nacionales y el agrietamiento de ese «nosotros» compacto que pretendían englobar las ficciones del siglo XIX. Del mismo modo, se refiere Ludmer a los «tonos antinacionales» que buscan socavar los mitos fundacionales y la historia del país en obras como *El asco* de Castellanos Moya o la misma obra de Vallejo. Emparentado con este espíritu antipatriótico, asistimos también a inicios de los 90 a un tipo de literatura basura surgido en México como reacción contraria a la estética del *boom* y prácticamente en paralelo al Crack (Cruz-Grunerth, 2014). Como uno de sus principales propulsores, Guillermo Fadanelli participa en la fundación de la revista *La pus moderna* a finales de los ochenta, en cuyo primer número se pueden leer varios artículos a modo de manifiesto que promulgan un tipo de literatura que intenta deshacerse de los resquicios comerciales del realismo mágico para centrarse en el realismo sucio. No sorprende, pues, que poco después el mismo autor fundara la

revista y editorial *Mobo*, cuyo nombre ya da un avance del tipo de estética que persiguen sus textos.

La novela *Hotel DF* presenta una visión archipiélica de una ciudad desmembrada, abordada desde dos perspectivas opuestas —que son también epistemologías antagónicas—: por un lado, está la imagen cartográfica captada desde arriba y con distancia (que en este caso en concreto se corresponde con la visión de los turistas y la de las fuerzas del poder y del control: los policías, los medios de comunicación...); por otro lado, está la visión arqueológica, que es también la más corporal, gestada en el recorrido multisensorial del caminante, quien vive el espacio y lo recorre. En el siguiente pasaje podemos observar cómo el narrador alterna estas dos perspectivas para describir las zonas marginales del centro del DF:

Desde esa altura los reporteros otean el abigarrado y desordenado paisaje de Tepito, una inmundicia cartografía de azoteas color de rata y cajones de arena sucia. Los dioses chismosos ven, pero no ven porque lo evidente carece de substancia; en cambio, los pasillos ocultos, las bodegas de mercancía ilegal, los fumaderos o las tabernas pestilentes no pueden rastrearse desde las alturas. A los helicópteros no sube el aroma a metales quemados, a sudor de perro, a sangre que huele a orines (2011: 159).

El mismo autor aclara cómo esta experiencia sensorial del caminante determina también notablemente su estilo literario y una forma de conocimiento: «Para mí, la literatura y el pensamiento tienen que ver con el pasear y el caminar. Camino mucho y tengo que reconocer que la Ciudad de México ha sido la columna vertebral de mi literatura» (Ramos Martín, 2004). En efecto, el realismo sucio de Fadanelli implica un paso del *logos* al *topos*; de la ciudad de las letras, de los símbolos y del mapa a la ciudad del caminante, de los barrios y de los tugurios. La ciudad es el cuerpo infectado y en estado de putrefacción, espejo de la degradación moral de sus habitantes: «La ciudad regurgita, gruñe, escancia su esencia en el vetusto Centro Histórico, los peatones se cuidan poco de empujarse unos a otros y las multitudes entran y salen de las tiendas como gusanos en un queso roquefort» (2011: 66).

Pero la ciudad material no solo se opone a la ciudad letrada, es también la contracara de la edulcorada versión posmoderna del multiculturalismo, el progreso tecnológico y la movilidad global. En paralelo al recorrido turístico y los emblemas históricos de la ciudad, existe un submundo de violencia y corrupción, con una

geografía y normas de convivencia propias, que permanece oculto ante el poder del estado. Este submundo urbano es en la novela el barrio de Tepito, dominado por La Señora, el jefe máximo del crimen organizado:

La ciudad de su experiencia se halla cercada por límites precisos y él observa sus fronteras, impenetrable y lejano, a la manera del capitán que saborea su puro recargado en la baranda de una embarcación en medio del mar [...].

La Señora viaja en una embarcación de concreto a la que varias cuerdas a la redonda sirven de casco, una barca encallada en el centro de Tepito y gobernada por leyes tan precisas que harían sentirse orgullosos a los científicos más pedantes.

Alrededor de su minúscula guarida cerca de Jesús Carranza, un cúmulo de pasillos interminables conecta vecindades entre sí. Cada puerta contiene un secreto y cada ventana un ojo. Las vecindades se mantienen en pie, tambaleándose, borrachas y derrotadas, pero unidas por túneles estelares cuya geografía solo las personas cercanas a la Señora conocen de memoria (2011: 99–101).

En los varios posibles niveles de lectura del texto urbano, contrastan la perspectiva horizontal del turista, que se queda sobre la superficie, y la visión arqueológica del narrador, que intenta deconstruir el paisaje, llegar a los estratos más profundos. La mirada del narrador recorre con un gesto iconoclasta los enclaves significativos de la ciudad –los símbolos del orgullo y la historia nacional– que se superponen a las bases: «Ante mis ojos se impone la Torre Latinoamericana, esa vieja jeringa que ha servido para picarle el culo a Dios. Alrededor de la jeringa duermen los mastodontes de la revolución en faldas de granito» (2011: 80). Hay un México mítico que ofrece al turista la aventura, que hace del peligro y la pobreza un folklore; desde esta perspectiva, se conserva un cierto idilio, la ilusión de una tradición estática que el narrador califica de ingenua ignorancia.

Sin embargo, por detrás del escaparate de monumentos históricos, subyace el cadáver de otra ciudad: la urbe prehispánica enterrada por la colonia y los barrios periféricos y empobrecidos, como Tepito, cuyo halo mortífero llega hasta la superficie contaminando a sus habitantes. Curiosamente, tanto la herencia del pasado azteca como las franjas más marginales y clandestinas de la sociedad son invisibles, están enterradas, latentes bajo la ordenada superficie. Los mundos subterráneos que se esconden a la mirada del turista permanecen encriptados también para algunos

mexicanos que, ajenos a estas oscuras realidades, apenas sospechan de sus peligros y acaban siendo víctimas de su degradación. Locane apunta, en relación con la perspectiva del *flâneur* posmoderno del tercer mundo en la obra de Vallejo, que se asemeja a la perspectiva del narrador en la novela de Fadanelli:

La inscripción conflictiva de las zonas periféricas y empobrecidas en el diseño global: en breve, en el cuerpo urbano que recorre el protagonista y que les presenta a los lectores se hallan inscritas múltiples marcas que dan cuenta de una inserción problemática de Medellín en el diseño global que la enmarca. Una inserción que favorece a pocos y que mantiene anclados en la escasez y el empobrecido espacio local a muchos (2012).

La imagen que transmite Fadanelli es a todas luces siniestra: desde la perspectiva del narrador, la ciudad no es más que un gran panteón de muertos vivientes, un paisaje en descomposición, claro reflejo de la crisis moral de la sociedad. La ciudad como cuerpo enfermo, en estado de putrefacción, por cuyas venas circula el mal, el auto negro de la Señora, que atraviesa amenazante por las vías urbanas:

El tráfico vuelve a fluir, la calle es una nariz congestionada, pero hay que respirar, como sea. El auto negro se abre paso por una orilla, es una hemorragia repentina, sangre negra. En las paredes, postes, ventanas, las pegatinas se reproducen, los políticos prometen cambiar de un día para el otro la cara de la ciudad, las aguas serán blancas, los prados verdes y los muertos se alegrarán de haber sido el abono de un nuevo paraíso (2011: 44).

El texto muestra cómo, a partir de los diferentes recorridos de los huéspedes del hotel, el paisaje urbano se vislumbra como un palimpsesto, es decir, como textos superpuestos en varios estratos que componen una ruina arqueológica. Fadanelli no se queda en la superficie, sino que explora las entrañas, va desmembrando este palimpsesto para sacar a la luz las miserias de la Ciudad de México como un científico realizando una autopsia. En efecto, Stefan, el huésped alemán del hotel:

[...] se marcha porque su amado Distrito Federal comienza a volverse real. Si permaneciera unas semanas más en la ciudad, las nubes se disiparían y sus ojos descubrirían la primera mancha. Y después el cáncer y el sufrimiento, la decep-

ción como una sombra detrás de todos los símbolos. Así sucede con el cuerpo humano y es así con el cuerpo de las ciudades, la gravedad afecta piedras y huesos; la sangre y el agua corren buscando una salida (2011: 26).

Para Rafael Lemus (2004), lo que destaca en la obra de Fadanelli «no es la suciedad sino el vacío, no la sordidez sino la apatía», un nihilismo que da por sentado el estado de violencia y miseria de la cultura posmoderna, donde ya no hay lugar para la denuncia o la rebeldía. Sus personajes no son, según el crítico, marginales como se ha apuntado, sino que están en el centro mismo de un sistema pervertido, hasta tal punto asimilado que no da lugar más que a la indiferencia y al automatismo: «En vez de romper con su medio, lo llevan irresolublemente dentro. No miran su sociedad desde un margen sino desde el centro mismo. Asesinan como todos y son nihilistas porque no hay ya certezas disponibles» (Lemus, 2004).

### **No-lugares/todos los lugares**

El hotel es el modelo por excelencia del no-lugar, donde se ven reflejadas las dinámicas de incomunicación y transitoriedad. Quienes ocupan este espacio son huéspedes temporales que van y vienen, sin ningún rasgo que los identifique como grupo, ni un pasado ni un objetivo en común. No hay comunidad, sino vidas que se desarrollan en paralelo y que raramente se cruzan.

Asimismo, el hotel es un espacio de distinción social, donde se establecen normas implícitas de inclusión y exclusión. No cualquiera puede entrar y costearse los gastos que implica alojarse allí. El hotel denota un estatus que está incluso medido por el número de estrellas como indicador de un incremento del precio en función del nivel de confort (Lehnert, 2011). El personaje y narrador principal de *Hotel DF* accede al hotel como premio o recompensa que se concede a sí mismo y lo ve como la oportunidad de entrar temporalmente a esa globalización multiculturalista de viajeros internacionales, dimensión que corre casi en paralelo a la enmarañada vida de la megalópolis mexicana y de sus habitantes. Entrar al hotel supone pasar a un estado de extranjería, como quien está tan solo de visita en la propia ciudad: «necesito rodearme de personas educadas, ecologistas, refinadas y olvidarme de vivir en una sartén manipulada por el diablo» (2011: 20).

Este estado de alienación está ligado a la dinámica insular que reina en el espacio del hotel en tanto recinto protegido y desvinculado de los códigos y normas sociales que ordenan la convivencia. De hecho, esta descomposición de los órdenes, que

puede entenderse como un mundo al revés, se asemeja al cronotopo carnavalesco que Mijail Bajtín describe como aquel período excepcional que abre paso a una liberación de las jerarquías y los tabúes sociales, y en el cual se pueden llevar a cabo alianzas y prácticas, por lo general, reprimidas o prohibidas. Me refiero a una reinterpretación del concepto bajtiniano que acerca la noción de no-lugar a una movilización de las normas de convivencia y redefinición de los parámetros sociales propia del carnaval. Efectivamente, en el hotel se encuentra toda clase de huéspedes y sus habitaciones son el refugio para todo tipo de actividades ilícitas, negocios clandestinos, crímenes, encuentros extramatrimoniales, prostitución, etc.

El hotel implica, al igual que el carnaval, un paréntesis temporal y espacial de la normalidad y normatividad de la vida cotidiana; es un espacio de excepción que protege a sus huéspedes en el anonimato, ya que es un espacio sin memoria: de lo que allí sucede no hay registros, todo cae en el olvido. Las habitaciones y dependencias del hotel son limpiadas a diario, no quedan huellas de quienes por ahí han pasado, sus enseres personales desaparecen con ellos y todo vuelve siempre a una suerte de estado primigenio. Como sede del anonimato, el hotel es un lugar que reúne a una comunidad sin señas de identidad compartidas, ni un origen o historicidad propia que los distinga respecto a otros grupos humanos más que su situación presente de tránsito. Esto lo posiciona, junto con otros no-lugares, ante su mayor paradoja y beneficio: su vaciamiento simbólico resulta extremadamente productivo para la narrativa, pues también implica una liberación de los esquemas que determinan las dinámicas de autorrepresentación de una ciudadanía normativa y segregadora.

Es más, la visión de la urbe contemporánea en la novela de Fadanelli está hasta tal punto corrompida («sartén manipulada por el diablo») que aquellos espacios domésticos y de comunidad como el hogar, la plaza, la iglesia o las instituciones estatales son también encapsulaciones del infierno urbano, sumidos en la lógica de la marginación, la violencia y la degeneración. Es decir, si bien hay una cierta nostalgia por un sentido cívico perdido, esa comunidad nacional imaginada pervive también como un espacio normativizado y excluyente que genera desigualdades e injusticias. En efecto, la mayoría de los personajes de la novela buscan en el hotel una cierta liberación y refugio, si bien estas pueden entenderse de manera muy distinta. Así, mientras que, para el escritor mexicano, narrador y personaje principal de la novela, el hotel es el refugio de la barbarie urbana; para el joven alemán, su visita a México es justamente lo que intenta evitar el local, es decir, aventura y

peligro: «No teme la maldad y la busca como un remedio. Su espíritu romántico le dicta que la vida real hace su nido en la enfermedad, en el rostro miserable de la vida humana [...] arraigo a las catacumbas donde ha caído por propia elección» (2011: 92).

El turismo es, como veíamos antes en la obra de Meneses, un factor esencial de la reconfiguración del espacio. Es notable cómo varían las posibilidades de movilidad de los habitantes locales con respecto a las de los turistas, quienes pueden costearse largos viajes de ocio sin las limitaciones económicas que mantienen a los habitantes de la Ciudad de México confinados en ese espacio donde la vida es a diario degradada:

Los extranjeros duermen en sus habitaciones y no perciben la maldad porque, supongo, no han viajado a esta ciudad a sufrir, sino a vivir aventuras y a ser más felices y sabios que antes. Por lo tanto, sus sentidos se orientan hacia el placer y restan atención a la fealdad que supura desde lo subterráneo (2011: 254).

La ciudad se transforma en escenario; la cotidianeidad, en espectáculo; y la miseria y la violencia, en folklore. La novela muestra la perspectiva escindida de quienes están de visita y de quienes viven allí, y cómo, efectivamente, asisten a espectáculos diferentes: circulan de forma grotesca, caricaturesca, pero en paralelo con el cliché del europeo como sinónimo de la civilización y de la cultura por un lado, y el pueblo llano mexicano como bárbaro y empobrecido por el otro. La mucama encargada de la limpieza exclama, por ejemplo, al encontrarse con un huésped alemán recostado en el suelo tras una noche de borrachera: «El señor no siente pena de acostarse en el suelo cuando podría acomodarse en uno de los sillones de la recepción; estas cosas deben ser normales en sus países, pero están en México, donde somos pobres y tenemos modales» (2011: 28). El turista alemán, supuesto embajador de los modales europeos, se arriesga sin miedo a los barrios y locales más turbios y peligrosos del DF en busca de aventura y de ese toque de autenticidad que se supone deberían brindarle esas latitudes: «El Von Humboldt barriobajero explorador, sabio y buscador de nuevas especies ha creído encontrar un antro del tamaño de su melancolía» (2011: 171).

Pero, si los personajes –tanto los mexicanos como los turistas– experimentan el paso por el hotel como un ejercicio de extrañamiento o un distanciamiento de sí mismos y de su vida diaria, lo que queda claro es que ambos grupos huyen de una

identidad normativa que viene adherida a ciertos espacios de representación. Se trata de una identidad nacional que no puede asumirse como una unidad homogénea, sino que se ve sesgada por las diferencias de clase, raza y género que también demarcan el espacio capitalino en sus diferentes islas sociales. Así, por ejemplo, para el personaje Gabriel Sandler, artista de fama mundial, el traslado desde su barrio de clase alta hacia el centro es como una aventura exótica hacia un universo desconocido:

El Centro: un mundo nuevo para Gabriel, quien contempla azorado cómo esa ciudad se le revela paso a paso [...]. Embarga al chico una sensación emocionante, ser extranjero en su tierra, sí, estar en oriente sin haber dado más que unos pocos pasos, la orfandad repentina que nutrirá su siguiente obra: es un afortunado, sin duda (2011: 66–67).

El narrador de *Hotel DF* está más comprometido con acentuar la diferencia que con exaltar la identidad mexicana. Su interés es abrir una brecha en el nosotros, tanto de las fronteras nacionales para adentro como de México hacia afuera. Para este propósito, el artista Henestrosa –que es la voz que hila el relato desde las diferentes perspectivas de los huéspedes– ve en el hotel una puerta hacia la alteridad, la posibilidad de escapar de la realidad del DF por unos días para vivir entre refinados europeos, consciente de que la convivencia –aunque sea de manera superficial y por unos pocos días– lo confrontará con sus propios prejuicios. La mirada cínica y un tanto sarcástica del narrador plantea la fractura de ese «nosotros» mexicano, que estalla en una inmensa gama de diferenciaciones cargadas muchas veces de racismo, prejuicios y discriminación:

[...] miro al Boomerang Riaño con detenimiento, sus quijadas paleolíticas, su vejez prematura, ¿qué tribu del Amazonas lo reconocería como miembro permanente? [...] «nosotros». ¿Cómo se atreve el jodido analfabeta, oreja, Raspután de pacotilla, madrina de mierda, a decir «nosotros»? (Fadanelli, 2011: 71)

En efecto, el hotel es un espacio de amalgamiento donde, además de turistas extranjeros, coinciden visitantes locales de diferentes clases y procedencia (traficantes, periodistas, artistas...) que, en el atomizado archipiélago urbano, vivirían de espaldas los unos a los otros. Respecto a este tema, la escritora coterránea de

Fadanelli, Carmen Boullosa, destaca cómo las dinámicas de subalternización no solo se dan en la inserción de aquellas naciones periféricas al cuadro global, sino también hacia dentro mismo de las fronteras nacionales: «Más acá de la nación» (2012) existen importantes brechas sociales y culturales que dejan ciertos espacios y voces silenciados. Así, por ejemplo, las culturas de los pueblos indígenas, que apenas entraron en el discurso identitario nacional como *souvenir* simbólico, menos aún obtienen representación hoy en día en el posicionamiento de los países a escala global. Sin embargo, para el negocio turístico, las culturas originarias adquieren relevancia como el ingrediente decorativo de autenticidad para completar su cuadro multiculturalista. Al pasar por los edificios emblemáticos del centro histórico, el artista Henestrosa escucha las explicaciones de un maestro a sus alumnos y agrega para sí mismo: «El único lugar donde han triunfado los indios es en los murales», ¿dice esto el maestro a sus pupilos?, claro que no» (2011: 83).

El gesto iconoclasta de Fadanelli no solo se bate a duelo con los símbolos nacionales, sino que también boicotea la mirada idealizada del turista, quien pretende encontrar en el DF ese lugar antropológico, tradicional, auténtico y originario descrito por Augé. De hecho, llega a encontrarlo en la novela, solo que la narración le va ofreciendo al lector, a modo de contrapunto, lo que se cuece detrás del telón del espectáculo. Así, el mismo escenario del DF y del hotel, que vendría a ser una analogía en miniatura, concentra en sí varias ciudades, varios orientes y occidentes que, como un caleidoscopio, varían de diseño y forma.

### ***Necrópolis y Eles eram muitos cavalos:* el espacio carnavalizado**

Así como el hotel en la novela de Fadanelli se presenta como paradigma del no-lugar, desde donde se puede pensar literariamente las transformaciones de la vida urbana ante el ocaso del proyecto nacional, en la literatura de Santiago Gamboa y Luiz Ruffato nos encontramos también con una estructuración de la narrativa a partir de un modelo espacial que replica la misma dinámica archipiélica del hotel, de varias islas-mundo que coexisten dentro de un diseño mayor. Lo importante de esta configuración de la novela es que, a diferencia de una organización cronológica secuencial, el espacio pone de relieve la coexistencia simultánea de lo heterogéneo. Esta mezcla deliberada de registros y personajes invocan muchas veces un

tono cómico y satírico. En este sentido de la risa y de lo heterogéneo me refiero a una carnavalización del espacio novelesco.

En el caso de *Necrópolis* del colombiano Santiago Gamboa, un congreso de biógrafos que se da cita en un hotel en la ciudad de Jerusalén. Allí cada ponente tiene su turno de palabra para presentar a los oyentes-lectores una trayectoria vital única, que en ese escenario de encrucijadas –la literatura– viene a cruzarse con la del resto. De este modo, Gamboa puede explorar varios tonos y lenguajes diferentes, entrando y saliendo de esos micromundos, que son las biografías particulares de los congresistas, como si entrara y saliera de las diferentes habitaciones del hotel.

*Eles eram muitos cavalos* del brasilero Luiz Ruffato es una reinención del género de la novela de la gran ciudad, articulada por múltiples narradores que se alternan caleidoscópicamente dentro de la misma página, incluso dentro de un mismo párrafo. Se trata de una seguidilla de microtextos auditivos y visuales: recortes de periódicos, locuciones radiofónicas, eslóganes publicitarios o la voz interna y solipsista de los personajes, habitantes anónimos de la ciudad. La novela está compuesta por setenta fragmentos que, como instantáneas de la ciudad, se van superponiendo sin orden ni continuidad: todo sucede aquí y al mismo tiempo. La superposición azarosa y ecléctica de manifestaciones verbales, que asemeja a un *collage*, da forma al paisaje hiperurbanizado de São Paulo, personaje principal y centro esencial de la novela.

Como se ve, ambas novelas comparten esta preocupación esencial por dar cuenta de la heterogeneidad del cuerpo social que da vida al espacio. La organización del relato en torno a un espacio carnavalizado permite a los autores un aplazamiento de las fronteras geográficas y sociales que desglosan a la población en grupos aislados para escenificar, por el contrario, la relación archipiélica que los une. A continuación, quisiera detenerme brevemente en la teoría bajtiniana que vincula estos dos conceptos –polifonía y carnaval– para posteriormente ver sus múltiples aplicaciones en las novelas mencionadas.

En el punto anterior sobre la novela de Fadanelli, me referí a la carnavalización del espacio del hotel que –tal y como apunta Bajtín respecto del carnaval– implica una pausa de las reglas que rigen la vida cotidiana, durante un período y en un espacio excepcional. Dentro de este espacio, puede darse todo tipo de actividades ilícitas y se establecen vínculos humanos poco usuales entre clases, generaciones o nacionalidades diferentes, que en los órdenes jerárquicos usuales jamás llegarían a unirse:

En el carnaval se instaura una forma sensible, recibida de una manera semi-real y semiactuada, un modo nuevo de relaciones humanas, opuesto a las relaciones socio-jerárquicas todopoderosas de la vida corriente. La conducta, el gesto y la palabra del hombre se liberan de la dominación de las situaciones jerárquicas (capas sociales, grados, edades, fortunas) que los determinan completamente cuando se está fuera del carnaval, y resultan por ese hecho excéntricos, desplazados desde el punto de vista de la lógica de la vida habitual (1971: 313).

La lógica descentrada del pensamiento carnalesco permite dar expresión a la heterogeneidad del cuerpo social en una multiplicidad de voces. A su vez, esta polifonía está vinculada a la preponderancia del espacio en la organización del relato, que genera un marco discursivo polilógico y sincrónico. Bajtín, que coloca la obra de Dostoievski como el ejemplo magistral del uso de la polifonía, destacaba la tendencia del autor ruso a «verlo todo como algo coexistente, a percibir y mostrar todo junto y simultáneamente» (1988: 48). Esto se da precisamente gracias a que «Dostoievski veía y pensaba su mundo por excelencia en el espacio y no en el tiempo, de ahí su profunda tendencia a la forma dramática» (1988: 47). La composición horizontal del texto, que pone sobre un mismo nivel discursivo varias voces distintas y hasta enfrentadas, genera esa forma dialógica capaz de romper con el monolingüismo de una lógica de poder centralizada y exclusiva.

En efecto, Ruffato presenta su proyecto literario con una clara intención de dar un testimonio social, una literatura que se plantea como postura ética para dar voz a los marginados y relegados de la sociedad contemporánea brasilera. De hecho, *Eles eram...* sería la primera novela de una exitosa y contundente obra, centrada en retratar la evolución de las clases obreras en Brasil a lo largo del siglo XX. Sin embargo, el autor no recurre al mismo lenguaje realista en la tradición de un Jorge Amado o de la vertiente decimonónica europea, sino que reinventa también el lenguaje literario para adaptarlo a la estética y la sensibilidad del siglo XXI. Para ello, como bien apunta Dominique Stoenesco, el autor extrae recursos más bien propios de las artes visuales que de la literatura (2016: 175). Así, su narrativa fragmentaria y cacofónica imita los procedimientos del collage, del montaje cinematográfico o, incluso, de algún tipo de performance.

Gamboa, por su parte, articula la mayoría de sus obras desde un eje espacial deter-

minante que le permite trabajar sobre los matices y las diferentes versiones de una realidad experimentada simultáneamente por múltiples personajes. Así sucede, por ejemplo, en *El síndrome de Ulises* (2006), *Hotel Pekín* (2008) y *Necrópolis* (2009), que tienen grandes ciudades como telón de fondo –París, la capital china y Jerusalén respectivamente– y que, en los últimos dos casos, concentran varias historias en el reducido espacio de un hotel. Gamboa emplea estos lugares como escenarios de encrucijadas para dar cuenta de sus múltiples facetas y de las trayectorias personales que van dando forma al espacio.

La heterogeneidad se manifiesta, de esta manera, en la polifonía que distingue particularmente las obras de ambos autores y que no sería posible sin ese espacio carnavalizado que permite la expresión de las voces autónomas. No hay una diacronía que ordene los hechos, sino una fragmentación de la narración en múltiples microrrelatos que se van encadenando con un denominador espacial común que suele ser la ciudad. La polifonía ha de apreciarse en estos textos tanto por la diversidad (*poly*) de lógicas que aporta, como por la sonoridad y sensualidad de sus lenguajes (*phōnia*). Ambas novelas ofrecen escasas descripciones o imágenes visuales del espacio y, por el contrario, abundan en imágenes auditivas.

En el caso concreto de *Eles eram muitos cavalos* de Ruffato, la narración avanza a partir de un mecanismo de transtextualidad: cruza diferentes registros y fuentes en un mismo cuerpo narrativo, fragmentado en múltiples cuadros de párrafos inacabados, los cuales, a su vez, están compuestos por frases entrecortadas, escuchadas de pasada, interrumpidas por el sonido de una radio, intercaladas con los pensamientos que abruptamente se superponen ante lo visto, lo oído, lo recordado. Así, la carnavalización de la novela se da no solo en el aplanamiento de los órdenes sociales, que coloca a todas las voces a un mismo nivel, sino que también se muestra en el trabajo de la voz misma, que no es otra cosa que la articulación de un lenguaje diferenciado capaz de contestar el monolingüismo del poder. De este modo, la búsqueda de nuevas formas de expresión apunta –tal y como señala Stoenesco (2016: 177)– a desenmascarar el lenguaje como medio de dominación, esquivando sus formas normativas, cediéndole la palabra a quienes no pueden alzar su voz. Formulado por el mismo Bajtín:

La novela es la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje; y a veces, de lenguas y voces individuales. La estratificación interna de una lengua nacional en dialectos sociales, en grupos, argots profesionales, lenguajes de gé-

nero [...] a través de ese plurilingüismo social y del plurifonismo individual, que tiene su origen en sí mismo, orquesta la novela todos sus temas, todo su universo semántico concreto representado y expresado (1988: 81).

La vida convulsa en la ciudad contemporánea: sus sociedades abigarradas, compuestas por diversidad de culturas, razas y lenguas; sus poblaciones marginales, injertos habitacionales, las dilatadas extensiones recorridas en múltiples direcciones por varios medios de transporte; las redes de comunicación que la atraviesan y conectan a la vez que aíslan a sus habitantes; este alucinante mundo urbano sueña en la narrativa de Luiz Ruffato y deja un eco confuso y hasta aturdidor en la mente del lector.

En *Eles eram...* se trata efectivamente de escuchar la ciudad, afinar el oído ante la desentonada orquesta urbana en la que reverberan las predicciones del tiempo, los reclamos de un predicador evangelista, los dramas novelescos de la televisión, las noticias de la radio, el horóscopo, canciones... en fin: la banda sonora del transeúnte, el lenguaje de la gente, su credo. En este enmarañado encadenamiento de registros lingüísticos dispares, el autor deconstruye el discurso social diseccionando sus partes, sacudiéndolas, alternando su orden, mezclándolas de tal manera que, fuera del lugar donde usualmente se suelen encontrar, adquieran un nuevo significado e iluminen nuevas lecturas.

### **Carnaval y carne: una narrativa de lo sensible**

El carnaval como rito pagano es el festejo de los placeres ilícitos y terrenales, el goce de la carne que precede al período de ayuno de la cuaresma. La estética bufa y grotesca de esta festividad está estrechamente ligada al cuerpo y sus funciones escatológicas y sexuales. Para Bajtín, el efecto cómico de los juegos burlescos del carnaval se desprende de la dualidad de las imágenes que recrea, las que suelen acercar dos polos opuestos: «El carnaval aproxima, reúne, casa, amalgama lo sagrado y lo profano, lo alto y lo bajo, lo sublime y lo insignificante, la sabiduría y la tontería» (1971: 313).

La obra de Gamboa abunda en esta mezcla de registros encarnados en las voces de los diferentes personajes que habitan el caleidoscópico espacio de la novela. Así, por ejemplo, si en *El síndrome de Ulises* se alternaban las disquisiciones literarias de los estudiantes de la Sorbona con la cotidianeidad más sórdida de las inmigrantes ilegales, en *Necrópolis* la variedad de discursos es aún más extravagante, pues entre

los invitados que se dan cita para relatar su biografía encontramos escritores, artistas del porno, gurúes espirituales, judíos exiliados...

La fuerza de la narrativa de Gamboa recae más en el valor dado a los testimonios individualizados de estos personajes que en la trama general articulada desde la voz de un narrador-escritor que los ordena. Abundan los relatos en primera persona, expresados en un tono directo y sin filtros, muy apegado a las experiencias sensibles; esto genera una cercanía muchas veces obscena con los personajes que, sin tapujos, cuentan los detalles más íntimos de sus vidas. Y es que el carnaval no se mira, como diría Bajtín, «ni siquiera se lo representa, sino que se lo vive» (1971: 311).

En este punto vuelve a rozarse la narrativa del colombiano Gamboa con la de Fadanelli, pues la alternancia de un registro literario e intelectual con el lenguaje más corpóreo, apegado a las necesidades del cuerpo o a los impulsos sexuales de los personajes, deriva en imágenes grotescas y paródicas que comparten cierta crudeza y sentido irónico con el realismo sucio. Así lo expresa, por ejemplo, Sabina Vedovelli, una de las participantes en el congreso en Necrópolis: «Las vidas son como las ciudades: si son limpias y ordenadas no tienen historia. Es en la desgracia y en la destrucción donde surgen las mejores» (2009: 333). No sorprende que el autor ponga en boca de esta misma exactriz del porno la declaración de intenciones de un arte que pueda concebir, conjuntamente, los sentimientos más sublimes y aquellos más terrenales. Vedovelli, que también dirige una productora de cine para adultos, concibe su proyecto artístico como un regreso a las expresiones más genuinas de la vida, de las cuales, según ella, se ha ido apartando el arte:

salvaremos y difundiremos esa profunda verdad del cuerpo, dios santo, estamos hechos de sangre y huesos y carne y del flujo que humectan nuestras vaginas, no solo de plegarias o ripios o frases de cortesía [...]. No hay arte ni doctrina que no esté en relación con esos líquidos, pues mucho del arte, en el fondo, es precisamente la inmersión en esos líquidos, los hallazgos ciegos en aguas primigenias [...] todo lo que un artista puede extraer de esa oscura caverna y sacarla a la luz, hacerla ver a otros, ese es el gran arte (2009: 382).

*Necrópolis* es –como su nombre lo indica– una ciudad de la muerte y, efectivamente, el congreso de biógrafos se desarrolla con un trasfondo de guerra, donde la vida se ve amenazada. La novela recupera en este sentido algunos tópicos del

*Decamerón* de Boccaccio: ante una amenaza (en tal caso se trataba de la peste), un grupo de personas se recluye en un espacio apartado para contarse historias y así combatir el miedo a la muerte. Son varios los personajes de la novela de Fadanelli que, de hecho, encuentran en la literatura una vía de salvación de sus sórdidas vidas. La narración y el poder de la palabra se erigen así, a tono con el clásico italiano, como un arma de sobrevivencia ante la adversidad. Es el caso de José Maturana, el intrigante escritor y discípulo de la Iglesia del Ministerio de la Misericordia, quien, sumido en el mundo de la droga y la delincuencia en el que caen muchos de los inmigrantes latinos en Estados Unidos, encuentra la redención de la palabra en los discursos del predicador Walter Salles y, más tarde, en la literatura:

Leía después de mis visitas a los reformatorios, a los antros de mala muerte y demás lupanares de la ciudad donde levantaba cristófilos a muñeca limpia, como me había enseñado Walter, y lo primero que noté es que la vida real era pobre comparada con las vidas de los libros; en los libros había armonía y complejidad y las vainas más jodidas aparecen con un resplandor de belleza (2009: 125).

Maturana encuentra en la literatura un medio de comunicación y sublimación de esas experiencias, pero estas no dejan de ser, a su vez, la base que alimenta su universo literario. Más tarde en su relato, detalla incluso cómo él mismo comenzó a escribir libros inspirado en los sermones de su maestro y sus encuentros con todo tipo de personas en su trayectoria como predicador. Y es en esta labor de difusión de la palabra divina que Maturana, convertido en escritor, encuentra una conexión entre estos dos mundos aparentemente apartados: los bajos fondos y la cultura letrada. Así es como el autor, para fortalecer los vínculos con sus oyentes-lectores, elabora su propio estilo, apelando a las vivencias compartidas, a los problemas terrenales y a un lenguaje que no vuela en abstracciones, sino que se mantiene al ras de lo sensible.

Algo de esta carnalidad, de un lenguaje de los sentidos, encontramos también en la obra de Ruffato, que es un autor especialmente atento al poder enunciativo de la materia. Con poder enunciativo me refiero a que el autor significa ciertos objetos en función de su representatividad social. En el fragmento número 4, leemos en diferentes caligrafías intercaladas los pensamientos de un padre, mientras que se desplaza en auto por la ciudad, y enumeraciones precisas de su atuendo:

sensuais as mãos deslizam no couro do volante, tum-tum tum-tum, o corpo, o carro, avançam, abduzem as luzes que luzem à esquerda à direita, um anel comprado na Portobello Road, satélite no dedo médio direito, tum-tum tum-tum [...] um metro e setenta e dois centímetros está no certificado de alistamento militar calça e camisa Giorgio Armani, perfume Polo borrifado no pescoço, sapatos italianos, escanhoado, cabelo à-máquina-dois, Rolex de ouro sob o tapete (2013: 4).

Ruffato nos ofrece una semiótica de los objetos, un complejo sistema de signos que, dentro de un contexto específico, genera un significado que el lector puede leer entre líneas. Las hablas de los personajes, el tipo de música que se escucha, las marcas de la ropa, los espacios por los que se mueven, todo ello comporta una carga semántica.

En el fragmento anterior vemos un retrato del personaje cuya identidad se desprende de los objetos que posee: costosas ropas adquiridas en el extranjero, joyas, un coche de lujo. Sin embargo, la variedad de universos simbólicos que se presentan en *Eles eram muitos cavalos* no son narrados, sino evocados desde un lenguaje sinestésico y sugestivo. Así, mientras que en el anterior fragmento sentimos la comodidad, la pulcritud, el perfume de las manos sensuales, deslizándose por el volante, del caballero vestido con elegantes ropas, en el fragmento 6 descubrimos otra escena de viaje muy diferente: la abuela que emprende el largo e incómodo viaje en autobús desde el nordeste hacia la gran ciudad:

empestado ar de janelas fechadas, vidros suados, no soallo, esparramados, papéis de bala, de bolacha, guardanapos, sacolas, palitos de picolé, copos descartáveis, garrafas plásticas, farelo de biscoito de polvilho, de pão, de broa, farinha, restos de comida, pé de sapatinho de crochê azul-menino, noitedia (2013: 6).

Los elementos descritos remiten a diferentes sentidos: el tacto, el olor, la vista... y crean así una atmósfera que va envolviendo al lector. El autor prescinde de cualquier linealidad narrativa y opera más bien como construyendo un *collage* de imágenes superpuestas. La fragmentación se vuelve paradigmática de un quiebre de los parámetros perceptivos y discursivos, que ya no pueden dar cuenta de una totalidad abarcadora y coherente, y nos acerca a la vivencia de la velocidad y la discontinuidad, las desigualdades y la diversidad que habitan dentro de la misma

sociedad. De esta manera, el ritmo entrecortado del texto se corresponde con el de la vida urbana y sus habitantes: seres errantes, en constante desplazamiento, enajenados o atrapados en la rutina, rodeados de *inputs* visuales y sonoros.

El espacio carnavalizado es, pues, el de la experiencia sensorial, plasmada en un lenguaje profanador, plástico y corpóreo. La heteroglosia se percibe en la textura de las voces, en la elocuencia de las imágenes y los objetos que traducen la heterogeneidad de un cuerpo social, entendido este –literalmente– como un organismo vivo.

### **Rutas y encrucijadas: el espacio descentrado**

En la narrativa de Santiago Gamboa, el hotel aparece recurrentemente como un escenario de encrucijadas, donde se dan encuentro aquellas trayectorias que han extendido los sentidos de la pertenencia por fuera del espacio nacional, en un mundo altamente globalizado. Ante una realidad desbordante de conexiones y desplazamientos mundiales, resultaba imposible, desde la perspectiva de Gamboa, mantener un punto de vista estático. Los paisajes literarios que este autor crea son escenarios de tránsito, que revelan la inestabilidad de sus propios personajes, de su mutación constante, de sus múltiples facetas. En *Necrópolis* y *Plegarias nocturnas*, por ejemplo, asistimos a los relatos de inmigrantes latinos en USA, exiliados de la guerrilla colombiana, víctimas del holocausto refugiadas en América Latina, narcotraficantes, turistas en el sur de Asia y la India, víctimas de la trata de personas... Gamboa da cuenta de la magia y la tragedia de estos desplazamientos, tanto en su faceta más romántica e intelectual –desde el punto de vista de diplomáticos, escritores o periodistas– como en sus variantes más crudas. De esta forma, presenta el rol de estas dinámicas del desplazamiento en el diseño de un nuevo orden global. Las intrincadas rutas de los personajes que pueblan su universo ficcional descubren nuevos espacios para la literatura, donde se hacen visibles los insospechables vínculos que unen los rincones más recónditos del vasto mundo.

El progresivo desvío de su ficción desde los centros tradicionales de enunciación hacia otras rutas alternativas ha contribuido a complejizar la cartografía de lo latinoamericano, no solo gracias a la conquista de nuevos espacios, sino a la vectorización de su literatura; es decir, una literatura que visualiza los movimientos, las fuerzas motrices que impulsan a los personajes a viajar, y que, con ello, extiende su imaginario y horizonte simbólico. Esta apertura de la ficción hacia nuevas latitudes –con personajes que, con diferentes motivaciones y medios, se mueven por

lo ancho y largo del globo— responde a un posicionamiento de la generación del *posboom* de desvincularse de temáticas y ambientaciones ceñidas a los cánones de lo latinoamericano tal y como comúnmente ha sido percibido por la crítica internacional. Para Gamboa, se trata de poner fin a las marcas de exotismo que venden un producto prefabricado para completar el cuadro multiculturalista desde una perspectiva occidental. A cambio, el autor proporciona una mirada propia de la globalización: «En los años setenta, si eras latinoamericano y tenías una novela ya casi tenías el 50% hecho. Eso ya no es así. Y es bueno. Yo no quiero que nadie lea un libro mío por ser latinoamericano, sino porque le gusta lo que escribo» (2004: 76).

Los mismos reclamos ya se hacían sintomáticos en la narración «El hombre que amaba en los aeropuertos», con la que el autor contribuyó a la antología *Cuentos apátridas* (1999). Tanto la temática del cuento (relaciones furtivas que tienen lugar en aeropuertos y hoteles), así como el motivo que une los relatos del tomo apuntan al progresivo rumbo expansionista que tomarían las letras hispanoamericanas en el nuevo milenio: la conciencia de que hoy en día las identidades nacionales se expresan también fuera de las fronteras geográficas. La voz de Maturana, al inicio de *Necrópolis*, deja claro cómo la nacionalidad de origen pasa a un segundo plano como instancia de identificación desde la realidad del migrante:

Soy venezolano y nací en Santo Domingo, en un lupanar de alcohólicos dementes que se escondían debajo las mesas para limpiarse las heridas con la lengua. Soy panameño y llegué al mundo en un basurero de cadáveres de Quintana Roo, ¿o era de San Juan?, ya no lo recuerdo. Soy cubano y nací del coito entre una puta drogadicta y un perro callejero que tenía sarna y era ciego, en Tegucigalpa. Nací latino en Miami y al abrir los ojos tres sicarios sodomizaban a la enfermera, que estaba muy ebria y se metía polvo en la nariz. No nací de mujer, me cagó un animal de tres cabezas que después se limpió con una sábana sucia y se alejó dando tumbos entre las palmeras, pues sus tres cerebros estaban sumamente alterados por el crack. Soy nica, tico, dominicano y boricua. Soy cachaco y veneco. Soy plebe y rasta y soy escoria y vengo de la mara y soy paraco y traqueto y estoy en la pesada. Soy negro y zambo y cholo, mestizo e indio, o blanco a secas. Estoy enfermo y no sé quién carajo soy. No sé si ya estoy muerto. Puede que sí. Soy caribeño. Soy latinoamericano (2009: 29).

La voz de Maturana es tan imprecisa como completa, pues su personaje sintetiza el devenir de muchos, quienes, independientemente de su lugar de origen, encontraron un destino fuera de su lugar natal y quienes se identifican bajo el amplio rótulo de latinoamericanos. La identidad no está arraigada al suelo, es un devenir cada vez más virtual que se actualiza en los vínculos con los otros o, como lo describe la Inter-neta, personaje de *Plegarias nocturnas*: «De dónde soy es lo de menos, pues uno nace varias veces en esta vida [...]. He aprendido a vivir delante de mi pantalla, recorriendo el mundo. Este es mi verdadero hogar» (2012: 32).

Con todo, Gamboa se encarga de señalar cómo esas trayectorias nómadas están determinadas por el poder y la violencia. Para quienes no se desplazan como turistas o desde el primer mundo, el viaje está marcado por fuerzas ajenas a su voluntad, que definen tanto su recorrido como su vida y su muerte. En *Necrópolis* vemos de fondo el conflicto palestino-israelí, que lleva a personajes como Jalil, «quien ha vivido en cuatro países distintos sin moverse jamás de su casa» (2009: 415), a múltiples destierros; pero también se ofrecen testimonios de exilios forzados por las fuerzas opresoras del paramilitarismo y la guerrilla en Colombia, cuyos remanentes son los inmigrantes de la *banlieu* parisina que se muestran en *El síndrome de Ulises*; o las víctimas de la trata de blancas y el narcotráfico, que son los dos ejes del desplazamiento que trata *Plegarias nocturnas*.

En *Eles eram muitos cavalos*, podemos ver también las afanosas trayectorias de personajes, quienes –en busca de mejores perspectivas laborales y económicas– se movilizan en y hacia São Paulo: «as luzes de São o filho esperando tantos anos! ganhar a vida em Sampaulo, no Brejo Velho Duas vezes só, voltou, meu Deus, e isso em solteiro, depois, apenas os retratos carregavam notícias, o emprego, a namorada-agora-esposa, eles dois, a casa descostelada, os netos» (2012: 6). Nordestinos, indios, negros, descendientes de europeos llegados en las épocas de los albores industriales, todos se ven marcados por la migración y por su marginación dentro de la arrolladora vida de la megalópolis. El desplazamiento de los personajes en el espacio viene también marcado por un lenguaje que recrea el ritmo frenético de la ciudad y los apabullantes *inputs* que absorbe el viajero en su recorrido. Volvamos al fragmento 6, a ese autobús donde viaja la abuela nordestina con dirección a la ciudad. El texto reproduce, por medio de alteraciones y enumeraciones, la vista de esa mujer desde la ventana y una serie de asociaciones lingüísticas que se confunden con los elementos del paisaje que, al ritmo en el que es atravesado desde el vehículo, apenas alcanzan a ser vislumbrados:

o motor zunindo em-dentro do ouvido (zuuummmm)

E a caatinga, os campos, a cana, a corda, o corgo, o rio, o riacho, o riinho, o fio d'água, a água, o curtume, o couro, o chifre, a cabeça, a ferradura, a carne-de-sol, o sal, cachorros, colheres, facas, garfos, copos, pratos, a mão, os cheiros, as chaminés, os cachorros, a catinga (2012: 6).

El desplazamiento de los migrantes es presentado casi como una condena, como un vagabundeo incesante de personajes siempre a la espera de encontrar un refugio final que los ampare. Por el contrario, las clases aburguesadas son presentadas en su estatismo, encerradas en sus vehículos de lujo –como sucede en el fragmento 28: «Blindado, o Mercedes azul-marinho faz uma meia-parada em frente à Graduate School, fila dupla, de entre dezenas de uniformes um menino destaca-se, pula para dentro, aprisionada»–, atrincheradas en casas-corazas, temerosas de la inseguridad del espacio externo y de su propia vulnerabilidad ante los sectores más pobres.

- vai chegar um dia em que não vamos mais poder sair de casa –mas já não vivemos em guetos [...]
- não sou insensível à questão social irreconhecível o centro da cidade hordas de camelôs batedores de carteira homens-sanduíche cheiro de urina cheiro de óleo saturado cheiro de a mão os cabelos ralos percorre (minha mãe punha luvas, chapéu, salto-alto para passear no viaduto do chá, eu, menino, pequenininho mesmo, corria na) este é o país do futuro? deus é brasileiro? onde ontem um manancial hoje uma favela onde ontem uma escola hoje uma cadeia onde ontem um prédio do começo do século hoje um três dormitórios suíte setenta metros quadrados –o jipe atravessado no meio da rua o ferreira deu uma freada os seguranças vinham atrás saíram atirando o ferreira deu ré fugimos pela contramão passei uma semana à base de são imigrantes são baianos mineiros nordestinos gente desenraizada sem amor à cidade para eles tanto (você e seus quatrocentos anos! vão se) fez é uma cidade magnífica os minaretes (podre, a cidade)
- a caçula em paris doutorado em arquitetura
- o do meio aqui mesmo na diretoria de compras você sabe o ralo de qualquer empresa
- o mais velho com nossos sócios em nova iorque

o ministro vai assinar sim a portaria já está tudo (você e suas) a brisa da manhã acaricia a avenida paulista o heliponto incha sob o (podre, esse país) precisaríamos reinventar uma civilização (2012: 16).

Fijémonos en cómo los personajes de clase alta hacen referencia a viajes al extranjero –por estudios, negocios o compras– o a su predilección por productos importados de otros países –como veíamos en las citas anteriores respecto a los autos de lujo, la ropa, las joyas, etc.–. Es decir, se mueven a escala transnacional e incluso transatlántica, pero, en este fragmento en concreto, califican a los inmigrantes de otras regiones del país como desenraizados. Los diversos discursos presentan al menos dos tipos diferentes de movilidad: por un lado, la errancia sin fin de los inmigrantes y clases pobres que no pueden hacerse con un hogar estable; por otro lado, la inmovilidad de las clases medias y altas que buscan atrincherarse en sus domicilios, a la vez que ejercen un dominio simbólico y político del espacio nacional.

Este espacio, a fin de cuentas, presenta profundas grietas sociales y excluye a gran parte de la población, estableciendo categorías de ciudadanos de primera y segunda clase, que viven en universos paralelos, aislados los unos de los otros. La relación entre esos mundos o el flujo de uno a otro no se da sin extremas restricciones: cualquier contacto puede generar una situación de violencia, implica una actitud temeraria y de amenaza. Los miedos y el discurso de clase se filtran en los múltiples flujos de conciencia que se van intercalando en el texto y que, en el marco del abigarrado conjunto de fragmentos, se cargan de nuevos significados. Esta polifonía, desordenada y cacofónica, busca romper con el monolingüismo homogéneo del relato nacionalista, articulado desde el poder y la razón de estado. En palabras de Bajtín:

La existencia social viva y el proceso histórico de creación generan, en el marco de una lengua nacional única y abstracta, una pluralidad de mundos concretos, de horizontes literarios, ideológica y socialmente cerrados; los elementos idénticos, abstractos, de la lengua, se llenan, en el interior de esos horizontes diversos, de variados contenidos semánticos y axiológicos, y suenan de manera diferente (1991: 105).

En este sentido, podemos referirnos a una movilidad del lenguaje mismo, que muta y se resignifica en función de un contexto social e histórico específico y

ofrece así al lector una visión prismática de la sociedad, descompuesta en múltiples perspectivas. La yuxtaposición de lenguajes diferenciados genera un conflicto de la univocidad de la identidad brasilera. Ya en las cinco primeras páginas de la novela queda claro que el tumulto y el desmembramiento de la sociedad urbana superan cualquier orquestación literaria armónica y desembocan en una inevitable cacofonía. El título, extraído de un poema de Cecilia Meireles, remite precisamente al anonimato de los personajes que, dentro de un conjunto mucho más grande y heteróclito –como animales en manada–, son indiferentes e irreconocibles los unos de los otros, apreciables como grupo y no como individuos: «Eles eram muitos cavalos, / mas ninguém mais sabe os seus nomes, / sua pelagem, sua origem [...]» (2012). La labor del autor consiste en darle voz a esos seres anónimos, sacarlos de la manada, acercar al lector a sus islas.

## Lo (Un)heimlich

En un ensayo sobre la reconfiguración del concepto de hogar (*Heim*) en la posmodernidad, David Morley analiza nuevas formas de la pertenencia en función de la relación que se establece con la otredad a través de los medios de comunicación y el viaje. Así, si el hogar es la demarcación espacial de lo familiar y lo conocido, los medios de comunicación y las diversas formas de desplazamiento serían los intrusos de ese espacio en la medida en que «acercan las formas reales y virtuales de la alteridad a los distintos tipos de “territorios hogareños” celosamente protegidos» (2005: 136). Más que el espacio físico de la casa, el autor entiende aquí por hogar un espacio virtual o retórico de comunidad que puede articularse a partir de diversas escalas: desde el domicilio familiar, la comuna, un país, etc.

El hotel es una figura espacial que se sitúa en las antípodas de un hogar, en tanto que representa precisamente una forma de no-pertenencia y de no-convivencia. Al contrario de un hogar, el hotel no resguarda una identidad propia respecto de otra intrusiva; el hotel es un espacio de encrucijadas, del encuentro y cruzamiento de lo diverso. Esto significa también que es un espacio que no está vinculado a una identidad cultural compartida, sino todo lo contrario: el hotel es el no-lugar del neoliberalismo y del turismo, la desvinculación del espacio respecto de su representatividad comunitaria. Resulta entonces curioso que algunos autores hagan del hotel un hogar, como Meneses, o bien lo presenten como modelo en miniatura

de la sociedad urbana, como Fadanelli. En ambos casos, el hotel opera como una *mise en abyme* del espacio dentro de la narración, como una forma de cohabitaciones individuales y aisladas.

A partir de este modelo espacial, Luiz Ruffato presenta la ciudad como configuración de micromundos que coexisten en el conglomerado urbano, desmembrado en clases sociales. La fragmentación del espacio urbano corresponde al enajenamiento de la sociedad respecto al espacio que habita. Se trata de una archipelización geográfica, en forma de barrios, regiones o recintos aislados, y de una archipelización simbólica de esa comunidad otrora articulada en torno al metarrelato nacional e identitario homogéneo.

Sin embargo, el archipiélago como articulación formal y teórica del pensamiento literario sirve, precisamente, para sacar a la luz esos micromundos fractales y para apreciar la diversidad del «caos mundo» que, según Glissant, se opone al monolingüismo del pensamiento continental de sistema. Es decir, el archipiélago es la figuración espacial de «un pensamiento asistemático, inductivo, en exploración de la impredecibilidad de la totalidad-mundo y conciliando escritura con oralidad» (2002: 45). De este modo, la representación del espacio en las obras examinadas en este capítulo configura un trasvase: desde aquellas formas de la pertenencia ancladas en el hogar hacia formas de la relación que se plasman en las figuras fractales del hotel y la ciudad.

## V Topografías de la alteridad: literaturas en expansión

«Déjelo todo, nuevamente láncense a los caminos», exhortaba Roberto Bolaño a sus correligionarios en el primer manifiesto infrarrealista de 1976 y con esta frase anticipaba no solo la errancia que marcaría su propia figura de escritor entre mundos, sino además uno de los signos que definiría la literatura latinoamericana del nuevo milenio: la expansión. Con sus múltiples desplazamientos –desde que sus padres abandonaran su Chile natal empujados por la opresión de la dictadura militar, sus posteriores devaneos por México, Centroamérica y, finalmente, su traslado a España–, Bolaño encabeza la lista de escritores latinoamericanos sin residencia fija, cuya obra trae consigo un «nomadismo fundador», como lo llamó Fernando Aínsa (2012). Gracias en gran parte a esta condición errante, que es también un rasgo fundamental de los personajes que pueblan su universo ficcional, Bolaño se volvería un ícono del cambio de paradigma que experimentarían las siguientes generaciones, cada vez más desapegadas al terruño natal y volcadas hacia una deriva sin fronteras.

Como alternativa a la bipolaridad del exilio, que suele entenderse como una condición excluyente, Bolaño optó más bien por la adopción de múltiples patrias y, principalmente, de la patria literaria. Así lo sugiere en uno de los fragmentos que componen su crónica/ensayo «Fragmentos de un regreso al país natal», concebida a raíz de un viaje a Chile: «Existe el inmigrante, el nómade, el sonámbulo, pero no el exiliado, puesto que todos los escritores, por el solo hecho de asomarse a la

literatura, lo son» (2005: 51)<sup>12</sup>. La apuesta vital de Bolaño se ve claramente volcada en el multiperspectivismo de su obra, que va de la mano de la itinerancia y el desencallamiento de una óptica centralizada y estática. *Los detectives salvajes* (2001), novela que desencadenó su éxito internacional, es un muestrario magistral de esta poética del movimiento. Sus personajes protagónicos, Ulises Lima y Arturo Belano, no tienen voz propia en el relato, sino que su figura se va dibujando precisamente a partir de los testimonios ajenos, emitidos desde múltiples localizaciones. Ambos personajes son figuras en fuga, nómadas, viajeros, que a su vez están en busca de una enigmática poetisa escondida en algún sórdido rincón de los desiertos de Sonora.

Gustavo Guerrero analiza paralelamente las figuras de Bolaño y del escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa como fundadores de un nomadismo crítico que emerge sobre la crisis del proyecto de estado nacional en América Latina y que contribuye en la formación de nuevas subjetividades alternativas y globales:

la figura del nómada en Bolaño y en Rey Rosa se despliega sobre el horizonte contemporáneo como una forma de internacionalización literaria que no se corresponde ya, insisto, ni con la tradición del exilio ni con la del cosmopolitismo latinoamericanos, propiamente dichos. Al contrario, el chileno y el guatemalteco se mueven en un nuevo contexto donde el nomadismo implica una revisión crítica de estas tradiciones tanto internamente, desde un punto de vista postnacional, como externamente, desde un punto de vista postcolonial, ambos a la luz de los cambios introducidos por la globalización (2014: 378).

En efecto, Bolaño fue erigido como un símbolo que sirvió para dar cauce a reclamos que se venían acumulando desde la década de los noventa. Con el éxito internacional que alcanzaría su obra se asentaría el modelo de un nuevo cosmopolitismo entendido desde el nomadismo, de una literatura de viajes que expandiría los caminos andados y renovarían por completo el imaginario espacial del archivo literario latinoamericano. El escritor mexicano Jorge Volpi, adalid de la desterritorialización de la literatura latinoamericana, destaca en la obra de Bolaño el enfoque

12 Sobre la migración desde la perspectiva poscolonial en la creación de un territorio universal de la literatura en la obra de Bolaño, ver Torres Perdigón (2011).

panamericano que le permite rehuir de los esencialismos identitarios y así convertirse en el símbolo de una época:

Si los miembros del Boom escribían libros centrados en sus respectivos lugares de origen con la vocación de convocar la elusiva esencia latinoamericana, Bolaño hizo lo inverso: escribir libros que jugaban a pertenecer a las literaturas de estas naciones pero que terminaban por revelar el carácter fugitivo de la identidad. Al impostar las voces de sus coterráneos, Bolaño se convirtió en el último latinoamericano total, capaz de suplantar a toda una generación (2009: 176).

Ciertamente, el ánimo de aventura y exploración no constituye en la figura del escritor chileno un caso aislado, pero posiblemente la visibilidad que alcanzó su obra contribuyó a asentar una imagen del escritor latinoamericano que no necesariamente estuviera amarrado a su tierra natal como representante de una fauna autóctona, sino que tuviera la libertad de representar(se) desde y para cualquier parte del mundo. De hecho, el escenario literario que se abrió en las últimas décadas del siglo XX, vagamente calificado de *posboom*, se reafirmaba cada vez más como heredero de una cultura pop transnacional y mediática. Así lo declaraban los autores del prólogo de *McOndo* (1996), la antología que vaticinaría o, más bien, pondría de relieve algunas de las cuestiones fundamentales que tratarían las nuevas generaciones, que posteriormente se darían cita en torno a antologías, festivales y encuentros editoriales, donde se intentaba definir una imagen renovada de la literatura latinoamericana en el nuevo milenio<sup>13</sup>. Entre estas tendencias acuciantes se encuentra lo que Ignacio Padilla definía en el *Manifiesto Crack* como el «cronotopo cero»: «el no lugar y el no tiempo, todos los tiempos y lugares y ninguno [...] remedo de una realidad alocada y dislocada, producto de un mundo cuya massmediatización lo lleva a un fin de siglo trunco en tiempos y lugares, roto por exceso de ligamentos» (1996: 6). Este cronotopo cero implica –tal y como sugería en el capítulo dos– la configuración de un imaginario espacial en el que se da un vaciamiento de los referentes telúricos de la identidad anclada en la ciudadanía o en la

13 De estos encuentros destacan las contribuciones reunidas en *Palabra de América* (2004) y en algunas antologías precursoras como la de Fuguet y Gómez (1996), Becerra y Andahazí (1999) y el manifiesto del Crack (Chávez et al., 1996).

nacionalidad y que, por el contrario, favorece la movilidad, el intercambio y la confrontación respecto a una alteridad.

La interconexión planetaria a la que se refiere Padilla ha generado referencias culturales transnacionales que funcionan como espacios simbólicos comunes –allí donde, por su falta de caracterización específica, Augé situaría los no-lugares de la posmodernidad– que se insertan en el marco de una retórica de lo global como sinónimo de lo extraterritorial: aquello que no está aferrado a un espacio significativo de cohesión social y política. En este contexto, también vuelve a germinar y cobrar más fuerza la lógica que opera en el ámbito de la literatura mundial (*World Literature*) como un enfoque unificador que pretende extender el canon occidental incorporando las literaturas de otras regiones periféricas dentro de un único espacio representativo: el *World* (Sánchez Prado, 2006; Müller, Locane y Loy, 2018). Así, el nuevo paisaje global de la literatura se configura no solo desde las experiencias transfronterizas del nomadismo de escritores como Bolaño y la interconexión mediática y virtual, sino también como parte de un nuevo marco interpretativo operado por las mismas disciplinas académicas y el mercado editorial, que serían algunos de los medios de dominio del capital simbólico y de los efectos materiales que este produce.

Si bien los mismos autores hacen escasas referencias a la globalidad como término que defina su escritura, en muchos casos estos han manifestado la necesidad de desprenderse de los marcadores propios de lo regional para insertarse en una tradición de la «literatura universal» que pueda libremente representar cualquier espacio y dar cabida así también a nuevas formas de subjetividad gestadas en esta deriva transnacional (Neuman, 2010c; Torres Perdígón, 2011). En este sentido, conviene examinar, como propone Hoyos (2009), de qué manera los productos culturales participan en la creación de narrativas de lo global, es decir, entender la globalización desde la base misma de las obras y a partir de la lectura que estas hacen del mundo y la reafirmación de este como marco interpretativo<sup>14</sup>.

14 «When we speak today of “world literature” or “global culture”, we are not naming an optional extension of the canon; we are speaking of a new framing of the whole which revalues both unfamiliar and long-accepted genres, produces new concepts and criteria of judgment, and affects even those critics who never “do” world literature or colonial discourse at all» (Robbins, 1992: 170).

En esta doble arista de lo global está enfocado este capítulo: por un lado, la lógica expansionista del mercado editorial y de la «literatura mundial»; por otro lado, el renovado universalismo que vuelca la mirada hacia un afuera del propio espacio cultural en múltiples tentativas por definir y representar una alteridad que es también una forma de resistencia al autorretrato marcado de clichés. En primer lugar, me interesa visibilizar algunas estrategias editoriales que han dado impulso a la creación de obras literarias que incorporan espacios distantes –geográfica y culturalmente– desde una perspectiva etnográfica que redefine el propio orden cultural externamente respecto a un otro exotizado. Y, en segundo lugar, me propongo examinar los efectos que esa expansión trae para la reflexión identitaria, ya que las narrativas que abandonan el terruño y se lanzan a los caminos se ven confrontadas a un otro redefinido dentro un orden global poscolonial y transperiférico.

En este contexto, he querido destacar una marcada tendencia a incorporar Oriente en la narrativa ficcional latinoamericana de las últimas décadas, que responde también a una coyuntura histórica de reordenamiento de las jerarquías culturales dentro de un esquema mundial. Algunos autores pretenden posicionarse en este mercado extrapolando los modelos binarios según los cuales se definía lo latinoamericano –hacia afuera, en relación con los centros europeos del colonialismo, y hacia adentro, en función de la escisión social y étnica–, de modo que buscan ubicarse en un orden global más amplio, que rebasa el eje nacional y el colonial. Otros autores, en cambio, le dan un giro a la cuestión identitaria poniendo en cuestión los presupuestos epistemológicos que hacen visible y posible esa alteridad. Masiello sostiene que, en esta reestructuración del mapa a través de nuevas conexiones, Oriente es presentado como reverso cultural y formal «open to a project of translation, allowing the writer to reflect on subjectivity and displacement, sexuality and language, history and literary form» (2002: 143–144). En tal caso, la representación de esta alteridad significada por Oriente no sería ninguna novedad, sino que retoma el tropo de la alteridad por excelencia de la literatura europea; de ahí que califiqué ciertas figuraciones de la alteridad en los textos como expansivas, para señalar así no solo la ampliación de un horizonte geográfico que se efectúa en el desplazamiento del imaginario, sino también para apuntar a una mimesis del gesto colonialista de cierta literatura europea que, como contundentemente mostraba Edward Said, elabora un discurso de la otredad para autodeterminarse.

Es en función de la representación de la alteridad –en los casos que describiré, una alteridad oriental– que se dividen las posturas literarias, las cuales avalan también,

desde mi punto de vista, diferentes posturas éticas. Se trata de narrativas tensionadas entre dinámicas del ocultamiento y la visión que se configuran desde fundamentos epistemológicos divergentes. Si bien cualquier noción de alteridad parte inevitablemente de una simbología preestablecida y estereotipos, algunas obras se asumen como documentos de verificación de las diferencias culturales, mientras que otros textos retoman ciertos tropos exotistas como mecanismo de extrañamiento u opacamiento, para señalar un vacío ontológico que niega o, al menos, pone en duda la existencia de un otro como antítesis de sí mismo.

## Lanzarse a los caminos y deseos de mundo

Determinada por su pasado colonial, la literatura de América Latina comienza con esa bifurcación de la mirada entre un adentro y un afuera, entre lo propio y lo ajeno, una dialéctica entre un modelo identitario que se reformula en función de una alteridad. Es también desde esta perspectiva que la crítica literaria aportó algunos de sus conceptos más contundentes: ¿qué son la transculturación, la heterogeneidad, la hibridez, el contrapunteo o la antropofagia brasilera, sino formas de leer las relaciones interculturales entre un yo americano y un otro (que puede ser el europeo, la raíz africana, el sujeto popular o el mundo)? Estos conceptos se inscriben dentro de proyectos teóricos que, como apunta Mabel Moraña, «intentan abarcar el problema de la *diferencia cultural*» (2003: 266), para así perfilar una identidad distinguiéndola de esa alteridad inmiscuida, invasora o módelica.

En el actual marco global y ya completamente inmersa dentro de la lógica neoliberal del mercado, la literatura contribuye a la creación de nuevas comunidades imaginadas (Anderson, 1993) que desestabilizan las estructuras binarias tradicionales. Si en otra época se trataba de una pugna cultural entre campo y ciudad, autóctono o extranjerizante, civilización o barbarie, hoy en día es casi imposible discernir dónde se encuentran las fronteras entre lo local y lo global, pues también el imaginario literario se ha expandido a escala mundial en busca de nuevos espacios. Lanzarse a los caminos, escapar del supuesto provincianismo nacional, salir a la búsqueda, indagar, viajar –como detectives, salvajemente atraídos por lo que hay más allá del horizonte– se convirtieron en un imperativo para formar parte de la escena literaria internacional.

Mariano Siskind diagnostica una primera crisis de expansión de lo regional en los deseos de mundo de los modernistas a finales del siglo XIX, cuando se comenzaba a gestar un «entramado discursivo estratégico, calculado, que intentaba negociar un lugar de enunciación a la vez particular y universal, en el contexto de la hegemonía cultural moderna» (2016: 41). Esta dialéctica entre la búsqueda de una especificidad y una integración a un modelo universal no sería resuelta durante el modernismo, más bien generaría una tensión que se mantendría en posteriores desarrollos y que, de hecho, ha recobrado mayor intensidad hoy en día, con el auge de estrategias de lectura expandidas que pretenden sortear los mecanismos de homogenización y hegemonización cultural que operan en el seno de la globalización. Me refiero, por ejemplo, a las derivaciones disciplinarias que ha tenido la Literatura Comparada en la *Weltliteratur* o la World Literature<sup>15</sup>.

En este contexto, es importante señalar el papel decisivo de los grandes sellos editoriales, los cuales propiciaron la conformación de un nuevo catálogo de autores que representarían el espíritu global y nómada, cuyas obras pudieran ser leídas (y, por ende, traducidas y vendidas) por un mayor número de lectores. Para Ludmer, hay un progresivo abandono del territorio de la nación hacia el territorio –intangible y, por eso, más poderoso– de la lengua: «El territorio de la lengua [...] real virtual, abstracto concreto, natural (el lenguaje como facultad humana preindividual), económico (hay una “industria de la lengua”), político (hay “políticas de la lengua”) y afectivo a la vez (“la patria del emigrado”). Y transnacional e imperial» (2010: 188). Lanzarse a los caminos es también una forma de concretar ese cronotopo cero –que puede ser el no-lugar del hotel o todos los lugares a los que invita el viaje– y, en un mundo globalizado, se convierte prácticamente en un imperativo, pues de otra manera los caminos lo lanzaban a uno. Como bien señalaba Pohl:

Nos hallamos frente a un discurso con una doble intención integradora y distintiva, en el cual el idioma constituye el nexo ideológico. La redefinición de lo nacional por la noción de un territorio de habla española significa el paso hacia una identidad transcultural y transnacional, una nueva comunidad imaginada (Anderson) de alcance restringido, no global (2000: 47–48).

15 Algunos referentes conocidos que postulan y analizan la expansión del canon occidental de lectura serían: Moretti (1996; 2013); Damrosch (2009); Casanova (2004).

Las editoriales auspiciaron de este modo un producto cultural para el consumo global, que se orienta a una pérdida del color local para así alcanzar también un público transnacional. Especialmente los grandes sellos con sede en España, que son los que más peso han tenido en su rol de difusión de la literatura hispanoamericana reciente a escala internacional, han privilegiado un tipo de obra que fácilmente pueda circular por todo el espacio hispánico sin los amarres específicos de una región, ya sean dialectales o culturales. Para Eduardo Becerra:

Estos movimientos tácticos formaron parte de políticas editoriales que oscilaron entre la proyección de un espacio cultural hispánico común y el rescate de una diferencia latinoamericana: Alfaguara Global, la Serie Hispanoamérica de Lengua de Trapo incluida dentro de Nueva Biblioteca o la colección Narrativas Hispánicas de Anagrama ilustraron este mapa ambivalente. La dinámica unificadora de la literatura de ambas orillas sostenida sobre la idea de la lengua como patria del escritor –que desembocaría en la imagen demasiado optimista del Territorio de La Mancha de Carlos Fuentes– convivía con la necesidad de subrayar la especificidad de lo hispanoamericano como estrategia lógica para el lanzamiento y difusión de las propuestas de una tradición que había permanecido oculta durante demasiado tiempo (2014: 289).

## Viajes globales

El nuevo cosmopolitismo, accionado como maniobra del mercado que comporta la diversificación del imaginario espacial literario para la expansión del mismo espacio editorial, puede rastrearse en un análisis materialista de las dinámicas de circulación y de producción de las obras creadas en las últimas décadas bajo un mismo paraguas ideológico de lo mundial (Müller, Locane y Loy, 2018). Dos iniciativas editoriales dan constancia de este impulso a una literatura de viajes que abriera un panorama mundial desde perspectivas latinoamericanas: la colección Año 0, ideada para el cambio de milenio por el gigante editorial Mondadori, que financió a siete jóvenes y prometedores escritores para viajar cada uno a una ciudad diferente sobre la cual debían escribir. Los destinos escogidos abarcan los puntos más diversos del globo: Pekín, El Cairo, Moscú, Roma, México, Nueva York y Londres; entre los autores, además de figurar Bolaño con su *Novelita Lumpen*, encontramos otros nombres en aquel entonces en auge como Rodrigo Fresán, Héctor Abad Faciolince, Santiago Gamboa, Rodrigo Rey Rosa y Gabi Martínez.

Tal y como indica el título de esta colección, se trataba –al menos como estrategia de marketing– de un nuevo comienzo, de un borrón y cuenta nueva. Las palabras de José Manuel Prieto, uno de los autores que participó, son elocuentes al respecto: «[...] se trata de un ramillete de obras que muestran la visión de autores iberoamericanos sobre el mundo. Una inversión, en esencia, de sujetos observados, como había sido inveteradamente, a observadores sagaces e inteligentes de las principales urbes del planeta en el año 2000» (2012: 16).

Pocos años después, la iniciativa de Mondadori tuvo una réplica ampliada a diecisiete escritores de Brasil; en ella, otra casa editorial de gran peso, la Companhia das Letras, creó la colección Amores Espressos. Esta colección, además de la publicación de novelas, comprendió toda una campaña de imagen que incluía la edición regular de un *blog* por parte de los autores mientras estuvieran en el extranjero, avances de cada una de las obras y posteriores adaptaciones cinematográficas. Algunos de los nombres más destacados de la narrativa brasilera contemporánea tuvieron lugar en esta ambiciosa empresa: Bernardo Carvalho con *O filho da mãe*, ambientada en Chechenia; Luiz Ruffato escribe sobre la capital de Portugal en *Estive em Lisboa e lembrei de você*; Sergio Sant’Anna es responsable de *O livro de Praga*; más una larga lista que incluye destinos como Tokio, Sidney, La Habana y Buenos Aires.

Ambas colecciones, además de ilustrar de forma bastante evidente algunas de las nuevas políticas de mercado y mecenazgo editoriales que hoy en día son cada vez más comunes, vienen a constatar una intensificación de las dinámicas globales que exigen no solo una ampliación de las redes de distribución de bienes culturales, sino también la expansión del mismo espacio ficcional. Se trata, como lo explica Prieto, de una «inversión» de la perspectiva: de ser objetos periféricos en el punto de mira de la cultura occidental, pasan a ser «sagaces observadores» que no se conforman con el autorretrato, sino que quieren ofrecer una visión propia de un mundo que se expande a sus pies y en cuya expansión toma partido también la letra escrita.

Uno de los principales efectos de la expansión del imaginario espacial es, sin duda, el fin del binomio centro-periferia, que escindía el mundo en dos polos antagónicos y que determinaba las relaciones de alteridad entre culturas hegemónicas y culturas subalternas. Esto influye no solo en la consolidación del campo literario mundial, sino que podemos ver un giro globalizante dentro de los mismos textos, los cuales –y este es uno de mis argumentos– desarrollan estrategias discursivas

para ser partícipes de ese espacio. Si las literaturas nacionales latinoamericanas habían estado fuertemente marcadas desde su fundación en torno al viaje pendular entre América y Europa de intelectuales y hombres de estado, quienes –en una relación cambiante de admiración y rechazo– fueron forjando una noción identitaria que los diferenciara de sus padres colonizadores; en el siglo XXI, los viajes ya no solo se limitan a una élite política y económica, sino que se expanden mucho más allá de los centros metropolitanos y exponen una América pluriversalmente conectada con un mundo que ya no es solo Europa. El nuevo paisaje cultural intensifica y plasma los deseos cosmopolitas del modernismo, incorpora las relaciones transcoloniales entre regiones tenidas históricamente por periféricas, que configuran lo que se ha denominado el Sur Global.

En efecto, desde no hace muchos años, la academia también ha comenzado a centrar sus esfuerzos en rastrear los «discursos transperiféricos» (López-Calvo, 2009; 2012) que, esquivando el paso por los centros metropolitanos, configuraron un mapa alternativo de lazos interculturales, incluso antes de la actual etapa de globalización acelerada. Además del notable auge de la literatura de viajes, proliferaron obras que visibilizaban el abigarrado tejido cultural hacia dentro de las fronteras nacionales. Así, por ejemplo, en autores como Carlos Yushimito, José Watanabe o Fernando Iwasaki podemos percibir la huella de la cultura nipona en los países andinos; a través de la obra de Milton Hatoum y Raduan Nassar, descubrir la influencia de los pueblos árabes en Brasil; o en los testimonios de V. S. Naipaul, conocer la emigración hindú en el Caribe.

Como el cosmopolitismo entendido «como el brazo cultural de la globalización capitalista» (Siskind, 2011) es tan solo un lado de la moneda, no quisiera limitar el alcance y la interpretación de las obras a los efectos del *marketing*. Ya sea en la construcción de narrativas que atomizan la homogeneidad cultural hacia adentro de la nación o en aquellas que la expanden buscando la alteridad a través del viaje, hay una tendencia generalizada por asumir una perspectiva extranjera o bien una mirada extrañada que da pie a un distanciamiento consciente de ciertos símbolos y rasgos identitarios aprehendidos tanto sobre lo propio y conocido como sobre lo ajeno.

## **Mongolia: el giro etnográfico y la búsqueda de otro «otro»**

Foi chamado de Ocidental por nomades que nao conseguiam dizer o seu nome quando viajou pelos confins da Mongolia (Carvalho, 2003: 9).

Con estas líneas, Bernardo Carvalho da inicio a *Mongolia*, libro de viajes que narra la historia de un diplomático brasileiro en busca de un compatriota extraviado en el país asiático. La primera frase del libro enfrenta al lector con la cuestión identitaria que inevitablemente surge en el viaje: ¿quiénes somos ante los ojos del otro? Desde la perspectiva asiática, el latinoamericano –en este caso brasileiro, blanco, hombre, diplomático– es un representante de la cultura occidental.

El autor brasileiro retoma en esta novela una estructura similar a la de su anterior éxito editorial, *Nove noites* (2002), donde narra en clave ficcional, a partir de un legado epistolar, el viaje del antropólogo estadounidense Bell Quain en los territorios de los indios Krahó, durante el cual acabó quitándose la vida en circunstancias misteriosas. Ambas novelas presentan una trama detectivesca en torno a una persona desaparecida, cuya búsqueda lleva al sujeto narrador (uno de varios) a sumergirse en la alteridad más radical: las tribus indígenas del Xingú y los desiertos mongoles respectivamente. En ambas novelas, el autor coloca al brasileiro letrado y metropolitano como representante de lo occidental, desde cuya posición se observa –por encima– a la cultura indígena o a la asiática.

El autor redefine de este modo la posición de la cultura brasileira dentro del nuevo diseño mundial y retoma sus filiaciones coloniales. Al quebrarse el paradigma identitario según el cual lo latinoamericano se definía en una relación de marginalidad respecto a la cultura occidental hegemónica representada por los países del norte, especialmente de Europa y los Estados Unidos, se establecen nuevos paralelos de confrontación que ponen en escena otros sujetos subalternos.

Si bien mencionaba anteriormente ejemplos de narrativas en las que el viaje hacia afuera del espacio de la lengua materna facilita una huida de modelos ideoes-téticos antagónicos, desde la perspectiva de un desplazamiento de sur a sur, como propone la novela de Bernardo Carvalho, prevalece la mirada de un mundo que, aunque globalizado, sigue escindido. No obstante, el otro ya no se sitúa como representante modélico de la modernidad y la civilización, como en ciertas narrativas de viaje decimonónicas, de latinoamericanos que recorren el trayecto de formación

hacia Europa (Colombi, 2004), ni tampoco implica una demarcación interna regional respecto de grupos étnicos o sociales históricamente marginados (pueblos indígenas, culturas suburbanas, minorías étnicas, etc.). En las recientes narrativas de viaje de latinoamericanos que han incluido rutas transperiféricas hacia otras regiones o países del Sur Global, el otro se ve desplazado hacia el espacio subalterno. En el caso de la novela de Carvalho, el viaje a los ignotos territorios mongoles le proporciona al sujeto latinoamericano de clase media alta, protagonista en primera persona de la aventura, otro tipo de antagonismo que favorece su situación enunciativa y lo ubica en un estatus de privilegio.

Diana Klinger (2006) sostiene que el recobrado interés por lo otro viene ligado a una agenda intelectual que aborda la identidad, la diferencia y cuestiones como la multiculturalidad, la inclusión y representación de minorías, como algunos de los problemas centrales de la contemporaneidad. El otro es el objeto sobre el que gira gran parte de la producción cultural reciente, preocupada por iluminar áreas marginales o invisibilizadas de la sociedad como la vida en las favelas y villas miserias (como en las películas *Cidade de Deus*, *Mundo Grúa* o *Pizza Birra Faso*), la cultura del narco (en las novelas de Vallejo) y los pueblos indígenas (William Ospina).

Klinger interpreta este acercamiento a la alteridad desde el arte como un gesto que –siguiendo algunas ideas ya apuntadas por Hal Foster (1985)– posiciona al artista como etnógrafo. Sin embargo, cabe destacar que la perspectiva etnográfica actual se diferencia del interés por el otro que caracterizó las artes modernistas y surrealistas de comienzos del s. XX, para las cuales dicho otro estaba envuelto en un halo de primitivismo y autenticidad casi míticas. Actualmente, en cambio, la interconexión entre diferentes culturas impide que se pueda establecer una alteridad tan radical, teniendo en cuenta además que el otro ha comenzado a expresarse por sí mismo, tiene voz propia y genera, por lo tanto, una nueva situación de heteroglosia, en la que varias voces participan de las mismas prácticas discursivas y disputan los espacios simbólicos de representación. En este punto es donde Klinger llama la atención sobre un giro dentro de la misma disciplina etnográfica que se cuestiona sobre las posibilidades de una representación objetiva del otro, pues este no existe como una entidad *a priori*, sino que es una construcción subjetiva que se va configurando como efecto de la misma actividad interpretativa. Podría decirse que, para la etnografía tradicional, todavía se mantiene la confianza en que el sujeto puede conocer al objeto a partir de la experiencia y, asimismo, representarlo e in-

terpretarlo a través del lenguaje; mientras que, para la etnografía posmoderna, hay una reflexión acerca de las posibilidades de representación a través del lenguaje que no es tan transparente, así como no lo es la relación entre sujeto y objeto.

El narrador etnográfico que Klinger ejemplifica con las obras de Carvalho, Vallejo y Cucurto revela en el relato de su experiencia con el otro una reflexión sobre sí mismo, sobre su posición enunciativa:

O narrador etnográfico não coloca seu relato no lugar de um conhecimento (Erfahrung) sobre o outro, nem pretende falar em nome dele, mas narra sua vivência (Erlebnis) subjetiva, na relação com o outro. Daí a importância da primeira pessoa, a exposição do artifício da escritura, que –contra qualquer transparência representacional– torna «opaca» a escrita sobre o outro. Por isso é crucial o cruzamento das duas perspectivas: a escrita sobre o outro só será possível se ao mesmo tempo se põe em dúvida o sujeito mesmo da fala (2006: 112).

Esta cualidad de lo opaco que señala Klinger me parece un rasgo fundamental de las narrativas de Bellatín, Aira y Carvalho, que me interesa tratar en este capítulo y que es uno de los aspectos fundamentales para entender este signo expansivo de la narrativa contemporánea, pues, en la búsqueda deliberada de nuevos espacios del imaginario literario, hay latente un cierto exotismo que busca la determinación de una nueva alteridad o una alteridad redefinida –otro «otro»– que repercute también en una autodeterminación según nuevos parámetros. Es decir, al quebrarse el paradigma identitario en el cual lo latinoamericano se definía a partir de su marginalidad respecto a la cultura occidental hegemónica representada por los países del norte, se establecen otros paralelos de confrontación que ponen en escena otros sujetos subalternos. Latinoamérica redefine así desde la literatura la posición que ostenta dentro del nuevo diseño mundial, articulando un discurso sobre la globalidad como sujetos activos de la misma y, al menos en los casos específicos que trataré a continuación, plantea las posibilidades de una hermenéutica del otro como una indagación sobre el mismo sujeto.

Mi teoría es que ese otro que acechaba la unidad nacional y la fraccionaba en minorías reprimidas y no representadas es trasladado al imaginario fecundo –por ignoto– de Oriente para asentar así una noción de lo latinoamericano ligada a Occidente. Es decir, en vez de buscar la especificidad de lo latinoamericano en

su diversidad interna, se busca diferenciarlo como parte de una herencia cultural europea respecto de su histórico reverso cultural. Sánchez-Prado (2018) se refiere a un occidentalismo estratégico como vía de acceso a un mercado editorial globalizado, pero también al discurso de la globalización. En tal caso, el universalismo que reclamaban las generaciones *posboom* en los noventa no significa la integración al esquema mundial de igualdad, sino tan solo un cambio de la perspectiva enunciativa: de una periferia cultural hacia un centro occidental, desde donde se observa el espacio marginal y subalterno –recientemente abandonado– como su antinomia.

Ya en el contexto de la narrativa fundacional decimonónica, Martín Bergel (2006) destaca el papel de Oriente como correlato de la barbarie en la narrativa del *Fa-cundo* de Sarmiento, donde el otro –el gaucho que habita salvajemente las llanuras pampeanas– es asimilado a la cultura árabe y el islam en tanto símbolos del desorden y el despotismo. Más tarde, en el marco del modernismo latinoamericano, Bergel señala un momento seminal tras el colapso de la Primera Guerra Mundial, cuando comienza a invertirse la imagen de Oriente en las letras americanas y pasa a ser percibido como modelo alternativo de referencia ante la decadencia de la cultura occidental:

Los años de la década de 1920 fueron una encrucijada histórica en la que se plasmaron, intensificaron o redefinieron fenómenos político-culturales de naturaleza global. Los espacios nacionales y locales fueron entonces especialmente permeables a la vigorosa circulación transnacional de ideas, artefactos y personas que se venía acumulando en las décadas anteriores, y cuyos efectos se potenciaron ante la crisis cultural sin precedentes generada por la PGM (2015: 16).

Volviendo a la cita de *Mongólia* de Carvalho, es destacable que, sin llegar a conocer el verdadero nombre del sujeto en cuestión –que es el sujeto-narrador de uno de los diarios que componen la novela–, lo primero que sabemos de él es su apodo: este apodo no solo define la manera como es percibido por los mongoles, sino que además expresa el límite de su representación, pues lo llaman «Occidental», ya que no son capaces de pronunciar su verdadero nombre. Aquello impronunciable por la diferencia fonética entre lenguas se corresponde también con lo inefable que experimentan los personajes al querer captar, a través de la escritura o la fotografía,

el misterio que encierra ese otro que son los mongoles. Dos movimientos contrarios, presentes en esta frase inicial, recorren todo el relato: por un lado, el impulso y el deseo de descifrar al otro, plasmado en las anotaciones descriptivas y reflexivas sobre la naturaleza del pueblo mongol y sus paisajes en el diario de un brasilero que, entre atónito y decepcionado, observa la cultura asiática como un extranjero; por otro lado, los ejercicios fallidos de traducción que ponen de manifiesto el límite del lenguaje, incapaz de salvar las distancias entre dos culturas.

## El otro, el mismo

Diz que ele desapareceu na neve quando tentava fazer o trajeto de volta, determinado a encontrar uma paisagem (Carvalho, 2003: 130).

En los puntos precedentes, he intentado apuntar algunas de las fuerzas que mueven una tendencia expansiva en la literatura latinoamericana de las últimas décadas, tanto en su realidad materialista –como estrategia comercial de las editoriales– así como en el discurso asumido por algunos autores en busca de un universalismo literario que implica el desvinculamiento de imaginarios autóctonos autorreferenciales. Esto ha implicado la incorporación de nuevos o escasamente representados lugares al imaginario espacial literario, en el cual los autores proyectan una nueva situación enunciativa de Latinoamérica en el contexto global.

Ahora bien, esta fuerza centrífuga no se expresa de forma homogénea ni es un rasgo exclusivo de la literatura de viajes. En lo siguiente, me focalizaré en los modos de construcción de ese nuevo lugar de enunciación en la literatura en función de las relaciones que simbólicamente se establecen con la otredad dentro de las diferentes variantes de las narrativas de la globalización. Para este fin, la novela *Mongolia* de Bernardo Carvalho resulta bastante significativa, ya que reúne varios de los aspectos que determinan una cierta modulación del discurso cosmopolita, enmarcado dentro de esta tendencia expansiva. En primer lugar, la novela fue un encargo de la Fundación Oriente<sup>16</sup>, la cual –con el fin de promover los lazos culturales entre el mundo lusófono y Oriente (especialmente China)– financió el viaje del autor y la posterior publicación de la obra. No sería la última vez que Carvalho

16 <https://www.foriente.pt/a-fundacao> (último acceso 14/07/2022).

aceptaría un encargo de este tipo. Pocos años después, participó de la colección *Amores Espressos*, mencionada anteriormente, con la novela *O filho da mãe* (2009), ambientada en Chechenia, y más recientemente, en 2016, se publicó *Simpatia pelo demônio* como resultado de su paso por Berlín, ciudad donde el autor residió casi un año gracias a una beca para artistas del Servicio de Intercambio Académico Alemán (DAAD).

En segundo lugar, la novela persigue esta vena exploradora y expansionista hacia nuevos espacios relativamente desconocidos para la literatura latinoamericana. No es, sin embargo, el único caso en el que Carvalho explora territorios extranacionales y lazos transculturales: además de las novelas ya mencionadas, *O Sol se Põe em São Paulo* (2007) y *Reprodução* (2013) se suman al repertorio de obras del autor que lidian con configuraciones identitarias inestables y heterogéneas que, desde un prisma brasileiro, proyectan y descubren otras partes del mundo. Los numerosos premios que estas obras han obtenido –entre ellos, los más importantes de la crítica de su país: el Jabuti o el Telecom de Literatura Brasileira– colocan a este autor entre las voces más importantes de la narrativa contemporánea brasileira, a la vez que dan cuenta del nivel de impacto y aceptación que el tipo de cosmopolitismo literario de sus obras tiene en el ámbito brasileiro<sup>17</sup>.

*Mongólia* es también un ejemplo de construcción de una otredad orientalista que articula un modelo relacional de sur a sur, planteado como una nueva analogía del paradigma civilización–barbarie. En la caracterización de un otro situado en las antípodas de la propia identidad cultural, Carvalho delimita un espacio de enunciación que reproduce ciertos discursos imperialistas, atribuidos por Edward Said a los escritores decimonónicos europeos. La trama de *Mongólia* tematiza la búsqueda de un fotoperiodista, quien –seducido por la mitología de enigmáticos símbolos pictóricos– se adentra en los parajes más remotos del país asiático para develar los misterios que envuelve la figura de la diosa budista Narkhajid. Este personaje encarna al viajero romántico, cuya visión exótica de Oriente está fuertemente erotizada y marcada por la sublimación del paisaje.

Narkhajid es una divinidad femenina que, en la filosofía tántrica, actúa como medio de trascendencia de las pasiones humanas para conseguir la iluminación. En

17 Héctor Hoyos provee un interesante ejemplo de este tipo de novela global que adopta el tropo de un «south to south escapism» en su análisis de la novela *Budapeste* (2003) de Chico Buarque Hoyos (2015).

torno a esta figura, el autor genera una trama misteriosa que involucra la historia reciente de Mongolia durante el período comunista y las persecuciones religiosas que intentaron acabar con el budismo en el país. La búsqueda desesperada del viajero brasileiro por aquellos páramos desoladores supuestamente ha de rescatar el legado de la diosa: un valioso mensaje transmitido a un monje. Durante su peregrinaje truncado, el brasileiro cree leer en el paisaje las señales que lo guiarán hacia el monje. No obstante, tanto la diosa como el paisaje son, para este fotógrafo, medios para una sublimación que jamás acontece, ya que nunca encuentra el testimonio que buscaba y el paisaje transmite señales confusas y erráticas, al tiempo que se resiste a ser apropiado por la lente del viajero.

En todo momento, el viajero busca capturar algo que se le escapa y desborda su capacidad de comprensión y representación. Esta imposibilidad de llegar al otro, a los misterios que encierra la cultura mongola, en todo extraña para el viajero occidental, se manifiesta en las imágenes que este percibe de un paisaje errático, cuya belleza e infinitud no caben en el encuadre fotográfico: «Na Mongólia a terra reflete o céu. A sombra das nuvens corre pelo deserto e pelas estepes. O céu está sempre tão perto. A paisagem não se entrega. O que você vê não se fotografa» (2003: 41).

Carvalho le da un giro al relato de viajes testimonial, multiplicando los puntos de vista mediante un interesante juego de perspectivas: tras la desaparición del fotógrafo, un diplomático brasileiro es enviado en su búsqueda, la cual estará guiada por los diarios que dejó el desaparecido y, a su vez, quedará registrada en otro diario que el diplomático –apodado «Occidental»– redacta a modo de carta durante su viaje de pesquisa. Ambos diarios son ordenados por otro narrador extradiagético que articula el relato años más tarde desde Brasil e introduce, además, su propio punto de vista.

La estructura de la novela escenifica diferentes posiciones de la narrativa etnográfica: por un lado, el observador activo que, conviviendo *in situ* con los nativos, anota y describe sus costumbres como observador externo; por otro lado, el narrador-editor que especifica el lugar de enunciación de ese observador, a la vez que relativiza la validez de sus interpretaciones, en la medida en que estas se derivan del cruce de sistemas de significados, instalando así una duda sobre el proceso hermenéutico transcultural. El autor yuxtapone varias voces que se corrigen o incluso contradicen, creando de esta manera un relato polifónico que, en la exposición de perspectivas divergentes, problematiza las posibilidades de represen-

tar/conocer al otro y, al mismo tiempo, lo esencializa como objeto inalcanzable de conocimiento.

Esta configuración en la cual los narradores se colocan en relación jerárquica, como observadores de un otro subalternizado que es su objeto de estudio, se ve reforzada por los personajes viajeros que asumen esta perspectiva etnográfica. El viaje se plantea como una investigación de campo que combina dos registros: la aparente rigurosidad informativa del discurso científico, con alusiones históricas, políticas y artísticas que pretenden acercar al lector y al viajero (que en este caso son lo mismo) al objeto de su curiosidad; y, en contraste, el registro subjetivo, con reflexiones de carácter más íntimo, que implica el relato de viajes. Así, la visión científica que se expresa interpretando símbolos, estableciendo relaciones y sacando conclusiones sobre los usos y costumbres mongoles es relativizada e incluso cuestionada desde la perspectiva del viajero frustrado que no acaba de entender lo que tiene frente a él.

Si bien el objetivo es acercar Oriente a una audiencia occidental, o bien recuperar o establecer lazos entre ambos, los diarios insisten en una distancia insalvable que perpetúa una división dicotómica, dentro de la cual los narradores-personajes colocan a Brasil en el bloque hegemónico occidental que observa al otro como subalterno. A pesar de los múltiples narradores, la novela no se presenta como un espacio de diálogo con una alteridad, pues esta no tiene voz propia, sino que siempre es observada desde la perspectiva occidental, desde donde el otro, el mongol, es mudo o bien emite mensajes incomprensibles. Las escenas en las que el viajero diplomático experimenta situaciones de incomunicación por traducciones fallidas se repiten a lo largo de la novela y no hacen más que aumentar la desesperación del personaje, el cual se siente constantemente engañado.

Hay un paralelismo entre la intraducibilidad y los ideogramas del chino –que está también presente y de forma prominente en las narraciones de Aira y Bellatín– que nos lleva a pensar en el paradigma de la otredad que representan China o Asia en ciertas narrativas orientalistas, así como en la problemática que desenvuelve su representación literaria. Más que corroborar o desmitificar los estereotipos habituales, los autores escenifican en sus obras los lapsus y barreras de la comunicación a través de situaciones en las que la traducción es crucial. El ideograma es un elemento paradigmático de esta traducción deficiente, pues es un significante que condensa varios significados que dependen del contexto y para los cuales no hay una sola y acertada correspondencia en otra lengua. Los ideogramas señalan, como

declara el narrador-editor, no solo los límites del lenguaje, sino también su riqueza: «o fascínio está justamente no que hé neles de inexprimível. Falar já é traí-los. A tradução é impossível. É sempre uma aproximação explicativa do que não pode ser dito mas está contido nas formas» (2003: 27). El narrador señala una frustración que resulta de la imposibilidad de aprehender al otro debido a un proceso de traducción cultural necesariamente incompleto, pues hay zonas de esa alteridad que permanecerán por siempre vedadas y ocultas.

## **Paisajes en movimiento**

El paisaje adquiere un papel de gran relevancia como texto simbólico y encriptado de un mundo desconocido. La confrontación con la enormidad del desierto, las largas jornadas desplazándose por un territorio prácticamente inhabitado e incógnito, dejan atónito más de una vez al Occidental que no deja de experimentar un sentimiento encontrado entre fascinación y miedo, entre atracción y repudio, que en cierta forma se corresponde a los deseos románticos de sublimación frustrada.

La determinación de encontrar y capturar el paisaje es una de las motivaciones centrales de los viajeros, quienes ven en él una fuerza moldeadora del carácter de sus habitantes. Así, por ejemplo, al comienzo de su estancia en China, el Occidental describe minuciosamente la geografía urbana de Shanghai, cuyo resabio colonial percibido en construcciones hechas por extranjeros para su propio confort dan forma a «o espírito de uma cidade colonial, explorada, expropiada, usurpada e puta» (2003: 17). Por el contrario, Pekín llama la atención del viajero por el carácter inhóspito que le sugiere la imbricada y grandiosa arquitectura imperial, así como el monumentalismo aséptico del comunismo, los cuales, en caótica aglomeración, dan una impresión laberíntica que el narrador equipara a los desiertos: «Os espaços enormes e as esplanadas esvaziadas de árvores ou vegetação são as bases de uma cidade concebida segundo a idéia do labirinto (uma muralha após a outra) [...]. Pequim é a materialização arquitetônica da sensação labiríntica dos desertos [...]» (2003: 18).

En la descripción del paisaje como materialización de la cultura se trasluce el poder de las ideologías hegemónicas que tienen el control de los medios materiales para la construcción social del espacio. En esta línea, entendemos también el paisaje como vehículo de un enorme capital histórico e idiosincrático. El Occidental lee en el diseño y construcción de las ciudades el correlato espacial de una ideolo-

gía imperial y económica. Shangai está definida por su pasado de ciudad colonial, mientras que Pekín es el reflejo de la cultura comunista china.

No obstante, atendiendo a la fórmula tripartita de Lefebvre, la materialización del espacio en su definición más concreta no es más que uno de los aspectos que lo conforman y no siempre concuerda con las prácticas espaciales –es decir, los usos cotidianos que los habitantes hacen del espacio, apropiándose, tema que trata detenidamente De Certeau (2000)– ni con los espacios representacionales definidos como espacios imaginarios proyectados por el arte como formas de agenciamiento simbólicas que se sobreimprimen en el espacio material –muchas veces de manera crítica– como un contraespacio.

La novela de Carvalho no se ocupa de los intersticios que, de alguna manera, se abren en las prácticas espaciales individuales o simbólicas como contestación a un sistema hegemónico; es decir, no incorpora una voz de la microhistoria creada desde la individualidad y subjetividad de los habitantes, sino que más bien argumenta una correspondencia entre paisaje e identidad que reafirma una sumisión de toda individualidad a los modelos culturales imperantes. Para el Occidental, la cultura mongola está marcada por automatismos y monotonía –vinculados claramente con las políticas represoras del comunismo y la fuerte tradición budista– que no dejan lugar a una subjetividad creativa.

La sensación de desamparo y vacío que percibe el viajero en la arquitectura se equipara al vacío cultural que le atribuye a la China y la Mongolia contemporáneas: «Bastou eu pôr os pés de novo nas ruas para voltar a impressão de que estava diante de uma sociedade sem nenhum interesse pela arte e pelos prazeres estéticos. Um povo pragmático e tosco» (2003: 21). Todo lo que el viajero encuentra a su paso es deficitario de un modelo artístico que, sin ser reelaborado originalmente, tan solo reproduce copias devaluadas: «Os artistas chineses oscilam entre o academicismo e o pastiche, o mimetismo da arte ocidental» (2003: 30). No solo el espacio urbano es la muestra material de una cultura devaluada, sino que también el paisaje de la naturaleza es la manifestación de la barbarie de un pueblo que no supo asimilar de manera creativa los principios culturales de la modernidad occidental. No muy lejos de las representaciones sarmientinas de la Pampa argentina que darían forma al espíritu indómito y violento del gaucho, los mongoles de Carvalho son descritos mediante un paradigma similar que asemeja la naturaleza, vasta, salvaje y despoblada con el primitivismo de sus habitantes, a los cuales se le adscriben toda una serie de calificativos personales derivados de esta relación con el paisaje que

los rodea: «Há uma violência contida entre os mongóis, que pode se desencadear a qualquer instante. É uma violência louca, uma manifestação da ignorância e da brutalidade que o nomadismo dilui entre as paisagens mais belas do planeta» (2003: 171).

Personas y lugares son colocados en un mismo nivel semántico, de tal modo que el incesante movimiento de los pueblos nómades va dando forma a una geografía inestable que constantemente es reconfigurada en el desplazamiento:

Você me pediu para fazer o mesmo percurso que fiz com ele há seis meses. Acontece que esse percurso depende das pessoas que encontramos no caminho. Num país de nômades, por definição, as pessoas nunca estão no mesmo lugar. Mudam conforme as estações. Os lugares são as pessoas. Você não está procurando um lugar. Está procurando uma pessoa (2003: 115).

É como se as construções também fossem nômades e se movimentassem pelas planícies –para completar, na Mongólia, lugares diferentes têm o mesmo nome, como se o próprio terreno fosse movediço (2003: 134).

El movimiento del paisaje generado por el nomadismo de los mongoles acompaña la inestabilidad narrativa que genera el discurso polifónico de la novela. Así, al mismo tiempo que los personajes se desplazan con y en el espacio, también se va alternando el lugar de enunciación de los diferentes narradores. Al yuxtaponer discursos contradictorios que desacreditan las aseveraciones rigurosas del viajero, el autor cuestiona las posibilidades de una hermenéutica del otro. Mientras que el Occidental deslegitima el arte asiático, el narrador-editor observa las limitaciones del viajero al intentar comprender la cultura asiática a través de códigos culturales que le son ajenos y que, por lo tanto, la vuelven incomprensible:

[Seus argumentos] eram de uma arrogancia, de um etnocentrismo e de uma ignorância constraedores [...]. Eram argumentos que só expunham o seu desespero de saber que nunca poderia compreender aquela cultura, que havia todo um mundo do qual ele nunca poderia participar (2003: 25).

Los paisajes en movimiento y la cambiante perspectiva narrativa contrastan con la visión estática del tiempo de los mongoles, quienes –según el Occidental– repiten

monótonamente estructuras tradicionales heredadas. El narrador percibe al pueblo mongol como una cultura enajenada que no es dueña de su historia, de modo que los considera incapaces de moldear un futuro alterando el orden establecido por una tradición que asumen sin conciencia crítica: «Ninguém sabe nada de lugar nenhum. Aprenderam a não se comprometer. O passado, quando não se perdeu, agora são lendas e suposições nebulosas. Eles não têm outro uso para a imaginação» (2003: 91). Con esto, el narrador elimina cualquier potencialidad creativa de los mongoles, a la vez que suspende su subjetividad prospectiva y retrospectiva como artífices de su propia historia.

Si bien la novela es presentada como un relato ficcional, el autor aporta material documental –como una foto de él mismo en el desierto o los agradecimientos al guía que lo acompañó durante el viaje a Mongolia y a la Fundación Oriente– que dan cuenta de un objeto referencial extraliterario. Estos elementos contribuyen a lograr un registro descriptivo–realista, propio del relato etnográfico tradicional, que asienta su autoridad científica/autorial sobre esta pretendida objetividad. Es, pues, cuestionable hasta qué punto el autor se pone en duda a sí mismo como autoridad narrativa constructora del sentido. La novela presenta, en este sentido, varias contradicciones: por un lado, reconoce un resto diferencial que es intraducible e inefable, como el ideograma o como el paisaje que no se deja fotografiar; pero, por otro lado, se intenta rellenar ese vacío hermenéutico con una prosa explicativa, casi demagógica, que busca ofrecer un retrato realista del otro. Igualmente contradictorio es el pacto ficcional que establece el autor con el lector, que casi podría entenderse como un recurso de amparo para elevar la dialéctica del encuentro entre culturas a un plano metaliterario, donde el autor no se implica con voz propia.

Aquí la friccionalidad de la narrativa de viajes, como un género borroso entre la ficción y lo documental, desbarata las posibilidades de una hermenéutica del otro. La novela de viaje como camino de descubrimiento de la otredad se reinvierte, efectivamente, en una reflexión sobre la propia identidad. En este caso, se trata de una identidad brasilera, occidental, que se reafirma a costa de una desvalorización de lo otro. Mediante la intrincada estructura narrativa a tres voces, el autor instala un principio de incertidumbre, una pequeña sombra sobre las posibilidades de una hermenéutica del otro; no obstante, el gesto narrativo desarma completamente esa poética de la opacidad para –siguiendo una metáfora fotográfica– acabar sobreponiendo el relato. Los tres narradores son modulaciones de una misma voz occidental que intenta racionalizar, revelar y explicar ese resto diferencial inaprensible.

El desenlace de la trama resulta paradójico y paradigmático, en tanto que simboliza muy bien el círculo hermenéutico en el que está atrapada la novela: el Occidental que iba en búsqueda de su compatriota brasilero acaba encontrando una versión de sí mismo. Es su propio hermano, desconocido, que lo espera conviviendo entre los mongoles.

## ***Oriente empieza en el Cairo:* nuevos orientalismos sur-sur**

Si la expansión del imaginario espacial de la literatura, especialmente en la narrativa de viajes, trae consigo un desplazamiento de la alteridad: ¿qué hay más emblemático de lo otro lejano y extraño que Oriente? Formulado por Said como un campo de significación desde y para el asentamiento de una superioridad de Occidente, ambos bloques simbólicos no existen, sino como antítesis: «The two geographical entities thus support and to an extent reflect each other» (2008: 5). Said retoma el concepto foucaultiano de discurso para describir las narrativas sobre Oriente como estructuradoras del conocimiento sobre la otredad que sirvió de argumento y sustento de su dominación política, económica y cultural: «European culture gained in strength and identity by setting itself off against the Orient as a sort of surrogate and even underground self» (2008: 3). Pero ¿dónde empieza y dónde termina esa geografía imaginaria? Si, para Said, el orientalismo es configurado como la cara opuesta a la civilización europea, ¿todo lo que excede este estrecho territorio, incluida América Latina, serían las múltiples caras de la barbarie y la otredad? El escritor colombiano Héctor Abad descarta rápidamente esa opción y traza ya en el título, *Oriente empieza en El Cairo*, esa frontera imaginaria que, según él, aún divide el mundo:

De todas las dicotomías que dividen el mundo hay todavía una muralla imaginaria que no se ha derrumbado: Oriente y Occidente. Ya que supongo que somos de Occidente (occidental es al menos la lengua en la que escribo y la cultura que colonizó esta esquina de América, la Nueva Granada, el territorio que hoy es Colombia), entonces mejor será emprender un viaje que nos lleve hacia lo que dicen que es distinto. El problema es saber dónde termina lo nuestro, lo occidental, y dónde empieza lo ajeno, lo oriental (2008: 14).

Este libro de viajes forma parte de la colección Año 0 y es presentado como el testimonio del propio escritor sobre su estancia en la capital egipcia, que fue financiada por la editorial Mondadori para la promoción de una nueva narrativa latinoamericana desterritorializada y cosmopolita. Para ello, el autor debe abandonar su país natal e ir rumbo a «aquello que dicen que es distinto», pero desde luego no abandona su sostenida posición como legítimo heredero de la cultura occidental. Al igual que en la novela de Carvalho, el narrador se sitúa inmediatamente ante lo otro desde una epistemología colonial, con cuya lengua y cultura se siente plenamente identificado.

Sin embargo, el autor se permite un cierto escepticismo sobre la idea de dos entidades claramente definidas y diferenciadas, de tal modo que la constatación de una frontera geográfica que anuncia el título podría interpretarse también como un quiebre temporal: ¿a partir de qué momento y experiencia entramos en Oriente? Abad emprende dos viajes paralelos: uno es hacia el Oriente literario, configurado por un repertorio europeo de obras, principalmente anglosajonas y francesas; el otro viaje es el que efectivamente lo trasladará en carne y hueso a El Cairo del siglo XXI. El solapamiento de la imagen construida por encima de la experiencia vivida de ese espacio tan sobrecargado simbólicamente resultará incongruente y decepcionante.

El primer viaje comienza –tal y como explica el narrador– antes incluso de partir físicamente, «con lo que leemos y lo que imaginamos», y continúa con un contrapunteo constante entre literatura y realidad: «Mientras navegaba sobre las aguas del Nilo, leía sobre el Nilo, en vez de mirar al Nilo» (2008: 172). Así, Egipto es encuadrado en el campo de significación más amplio que es Oriente, un universo recreado a partir de los escritos de antiguos viajeros europeos como un complejo entramado de intertextualidades, entre las cuales encontramos referencias a Flaubert, Gerard de Nerval, Edith Warton, Mark Twain, Kipling, Goytisolo y la cita constante de *Las mil y una noches*. El repertorio citado por Abad coincide en gran parte con las obras que el mismo Said analiza como fuentes literarias de la ideología imperialista y que le llevarían a afirmar que «Orientalism is after all a system for citing works and authors» (2008: 23). El viajero experimenta el fuerte contraste entre el Oriente literario y el Oriente real, que es una imagen degradada, híbrida, permeada de occidentalismos, y que –sin ocultarlo– le produce una gran decepción: «Lo que yo venía a buscar en Oriente es tan solo un recuerdo, una añoranza de Occidente, o un invento de los viajeros. Yo venía a buscar aquí,

entre otras cosas, la sensualidad de Oriente» (2008: 90). Y más tarde afirma: «El Egipto de hoy es un mundo distinto al de los libros y la imaginación. Lo que pasa es que las cosas, aunque conserven el nombre, van cambiando de esencia» (2008: 129).

En la búsqueda de esa supuesta esencia es donde estallan las expectativas del viajero, las cuales no dejan de ser las de un turista que espera que su visita sea un episodio más de *Las mil y una noches*. Desde esta postura sospechosamente ingenua, Egipto solo resulta interesante por su glorioso pasado como cuna de una de las grandes civilizaciones de la humanidad: «Lo más fascinante de Egipto es su pasado, su inmenso pasado en el que se produjeron algunos de los monumentos más asombrosos y de las obras de arte más perfectas que ha sido capaz de realizar la humanidad» (2008: 131) Egipto se ve envuelto así en un aura de esplendor mitológica, deudor de un pasado magnificente que, evidentemente, se ha degradado en su versión contemporánea: «Los que quieran ver un medievo real, todavía vivo, en ebullición, deben venir a El Cairo [...] el cambio no es solo geográfico, sino también temporal: uno se siente de verdad en otro tiempo» (2008: 169–171).

Oriente es presentado en el libro como un espacio de proyección de las ansias de un exotismo histórico que se realiza en el desplazamiento espacial hacia otros tiempos y civilizaciones arcaicas que han quedado en el paisaje como los pobres remanentes de un origen glorioso. Al igual que en el relato de Bernardo Carvalho, la dialéctica entre lo occidental y lo oriental, entre lo propio y lo otro, se construye en un distanciamiento temporal que niega una coexistencia espacial dentro de un sistema histórico concebido teleológicamente en función del progreso. Para Caren Kaplan, la retórica romántica del viaje encubre, muchas veces, una forma de nostalgia imperial que traslada los deseos de autenticidad, libertad o escape del sujeto moderno hacia un espacio-tiempo distante y establece así una suerte de turismo histórico: «History becomes something to be established and managed through tours, exhibitions, and representational practices in cinema, literature, and other forms of cultural production» (1996: 35). Del mismo modo, cierta literatura de viajes fomenta un exotismo como forma de enajenación. En dicha literatura, el espacio es una superficie de proyección de un pasado idílico en función del cual el otro es visto como una versión degradada de un tiempo anterior.

No es accidental que esta retórica imperialista, de deslegitimación y exotización del otro acentúe también diferencias de género en el relato, donde Abad asienta

su voz autorial tanto en su occidentalismo como en su masculinidad. El autor llega incluso a oponer a la castidad retrógrada de la sociedad egipcia su propia masculinidad exacerbada, manifestada entre otras cosas en su práctica abierta de la poligamia –atribuida generalmente a los países árabes–, pero que dice estar en decadencia (2008: 40). Ahora bien, ninguna de las dos mujeres con las que dice viajar tiene nombre propio, sino que son identificadas como A y C. Hay un claro paralelismo entre la proyección de un Oriente exótico y la erotización de sus mujeres, ya que ambos quedan relegados a ser meros objetos de contemplación y dominio:

En Occidente esta imagen, entreverada con la fascinación erótica de las palabras de Sherezade, pobló para nosotros el Oriente de gratas resonancias machistas. Ah, poder tener, como los musulmanes eminentes, una mujer distinta cada día [...]. Un sueño que todavía puebla nuestros sueños (2008: 95).

Así, Occidente está identificado con una mirada masculina que ve en el otro un objeto de posible apropiación que se le resiste: el narrador se manifiesta claramente decepcionado de que las mujeres egipcias vayan cubiertas y de que no practiquen una sexualidad más abierta. Oriente, por el contrario, está claramente feminizado, no solo por la sensualidad que inspiran sus mujeres, olores, colores, sino que incluso los hombres muestran gestos afeminados, hasta el punto de que el narrador se atreve a detectar una mayor cuota de homosexualidad como resultado de una heterosexualidad limitada y reprimida en el ámbito conyugal<sup>18</sup>. La ciudad de El Cairo es incluso descrita como un cuerpo de mujer a la espera de ser desnudado por el intrépido viajero occidental:

Querida ciudad de El Cairo: me gustaba más tu cara antes de conocerte. De tu cuerpo no puedo decir nada todavía porque te cubre de arriba a abajo una densa y opaca vestidura de polvo. Aún no quiero llegar, mirarte a los ojos, qui-

18 «No es que aquí la cultura, o alguna rara mutación genética, produzca más homosexuales que en otras partes. Quizá lo que pasa es que, como aquí no queda fácil casarse [...] y los hombres viven todo el tiempo entre ellos, como en un seminario católico, entonces ciertas prácticas homosexuales y cierta iniciación al sexo con personas del mismo género sea bastante corriente» (Abad Faciolince, 2008: 96).

tarte los velos, pasar mi mano curiosa sobre tu lomo dorado, y hablar de ti, o contigo [...]. Querida ciudad de El Cairo: déjame quitarte tus velos de uno en uno» (2008: 26).

El cuerpo cubierto y polvoriento no solo implica una desvaloración física, sino también moral, pues está vinculado a las vestimentas árabes que, para el autor, son un impedimento a la sensualidad y la belleza prometedora de esa cara soñada, que no es otra que la cara literaria de un Oriente erotizado y exuberante de placeres promiscuos. El pudor y recato de las mujeres egipcias tiran por la borda las expectativas de desnudez y seducción que el autor podría esperar de un pueblo servil y ofrecido a los pies de los deseos occidentales. Al respecto, recordemos que también el fotógrafo viajero de la novela de Carvalho pierde el rumbo en busca de una diosa femenina, símbolo tántrico de la sublimación sexual.

El libro de Héctor Abad es una ejemplar demostración del discurso orientalista tal y como lo describe Said, y es también una curiosa objeción a sus teorías. Si, para el crítico palestino, el orientalismo sirvió como elemento ideológico fraguado por y para el dominio imperial de las potencias europeas sobre Oriente, cabe preguntarse con qué finalidad son articuladas las mismas estrategias narrativas por un latinoamericano en el siglo XXI, es decir, desde una posición cronológica y espacialmente poscolonial. La retórica orientalista nos permite ver un complejo juego dialéctico mediante el cual una cultura establece su propio espacio enunciativo en función de sus construcciones ideológicas de la alteridad. La novela de Abad retoma ciertos tropos recurrentes de la literatura europea sobre Oriente, estableciendo un enlace no desde una perspectiva transperiférica y poscolonial, sino más bien reafirmando un sistema desigual eurocéntrico, donde el otro es cosificado y esencializado en su diferencia. En este sentido, comparte con *Mongolia* la misma visión etnográfica que busca representar al otro desde una episteme dominante y antinómica. La diferencia fundamental entre ambos autores es que, mientras que Abad no evita una identificación autor-narrador-viajero, la narrativa del brasilero esconde la posición de enunciación del observador mediante el intrincado juego ficcional de la autoría.

## César Aira: exotismos y ficción

Si la narrativa de viajes que asume una perspectiva etnográfica tensa la problemática –tal y como hemos visto– en torno a la representación del otro, más desconcertante aún resulta otro tipo de relatos que, prescindiendo de la perspectiva externa del viajero –es decir, aquella que escenifica un espacio de enunciación ajeno a aquel sobre el cual se pronuncia–, se sumerge en una otredad cultural sin dar cuenta de ningún tipo de distanciamiento. Se trata de ficciones que dejan atrás la pregunta acerca de las posibilidades de cómo conocer y/o representar lo otro y van un paso más allá de la desterritorialización, hacia una disolución completa de ese resto diferencial que separa universos simbólicos, dando por perdido con ello cualquier noción identitaria ligada a un espacio.

Algunos ejemplos servirán para ilustrar este género que imposta la voz del otro en un proceso de transposición hacia universos simbólicos alternativos, como es el caso de João Paulo Cuenca y su obra *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* (2010), ambientada en Tokio y publicada en la colección Amores Espressos. Si bien el autor viajó a la ciudad nipona, enviado por la editorial Companhia das Letras, no hay ninguna referencia al viaje como tal en el relato, cuyos personajes son todos japoneses –que hablan japonés–, a excepción de una inmigrante polaca y una muñeca. En la contratapa del libro encontramos la siguiente descripción: «o romance se apropria da cultura japonesa de ontem e de hoje –dos quadrinhos, dos seriados–, para narrar uma história de amor surpreendente e perturbadora». El joven autor, una de las promesas de la literatura brasileira contemporánea, excluye totalmente a Brasil de su relato, excepto en un pequeño detalle inevitable: la novela está escrita y concebida por un brasileiro y para un público brasileiro.

Antes de seguir con el próximo ejemplo, me gustaría comentar algunos aspectos de esta edición. El primero es el término «apropiación» que utiliza la editorial para describir la obra en cuestión y que, valga la redundancia, me parece muy apropiado para valorar el gesto narrativo y comercial del libro. No se trata de descubrir un espacio novedoso o de reelaborar los vínculos histórico-culturales entre Japón y Brasil, retratando el entrespacio que habitan experiencias migrantes –enfoques que, por cierto, eligieron otros autores de la colección como la novela de Ruffato *Estevi em Lisboa e lembrei de voce* o *Nunca vai embora* de Chico Mattoso–; por el contrario, se trata claramente de la sustracción de ciertos elementos de la cultura popu-

lar urbana japonesa que circulan masivamente a escala mundial, como el manga y el anime, para una reelaboración ficcional literaria que busca representar —y este verbo es el segundo aspecto que quiero resaltar— ciertos aspectos de la vida íntima de la sociedad japonesa contemporánea. A pesar del tono testimonial de la novela, articulada a partir de varios relatos en primera persona, percibimos una subjetividad enajenada de sí misma. No basta con que el autor elimine las marcas textuales de una perspectiva extranjera, pues hay un extrañamiento persistente en esas voces pretendidamente autóctonas que indica la distancia cultural desde donde se pronuncian. En este sentido, de manera similar a Carvalho en *Mongolia*, el autor echa mano de la breve experiencia de campo adquirida durante su viaje que, añadida a cierto conocimiento previo provisto por la cultura mediática sobre Japón, sirve de base para crear un relato etnográfico que pretende no serlo. Ahora bien, mientras que Carvalho compromete la veracidad de las realidades expuestas a través de la explicitación del punto de vista viajero y el cuestionamiento constante de sus observaciones por los otros narradores, Cuenca crea una descripción del hábitat, los modos de vida y las relaciones desde una perspectiva que aparenta ser objetiva al eludir el espacio ajeno de enunciación del autor.

La novela de Cuenca no es un caso aislado de lo que llamo «voces impostadas»: ficciones donde los autores asumen una perspectiva ajena a su propia lengua y cultura para recrear desde un yo ocupado el mundo del otro. Federico Jeanmaire narra, por ejemplo, las vicisitudes de una joven adolescente chino-argentina en su novela *Tacos altos* (2016), así como varias novelas de César Aira se posicionan en la perspectiva de los personajes más insólitos: viajeros y aventureros europeos en *La liebre* (1991) y *Episodio en la vida de un pintor viajero* (2000), la vida de un burócrata chino en una zona rural del país asiático en *Una novela china* (1987) o la de un monje coreano en *El pequeño monje budista* (2005). A propósito de estas narrativas de identidades impostadas, cabe preguntarse cuál es el compromiso de veracidad de la literatura. César Aira, en un brillante ensayo sobre el exotismo, se exhibe acerca de los compromisos de autenticidad del escritor, que son también el eje argumental del famoso ensayo borgiano «El escritor argentino y la tradición» (1955). Mientras que Borges argumenta que la literatura genuinamente universal prescinde de los estereotipos culturales, a menudo exóticos, Aira sostiene que la autenticidad no es el deber de la literatura, sino que esta actúa más bien a partir de una premisa de inversión: «El género exótico proviene de esta colaboración de ficción y realidad, bajo el signo de la inversión: para que la realidad revele lo real,

debe hacerse ficción» (1993: 74). El autor argentino lleva a cabo esa ficcionalización a partir de una exploración de paisajes culturales distantes: adopta a menudo una perspectiva ajena o elimina cualquier referencia y vínculo explícito con su propio espacio de enunciación, en este caso, Buenos Aires, Argentina. Entre sus novelas de transposición encontramos, por ejemplo, la arriba mencionada *Una novela china* (2005), que es la biografía de Lu Hsin, un mandarín que habita en una zona rural de la China en un período de tiempo ubicado entre la Larga Marcha y la Revolución Cultural, o *El pequeño monje budista* (2005), que narra el breve encuentro de un diminuto monje coreano con una pareja de turistas franceses ávidos de exotismo asiático. Sin embargo, el gesto narrativo de transportarse a otro contexto funciona para Aira de manera totalmente diferente a la novela japonesa de Cuenca, pues, si en este último predomina un estilo realista que busca ofrecer un retrato verosímil de la sociedad japonesa contemporánea, Aira recurre al exotismo como recurso ficcional para destruir cualquier efecto de verosimilitud o, como el mismo autor lo expresa, para que la literatura revele la ficcionalidad de lo que asumimos como real.

Tanto si la acción se sitúa fuera como dentro del espacio nacional, las identidades culturales que delinea la narrativa de Aira se asientan sobre estereotipos hiperbólicos que, lejos de ser un reflejo de la realidad, apuntan a resaltar el carácter ficcional de cualquier construcción identitaria esencialista:

La literatura es el medio por el que un brasileño se hace brasileño, un argentino argentino. Es lo necesario para que el Brasil se transforme en el Brasil, para que la Argentina llegue a ser la Argentina. En última instancia, para que el mundo se transforme en mundo. Y no hablo de llegar a ser un brasileño o un argentino *de verdad*, genuino. La autenticidad no es un valor que esté dado de antemano, esperando al individuo que lo ocupe. Por el contrario, es una construcción como lo es el destino o el estilo. No se trata solo de ser argentino o brasileño, sino de inventar el dispositivo por el que valga la pena (1993: 79).

Sandra Contreras ha calificado de «telescopio invertido» este recurso de la narrativa aireana mediante el cual se observa el espacio local a través de la mirada de personajes extranjeros, viajeros, exploradores, o bien se desplaza la trama hacia el extranjero para en última instancia reparar en el propio andamiaje epistemológico a partir del cual construimos una alteridad (2002: 67). Reinaldo Laddaga lo defi-

ne como un ejercicio de «miniaturización»: «Miniaturizar es presentar un mundo remoto o próximo como exótico, pero también mostrarlo como absolutamente denso, recargado» (2007: 115–116). Ambos procesos –tanto el distanciamiento a partir del viaje, como la exotización y miniaturización de los rasgos distintivos de la propia cultura o la ajena– efectivizan una etnografía que reflexiona sobre el propio lugar de enunciación. El viaje y la literatura comparten, por ello, un mecanismo de extrañamiento que nos sitúa, como Aira señala en su ensayo, ante la otredad para devolvernos a nosotros mismos:

Estos dos estadios [viajero y extranjero] no hacen más que poner en imágenes procesos inherentes a la literatura. El «extranjero» que contempla mi mundo habitual no es sino yo mismo en tanto escritor, haciendo mi trabajo de extrañamiento y descubrimiento. Y el «viajero», por su parte, no es otro que el que regresa a contar lo que ha visto en las islas curiosas de su fantasía o su destino, o de su estilo (1993: 74).

En la narrativa del autor argentino, el viaje que lleva al descubrimiento de mundos diferentes dice más del sujeto que del objeto, pues pone al descubierto los mecanismos mediante los cuales se construye la mirada hacia el otro. En el marco de la globalización acelerada, la identificación de los estereotipos como construcciones colectivas de la identidad (nacional u otra) cobra una vigencia especial, ya que implica rechazar una eventual base ontológica del fenómeno. En efecto, la breve novela *El pequeño monje budista* podría ser leída como una entretenida alegoría de la fetichización de las identidades nacionales como producto de exportación, en tanto que plasma la creación de una imagen corporativa de un Oriente adaptado al gusto occidental europeo y a sus expectativas como consumidores de exotismo.

La narración se centra en la visita de una pareja francesa a Corea, donde conocen a un monje especialmente pequeño, quien se ofrece para servirles de guía en el país. El pequeño monje es una figura que se debate entre dos mundos: si bien vive en Corea y fue educado en la espiritualidad tradicional de su país, nunca abandonó el sueño de emigrar a Occidente, un espacio cultural que admira con fervor desde su más temprana juventud y que intentó conquistar a través del estudio apasionado de varias de sus lenguas y la lectura de sus obras literarias canónicas. Esta faceta occidental del personaje despierta la curiosidad y desconfianza de los via-

jeros franceses, quienes sufren una constante decepción debido al desajuste entre sus expectativas de autenticidad oriental y la versión occidentalizada que encuentran. Así, por ejemplo, al visitar uno de los templos budistas, quedan consternados al constatar que los monjes, lejos de ser personas sobrias y espirituales, les resultan infantiles y frívolos, ya que toman coca cola y escuchan música pop para adolescentes:

No parecían verdaderos monjes budistas, o al menos no se ajustaban a la idea convencional o prejuicio que un extranjero podías hacerse de la especie. Es cierto que la idea convencional o prejuicio de un extranjero no tiene por qué coincidir con la realidad, y en general no lo hace (2005a: 64–65).

Aira muestra hasta qué punto la otredad se constituye a partir de estereotipos, pues tanto los franceses persiguen un relato orientalista en su viaje como el monje construye una idea de Occidente a partir de sus lecturas. La constante frustración por ambas partes —que también observábamos en el relato de viajes de Abad o en Carvalho— viene más del desajuste entre esa imagen mental y la realidad que de una auténtica incomunicación entre dos mundos culturales antagónicos; de hecho, la experiencia les demuestra —y esto es lo que les decepciona— que ambas culturas no están tan lejos como se las representa. En efecto, las antinomias culturales son altamente cuestionables actualmente en un mundo donde la cultura es un bien de consumo del turismo de masas y donde el flujo de información de bienes materiales y simbólicos ha dado forma a subjetividades transculturales, gestadas a partir de experiencias de desplazamiento, saturación de *inputs* mediáticos y la realidad virtual. La narración de Aira plantea incluso hasta qué punto hoy en día la asimilación de las identidades culturales es el resultado de mecanismos de mercantilización de los bienes simbólicos.

Jean-Louis Dufays destaca el rol constructivo y fundamental que desempeñan los estereotipos en la literatura (2011) y diferencia tres posibles usos o actitudes de los autores respecto a ellos: la participación, propia de la época clásica, donde se aceptan los estereotipos como convenciones básicas de la creación literaria; el distanciamiento, más propio de la época moderna, donde es considerado como falta de originalidad; finalmente, el que corresponde a la actual época sería el vaivén y supone una combinación de las anteriores, pues plantea la posibilidad de incorporar el estereotipo de tal manera que se reconozca su carácter repetitivo y fijo. Aun-

que creo que los esquemas propuestos carecen de los matices propios de cada uso específico, coincido en que el tono lúdico que le asigna al uso del estereotipo en la literatura contemporánea se corresponde bastante con el estilo de Aira; no así, sin embargo, con la literatura de Abad, Cuenca o Carvalho, quienes, si bien pretenden ofrecer una mirada original sobre Oriente, reafirman –aunque no intencionalmente– ciertas imágenes prefijadas del discurso orientalista en una aplicación más bien convencional.

Los estereotipos refuerzan, en la narrativa de Aira, el carácter ficcional de la literatura y también de la autenticidad y originalidad vinculadas al ser nacional. La artificialidad del relato nacional se pone en evidencia, entre otras cosas, a través de la circulación de imágenes hiperbólicas que llevan al relato al límite de lo verosímil. Así, por ejemplo, el tamaño ridículamente pequeño del monje dota a su figura de una cierta irrealidad, a la vez que lo destaca como un ser fuera de lo común dentro de su entorno. Su pequeñez se corresponde, efectivamente, con los clichés acerca de los orientales, pero los excede, es decir, reproduce un estereotipo amplificado. En esta novela, tanto Corea como la pareja francesa son imágenes construidas a partir de estereotipos tan evidentes y simples (como sus nombres: Napoleón Chirac y Jacqueline Bloodymary...) que la mirada exotista queda al descubierto en toda su superficialidad. El narrador caricaturiza el pensamiento antitético exotizante definiendo Corea como «un mundo al revés» donde todos los sentidos se ven alterados. Así como las burbujas del champán no suben, sino que bajan, también las formas de pensamiento se figuran en sentidos antagónicos:

Corea en general tenía algo de «mundo al revés». No tanto en los aspectos prácticos y visibles como en ciertas estructuras mentales. De hecho, la modernización del país, a partir de los primeros contactos con viajeros y comerciantes occidentales en el s. XVI, había sido el subproducto de una polémica religiosa que tenía por objeto una inversión peculiar [...]. El enfrentamiento se había dado entre dos ramas del budismo, que diferían del modo de contar los chistes. Una, la innovadora por influencia occidental, y que fatalmente terminó imponiéndose, proponía contarlos reservando la sorpresa para el final. La otra se resistía al cambio y predicaba el modo tradicional coreano (2005a: 25).

Ahora bien, si Aira ironiza sobre el pensamiento dicotómico –ya sea este oriente/occidente o los esquemas civilización/barbarie, campo/ciudad que signan otras de

sus narraciones como *La liebre*, *Ema la cautiva* o *Entre los indios*—, no lo hace para establecer otro tipo de coherencia interpretativa o para afirmar una versión alterna más auténtica sobre la otredad, sino que neutraliza los binarismos y crea un universo efímero, confuso y hermético, que difumina la legibilidad de su narrativa. El lenguaje es como «el jardín de los senderos que se bifurcan», un juego laberíntico de significados infinitos que multiplica los niveles de la ficción. Aira instala el potencial inagotable de un lenguaje polisémico en contrapartida a encasillamientos unívocos, de modo tal que impera una total ambigüedad narrativa donde nada es lo que parece ser. Es más, ni siquiera el monje es un monje. Al final de la novela, se nos revela que se trataba de un holograma, una creación en tres dimensiones diseñada para satisfacer —precisamente— las necesidades exóticas de los turistas:

no era un ser humano como ellos, sino una creación digital en 3D [...] no eran los primeros en dejarse engañar. Como otros antes que ellos, tenían la disculpa de ser recién llegados, ansiosos de exotismo, crédulos, cegados por los prejuicios del mito de Corea [...]. Los creadores del Show del Pequeño Monje Budista habían pensado el producto para la exportación, sin la cual no era económicamente viable (2005a: 80–81).

La ficción televisiva, que al fin y al cabo es una creación comercial, queda instalada dentro de la misma ficción literaria y enfatiza la artificialidad tanto de la construcción literaria como de los estereotipos culturales. Así pues, el exotismo es en la narrativa de Aira un recurso revelador: pone al descubierto, de forma grotesca e inverosímil, los esquemas dicotómicos en torno a los cuales se representan las identidades culturales. La impostación de una perspectiva extranjera que se lleva a cabo en *El pequeño monje budista* no sirve para establecer un dominio de verdad sobre Corea u Oriente, sino que, por el contrario, es un recurso para generar una ambivalencia que pone en duda —y en ridículo— los presupuestos epistemológicos con los que la literatura ha dado cuenta, y aun pretende hacerlo, de una otredad.

## El Japón de Mario Bellatín: una poética de la opacidad

En una entrevista, el escritor peruano-mexicano Mario Bellatín es cuestionado acerca de su pasión por Japón, país cuyo universo simbólico aparece recurrentemente en su obra (Chiappe, 2015). Ante la pregunta acerca de un posible viaje real a ese mundo de ficción, el autor declara no estar interesado: «yo quiero mantener la idea distorsionada de lo que es Japón, una suerte de esencia, una esencia construida, ficticia, también desmoronada [...]. No me interesa la verdad sobre Japón sino esa ilusión, o más aún: cómo construimos la ilusión» (Chiappe, 2015). Lejos, pues, de un acercamiento realista o un relato documental, el Japón de Bellatín se presenta como el intrigante e inspirador mundo oriental de Borges construido sobre referencias literarias y artísticas, a las que subyace un vacío material. Las obras orientales de Bellatín no están de modo alguno escritas como retratos de un espacio geográfico o cultural vagamente identificado como Oriente, sino que se sirven de ciertas connotaciones que despierta el imaginario oriental para crear una imagen especular y dudosa. Así, el autor genera una simulación de realidad que sugiere un referente extraliterario, pero que, tal y como apunta Catalina Quesada, no es más que un juego para socavar el realismo desde adentro. El orientalismo como sólido sistema de símbolos y referencias es, en este caso, uno de los soportes empleados para sostener una máscara, una simulación que delata a su vez la falacia ontológica en la que se sustenta: «el narrador juega más bien a hacernos creer que hay una clave allí donde no hay más que simulación de anamorfosis» (2011: 302).

La elección de un estilo antirrealista tiene implicaciones éticas que atañen a la función representativa de la literatura como espacio de enunciación de la alteridad. En claro rechazo al gesto mimético, el texto bellatinesco opera bajo una premisa de opacidad, en términos del crítico antillano Édouard Glissant: como alternativa «para poder reaccionar así contra tantas reducciones a la engañosa claridad de los modelos universales» (2002: 31). Al reverso del realismo que pretende establecer dominios de verdad, usurpando el espacio enunciativo del otro, la opción glissantiana implica mantener lo indescifrable o, al menos, enigmático para así tener a resguardo la riqueza intangible de las diferencias. Del mismo modo que en las traducciones lingüísticas hay significados y matices que quedan rezagados o apenas intuidos, la traducción cultural (en cuanto mediación entre universos simbólicos dispares) se produce bajo la premisa de la huella, que es un saber errático y

antisistémico: «La traducción es como un arte de la fuga, es decir, de forma tan hermosa, una renunciación que se consume [...]. Hay que aceptar ese escape; y esa renunciación es la parte de uno mismo que, en cualquier poética, cedemos al otro» (Glissant, 2006: 30–31).

En la misma línea glissantiana de la opacidad, desarrolla Julio Prieto el concepto de «escritura errante» como gesto de ruptura que atraviesa la literatura latinoamericana y que abandona «una determinada lógica de la propiedad» (2016: 13) para señalar una falta, una carencia que pone en marcha una ilegibilidad productiva, mientras ahonda en los intersticios entre lo visual y lo escrito, entre la letra culta y las hablas subalternas. Esta errancia supone «una puesta en juego de lo ilegible como táctica que implica una específica productividad cognitiva –una productividad estética y política– en la inconcluible tarea del encuentro con la imaginación del otro» (2016: 43). La deriva de la escritura implicaría así un movimiento hacia un otro semiótico y sociopolítico, donde la traducción queda suspendida en el «entrelugar de lo “no resuelto”» (2016: 311), de tal modo que no se trataría de escrituras que buscan representar al otro usurpando su voz, sino de tácticas de «presentización» que le dan «cuerpo a la voz» (2016: 311).

En la obra de Bellatín se conjugan, por un lado, esa presentización que busca dar cuerpo a lo narrado a partir de la combinación entre texto e imagen, anexos bibliográficos y fotográficos que apuntan a una materialidad de la ficción; por otro lado –como consecuencia también de estas maniobras documentales que aúnan la escritura y la visión–, un desdibujamiento del relato que, en el solapamiento de máscaras de realidad, deriva hacia lo ilegible. La ilegibilidad se desprende de la misma ambigüedad de los textos, acotados, fragmentarios y transgenéricos, cuya forma replica los cuerpos deformes, mutilados o enfermos que representa o, más bien, presentiza. Estas formas anómalas –tanto del cuerpo físico como del textual– escenifican recorridos disidentes, deformaciones de la normatividad social y cultural que se instalan en el entrespacio difuso de la otredad. Para Cote Botero, Bellatín recoge así no solo una tradición de lo raro como espectáculo (*freak show*), «sino también de lo raro como generador de mundos alternos que se establecen entre las brechas de los espacios normalizados» (2014: 179).

*Shiki Nagaoka, una nariz de ficción* es una de las novelas breves que Bellatín ha dedicado al universo japonés, entre las cuales se encuentran también *El jardín de la señora Murakami*, *La escuela del dolor humano de Sechuán* o *Mishima*. Se trata de relatos que, si bien no explicitan una ubicación concreta, toman elementos de la

cultura nipona, ya sea en el diálogo intertextual con obras literarias de referencia o bien en la elección de los nombres de los personajes y la ambientación de la trama. Es en este marco donde me interesa reposicionar el concepto de ilegibilidad de Prieto: si este, en su ensayo, señalaba aquellas escrituras que en su errancia se acercan a un margen sociocultural y político, se trata todavía de un margen nacional o local, donde el otro –ya sea este indígena, obrero o lumpen– es el elemento discordante de una noción normativa de identidad nacional. En Bellatín, en cambio, la noción del otro está desplazada y reformulada en función del giro glocal en el que se inserta; así, la heterogeneidad lingüística, social y cultural desborda los marcos regionales y se difumina en el amplio espacio mundial, donde Oriente es la plataforma ficcional que nutre un universo autónomo y ambiguo. El universo asiático se configura de esta manera como el paisaje de la anomalía y lo otro, un espacio que en su radical antagonismo resulta fértil para crear otras realidades posibles.

Al igual que la novela de Aira, *Shiki Nagaoka* está organizada en función de un esquema de antagonismos donde lo local se opone a lo extranjero, Oriente a Occidente. Estas polaridades marcarán tanto la vida como la obra del personaje principal, Shiki, quien destacará justamente por su ambigua posición entre ambas esferas de significado. Dicha ambigüedad es explotada también productivamente como materia dialéctica que mueve el relato, ya que activa un proceso de deconstrucción textual y social.

La novela ostenta la forma de una biografía documentada e ilustrada de un escritor excepcional, cuya vida –desde su infancia– estuvo marcada por el tamaño desconocido de su nariz. En efecto, tras un doloroso y complicado parto debido al tamaño de su nariz: «Las parteras hablaron de castigo porque, desde tiempos arcaicos, el tamaño de la nariz era la característica más relevante de los extranjeros que a través de siglos habían llegado a las costas del país» (2005b: 215), Nagaoka nace en el seno de una sociedad conservadora que se debate entre los valores tradicionales aferrados a lo local y las irrefrenables influencias extranjeras de Occidente que amenazan el legado autóctono. Esta cualidad hiperbólica del cuerpo del personaje mantiene, evidentemente, un paralelismo con el pequeño monje de Aira. Ambos textos definen la particularidad de sus protagonistas por una desproporción física que está en desajuste respecto a los estereotipos culturales locales que determinan una noción de normalidad, lo cual los coloca en el intersticio de modelos diferentes y en el límite de lo real.

Así pues, la novela expone un caso de doble anomalía: sumado a la deformación

física que presenta el personaje, está el matiz extranjerizante –identificado en este caso con lo occidental– vinculado al tamaño de su nariz. De este modo, lo deforme o anómalo está directamente relacionado con una forma de extranjería y, a la inversa, aquello que no está resguardado dentro de la propia tradición es considerado anormal y deforme. Por esta misma razón, los personajes bellatinescos suelen estar apartados del resto de la sociedad en espacios de confinamiento: en el caso de Shiki, es un convento donde queda a salvo del repudio social por su condición de homosexual y su deformidad física; en *Salón de belleza*, se trata de un espacio clausurado exclusivamente para enfermos terminales; *Poeta ciego* gira en torno de una secta que alaba los lunares gigantes... En todo caso, el confinamiento de lo anómalo en espacios proscritos no se da como un efecto de marginalización, sino, todo lo contrario, se establecen como mundos autónomos donde lo anómalo es ritualizado o incluso sacralizado: «Estos ambientes confinados de Bellatín no están dentro o fuera de lo social, son sociedades secretas, universos propios donde se suspenden las leyes exteriores y opera un sistema de valores y normas independiente» (Cote Botero, 2014: 178).

También se explica así que el tamaño caricaturesco de la nariz de Shiki no le impidiera alcanzar la fama como uno de los escritores más fieles a las tradiciones locales y formas ancestrales, a pesar del furor occidentalizante de la época. De este modo, la obra de Shiki –al igual que su cuerpo– mantiene esa tensión constante entre dos culturas o visiones del mundo aparentemente opuestas. Dentro de este espacio intersticial, resulta clave la labor mediadora que el personaje ejerce a través de la traducción de su propia obra, ya que Nagaoka cultiva una peculiar técnica literaria que consiste en escribir en inglés o francés para luego traducir a su lengua materna, en el sistema de ideogramas, y de este modo lograr que «todo lo que saliera de su pluma pareciera una traducción» (2005b: 216). Esto no lo aleja de las formas tradicionales que practicaban sus ancestros; al contrario, además de mantenerse fiel a la línea literaria más conservadora de su país, el autor logra, mediante esta técnica de traducción, conservar lo que para él es «la verdadera esencia de lo literario que, de ninguna manera como algunos estudiosos afirman, está en el lenguaje» (2005b: 216).

Parece inevitable no sustraer la pugna estética entre Occidente y Oriente que en tono jocoso tiene lugar dentro del relato respecto del contexto nacional y latinoamericano, donde justamente se ha reanudado el debate en torno a la homogeneización globalizante de la literatura en mano de editoriales extranjeras y las

pretensiones cosmopolitas de los autores. No nos olvidemos que Bellatín produce la mayor parte de su obra desde México, donde se gestó el Manifiesto Crack. Entre los autores de dicho manifiesto, encontramos a Jorge Volpi, quien llegó a declarar la muerte de la literatura latinoamericana, que ya no existiría más que como demarcación regionalista, y reclamó la pertenencia a un canon universal que implicaría una movilidad del espacio imaginario novelesco: «En nuestros días un escritor latinoamericano puede sentirse mucho más cerca de un autor anglosajón —o español o japonés o turco— que de otro escritor latinoamericano» (2006: 92). En posible respuesta a un debate en exceso polarizado por su esencialismo, la postura de Bellatín podría asimilarse a la de su personaje: «Gracias a su excepcional nariz no habría tenido problemas para unirse a ellos, ya que rendían culto a todo lo que se considerara extranjero [...]. Shiki Nagaoka estaba en condiciones, por último, de cometer el atrevimiento de convertirse en un artista independiente, afirmando con esa actitud que no estaba de acuerdo con ninguna de las posturas que se planteaban en el país» (2005b: 224).

La independencia respecto a los sistemas o grupos establecidos a la que apunta la figura literaria de Shiki puede ser entendida en analogía con el proyecto literario bellatinesco, donde la bifurcación regionalista/cosmopolita pierde peso porque está aferrada a una lógica referencial totalmente alejada de la estética del simulacro y la apariencia que opera en las obras de Bellatín. Así, por ejemplo, en claro paralelismo con el propio texto de Bellatín, el personaje-autor Nagaoka se inclina más hacia un modelo visual de comunicación que enfatiza el poder evocativo más que el representativo de lo literario, lo cual se hace evidente en su predilección por los ideogramas tradicionales, que no corresponden directamente con un significante único, sino que representan ideas o conceptos más amplios. Para el personaje de Bellatín: «Solo trasladando los relatos de una caligrafía occidental a ideogramas tradicionales es posible conocer las verdaderas posibilidades artísticas de cualquier obra» (2005b: 216). En un posterior estadio de su obra, el personaje desarrolla un sistema de amalgamamiento entre texto e imagen, del cual resulta «lo más sólido de su trabajo» (2005b: 226). La obra *Fotos y palabra* se convierte en una de sus obras de referencia a escala internacional y llega a ser una influencia para autores latinoamericanos como Rulfo o Arguedas. Este último escribiría a propósito del libro: «Poder ver la realidad modificada no solo por el lente del fotógrafo sino por la palabra escrita que acompaña estas imágenes, es un camino que potencia infinitamente las posibilidades narrativas de la propia realidad» (2005b: 227).

La imagen es fundamental en la obra del escritor peruano-mexicano, quien frecuentemente incorpora fotografías en sus textos estableciendo un diálogo intermedial que crea nuevos sentidos para la lectura<sup>19</sup>. En el caso concreto de *Shiki Nagaoka*, no solo el texto está completado por la imagen mediante un dossier fotográfico que se añade al final como parte de la documentación obtenida para la supuesta biografía, sino que además el mismo personaje es un apasionado de este arte visual y pasa sus años regenteando un laboratorio fotográfico. El uso de documentos fotográficos en la narración cumple una función similar a la que, según Aira, aporta el exotismo: una intensificación de los valores ficcionales. Ambos recursos, la fotografía y la representación fetichista del otro, no buscan plasmar una realidad, sino que más bien la desestabilizan, la vuelven inverosímil. En efecto, las fotografías incorporadas en el anexo de la novela destacan por lo poco que dicen de los objetos que supuestamente retratan. Su escasa nitidez, la iluminación deficiente, el descentramiento de las figuras, etc., resultan en una ineficacia enunciativa que contribuye a aumentar la opacidad sobre la figura de Nagaoka y sobre el valor documental del texto. Es más, su función resulta claramente antimimética, pues no están allí para testimoniar, sino para poner bajo sospecha; como apunta Palaversich: «Bellatín emplea el discurso fotográfico de una manera postmoderna: presenta la imagen no como una prueba por excelencia de la referencialidad y la (re)producción de significado, sino más bien como [un] sitio en el cual lo real está siempre ausente» (2003: 29).

Se trata, pues, de formas que transgreden los modelos y que, en su naturaleza indeterminada, sirven como detonantes de una significación enriquecida que, efectivamente, multiplica los sentidos, pero jamás llega a revelarlos totalmente. Esto es así hasta el punto de que la obra maestra del personaje está escrita en un lenguaje de su invención que, a pesar del esfuerzo de estudiosos y especialistas nagaokistas, permanece sin traducción. La ilegibilidad, sin embargo, no le ha restado ni un poco de trascendencia e impacto, pues del mismo modo que las fotos sugieren sin revelar ni delatar, esta obra enigmática es un símbolo de todos los potenciales significados que jamás podrían ser encasillados en un lenguaje normalizado. Incluso se dice que, si José María Arguedas y Juan Rulfo la hubiesen podido leer, se hu-

19 Sobre los diferentes usos de la fotografía y la intermedialidad en la obra de Bellatín, ver Schmitter (2017).

bieran salvado: «uno en medio de una depresión motivada por no poder crear una obra de carácter totalizante, y el otro cometiendo suicidio por sentirse incapacitado para colocar en palabras la angustia que lo atenazaba tanto a él como a su sociedad entera» (2005b: 232).

En suma, Bellatín nos ofrece una serie de pistas, contornos vacíos que parecen delimitar un espacio en blanco: un libro escrito en un lenguaje indescifrable —es decir, un no-lenguaje—, fotos documentales donde no aparece el personaje, pero sí los lugares que ocupó y los enseres que utilizó. Todos los elementos dispuestos en el libro, tanto las fotos como el texto, señalan un vacío, reúnen una serie de huellas que insinúan una posible presencia; en esa tensión entre lo que permanece oculto y lo que se revela, se conjuga la expresividad de esta literatura liberada de su función de copia.

## Coda: Tupi or not tupi

En el año 2010, Andrés Neuman es galardonado con el Premio Alfaguara de Novela por *El viajero del siglo*, una obra singular que retrata las aventuras amorosas de Hans y Sophie en la pequeña ciudad imaginaria alemana de Wandernburgo, durante el período de las guerras napoleónicas a finales del XIX. La novela es de un género híbrido difícilmente encasillable, pues está en el límite de la novela histórica, realista-costumbrista y algo extremadamente actual, que no tiene nombre y que se caracteriza precisamente por la maleabilidad de las relaciones entre tiempo y espacio. En efecto, en su discurso de entrega del premio, se hacía eco de los mismos reclamos de no representatividad de lo latinoamericano, que ya habían anunciado anteriormente autores de *McOndo* o el Crack como vía de acceso a la literatura universal:

La literatura en español puede aspirar, al igual que otras grandes literaturas (como la norteamericana) u otras lenguas (como el francés o el alemán), a simbolizar cualquier espacio, a ser una metonimia del mundo. Puede que, desde los años '90, la sensación de muchos nuevos autores sea esa: el desprejuicio territorial. Esto lo han reflejado situando sus historias en lugares remotos, o bien proyectando una mirada extranjera sobre lugares teóricamente propios (2010c: 544).

La retórica de Neuman asimila lo universal a la «gran literatura» y esta, a su vez, a aquellos textos que se desvinculan de un compromiso de representatividad de lo local. El llamado «desprejuicio territorial» que invoca el autor implica la capacidad de recrear cualquier cultura sin reclamar un lugar de enunciación como propio, como si todos fueran ciudadanos del mundo y este, un hogar para todos. Desde esta perspectiva quedarían diluidos, efectivamente, los binarismos entre autóctono y foráneo en un todo fluido e híbrido.

El caso de la literatura de viajes, más concretamente cierta literatura de viajes impulsada y promovida por la industria editorial, también ha contribuido a la reconfiguración de una nueva geografía literaria global (latinoamericana), que ha establecido vínculos estratégicos con territorios y culturas que tienen muy pocos lazos materiales y simbólicos con América Latina. Como he tratado de mostrar con las colecciones de Mondadori y Companhia das Letras, la ficción de viajes contemporánea amplió las rutas, sobre todo hacia el este, incorporando destinos que eran vacíos referenciales en el espacio-repertorio simbólico de América Latina.

Las novelas de Abad Faciolince y de Carvalho que he presentado brevemente aquí muestran una imagen de un otro alienado como objeto estático, desprovisto de subjetividad y de voz propia. Oriente es el paisaje del otro, la plataforma de despliegue de esa alteridad respecto a la cual lo latino se redefine y asienta desde las antípodas culturales en un marco global. De este modo, los textos recaen en estereotipos incuestionables que revelan «la persistencia de la mediación colonial e imperial como estructura de sentimiento» (Sánchez Prado, 2018: 65).

Mientras que muchos de los libros de viaje a Oriente de las últimas décadas aspiran a un descubrimiento de este paisaje ignoto y novedoso desde los ojos de viajeros que, de manera declarada o no, buscan develar el misterio del otro, el Oriente de Aira y Bellatín es retratado de manera tan hiperbólicamente estereotipada que anula cualquier pretensión de autenticidad y pone en cuestión los pilares simbólicos de la identidad cultural. Igual que el libro indescifrable de Shiki Nagaoka o la materialidad evanescente de la Corea de escaparate que presenta Aira, apenas podemos vislumbrar las huellas, intuir los contornos de ese otro enigmático que es el Oriente. Como explica Bellatín en su entrevista, no interesa el escrutinio o la fiel representación del otro, sino los mecanismos literarios mediante los cuales se construyen las identidades.

## VI Consideraciones finales

Más que el pánico a la página en blanco, el final de un estudio de largo aliento trae consigo la angustia de la letra escrita: la indeleble huella de un pensamiento anclado en la página, que podría seguir su curso incesantemente. Desde que comencé esta investigación, hace ya más de ocho años, son varios los giros que ha dado la crítica, la literatura y el mundo. Poco antes de cerrar la primera versión de la tesis doctoral en 2018, llegaba a mis manos la última antología de autores latinoamericanos, reunidos a raíz del festival Bogotá39, que se celebró en la capital colombiana una década después de su primera edición en 2007. Mientras que apenas algunos de los autores de la primera edición estaban consiguiendo una cierta notoriedad mediática y tímidamente comenzaban a ocupar espacios de visibilidad, ya llegaba el relevo generacional mostrando sus caras jóvenes (todos debían ser menores de 39 años) en las fotos que circulaban como la nueva imagen de la literatura latinoamericana. Claramente, el ritmo de la crítica literaria no se corresponde con el de la industria editorial.

Con esto no quiero decir que la literatura y la crítica se mueven solo en función de las modas del mercado, sino que situar una investigación en el tiempo presente implica sujetarla, inevitablemente, a una cierta obsolescencia. Los postulados hoy válidos y productivos pueden quedar relegados por otras inquietudes y urgencias marcadas por la contingencia de lo contemporáneo. La literatura latinoamericana del siglo XXI es un objeto en construcción, dinámico y mutante, cuyos rostros, temas y paisajes se retroalimentan al pulso de una aceleración que afecta tanto las innovaciones tecnológicas como los cambios sociales e incluso geofísicos del pla-

neta. Lejos de trabajar con cánones fijos, autores o autoras consagradas, el desafío de esta investigación ha consistido más bien en generar guías o claves de lectura que permitan trazar recorridos, confluencias y redes de pensamiento.

La narrativa latinoamericana contemporánea configura un espacio heterogéneo, discontinuo y móvil, que transforma —da un giro— respecto a ciertos paradigmas estéticos binarios, montados en función de antagonismos esencialistas. La diversidad de modos y lugares de enunciación que muestran las obras revela una fragmentación del espacio homogéneo desde perspectivas cada vez más fluidas e incluso discordantes, que articulan nuevos modelos teóricos para pensar América Latina en el horizonte global desde una pluralidad de lógicas. Los cuatro ángulos de mira o *scapes* propuestos en este trabajo: el desplazamiento, las tecnologías, los afectos y los archipiélagos, nos permiten pensar en la configuración de un espacio discursivo latinoamericano más allá de su territorialidad.

Echando un vistazo a los múltiples orígenes y lugares de residencia de los y las autoras incluidas en ambas ediciones del Bogotá39, se percibe que el espacio literario latinoamericano ha generado complejas redes transnacionales de diálogo y circulación, entre las cuales se encuentra el mismo festival como foco de concentración y visibilización de tendencias dispersas. La reciente publicación de la antología de nuevos narradores en doce editoriales diferentes es un indicador de la atomización del mercado editorial en varias iniciativas independientes que han conseguido descentralizar el panorama y hacer frente al monopolio de unos pocos sellos españoles. Además de esto, abundan las revistas literarias, *blogs*, páginas webs, ferias y congresos, que son los puntos de encuentro y cohesión de las disgregadas escrituras de los latinoamericanos a lo largo y ancho del globo.

Las teorías del *spatial turn* pusieron de relieve la importancia de aquellas espacialidades inmateriales que articulan y transforman las prácticas sociales. Se trata de un espacio que cobra forma a través de lo que Appadurai denomina «el trabajo de la imaginación», es decir, aquellas proyecciones imaginativas que vinculan a individuos entorno a un sentido de comunidad. Las topografías literarias formarían parte de ese imaginario espacial latinoamericano, que comparte un archivo de *topoi* comunes, que resurgen y se reescriben en el traslado de las sensibilidades. El espacio literario carga, por ende, con un peso histórico de connotaciones y sentidos adquiridos, que van mutando en su gráfica, en su reescritura constante y en el marco interpretativo donde se insertan.

Las mutaciones de los *topoi* literarios responden en gran parte a las variables que

alteran la percepción de las relaciones espacio-temporales. Hoy en día, la tecnología condiciona una experiencia del espacio mediada por las sinergias aceleradas de los medios de transporte o diferida a través de pantallas e imágenes satelitales, simulacros de realidad que desdoblán la experiencia en un mundo virtual. Buena parte de la narrativa contemporánea experimenta formalmente con las consecuencias de esta aceleración y progresiva virtualización de la realidad. El empleo de formatos breves –formas aforísticas que imitan el lenguaje visual– o el uso de un lenguaje extremadamente digresivo, que rehúye de la épica, son algunas de las estrategias literarias para detener el ritmo, superar la avalancha mediática y hacer de la literatura un espacio de especulación y detenimiento. La narrativa se activa en tales casos como un contrapunto reflexivo de un movimiento en exceso acelerado.

Justamente, pensar hoy en día en la representación del espacio y su rol como articulador de una cierta conciencia de pertenencia cultural implica tomar en cuenta las posibilidades tecnomediáticas para generar ciertos canales y lugares de encuentro. Para Vicente Luis Mora:

Ese ciudadano encuentra en lo digital un espacio de conversación y de recepción informativa no sujeto a aduanas ni control de inmigración, en el que puede campar a sus anchas, liberado de las molestias del desplazamiento. Su identidad (tanto la nacional como la subjetiva) se diluyen en la experiencia de la navegación, y puede reconstruirse y crear avatares a voluntad en el ciberespacio (2014: 330).

Las sensibilidades formateadas por el avance de la realidad virtual y las tecnologías digitales sobre las que reflexionan Chejfec o Neuman son el centro de un nuevo debate sobre la función mimética de la literatura y su rol como medio reproductor de realidades. La preocupación literaria por explorar la crisis de lo sensible y el desdoblamiento de la experiencia en el *topos* virtual se vuelve mucho más urgente hoy, tras dos años de pandemia, encierros, inmovilidades y video-ubicuidades. Si bien, por un lado, gran parte de la crisis del Covid-19 supuso una acentuación de las políticas individualistas del capitalismo global –ahora acentuadas por el distanciamiento físico, el control del encierro domiciliario y la biovigilancia de los cuerpos–; por otro lado, el estallido de los canales de comunicación virtuales y redes sociales propiciaron un trasvase de las redes de diálogo, formación y creación ha-

cia plataformas *online*, reuniones de Zoom, encuentros en Google Meet o videos de Youtube<sup>20</sup>. Al respecto, cabe plantearse las siguientes preguntas: ¿qué impacto tendrá esto en la literatura pospandémica?, ¿cómo se extienden las topografías bajo este nuevo horizonte tecnomediático?, ¿cómo se rearticulan los vínculos sociales y afectivos tras dos años de encierro y comunicación virtual?

Por otro lado, la creciente movilidad de perspectivas y la compartimentación o dispersión de un espacio antes concebido de manera más homogénea, en torno al imaginario de lo nacional, ha consolidado otro tipo de comunidades discursivas e imaginadas, hilvanadas por vínculos afectivos, ideológicos o históricos. El fin de los grandes relatos colectivos ha derivado literariamente en una proliferación de escrituras centradas en el espacio individual, microperspectivas en las cuales se reafirma el yo y su subjetividad como horizonte de sentido. Las obras de Meruane, Barrientos, Jefstanovic y Neuman muestran cómo un mosaico de historias de familias e individuos dispersos por el mundo configura una trama narrativa conectada a través de sensibilidades que sobrepasan fronteras territoriales. La topografía muta en *bio-grafía*, cuando es trasladada al ámbito del cuerpo y del yo, en un cuadro biopolítico que condiciona también los espacios de la intimidad.

La desarticulación de los espacios de cohesión social, producidos a través de ciertas prácticas y símbolos identitarios, ha dado lugar a nuevas unidades de sentido y modelos relacionales archipiélicos. El vaciamiento simbólico, si bien implica una deshistorización del espacio, también propicia una liberación de los esquemas que determinan una ciudadanía normativa y segregadora. Los paisajes archipiélicos son un paradigma teórico para abordar una crisis de la convivencia que ha llevado a la compartimentación de la sociedad en diferentes estratos inconexos o comunidades diaspóricas. Esta configuración discontinua permite observar universos autónomos (las islas como unidades independientes de significado) involucrados en un

20 Ya es incontable el número de eventos, publicaciones y sitios webs que abordan los efectos de la pandemia del Covid-19. Destaco entre ellos: el *Diario de la pandemia*, creado por la revista de la UNAM, donde escritoras/es, artistas e intelectuales de diversos ámbitos han contribuido desde sus perspectivas individuales a iluminar los aspectos de la vida íntima durante el encierro (<https://www.revistadelauniversidad.mx/releases/b5012a11-e10c-49bb-8207-dabf9b9ba223/especial-diario-de-la-pandemia>) y la *Hemeroteca de Humanidades sobre la pandemia de coronavirus (COVID-19)*, creada por el Iber-Lab de la Universidad de Granada, que reúne un vasto espectro de materiales sobre el tema: entrevistas, artículos, videos, bibliografías, podcasts, etc.

cuadro relacional más amplio (las interconexiones entre los diferentes mundos-is-las) que quiebra de manera productiva el cuadro monológico de lo nacional, dando expresión a nuevos y múltiples tipos de identificaciones.

La atomización y ampliación simultánea de los espacios representacionales ha sido, sin duda, uno de los fenómenos más relevantes de la literatura latinoamericana de las últimas décadas. Creo que no es exagerado decir que en el lapso de pocos años ha habido una serie de eventos sísmicos que han operado un cambio de sensibilidad radical respecto a lo que nos preocupa como humanidad. Estos cambios tienen, por supuesto, un eco en la literatura.

La diversificación de los sujetos enunciativos del discurso literario ha operado una transformación del abanico de temas y de voces que obtienen hoy lugar en los anaqueles de las librerías, en los premios literarios, en los festivales, en los suplementos culturales o en los boletines de novedades. Novelas recientes, publicadas en estas primeras décadas del siglo XXI, como *Um defeito de cor* (2006) de Ana María Gonçalves, *La casa del dolor ajeno* (2016) de Julián Hebert, *A queda do céu* (2014) de Davi Kopenawa, *Las malas* (2019) de Camila Sosa Villada o *Torto arado* (2019) de Itamar Vieira Junior, ponen en escena a sujetos y espacios marginados o invisibilizados del imaginario literario y descentran la perspectiva del hombre blanco heteronormativo letrado. Estos relatos contribuyen a la pluralidad de topografías que coexisten hacia dentro de las mismas fronteras nacionales e introducen nuevas (o viejas acalladas) lógicas para entender lo latinoamericano como «un artificio para pensar no la identidad, sino la diferencia» (Mattió, 2018).

Asimismo, el movimiento feminista y los estudios de género vienen impulsando una revisión crítica de los cánones masculinos sobre los que se construyó la cultura letrada. Desde hace poco más de una década, la literatura escrita por mujeres recibe cada vez más atención por parte de la crítica, que ha llegado a señalar incluso la aparición de un nuevo *boom* de narradoras latinoamericanas. Esto lleva a plantearse cuestiones como las siguientes: ¿cómo se retroalimentan la construcción del género y la producción del espacio?, ¿cómo se alterarán las topografías latinoamericanas a partir de esta diversificación de espacios enunciativos? Si bien este trabajo aborda, sobre la base de las novelas de Meruane, ciertas cuestiones que vinculan la producción de imaginarios extractivistas del territorio respecto a las corporalidades femeninas, queda aún mucho que indagar, sobre todo bajo la luz de una ingente cantidad de publicaciones de escritoras latinoamericanas aparecidas en los últimos años.

Otro punto de inflexión importante para la producción literaria y cultural ha sido la cuestión climática y la noción de emergencia ante la debacle medioambiental que afecta especialmente a América latina. La ecocrítica ha ido extendiendo amarres sólidos en el campo de los estudios latinoamericanos proveyendo nuevas herramientas de análisis de la (co)producción simbólica y material del espacio<sup>21</sup>. Los paisajes tóxicos, las selvas arrasadas, la extensión de los monocultivos, el aniquilamiento de la biodiversidad y de los pueblos indígenas han estado en el foco de producciones literarias recientes que, de algún modo, revierten o cuestionan los imaginarios espaciales de la barbarie y el desierto que se instalaron en el siglo XIX. La crisis climática plantea nuevos desafíos para las artes: la necesidad de pensar espacios sostenibles y nuevos lenguajes para una comunidad expandida de seres vivos. ¿Podrá la potencia imaginativa de la literatura contribuir a un nuevo giro que restituya los vínculos rotos con el medioambiente?

21 Entre una cantidad ingente de trabajos, destaco los aportes fundamentales de Heffes (2013, 2014), Saramago (2020), Fonseca (2020) y Andermann (2018).

# Bibliografía

- Abad Faciolince, Héctor Joaquín. 2008. *Oriente empieza en El Cairo*, Bogotá, Alfaguara.
- Aillón Valverde, Miguel. 2009. *En busca del paraíso perdido*. <http://editorialelcuervo.blogspot.de/2009/10/en-busca-del-paraiso-perdido.html>.
- Aínsa, Fernando. 1986. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos.
- . 2006. *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*, Madrid, Iberoamericana.
- . 2012. *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert.
- Aira, César. 1993. «Exotismo». *Boletín del Grupo de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Universidad Nacional de Rosario*, 3, págs. 73–79.
- . 2004. *La liebre*, Buenos Aires, Emecé.
- . 2005a. *El pequeño monje budista*, Buenos Aires, Mansalva.
- . 2005b. *Una novela china*, Buenos Aires, Debolsillo.
- Andermann, Jens. 2018. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*, Santiago de Chile, Metales pesados.
- . 2000. *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*, Rosario, Berlín, Beatriz Viterbo, Tranvía.
- Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE.
- Añón, Valeria. 2017. «Crónicas mestizas novohispanas y espacialidad», en Valeria Añón, Carolina Sancholuz y Simón Henao-Jaramillo (eds.), *Tropos, tópicos y cartografía. Figuras del espacio en la literatura latinoamericana*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, págs. 17–33.
- Appadurai, Arjun. 2001. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Montevideo, México, Trilce, FCE.
- Arfuch, Leonor. 2003. «Mujeres y escritura(s)». *Sociedad*, 22, págs. 235–251.
- . 2013. «La ciudad como autobiografía». *Bifurcaciones*, 12, págs. 1–13.
- Astor Soethe, Paulo. 2007. «Espaço literario, percepção e perspectiva». *Aletria*, 15, págs. 221–229.
- Atxaga, Bernardo et al. 1999. *Cuentos apátridas*, Barcelona, Ediciones B.
- Augé, Marc. 2000. *Los «no lugares», espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.
- Bachmann-Medick, Doris. 2006. *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek, Rowohlt.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich. 1988. *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE.

## Bibliografía

- . 1971. «Carnaval y literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa». *Eco*, 129, págs. 311–338.
- . 1991. *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- Barrientos, Maximiliano. 2011. *Hoteles*, Cáceres, Periférica.
- . 2015. *La desaparición del paisaje*, Cáceres, Periférica.
- Barthes, Roland. 1989. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós.
- Baudrillard, Jean. 1978. *Cultura y simulacro. La precesión de los simulacros. El efecto Beaubourg. A la sombra de las mayorías silenciosas. El fin de lo social*, Barcelona, Kairós.
- Becerra, Eduardo. 2014. «El interminable final de lo latinoamericano: políticas editoriales españolas y narrativa de entresiglos». *Pasavento, Revista de estudios hispánicos*, 2, págs. 285–296.
- Becerra, Eduardo y Federico Andahazi. 1999. *Líneas aéreas*, Madrid, Lengua de Trapo.
- Bellatin, Mario. 2005a. *Obra reunida*, México, Alfaguara.
- . 2005b. *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, en Mario Bellatin, *Obra reunida*, México, Alfaguara, págs. 213–259.
- Benjamin, Walter. 1989. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Buenos Aires, Taurus, págs. 15–59.
- Bergel, Martín. 2006. «Un caso de orientalismo invertido: la *Revista de Oriente* (1925–1926) y los modelos de relevo de la civilización occidental». *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, 10, págs. 99–117.
- . 2015. *El Oriente desplazado. Los intelectuales y los orígenes del tercermundismo en la Argentina*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- Bhabha, Homi. 2002. *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial.
- Bolaño, Roberto. 2005. *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998–2003)*, Barcelona, Anagrama.
- Bolaño, Roberto, Santiago Gamboa, Ignacio Padilla, Edmundo Paz Soldán y Jorge Volpi Escalante. 2004. *Palabra de América*, Barcelona, Seix Barral.
- Borges, Jorge Luis. 1955. «El escritor argentino y la tradición». *Sur*, 232, págs. 1–8.
- . 1989 [1974]. *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.
- Boullosa, Carmen. 2012. «Más acá de la nación». *Revista de Estudios Hispánicos*, 46, págs. 55–72.
- Boyer, Amalia. 2009. «Archipelia. Lugar de la relación entre (geo)estética y poética». *Nómadas*, 31, págs. 13–25.
- Carrión, Jorge. 2012a. «Entre Sebald y Google: la deriva de Sergio Chejfec», en Dianna C. Niebylski (ed.), *Sergio Chejfec: trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, págs. 289–300.

## Bibliografía

- . 2012b. *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*, Barcelona, Anagrama.
- Carvalho, Bernardo. 2002. *Novo noites*, Sao Paulo, Companhia das Letras.
- . 2003. *Mongólia. Romance*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Casanova, Pascale. 2004. *The World Republic of Letters*, Cambridge, Harvard University Press.
- Casas, Ana. 2014. *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert.
- Castany Prado, Bernat. 2007. *Literatura posnacional*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Catelli, Laura. 2014. «La ciudad letrada y los estudios coloniales. Perspectivas descoloniales desde la «ciudad real»». *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, 9, págs. 56–76.
- Chávez, Ricardo, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz y Jorge Volpi Escalante. 2018. *Manifiesto Crack y postmanifiesto del Crack, 1996–2016*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- Chejfec, Sergio. 1999. «Fuera de lugar (entrevista a Sergio Chejfec)». *Revista del CELEHIS*, 11, págs. 319–332.
- . 2005. *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*, Buenos Aires, Norma.
- . 2008. *Mis dos mundos*, Barcelona, Candaya.
- . 2013. *La experiencia dramática*, Barcelona, Candaya.
- Chiappe, Matías. 2015. *Bellatín y Japón: una entrevista*. <http://www.buenosairesreview.org/es/2015/05/bellatin-y-japon-una-entrevista/>
- Clifford, James. 1997. *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Harvard University Press.
- Colombi, Beatriz. 2004. *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880–1915)*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Contreras, Sandra. 2002. *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- Cornejo Polar, Antonio. 1996. «Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno». *Revista Iberoamericana*, 62, págs. 837–844.
- Cote Botero, Andrea. 2014. *Mario Bellatín: el giro hacia el procedimiento y la literatura como proyecto. Publicly Accessible Penn Dissertations*. <https://repository.upenn.edu/edissertations/1244/>.
- Cruz-Grunerth, Gerardo. 2014. «Deep literature and dirty realism», en Timothy R. Robbins y José Eduardo González (eds.), *New Trends in Contemporary Latin American Narrative. Post-National Literatures and the Canon*, Palgrave Macmillan, págs. 85–103.
- Cuenca, João Paulo. 2010. *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Damrosch, David. 2003. *What is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press.
- de Certeau, Michel. 2000. *La invención de lo cotidiano*, México, Universidad Iberoamericana.

## Bibliografía

- Debord, Guy. 1995. *La sociedad del espectáculo*, Santiago de Chile, Naufragio.
- Deleuze, Gilles. 1983. *La imagen-movimiento. Estudios sobre el cine*, México, Paidós.
- Didi-Huberman, Georges. 2005. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismos de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- . 2013. *Cuando las miradas tocan lo real*. [https://img.macba.cat/public/uploads/20080408/Georges\\_Didi\\_Huberman\\_Cuando\\_las\\_imagenes\\_tocan\\_lo\\_real.pdf](https://img.macba.cat/public/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf)
- Dufays, Jean-Louis. 2011. *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*. Paris, Peter Lang.
- Esteban, Ángel (ed.). 2010. *Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI. Nuevos enfoques y territorios*, Hildesheim, Olms.
- Esteban, Ángel y Jesús Montoya Juárez. 2011. «¿Desterritorializados o multiterritorializados?: la narrativa hispanoamericana en el siglo XXI», en Francisca Nogueuel, Ángel Esteban, Jesús Montoya Juárez y María Ángeles Pérez López (eds.), *Literatura más allá de la nación. De lo centrípeto y lo centrifugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert, págs. 7–14.
- Ette, Ottmar. 2001. *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*, Weilerswist, Velbrück Wissenschaft.
- . 2004. «De islas, fronteras y vectores. Ensayo sobre el mundo insular fractal del Caribe». *Iberoamericana*, 4, págs. 129–143.
- . 2009a. *Del macrocosmos al microrrelato. Literatura y creación: nuevas perspectivas transareales*, Guatemala, F & G.
- . 2009b. «Diskurse der Tropen – Tropen der Diskurse. Transarealer Raum und literarische Bewegungen», en Wolfgang Hallet y Birgit Neumann (eds.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld, Transcript, págs. 139–165.
- . 2012. *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*, Berlin, De Gruyter.
- . 2013. *Roland Barthes. Landschaften der Theorie*, Konstanz, Konstanz University Press.
- Fadanelli, Guillermo. 2011. *Hotel DF*, Barcelona, Mondadori.
- . 2018. *Una derrota vital*. <https://www.nexos.com.mx/?p=35337>
- Fallas Arias, Teresa. 2016. «Fruta podrida. La reivindicación de la vida y de la muerte desde un cuerpo enfermo, desechado». *Humanidades*, 6, págs. 1–30.
- Fonseca, Carlos. 2020. *The Literature of Catastrophe: Nature, Disaster and Revolution in Latin America*, London, Bloomsbury.
- Foster, Hal (ed.). 1985. *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós.
- Foucault, Michel. 1982. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI.
- . 1986. *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI.
- . 1997 [1984]. «Los espacios otros». *Astrágalo*, 7, págs. 83–91.

## Bibliografía

- . 1998. *Historia de la locura en la época clásica*, México, FCE.
- . 2008. «Topologías». *Fractal*, 12, págs. 39–40.
- Franco, Jean. 2003. *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*, Barcelona, Debate.
- Fuguet, Alberto y Sergio Gómez (eds.). 1996. *McOndo*, Barcelona, Mondadori.
- Gamboa, Santiago.–. 2004. «Opiniones de un lector», en Roberto Bolaño, Santiago Gamboa, Ignacio Padilla, Edmundo Paz Soldán y Jorge Volpi Escalante, *Palabra de América*, Barcelona, Seix Barral.
- . 2009. *Necrópolis*, Barcelona, La Otra Orilla.
- . 2011. *El síndrome de Ulises*, Bogotá, Planeta.
- . 2012. *Plegarias nocturnas*, Barcelona, Mondadori.
- García Canclini, Néstor. 1990. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.
- Giordano, Alberto. 2020. *El giro autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Glissant, Édouard. 2002. *Introducción a una poética de lo diverso*, Barcelona, Ediciones del Bronce.
- . 2006. *Tratado del todo-mundo*, Barcelona, El Cobre.
- González, Aníbal. 2012. «Adiós a la nostalgia: la narrativa hispanoamericana después de la nación». *Revista de Estudios Hispánicos*, 46, págs. 83–97.
- Guerrero, Gustavo. 2014. «Nomadismo, literatura y globalización. Las trayectorias paralelas de Roberto Bolaño y Rodrigo Rey Rosa». *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, 2, págs. 375–383.
- Haber, Alejandro Fabio. 2011. *La casa, las cosas, los dioses. Arquitectura doméstica, paisaje campesino y teoría local*, Córdoba, Encuentro.
- Harvey, David. 1998. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Heffes, Gisela (ed.). 2013. *Políticas de la destrucción/Poéticas de la preservación: Apuntes para una lectura (eco)crítica del medioambiente en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- . 2014. *Ecocrítica en Latinoamérica* [Sección monográfica]. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 79.
- Housková, Anna. 2010. *Visión de Hispanoamérica. Paisaje, utopía y quijotismo en el ensayo y en la novela*, Praga, Universidad Carolina de Praga.
- Hoyos, Héctor. 2009. «Three visions of China in the Contemporary Latin American Novel», en Ignacio López-Calvo (ed.), *One World Periphery Reads the Other: Knowing the «Oriental» in the Americas and the Iberian Peninsula*, Newcastle, Cambridge Scholars Publisher, págs. 150–171.
- . 2015. *Beyond Bolaño. The Global Latin American Novel*, New York, Columbia University Press.

## Bibliografía

- Jameson, Fredric. 1991. *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires, Imago Mundi.
- Jeftanovic, Andrea. 2007. *Geografía de la lengua*, Santiago de Chile, Uqbar.
- Kaplan, Caren. 1996. *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*, Durham, Duke University Press.
- Klinger, Diana. 2006. *Escritas de si, escritas do outro: Autoficção e etnografia na narrativa Latino-Americana contemporânea*. <http://www.btdt.uerj.br/handle/1/6168>.
- Kristeva, Julia. 1989. *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard.
- Laddaga, Reinaldo. 2007. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space*, Oxford, Basil Blackwell.
- Lehnert, Gertrud. 2011. «Einsamkeiten und Rausche. Warenhäuser und Hotels», en Gertrud Lehnert (ed.), *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*, Bielefeld, Transcript, págs. 151–172.
- Lemus, Rafael. 2004. «La otra cara de la apatía». *Letras libres*. <https://letraslibres.com/revista-espana/la-otra-cara-de-la-apatia/>
- Locane, Jorge. 2012. «La virgen de los sicarios leída a contrapelo: para un análisis del flâneur en tiempos de aviones y redefinición del espacio público». *Calle 14*, 9, págs. 88–99.
- . 2015. *Miradas locales en tiempos globales*. Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert.
- López-Calvo, Ignacio. 2009. *One World Periphery Reads the Other: Knowing the «Oriental» in the Americas and the Iberian Peninsula*, Newcastle, Cambridge Scholars Publisher.
- . 2012. *Peripheral Transmodernities. South-to-South Intercultural Dialogues between the Luso-Hispanic World and «the Orient»*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.
- Ludmer, Josefina. 2010. *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Lytard, Jean François. 1994. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra.
- Magris, Claudio. 2011. *El infinito viajar*, Barcelona, Anagrama.
- Martín Rubio, María. 2008. «Nuevas cartografías del libro de viajes contemporáneo: la cultura especular». *Letras*, 57–58, págs. 149–162.
- Martín-Barbero, Jesús. 1998. «Experiencia audiovisual y desorden cultural», en Jesús Martín-Barbero y Fabio López de Laroche (eds.), *Cultura, medios y sociedad*, Santafé de Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Centro de Estudios Sociales, págs. 27–64.
- Masiello, Francine. 2002. *The Art of Transition. Latin American Culture and Neoliberal Crisis*, Durham NC, London, Duke University Press.
- Massey, Doreen B. 1994. *Space, Place and Gender*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

## Bibliografía

- . 2005. «La filosofía y la política de la espacialidad. Algunas consideraciones», en Leonor Arfuch (ed.), *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*, Buenos Aires, Paidós, págs. 101–128.
- Mattio, Javier. 2018. *Un continente de ficciones: Quiénes son los escritores latinoamericanos de las nuevas generaciones*. <http://www.lavoz.com.ar/numero-cero/un-continente-de-ficciones-quienes-son-escritores-latinoamericanos-de-nuevas-generacione>.
- McLuhan, Marshall y Bruce R. Powers. 1995. *La aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*, Barcelona, Gedisa.
- Meneses, Juan Pablo. 2010. *Hotel España*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert.
- Meruane, Lina. 2012. *Sangre en el ojo*, Santiago de Chile, Mondadori.
- . 2013. *Volverse Palestina*, México, Literal Publishing.
- . 2014. *Viajes virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*, Santiago, FCE, 2014.
- . 2015. *Fruta podrida*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Mitchell, W. J. T. 2002. *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press.
- Montoya Juárez, Jesús. 2013. *Narrativas del simulacro. Videocultura, tecnología y literatura en Argentina y Uruguay*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Mora, Vicente Luis. 2014. «Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la novela glocal». *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, 2, págs. 319–343.
- . 2021. «Tensiones glocales de la literatura hispánica. Entre la extraterritorialidad y el localismo», en Ken Benson y Juan Carlos Cruz Suárez (eds.), *Territorios in(di)visibles. Dilemas de las literaturas hispánicas actuales*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert, págs. 17–159.
- Moraña, Mabel. 2003. «Borges y yo. Primera reflexión sobre «El etnógrafo»», en Carlos A. Jáuregui y Juan Pablo Davobe (eds.), *Heterotropías. Narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, págs. 265–286.
- Moretti, Franco. 1996. *The Modern Epic: The World-System from Goethe to García Márquez*, London, New York, Verso.
- . 2013. *Distant Reading*, London, Verso.
- Morley, David. 2005. «Pertenencias. Lugar espacio e identidad en un mundo mediatisado», en Leonor Arfuch (ed.), *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*, Buenos Aires, Paidós, págs. 133–158.
- Müller, Gesine. 2004. *Die Boom-Autoren heute. García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa, Donoso und ihr Abschied von den großen identitätsstiftenden Entwürfen*, Frankfurt am Main, Vervuert.

## Bibliografía

- Müller, Gesine, Jorge J. Locane y Benjamin Loy (eds.). 2018. *Re-mapping World Literature. Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South: escrituras, mercados y epistemologías entre América Latina y el Sur Global*, Berlin, Boston, De Gruyter.
- Museum Of Fine Arts, 2014. «Permission to be global/Prácticas globales. Latin American Art from the Ella Fontanals-Cisneros Collection». Boston, 13 de marzo-19 de julio. <https://www.mfa.org/exhibitions/permission-be-global-practicas-globales>
- Navia, María José. 2008. «Geografía de la lengua». *Taller de letras*, 42, págs. 215–238.
- Neuman, Andrés. 2003. *Una vez Argentina*, Barcelona, Anagrama.
- . 2010a. *Cómo viajar sin ver*, Madrid, Santillana.
- . 2010b. *El viajero del siglo*, Madrid, Punto de Lectura.
- . 2010c. «Ficticios, sincronizados y extraterrestres. Discurso de recepción del Premio Alfaguara 2009», en Andrés Neuman. *Cómo viajar sin ver*, Madrid, Alfaguara, págs. 537–546.
- Noguerol, Francisca, Ángel Esteban, Jesús Montoya Juárez y María Ángeles Pérez López (eds.). 2011. *Literatura más allá de la nación. De lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert.
- Ortega, Julio (ed.). 1997. *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI: Las horas y las bordas*, México, Siglo XXI.
- Ortiz, Fernando. 1978. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Padrón, Ricardo. 2004. *The Spacious Word. Cartography, Literature, and Empire in Early Modern Spain*, Chicago, University of Chicago Press.
- Palaversich, Diana. 2003. «Apuntes para una lectura de Mario Bellatin». *Chasqui*, 32, págs. 25–38.
- Paz Soldán, Edmundo y Alberto Fuguet (eds.). 2000. *Se habla español*, Miami, Alfaguara.
- Poblete, Juan. 2007. «Crónica y ciudadanía en tiempos de globalización neoliberal: la escritura callejera», en Graciela Falbo y Anadeli Bencomo (eds.), *Tras las huellas de una escritura en tránsito. La crónica contemporánea en América Latina*, La Plata, Al Margen, Edulp, págs. 71–88.
- Pohl, Burkhard. 2000. «El discurso transnacional en la difusión de la narrativa latinoamericana». *Cuadernos hispanoamericanos*, 604, págs. 43–52.
- Prieto, José Manuel. 2012. «“Treinta días en Moscú”. La escritura de un libro de viajes». *Caracol*, 3, págs. 10–26.
- Prieto, Julio. 2016. *La escritura errante. Ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*. Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert.
- Quesada Gómez, Catalina. 2011. «*Mutatis mutandis*: de Severo Sarduy a Mario Bellatin». *Boletín Hispánico Helvético*, 17–18, págs. 297–320.

- Rama, Ángel. 1998. *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca.
- Ramos Martín, Manuel. 2004. «Guillermo Fadanelli retrata la ciudad como destino trágico». [https://elpais.com/diario/2004/03/31/cultura/1080684003\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2004/03/31/cultura/1080684003_850215.html).
- Reyes, Alfonso. 2004. *Visión de Anáhuac y otros ensayos*, México, FCE.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2014. *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Buenos Aires, Retazos, Tinta Limón.
- Robbins, Bruce. 1992. «Comparative Cosmopolitanism». *Social Text*, 31–32, págs. 169–186.
- Rosa, Hartmut. 2016 [2013]. *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*, Buenos Aires, Katz.
- Ruffato, Luiz. 2013. *Eles eram muitos cavalos*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Said, Edward W. 2008. *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, London, Penguin Books.
- Sánchez Prado, Ignacio (ed.). 2006. *América Latina en la «literatura mundial»*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh.
- . 2018. *Strategic Occidentalism. On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*, Evanston, Northwestern University Press.
- Saramago, Victoria. 2020. *Fictional Environments: Mimesis, Deforestation, and Development in Latin America*, Evanston, Northwestern University Press.
- Schmitter, Gianna. 2017. «Construir sentidos en el umbral: el formato texto-foto-amalgama de Mario Bellatín». *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, 5, págs.19–36.
- Siskind, Mariano. 2011. «Nuestras imposibilidades. La argentinidad de la literatura argentina y el cosmopolitismo de la literatura brasileña», en Mario Cámara, Lucía Tennina y Luciana Di Leone (eds.), *Experiencia, cuerpo y subjetividades. Nuevas reflexiones: literatura argentina y brasileña del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos, págs. 183–198.
- . 2016. *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*, Buenos Aires, FCE.
- Soja, Edward W. 2011. *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, Verso.
- . 2014 [1996]. *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Malden, Blackwell.
- Speranza, Graciela. 2012. *Atlas portátil de América Latina. Artes y ficciones errantes*, Barcelona, Anagrama.
- Spitta, Silvia (ed.). 2003. *Más allá de la ciudad letrada. Crónicas y espacios urbanos*, Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh.
- Stoenesco, Dominique. 2016. «Migrations, identité et discours littéraire dans l'œuvre de Luiz Ruffato», en Rita Olivieri-Godet (ed.), *Cartographies littéraires du Brésil actuel. Espaces, acteurs et mouvements sociaux*, Bruxelles, Peter Lang, págs. 171–186.

## Bibliografía

- Toro, Vera, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.). 2010. *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert.
- Torres Perdigón, Andrea. 2011. *Migraciones y territorios literarios. Roberto Bolaño y el proyecto de una literatura universal*. *Amerika*, 5. <https://doi.org/10.4000/amerika.2674>.
- Vila-Matas, Enrique. 1985. *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- Virilio, Paul. 1998. *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama.
- Volpi Escalante, Jorge. 2006. «La literatura latinoamericana ya no existe». *Revista de la Universidad de México*, 31, págs. 90–92.
- . 2009. *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*, México, Debate.
- Warf, Barney y Santa Arias (eds.). 2009. *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives*, London, New York, Routledge.









**Giros topográficos** explora las producciones simbólicas del espacio en una serie de textos narrativos publicados desde el cambio de milenio en América Latina. Retomando los planteos teóricos del spatial turn y de la geocrítica, el estudio aborda las topografías literarias desde cuatro ángulos que exceden y transforman los límites territoriales y nacionales: dinámicas de hiperconectividad mediática y movilidad acelerada; genealogías afectivas; ecologías urbanas; y representaciones de la alteridad. A partir del análisis de obras de Lina Meruane, Guillermo Fadanelli, Andrés Neuman, Andrea Jęftanovic, Sergio Chejfeh y Bernardo Carvalho, entre otros, el libro señala los flujos, ambigüedades y tensiones proyectadas por las nuevas comunidades imaginadas del s.XXI. Con ello, el ensayo busca ofrecer un aporte para repensar el estatus de la literatura latinoamericana en el marco de su globalización avanzada y la consecuente consolidación de espacios de enunciación translocalizados.

ISSN 2629-2548

Online

ISBN 978-3-86956-534-7



9 783869 565347

