

La extranjería argentina

Una literatura entre la pertenencia y el extrañamiento

Marcos Seifert

eduvim

La extranjería argentina
Una literatura entre la pertenencia y el extrañamiento

Seifert, Marcos Germán

La extranjería argentina. Una literatura entre la pertenencia y el extrañamiento / Marcos Germán Seifert. - 1a ed. - Villa María: Eduvim, 2021.

348 p.; 22 x 15 cm. - (Poliedros)

ISBN 978-987-699-694-5

1. Literatura Argentina. 2. Tradiciones Argentinas. 3. Crónica de Viajes. I. Título.

CDD A860

©2022

Editorial Universitaria Villa María
Chile 253 – (5900) Villa María,
Córdoba, Argentina
Tel.: +54 (353) 4539145
www.eduvim.com.ar

REUN
Red de Editoriales de Universidades Nacionales

L U A
Libro Universitario Argentino

Edición: Agustina Merro
Maquetado: Eleonora Silva

Obra bajo Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional
CC BY-NC-ND

Esta licencia permite a Ud. sólo descargar la obra y compartirlas con otros usuarios siempre y cuando se indique el crédito de autor y editorial. No puede ser cambiada de forma alguna ni utilizarse con fines comerciales.
La responsabilidad por las opiniones expresadas en los libros, artículos, estudios y otras colaboraciones publicadas por EDUVIM incumbe exclusivamente a los autores firmantes y su publicación no necesariamente refleja los puntos de vista ni del Director Editorial, ni del Consejo Editor u otra autoridad de la UNVM.

La extranjería argentina
Una literatura entre la pertenencia y el extrañamiento

Marcos Seifert

Índice

Introducción **13**

Preliminares. Una literatura fuera de lugar **23**
Ficciones de extranjería 23
¿Una literatura argentina no-nacional? 26
(Im)posibilidades de una comunidad de la extranjería 28

1. VARIACIONES DEL EXTRAÑAMIENTO

I. Ficciones de una subjetividad incierta **33**
Volverse extranjero 33
Una mínima extranjería: los relatos de Hebe Uhart 40
Las inciertas aventuras del extranjero: *Los incompletos* 50
El anacronismo como arte de la extrañeza. *Baroni: un viaje*, de Sergio Chejfec 58
Cartografías: *Mis dos mundos* y *La experiencia dramática*, de Sergio Chejfec 67
Del exilio a la extranjería 73
"Todos nos habíamos convertido en otro": *Las otras vidas*, de Clara Obligado 75
De exiliado a extranjero acéfalo: *Estocolmo*, de Iosi Havilio 82

II. Un origen extraño **93**
Arraigos precarios (avatares de la extimidad) 93
La dislocación de los territorios de la intimidad. *Extranjeras*, de Pía Bouzas 98
La extranjería como extimidad. *Más al sur*, de Paloma Vidal 109

III. Una tradición de extranjería **117**
El exterior del escritor argentino. De Copi a Gabriel Vommaro 120
"Nada destruye más a un hombre que el verse obligado a representar un país": *La hermandad de los Trepos*, de Gabriel Vommaro 128
Una tradición fuera de tiempo y lugar: "El testigo" y "Una visita al cementerio", de Sergio Chejfec 137
El libro alemán y borgeano: extranjería, afiliaciones y tensiones con la tradición literaria argentina en *El mundo sin las personas que lo afean y lo arruinan*, de Patricio Pron 151

2. VARIACIONES DE LA POLÍTICA

IV. "Correr el velo" **161**
Desplegar el mapa. La extranjería como mirada política 161
El animal extranjero: *Silver*, de Pablo Urbanyi 167
Promesas de ciudadanía: *Nuestra distancia*, de Gabriel Vommaro 179
Los matices del desplazamiento: extranjería y cosmopolitismo en *Phoenix*, de Eduardo Muslip 187
Complots y alianzas de trabajadores extranjeros en un mundo precarizado 207
La ambigüedad y los nombres: "El imbécil del Foliz", de Gabriel Vommaro 213
La restauración del extranjero: "El rey de los meseros de la rue Sufflot", de Gabriel Vommaro 217
Los trabajos de la errancia: *Cada despedida*, de Mariana Dimópulos 221

¿Una lengua encerrada afuera? La extranjería del idioma de los argentinos 226
El hueco de la lengua: *La profesora de español*, de Inés Fernández Moreno 231
La lengua fuera de sí: *Salsa,* de Clara Obligado 245

V. "Una mirada desde la alcantarilla puede ser una visión del mundo" 259
Formas extranjeras de lo global 259
Redes y grietas de un mundo desbocado: *La vida interior de las plantas de interior,* de Patricio Pron 260
La espiral extranjera: *El libro de los viajes equivocados*, de Clara Obligado 268
Ficciones del contacto cultural 284
La pasión traductora en *El viajero del siglo*, de Andrés Neuman 286
El melodrama de la transculturalidad: *Salsa*, de Clara Obligado 302

Epílogo 313

Agradecimientos 315

Bibliografía 317

Para Gaby, por el amor y los caminos compartidos.
Para Amanda, por renovar mi mirada, mi vida.

Introducción

En un análisis que agrupa un conjunto de autores que escriben fuera de las fronteras nacionales, Sylvia Saítta (2007) explicita el trabajo que estos escritores realizan con una entonación y tonalidad constitutiva para la literatura argentina. La lengua es aquí el elemento que permite anudar al paradigma nacional esa producción signada por la dispersión en un momento donde esos mismos trayectos extraterritoriales parecen disuadir de ese tipo de lectura. El reconocimiento del "idioma de los argentinos" se hace en el marco de una tensión o, mejor dicho, de una traducción intralingüística marcada sobre todo por escrituras producidas en un contexto de emigración a países hispanohablantes de variedad no rioplatense. Como señala Alejandrina Falcón (2013), en este análisis de Saítta, la traducción implica la existencia de una diferencia que remite "a una memoria de lo nacional plasmada en una peculiaridad lingüística, el tono de los argentinos" (118). La posibilidad de identificación de esta distinción que permite entender la vigencia de un parámetro nacional descansaría, como advierte Saítta, en un lector que es capaz de reconocer esa habla, "el decir de la literatura argentina" (2007: 35). A este lazo entre lengua reconocida como propia y la adscripción nacional de una literatura me interesa confrontar otro modo de comprender la pertenencia. En el ensayo "El ghetto de mi lengua" que integra el libro *Poéticas de la distancia* (2006), Tamara Kamenszain piensa su relación con la palabra poética ya desde su primer poemario,

De este lado del Mediterráneo, a partir de un límite, "un círculo de tiza, un ghetto" que está ahí para ser franqueado. A propósito del poema "Judíos" que cierra su libro *El ghetto* y apoyándose en la lectura que realiza Enrique Foffani (2004) de sus versos, Kamenszain propone una ecuación: "si nombro judío al argentino, en esta operación tal vez me estoy volviendo yo misma más argentina" (2006: 165). La propuesta de Kamenszain de pensar una lengua que cuanto más argentina deviene, se presenta más contaminada y más lejos de las premisas nacionalistas, "más salida de sí" (166), proporciona un modelo alternativo a la relación entre lo extranjero y la lengua nacional. Esta investigación se propone distanciarse de la idea de la extranjería argentina como una memoria estable y reconocible en la que una identidad se afianza y se diferencia del otro sin cuestionarse. La extranjería argentina no entra en una dinámica integracionista (incluir al extranjero para suavizar sus filosas aristas de indeterminación), sino que busca, más bien, comprender las consecuencias del despliegue de una potencia de desintegración. Se trata de, citando a Kamenszain, "lo argentino descolocado, descarrilado" (165). La lengua argentina en su afán de extranjerizarse se aleja tanto de la patria en tanto memoria o infancia como de las fuerzas homogeneizantes de la globalización, para apoyarse en el oximorónico "localismo extranjero" (166).

En esta investigación, el enlace de un conjunto de ficciones argentinas contemporáneas que exponen la extranjería como condición desestabilizadora tuvo como interrogante constitutivo la pregunta por la naturaleza del vínculo entre estas narraciones de perfiles discordantes y la tradición literaria argentina. La enunciación de esta pregunta dependió de una operación de lectura que se constituyó en una caja de resonancia para los desacoples textuales entre lengua, territorio y cultura, pero que no dejó, a la vez, de auscultar las reterritorializaciones, los *ritornellos*, las contradictorias vueltas en las que "lo argentino" es repensado, reversionado. En estos movimientos textuales de salidas y regresos respecto de los bordes de la nación se evidencian tanto los rasgos específicos que dan forma a un objeto particular –un modo

distintivo de procesar narrativamente la relación entre lo nacional y lo extranjero– como un lazo innegable de continuidad con la extranjería en tanto aspecto literario clave para comprender la tradición argentina. Esta persistencia se materializa en un conjunto de formulaciones entre las cuales se destacan la "distancia", los exilios, la "perspectiva exterior" y la relación con la cultura extranjera como engranajes fundamentales de los mecanismos que ponen en movimiento la historia literaria nacional.

La mirada extranjera en los orígenes de la literatura nacional es un tópico en la crítica y la ensayística sobre la tradición cultural argentina. Juan José Saer (1997), por ejemplo, advierte que buena parte de nuestra literatura "ha sido escrita por extranjeros en idiomas extranjeros" (21): viajeros científicos, aventureros y comerciantes dejaron documentadas sus observaciones, descripciones y narraciones sobre estas tierras. En la misma línea, es insoslayable el aporte de Adolfo Prieto (2003), quien ha señalado cómo ciertas pautas de selección y jerarquización de los escritos de viajeros ingleses han sido empleadas luego por los escritores fundacionales de la literatura argentina. Axel Gasquet (2007), por su parte, sostiene que la mirada de estos cronistas extranjeros junto con el posterior desarrollo del viaje criollo a Europa establecen un contrapunto y dos polos de tensión ("adentro/afuera, interior/exterior, criollo en Europa/europeo en Argentina") sobre los que se decantan premisas centrales de la tradición literaria argentina. David Viñas (1982) se ha encargado de registrar los pormenores y las variaciones del viaje europeo en el siglo XIX junto a sus implicancias para los modos de pensar la cultura argentina. En resumen, el viaje a Europa consiste en este período en una "exploración cultural" y una "educación del espíritu público" (Sarlo y Altamirano, 1997). Lo extranjero (europeo) constituye para esta generación una fuente de modelos sociales, culturales y políticos para la importación en el país. Para la generación del 37, el viaje a Europa no es otra cosa que "un rodeo para volverse argentino" (Rodríguez, 2010: 214). Hacia fines del siglo XIX, cuando el europeísmo constituye un "elemento hegemónico", emerge

la figura de Paul Groussac, francés emigrado a quien se lo considera "árbitro cultural" (Piglia, 2001: 116) de la época. La extranjería como búsqueda estética entra en escena a partir del cosmopolitismo, el cual asume con Rubén Darío, por primera vez en la literatura latinoamericana, un carácter programático (Aguilar, 2009). El cosmopolitismo, según Aguilar, consiste en una propuesta de redefinición de "las nociones de lo local, lo nacional y lo universal" (2009: 11). En relación de continuidad con esta orientación se ubica la más que conocida articulación entre cultura extranjera y escritura nacional que Borges coloca como base de su modelo de "argentinidad" (Sarlo, 2007). El escritor argentino frente a la cultura occidental no debe tener límites de apropiación y uso. Este programa condensado en "El escritor argentino y la tradición" abre la vía para una literatura periférica como la argentina de "los mecanismos de falsificación, la tentación del robo, la traducción como plagio" (Piglia, 2000: 73). La vanguardia martinfierrista radicaliza la estrategia modernista y concibe su práctica literaria y artística desde un cosmopolitismo estético del que parte para reposicionar y reconfigurar lo nacional. Los modos de repensar y dislocar lo nacional y lo "criollo" de la vanguardia argentina están ligados a la figura del viajero cultural que en la Buenos Aires de los años 20 es funcional a las estrategias vanguardistas (Aguilar, 2009: 174). Ya en la década del 30, bajo la paradójica figura de un "elitismo democratizador", el grupo Sur articuló su propuesta sobre el eje de una "misión": introducir en el campo literario argentino, a través de las tareas de la difusión y la traducción, lo que se consideraban las mejores manifestaciones de la cultura extranjera (fundamentalmente europea) contemporánea. (Gramuglio, 1983: 9).

Ricardo Piglia (2000) considera el caso del escritor polaco Witold Gombrowicz en sintonía con las afirmaciones borgeanas del ensayo "El escritor argentino y la tradición". Su experiencia "extravagante" de cruce entre el polaco y el español en un café de Buenos Aires representa para Piglia un modelo de entreveros de filiaciones, robos, falsificaciones y tensiones lingüísticas que caracteriza la tradición literaria

nacional. En la misma línea, Saer (1997) aporta una lectura que vincula al escritor con la cultura argentina, alude a las observaciones del viaje de Gombrowicz por el país en su *Diario*, y destaca el privilegio de su "perspectiva exterior". La lectura de Saer, en palabras de Pablo Gasparini (2007), no solo asume una desnacionalización de la figura del polaco, sino que permite hacer una "relectura (extrañada) del contexto familiar" (2007: 11). Gasparini aborda la idea de "filiatría" en *Transatlántico* del autor polaco, término que entraña un gesto de rechazo ante la herencia del Padre/Patria. La "filiatría", señala Gasparini, es inventada para eludir el legado de la patria como tragedia. El crítico, además, coteja el caso del escritor polaco con Copi y Perlongher y sostiene que estos autores comparten un lugar de enunciación "impertinente", ya que, por lo menos en algunos de sus escritos, construyen una literatura que se resiste a entregarse a la patria y fomentan un espacio de representaciones "trasnacional" (Gasparini, 2006: 52)

Una inflexión fundamental en las relaciones con la extranjería y la mirada exterior para la literatura argentina ha sido la cuestión del exilio, la cual aparece asociada a su fundación. La primera historización de la literatura argentina hecha por Ricardo Rojas incluye los textos escritos por los exiliados durante el rosismo como parte constitutiva de la literatura nacional. Por su parte, Adriana Amante (2010) señala que, en su ejercicio de imaginar el país, estos escritores dan forma a una utopía de la nación como "no lugar deseado", desde el exilio como "lugar no deseado". Saer (1997) en "Exilio y literatura" plantea que el exilio político, el éxodo forzoso que debieron asumir muchos intelectuales y escritores durante la última dictadura militar, constituye el caso extremo de una situación generalizada. El exilio revela para Saer la situación problemática e incierta del escritor en la sociedad argentina. Una distinción entre exilio literal y exilio metafórico es planteada por J. L. de Diego (2003) para diferenciar "estar en el exilio" de la condición de ser exiliado respecto de un sistema, una cultura, etc. El crítico analiza, fundamentalmente, la experiencia del exilio que se abre a partir del golpe militar de 1976 y aborda las diferentes condiciones de

estos desplazamientos. El análisis que realiza José Luis de Diego sitúa las producciones en el exilio en una serie relacionada con los textos "que fundan y consolidan nuestra literatura fuera del país" (2000: 431). Vínculo que, como recuerda J. L. de Diego, ya resulta explicitado en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia cuando un personaje pregunta: "Perdidos en esta diáspora, ¿quién de nosotros escribirá el *Facundo*?". En lo que respecta a las formas de concebir las relaciones entre el exiliado y los conceptos de nación y tradición literaria, resulta relevante considerar el quiebre advertido por Gasparini (2007) en las figuras de Gombrowicz, Perlongher, Copi y Osvaldo Lamborghini, que consiste en una resignificación de la tradición del exilio romántico ("serie que va de Sarmiento a Cortázar") a una posición "trasnacional" habilitada por una violencia enunciativa emergente de la irreverencia y la impertinencia: "el exilio procaz".

Tres escritores centrales para la literatura argentina del siglo xx fueron autores emigrados que, a pesar de las distancias, siguieron editando sus libros en la Argentina y persistieron en una escritura en tensión o continuidad con las entonaciones de la lengua nacional: Julio Cortázar, Manuel Puig y Juan José Saer. Sus obras están atravesadas por diversos posicionamientos frente a las tensiones entre el aquí y el allá, la emigración y la literatura nacional (Saítta, 2007: 27). La idea de "ex-tradición" planteada por Piglia (1991) permite comprender tanto los desvíos y las reformulaciones de la tradición de estos escritores como la propuesta borgeana de "El escritor argentino y la tradición", ya que se basa en la idea de que la tradición literaria argentina construye su identidad en la negociación con un espacio no familiar, desconocido, extranjero, extralocal. La identidad cultural argentina se define entonces para Piglia por el modo en que se procesa y se hace uso de las tradiciones extranjeras. La propuesta de la categoría de "bastardía" por parte de José Amícola (2012) para pensar los textos de Gombrowicz y Copi resulta relevante también en tanto permite considerar cómo estos autores reescriben con irreverencia los géneros, mitos y recursos narrativos de la tradición literaria nacional. Copi y Gombrowicz

resultan, en la lectura de Amícola, figuras desertoras de las culturas nacionales, pero que reelaboran sus principales líneas en una relación de transgresión y filiación simultánea respecto de la literatura argentina. Otros casos relevantes a la hora de pensar la relación entre "escrituras del afuera" o desplazadas del territorio nacional, pero a la vez en tensión con su tradición, han sido los de las migraciones lingüísticas y territoriales de J. R. Wilcock y Héctor Bianciotti. Estos dos autores abandonan el país a la vez que desplazan su escritura del español hacia otras lenguas: el italiano y el francés, respectivamente. El primero, que adquirió el español cuando ya hablaba otra lengua, construye "una obra en la tensión entre lenguas igualmente impropias" (Podlubne y Giordano, 2002); en el otro, la adopción del francés como lengua literaria tiene implicancias que se enlazan con determinados imaginarios de la tradición nacional (Arro, 2008). Es posible leer como uno de los puntos de inflexión para la resignificación del viaje en la literatura argentina la publicación de *Informe de París* de Paula Wajsman en 1990. Como señala Elsa Drucaroff (2011), el texto de Wajsman inaugura una narración sobre el exilio atípica en la medida en que rompe con el "paradigma nacional" y desacraliza "la Ciudad Luz". En la novela de Wajsman, un conjunto de jóvenes argentinos ya no representan la heroica militancia exiliada, sino el paseo de lúmpenes. Antonio Gómez (2007) postula que, en este texto anómalo, "lo argentino" queda deslindado de una posibilidad activa de articulación política y deviene "contenido histórico".

El modo de leer las ficciones y la idea de ficcionalización que aquí se propone se apoya en la capacidad de los textos no solo para exponer, sino sobre todo para transformar nociones teóricas (Hoyos, 2015), alterar el sentido o alcance de categorías, o modificar conceptos clave para la crítica literaria y los modos de leer la literatura argentina.[1] Para

[1] Debe señalarse la proximidad, pero también y sobre todo la diferencia entre el modo de concebir esta intervención ficcional y la idea de Nicolás Rosa de una "ficción crítica", enunciada en un artículo sobre los rasgos de la crítica literaria argentina entre 1970 y 1990, que define el cruce o combinación entre teoría o crítica y ficción narrativa.

entender esta potencia de la ficción se propone entenderla como *poiesis*, en el mismo sentido en que Boris Groys (2014) propone dejar de analizar el arte contemporáneo en términos de estética y hacerlo desde una perspectiva poética (la del productor). Este término, que en la Antigua Grecia remitía a la experiencia de creación de aquello que antes no existía (como se verifica en *La poética* de Aristóteles), se despliega en dos sentidos aquí. El primero apunta a la capacidad ficcional de producir intervenciones sobre nociones y categorías constitutivas para la literatura argentina. El segundo, más próximo a la noción de extranjería y sus sentidos, sigue los planteos de Justin Crumbaugh (2012), quien analiza el modo en que la *poiesis* remite a dimensiones de lo productivo que la modernidad ha dejado de lado. Crumbaugh analiza los planteos de Karl Marx, Hardt y Negri y de Giorgio Agamben, en los que se recupera la relevancia de la noción de *poiesis* que había quedado ocluida y desplazada, por ejemplo, por la idea de *praxis*. La extranjería aquí propuesta, tal como es leída en estas ficciones, coincide con la concepción de una producción irreductible e inapropiable, un resto, un exceso ligado a la precariedad y a la indeterminación que desafía las lógicas de inteligibilidad del campo estético, pero también de lo social y de la política. De ahí la decisión de dilucidar su vínculo con lo político a partir de una oscilación entre extrañamiento de lo conocido y visibilización de lo excluido, es decir, en los términos de un reparto de lo sensible (Rancière, 2009). La articulación entre viaje y trabajo

Respecto a las escrituras de Ricardo Piglia y Héctor Libertella que se piensan bajo este concepto, Rosa señala que "es difícil separar –y los ejecutores no lo pretenden– el costado de la ficción y el costado de la teoría. (…) Estas vertientes permiten no solo un entretejido ficcional sino simultáneamente una visión política de los fenómenos literarios. Es probable que el entrecruzamiento posea una organización quiasmática, y por ende su geometrización es harto compleja; no es solo el cruce entre lo ficcional y lo teórico, sino también entre lo ficcional y lo crítico, y entre lo argumentativo y lo explicativo; en suma, la organización de un 'argumento de tesis' literaria en boca de los personajes (Piglia) o 'en las palabras de la historia que se cuenta' (Libertella)" (1993: 182-183). La diferencia con la producción de categorías que se le asigna aquí a las ficciones se vincula con esta propensión a lo argumentativo y lo explicativo que advierte Rosa, ya que la productividad aquí aludida no depende solo de la formulación explícita, sino también de la forma: los procedimientos y la organización narrativa.

sostenida en la relación etimológica entre *travel* y *travail* (Carrión, 2009) se desplaza al artefacto literario: es *el trabajo de la ficci*ón como aparato cultural capaz de producir *el desplazamiento* de los sentidos asociados a categorías y conceptos. Se ofrece entonces una selección de narraciones que no busca priorizar la exhaustividad ni la linealidad cronológica para producir el efecto de una secuencia ininterrumpida, sino, más bien, propiciar núcleos de lectura que evidencien la disrupción y trasformación que operan los textos sobre las nociones asociadas al lugar del viaje y a la negociación entre lo extranjero y lo nacional en la literatura argentina.

Preliminares. Una literatura fuera de lugar

Ficciones de extranjería

La inquietud provocada por una serie de textos narrativos de la literatura argentina que ficcionalizan desplazamientos en el exterior, experiencias de extranjería y contactos culturales en el mundo globalizado constituye el punto de partida. Si sostenemos que estos textos plantean, en mayor o menor grado, una relación de representación o de exploración respecto a modos de vida asociados a la movilidad contemporánea y a aspectos del mundo global, hay dos polos que nos sirven como posibilidades extremas de este lazo. Uno de ellos lo representa la idea de "costumbrismo globalizado" (Sarlo, 2012: 17) que designaría una inflexión narrativa que se agota en su función mimética, un mero registro de los paisajes globales en términos de atracciones y desplazamientos estandarizados. En el otro extremo, se encuentran las indagaciones formales que plantean nuevos vínculos y diálogos con la referencialidad y el contexto. La ficcionalización de desplazamientos fuera de las fronteras nacionales y las figuraciones del extranjero en la narrativa argentina contemporánea forjan una concepción de extranjería que redefine un conjunto de categorías relevantes como pertenencia, tradición, lengua, globalización y contacto cultural. Esta reconfiguración implica una adscripción a la tradición de extranjería

de la literatura argentina y, al mismo tiempo, la exhibición de un modo distintivo en el que estas narraciones de entre siglos procesan la articulación entre lo ajeno y lo propio. ¿En qué consiste ese desvío o replanteo? En una concepción de extranjería y una figura del extranjero asociada a dos formulaciones. En primer lugar, la recuperación de una experiencia de extrañamiento que entra en tensión con los límites de la articulación Estado-nación-territorio y con las imposiciones de lo global. En segundo lugar, la configuración de una perspectiva política que visibiliza desigualdades, conflictos y subjetividades desplazadas.

Dos grandes partes articulan este recorrido por las ficciones argentinas de extranjería. Estas dos secciones funcionan como bloques que responden a dos modalidades que asume la extranjería. Tal organización bipartita se presenta a partir del término "variaciones". La primera sección es "variaciones del extrañamiento", la segunda, "variaciones de la política". El uso de la palabra "variación" adquiere una significación múltiple. Su elección se apoya en tres razones que responden, a su vez, a tres de sus acepciones. En primer lugar, remite a la variedad (reducida en este caso a dos formas). En segundo lugar, en su acepción musical, remite a la técnica compositiva en la que un tema se repite con cambios a lo largo de una pieza, por lo tanto, refiere a las ficciones que integran cada bloque. En tercer y último lugar, es entendida como modificación. De esta manera, permite aludir al modo en que la extranjería altera una serie de categorías constitutivas de la tradición literaria argentina vinculada al viaje al exterior y a las tensiones entre lo ajeno y lo propio suscitadas por la distancia.

La extranjería se define aquí como un *umbral de extrañeza* forjado en el solapamiento y la diferencia entre tres términos: el Otro sin nombre ni rostro (*Other*), el extranjero conocido y pasible de categorización (*foreigner*), y el extraño como una posición oscilante (*stranger*) (Kearney y Semonovitch, 2011). La extranjería entendida como la condición del extranjero-extraño es, entonces, un espacio de fluctuación entre lo invisible, indecidible e inclasificable y lo reconocible, nombrado y categorizado. A partir de esta concepción de la extranjería-extrañeza

como una oscilación entre dos polos, los dos bloques que articulan este ensayo responden a dos direcciones diferentes del movimiento sobre el eje de lo visible-categorizable y lo invisible-indecidible en el que se define la extranjería.

El bloque "Variaciones del extrañamiento" responde al movimiento dirigido hacia la acentuación de rasgos de inestabilidad y ambigüedad, tanto de la idea misma de extranjero y de la subjetividad como de las concepciones del arraigo, la pertenencia, lo propio (en términos familiares, nacionales e incluso literarios). El extranjero-extraño oscila en esta primera parte hacia la desestabilización de las certidumbres, vuelve difuso lo que era visible, arrastra a la indecibilidad lo que estaba, en mayor o menor medida, definido y categorizado. Es necesario comprender que la decisión de nombrar este movimiento como "extrañamiento" busca retomar una tradición central en el siglo xx para la producción artística y literaria modernista que era el correlato de innovación y ruptura de una vida de desplazamiento y errancia transnacional (Williams, 1997; Kaplan 1996). Pero este retorno aquí planteado responde al trayecto de la espiral que, como advierte Roland Barthes (1978), predispone a la simultaneidad del regreso y la diferencia (lo que retorna está situado en otro lugar). Esta tradición es relevante no solo porque consiste en el anudamiento de un tipo de vivencia desplazada con un efecto de estilo o un conjunto de técnicas, sino también porque encuentra derivaciones en la propuesta de "extraterritorialidad" (Steiner, 2000), en la de "desterritorialización lingüística" en el caso de Kafka (Deleuze y Guattari, 1978), y resuena modulada en las propuestas críticas de Ricardo Piglia (1991) sobre la "ex-tradición" en la literatura argentina. A diferencia de la que se desprende de esta tradición de extrañamiento y en buena medida también de sus diversas modulaciones, la extrañeza (en este otro lugar de la espiral) no será el correlato formal de una sensibilidad dislocada o expatriada que preexiste a las formulaciones textuales, sino que será una labor de la ficción, un trabajo de la escritura a contramano de los modos vivenciales y convencionales

que determinan las diferencias entre lo extranjero y lo nacional o lo exterior y lo interior.

El bloque "Variaciones de la política" responde a otra direccionalidad. El umbral de extranjería fluctúa en este caso hacia la visibilización de aquello invisible, la dilucidación de lo confuso, lo borroneado o desplazado. Los dos capítulos que integran este bloque funcionan exponiendo las asimetrías entre distintos tipos de viajeros y extranjeros para develar los conflictos y exclusiones que muchos sufren, con el fin de repensar las posibilidades de comprender nuevas formas de la interrelación, otras redes o lazos que contemplen y permitan la coexistencia de las perspectivas y las diferencias de estos sujetos desplazados. Así planteado, el movimiento de este bloque adquiere una significación política que se explica en los términos de Jacques Rancière (2009) como un reparto de lo sensible. Este planteo permite releer las relaciones entre estética y política de otra manera en la medida en que no pasa por observar si se representa o no el plano político y social, sino por ver cómo se reconfigura la experiencia de una comunidad, cómo se recortan los espacios, los tiempos, cómo se alteran las formas de visibilidad de un mundo común. Las ficciones que integran este bloque funcionan entonces como un replanteo del régimen de visibilidad de figuras y voces desplazadas. La operación de exponer lo invisibilizado consiste en una redistribución de lo sensible en la que la labor de la ficción es deconstruir las perspectivas dominantes y monolíticas mediante la contaminación o el cruce dialógico con los puntos de vista de aquellos sujetos desplazados o silenciados en los contactos culturales o en las redes y flujos globales.

¿Una literatura argentina no-nacional?

Para que el estudio de una literatura nacional incorpore el lugar de las problemáticas del exilio, la migración, el cosmopolitismo, los flujos globales y las redes transnacionales, se impone la necesidad crítica de una interrogación sobre las nociones mismas de nación y de literatura

y lengua nacionales (Topuzian, 2017: 51). La perspectiva adoptada aquí postula que en el modo de lectura es necesario tener en cuenta, por un lado, una tradición de extranjería de la literatura argentina en la que la identidad se define por el modo de uso e incorporación de lo ajeno y lo extranjero (Piglia) y, por otro, el marco contemporáneo en que se comprenden y definen el sesgo extraterritorial de los textos y las interacciones tanto culturales como literarias. Entonces, el movimiento de ampliación del campo de estudio de la literatura argentina implica la identificación no tanto de una esencia identitaria ya definida, sino más bien del impacto que producen las modulaciones del procesamiento, el contacto y las conexiones con lo exterior y lo ajeno, tal como las plantean las mismas ficciones.

Me interesa recuperar la lectura que efectúa Marcelo Topuzian (2018) del libro de Fermín Rodríguez *Un desierto para la nación,* a propósito de la relación entre literatura nacional y Estado. Topuzian encuentra en los planteos de Rodríguez la posibilidad de caminos que eluden la función de la literatura como conformadora o transgresora de consensos para la construcción de la nación (33). Este desvío consiste en un movimiento dual por medio del cual la literatura se especifica como discurso: por un lado, la territorialización del espacio y el paisaje, la distribución de lo representable e irrepresentable, de lo cercano y lo lejano; y por otro, el trazado de conexiones y recorridos impensados, "líneas nómades de fuga, de casualidades y encuentros, de anonimato y dispersión" (34). La articulación entre extranjería, literatura argentina, Estado-nación que presentamos aquí se piensa en este doblez móvil de captura, orden y clasificación, y al mismo tiempo, huida, formas indomesticables e indeterminación.

El señalamiento de la condición de literatura posnacional o transnacional para designar las textualidades díscolas respecto a las identificaciones culturales, lingüísticas y territoriales, pero que mantienen aún de una u otra manera un lazo con la nación, es parte de aportes críticos relevantes como los de Armando Minguzzi (2005), Adriana Imperatore (2011) y Silvana Mandolessi (2011). Sin embargo, el

presente trabajo procura, en lugar de esta terminología renovada que tiene su antecedente más reconocido en los planteos de Castany Prado en su libro *Literatura posnacional* (2007), entender a las ficciones como problematizadoras del objeto "literatura nacional". Estos textos, tal como son aquí leídos, ponen en duda la necesidad de marcar un corte en el modo en que entendemos la literatura argentina como tradición nacional en la medida en que, en mayor o menor medida, reconocen la incorporación de textos fronterizos, díscolos y extraterritoriales como algo inherente y propio de la tradición literaria argentina.

En lugar de pensar cómo la literatura se posiciona respecto a la erosión del Estado-nación, es decir, en lugar de seguir pensando el texto literario subordinado a una postura en contra o a favor del Estado, es necesario en este caso recuperar un planteo de Piglia cuando piensa en la literatura la ausencia de un lugar de poder que fije el valor. La literatura, señala Piglia, "es una sociedad sin Estado" (2016: 16), lo cual significa que en los modos de organización de la literatura no hay nada definitivo, sino que siempre se trata de estructuras del campo y dinámicas atravesadas en mayor o menor medida por lo arbitrario y lo incierto. Ante esta contingencia, se privilegia una lectura que haga emerger, según los términos que plantea Edward Said (2004), "un ejercicio de afiliación", que lejos de los esquemas filiativos y pertenencias previsibles construya una red o un campo de afinidades y continuidades donde lo argentino se muestre o reconozca paradójicamente justo ahí donde sus rasgos convencionales se diluyen, ahí donde la pertenencia y las adscripciones inmediatas (territoriales, lingüísticas, culturales) se niegan o eluden.

(Im)posibilidades de una comunidad de la extranjería

En su ficcionalización de las figuras y los modos de ser extranjero, las narraciones expondrán, por momentos, las aproximaciones de sujetos que en su diferencia ensayarán formas de compartir sus extravíos, sus fugas, construir en el movimiento una idea del "juntos" que

en muchos casos funcionará a contrapelo de los modos de identificación convencionales o evidentes. Aunque se trate de comunidades efímeras o meros proyectos de uniones por venir solamente avizoradas por la narración, es necesario señalar que estas cercanías deben entenderse según las formas de pensar la comunidad signadas más bien por un "pensamiento del desenlace" (Cragnolini, 2009) más que del "lazo social". Los abordajes filosóficos sobre la comunidad pueden dividirse en una línea francesa (Blanchot, 1983; Nancy, 1999, 2000, 2002; Derrida, 1994, 1997) y una italiana (Agamben, 2002; Cacciari, 1999; Esposito, 2003, 2004). Estos pensadores exponen un pensamiento de la comunidad que comparte, según Cragnolini, que no hace referencia a

> un modo de "relación" con el otro (del que sería derivable una ética normativa y una política de lo posible), sino a un modo "ontológico" del ser con (que supone una peculiar noción de justicia como "hospitalidad incondicional" y una política de lo imposible. (52)

Las narraciones exponen entonces extrañas comunidades marcadas por una "ontología de la provisoriedad y la oscilación" (Cragnolini, 2009) que en lugar de una unión mediante la idea de pertenencia o de propiedad, se sostienen más bien en la idea de "desapropiación". Esta cuestión se explica en el análisis que hace Roberto Esposito (2003) del término "communitas". El autor italiano indica que el elemento que une a los miembros de una comunidad no es una propiedad, sino una deuda o un deber (el "*munus*"). Una comunidad está unida no por un "más", sino por una falta, un "menos". Este deber expropia a los sujetos de su subjetividad, lo expone a lo impropio. La subjetividad fuera de sí misma por la misma comunidad, señala Esposito, no logra una fusión con lo colectivo, sino que comparte su ausencia, su distancia. Pensar entonces una comunidad de la extranjería por momentos en estas ficciones es señalar entre los extranjeros una unión contradictoria que no soslaya las diferencias, la constitución de una paradójica proximidad dada por la distancia.

Sumido en esta relación, justamente el extranjero se vincula en tanto tal, como el ser "tal cual es" que propone Agamben (1990), es decir, no se trata de que tenga esta o aquella propiedad "que identifica su pertenencia a este o aquel conjunto". La comunidad de extranjería solo es posible en tanto se considere como relación que no se dirige hacia una cualidad o esencia en el otro ni tampoco se pronuncie en nombre de una abstracción o una universalidad, sino que se sostenga en la *exposición*, un tener lugar. La vida en común de la extranjería no depende del vínculo con los predicados del otro, sino de su existencia como exposición:

> El *tal* no presupone el *cual:* lo expone, es su tener lugar (solo en este sentido se puede decir que la esencia yace –*liegt*– en la existencia). El *cual* no supone el *tal:* es su exposición, su ser pura exterioridad. (Agamben, 1990: 67)

1. VARIACIONES DEL EXTRAÑAMIENTO

I. Ficciones de una subjetividad incierta

Volverse extranjero

¿Pero qué es lo extranjero para un escritor? Es una creación.
Sergio Chejfec

Desde algunas perspectivas críticas y teóricas, entre las que se destacan la de Marc Augé (1998, 2003) y la de Renato Ortiz (1998), se ha decretado el agotamiento del viaje. Viajar ya no es posible, si seguimos lo que plantea Augé, en la medida en que ya no hay qué descubrir. El viaje tal como era entendido y tenía lugar en la era moderna se vuelve irrecuperable en un escenario marcado, según el antropólogo, no solo por una contracción de la diversidad y una redefinición de las experiencias del tiempo y el espacio, sino también por una saturación de imágenes que hacen del mundo y sus paisajes un espectáculo pautado y develado de antemano. Por su parte, Ortiz (1998) afirma que el proceso de globalización obliga a repensar el modo de relacionarse con la alteridad y los rasgos que adquieren los traslados.[1] El viajero que durante la

[1] Otras perspectivas sobre la globalización, como la de Arjun Appadurai (2001) en *Una modernidad desbordada* o la de García Canclini (1999: 49), si bien señalan la importancia de procesos de homogeneización, no dejan de advertir también otros de

modernidad era el intermediario entre culturas disímiles y distantes, y además, posible sujeto de aventura, ya no puede serlo. En un contexto así planteado, la experimentación con lo lejano y lo desconocido que implicaría el "viaje al exterior" en tanto encuentro significativo con una ajenidad o diferencia parece no tener lugar ni sentido. Pensar en este paisaje contemporáneo la extranjería, aunque restrinjamos su sentido al de dislocación territorial propiciada por los desplazamientos, conlleva, según Néstor García Canclini (2014), la novedad del hecho de que ser extranjero se ha vuelto una dificultad. ¿Cómo dar lugar a ese "arte de la diferencia" cuando las distinciones identitarias étnicas y nacionales han perdido la nitidez o se han reconfigurado en nuevos cruces y articulaciones?

La forma del traslado que da nombre a ese final del viaje es el turismo. El desplazamiento turístico es entendido desde esta perspectiva como una actividad cuya lógica principal es la producción de imágenes previas y posteriores al viaje y que postula una idea de "ocios y exotismo programado" (Augé, 2003: 34). Ya Paul Fusell en *Abroad* (1982), su estudio del viaje británico en el período de entreguerras, acusó al turismo como causante de la destrucción del viaje auténtico (Kaplan, 1996). Fusell distingue al explorador del pasado –que tomaba riesgos en su encuentro con lo desconocido– del turista que avanza bajo la seguridad de lo programado y previsible. El turismo, afirma Beatriz Sarlo en el texto introductorio de su libro *Viajes*, "se rige por vectores fijos y evita el desorden" (2014: 19). Consiste en una planificación, agrega, cuyo fin es limitar el imprevisto. En el prólogo de una compilación de artículos sobre narrativa argentina contemporánea publicada con anterioridad a sus crónicas de viaje, Sarlo le da nombre a la materialización en la escritura de esa "mirada turística" en la era global: el "costumbrismo globalizado". (2012: 17). El costumbrismo globalizado designa, según Sarlo, una narración sobredeterminada

fraccionamiento del espacio mundial que dan lugar a una reconfiguración de las diferencias y desigualdades.

por la época, un mero registro de los paisajes globales en términos de atracciones y desplazamientos estandarizados. Ante este estado de cosas, leído como una tendencia que asocia un régimen de representación y una visión sobre el presente que disminuye las posibilidades de irrupción de una diferencia o un acontecimiento fuera de las previsiones que estructuran los modos dominantes del desplazamiento en la contemporaneidad, las narraciones de Hebe Uhart y Sergio Chejfec que ficcionalizan viajes al exterior proponen un trabajo de elaboración del extrañamiento a contramano de tales fuerzas de estandarización. Sus narraciones proponen que las posibilidades de elaborar formas de la extranjería en este contexto dependen del desarme o el desvío de las codificaciones de la experiencia impuesta por el turismo y de la intervención sobre las convenciones sobre qué y cómo se cuenta un viaje al exterior contemporáneo. Sin embargo, la extranjería que allí toma forma no es fruto de una labor desrealizadora sobre el lugar común. No debe confundirse con un trabajo de crítica fundado en la negatividad, sino que debe entenderse, más bien, su vinculación con lo que Alain Badiou (2008) entendió como "vía sustractiva". A diferencia de la negatividad y su lógica destructiva que lleva adelante un desmontaje o una depuración de las máscaras de lo real (pensemos en que la crítica sobre la artificialidad y el cálculo que domina el modo de viajar del presente gravita sobre una idea de un pasado de autenticidad), la búsqueda del lugar de una diferencia mínima, explica Badiou, se desvía de la consideración de lo real como identidad y de la "pasión por lo auténtico", y lo piensa como distancia (2008: 79). La figuración de la extranjería como diferencia mínima y a caballo de los lugares comunes del turismo en Uhart y el recurso del anacronismo leve y la insistencia sobre una posición oscilante de indecisión en los textos de Chejfec no postulan una ficción de lo extranjero como irrupción o recuperación de una autenticidad velada, sino que hacen de la extranjería una distancia cuyo fin es reconfigurar los límites del campo de lo sensible en lo que atañe a la experiencia y narración del viaje y la vida afuera. La extranjería no constituye entonces un lugar, sino la puesta en escena,

la ficcionalización de un espaciamiento: la diferencia entre el lugar y lo que tiene lugar en él (Badiou, 2008).

La cuestión es entonces pensar cómo la escritura remite a la experiencia y perspectivas de subjetividades desprendidas de su medio y situadas en un espacio exterior que debería resultar ajeno o culturalmente distante, pero que al mismo tiempo arrastra imágenes, convenciones, descripciones geográficas y estructuras narrativas que obstaculizan su comprensión como espacio otro. Si Sylvia Molloy (2013) llama a la escritura en tanto traslado y traducción de un lugar que no es del todo propio, una "escritura del afuera", las ficciones de Chejfec y Uhart exhiben la necesidad de elaborar esa exterioridad en la escritura misma en la medida en que el traslado en sí ya no garantiza en todos los casos una experiencia de extrañamiento y desfamiliarización. Es la escritura la que produce la extrañeza de ese "estar afuera".

Frente a la tradición sociológica que inicia Georges Simmel (1944) y que le asigna al extranjero una "objetividad" en la combinación de indiferencia y compromiso, distancia y cercanía, estas narraciones explotan, más bien, la potencialidad de lo extranjero (*foreign*) como extraño (*stranger*), su condición indecidible como fuerza de indefinición que rehúye de las catalogaciones y clasificaciones que impone la cultura.[2] La extranjería no sería un estado que se adquiere por el mero hecho de pisar un territorio culturalmente distante o extranjero, no toma forma por el simple traslado hacia un "afuera", sino que se postula como un resultado de una labor que tiene lugar en la ficción. La extranjería de estos textos no comienza en una pérdida producida por la distancia geográfica, sino en la escritura ficcional como instancia que construye una mirada extrañada. La ajenidad como elaboración que parte de las ficciones, si bien se apoya en el relato de desplazamiento, rehace las formas de la distancia cuando no son las condiciones

[2] Esta concepción sobre el extraño (*stranger*) que se diferencia pero puede superponerse a la figura del extranjero (*foreign*), según Kearney y Semonovitch, es planteada por Bauman (1991): el extraño, según Bauman, es el que no encaja en la relación dicotómica amigo/enemigo.

sociales, políticas ni geográficas las que le dan forma al extranjero.[3] Si lo planificado, recorrido y ya visto se interpone en el encuentro con la alteridad, la ficción vuelve extranjero lo otro en la medida en que forja una mirada para captar la diferencia. Se vuelve extranjera para extraer y exponer la potencia de extranjería de lo otro. Es así que la extranjería no es una figura o una identidad estable y definitiva que las ficciones fijan, sino un proceso, un hacerse que toma forma en el plano de la narración.

En la tradición literaria argentina reciente, la construcción de una extranjería en la narración tiene en César Aira un precedente atendible, ya que, como señala Sandra Contreras (2002), este autor lleva adelante en novelas como, por ejemplo, *Ema, la cautiva* y *La liebre* una "operación exótica" que consiste en crear "un *dispositivo ficcional para generar la mirada*" (11, el destacado es de la autora). Si a través de una experimentación que trabaja con los géneros y el estilo Aira reconstruye en su "ciclo pampeano" una mirada de ajenidad sobre el territorio nacional (recuperando y actualizando la perspectiva exterior que funda las imágenes del territorio en la escritura de los viajeros ingleses del siglo XIX), en los textos propuestos aquí se trata, en cambio, de la extranjerización de un espacio externo que ha perdido su pátina de extrañeza y distancia, por lo cual depende de la ficción para recuperarla. Es decir, se elabora un dispositivo ficcional que extranjerice desde la mirada, pero la misma es redireccionada hacia un afuera.

El problema de "volverse extranjero" así planteado abreva en otra operación de César Aira. Frente a una concepción que señala cómo la práctica literaria ha extraído del exilio, el desplazamiento y los desgarramientos del "estar fuera de lugar" una "ganancia estética" (Piglia), Aira, advierte Contreras, propone revertir ese impulso de

[3] Así entendida, la extranjería opera de manera similar a lo que Andrea Giunta (2008) llama "extranjería situacional" para pensar el arte contemporáneo y que consiste en desclasificaciones que nacen de la mirada del otro o que el mismo artista activa para exhibir una extrañeza. Este concepto permite desviarse de la idea de extranjería como expulsión para entender la transmutación de las distancias culturales o geográficas en capacidad innovadora.

desterritorialización a partir del exotismo entendido como "un extraño *regreso desviado a la afirmación de la nacionalidad*: la literatura" (72, el destacado es de la autora). Lo que resulta relevante en el caso de esta operación no es tanto la propuesta de la literatura como espacio de la invención de una nacionalidad (en discusión evidente con la relación entre literatura y caracteres nacionales planteada por Borges en "El escritor argentino y la tradición") (Contreras 2002), sino la centralidad del funcionamiento de una ficción de identidad. Si el dispositivo ficcional exótico de César Aira consiste en hacer brasileño a un brasileño, argentino a un argentino, la tarea que evidencian algunos textos de Chejfec y Uhart que ficcionalizan viajes al exterior es la de volver extranjero lo extranjero.

Para esta idea de la extranjería como ficción de identidad y dispositivo de generación de una mirada es central, como es sabido, el trabajo de extrañamiento. El lugar del extranjero como extraño constituye un umbral de inestabilidad y ambigüedad (Kearney y Semonovitch, 2011) que tanto Uhart como Chejfec construyen en sus narraciones. Las "situaciones-prólogo" (esos intervalos de transición que desestabilizan la distinción entre movilidad e inmovilidad, acción y pasividad, etc.) recurrentes en los textos de Chejfec y la insistencia en la inadecuación como corrimiento constante de las convenciones y expectativas depositadas en el viajero en los relatos de Uhart son algunos ejemplos de formas de producción de la extranjería como un umbral (o en términos de Badiou, un espaciamiento que se produce en la diferencia entre el lugar y lo que tiene lugar en él). En el encuentro con lo otro, la instalación en un umbral de suspensión implica que todo movimiento de traducción o puente con la ajenidad queda inconcluso, lo cual lleva a señalar, de manera recurrente, un resto irreductible de extrañeza. Lo extraño-extranjero encarna así una paradoja: es lo que es suficientemente reconocible para manifestarse, pero retiene, sin embargo, una distancia insalvable de incomprensibilidad (Kearney y Semonovitch, 2011). Bernhard Waldenfels, desde una perspectiva fenomenológica, se pregunta cómo hacer que la experiencia de lo extraño o lo ajeno que

define una "accesibilidad de lo que es originariamente inaccesible" se vuelva accesible sin encerrarlo en los círculos del "egocentrismo, logocentrismo y eurocentrismo, es decir sin anular lo ajeno apropiándonos de ello" (1992: 1). La alternativa para poder dar cuenta de lo extraño sin robarle su extrañeza, afirma Waldenfels, es intentar señalar lo extraño sin eliminarlo ni integrarlo en una suerte de síntesis dialéctica con lo propio, sino más bien, como un estímulo, un "aguijón" (*Stachel*) que nos lleva a cuestionar y redefinir el orden de lo normal. Ante el problema de percibir(se) y construir(se) en la escritura un espacio de exterioridad y distancia, lo extranjero queda asociado a un estado de perplejidad. El asombro y la inquietud son los flancos de la experiencia de extranjería. Cuestión relevante en la medida en que nos marca una diferencia respecto a la tradición de extrañamiento central en el siglo xx para la producción artística y literaria modernista (Raymond Williams). Ya ha sido señalado cómo en el movimiento modernista la estética de innovación y ruptura se asoció a los efectos de la vida de desplazamiento, errancia y la experiencia sin fronteras entre los centros urbanos europeos, dando lugar a la construcción de una sensibilidad privilegiada (Kaplan, 1996). La concepción que asocia exilio y extranjería con un efecto de estilo y que prosigue en la idea de "extraterritorialidad" de Steiner (2002) y en la concepción de desterritorialización lingüística de Kafka, según Deleuze y Guattari, llega hasta las propuestas críticas de Ricardo Piglia sobre la "extradición" de la literatura argentina (1991) y las reinvenciones lingüísticas de Borges, Arlt y Gombrowicz. Desde estos planteos, la distancia y extraterritorialidad, ya sea efectiva o imaginaria, se vuelve así, como señala Caren Kaplan (1996), la mejor perspectiva en tanto extrae de la dislocación y el exilio una ganancia estética. Algunas ficciones de Uhart y Chejfec invierten el modo en que se plantea esta relación. En primer lugar, la sensibilidad extranjera no funciona ya como una condición previa que la escritura incorpora o a cuya gravitación se somete en función de generar un extrañamiento y una ruptura de las convenciones de representación, sino que lo extranjero se vuelve producto de una mirada

gestada en la escritura que devuelve la extrañeza a esas configuraciones culturales y a esos territorios distantes cuya potencia de ajenidad ha perdido fuerza. Y en segundo lugar, pero no menos importante, podemos observar en estas ficciones que la operación de extrañamiento ya no es detentada por una subjetividad privilegiada que asienta y legitima en ella su distinción estética, sino que se trata más bien de una perspectiva que se apoya en los lugares comunes y en la indecisión y desmonta las pretensiones de superioridad artística o cultural vinculadas al viaje o al contacto con otras culturas.

Una mínima extranjería: los relatos de Hebe Uhart

Si interrogamos las ficciones de Hebe Uhart en las que se narra un viaje al exterior, podríamos considerar *a priori* que la hipótesis bajo la cual se leen sus relatos, basada en la centralidad de un corrimiento leve o mínimo como experiencia de desplazamiento (Speranza, 2010), se vería en estos casos desmentida o, al menos, demandaría un replanteo. Sin embargo, como comprobaremos en el análisis de estas ficciones, los grandes viajes se narran desde una perspectiva que los adelgaza, los empequeñece, los aligera. El gran desplazamiento pasa a ser un mero telón de fondo para la pequeña historia que adquiere un lugar central en el relato. Este empequeñecimiento de la experiencia del viaje propicia un solapamiento explícito, pero, al mismo tiempo, una distancia con una modalidad particular del desplazamiento: el viaje turístico. La perspectiva del turista no se adopta, entonces, con el fin de exhibir un cuestionamiento de esta mirada, sino que sirve de base para un extrañamiento que encuentra su lugar a caballo de los lugares comunes.

En el relato "Turistas y viajeros" (2008), la voz de una señora que narra por teléfono su viaje familiar a Italia expone desde el inicio la distinción entre dos tipos de desplazamientos: el del viajero y el del turista. Esta diferencia axial para la tradición de relatos de viajes encuentra su pasaje más célebre y citado en *El cielo protector* (1949) de Paul Bowles, en el que uno de los personajes se autoafirma como viajero

para diferenciarse de la figura denostada del turista. En el centro de esta distinción está el ritmo del viaje: mientras que el turista es el "visitante apresurado" (Todorov, 1991: 388), el viajero se desplaza con lentitud. Del lado del turista, lo expeditivo, las superficies, la visita a monumentos; del lado del viajero, el detenimiento, la minuciosidad, un conocimiento más profundo. Como advierte Jorge Carrión (2009), el catálogo de las diferencias entre ambos sujetos fue siempre monopolizado ideológica y discursivamente por el presunto viajero: "el viajero se auto-define por oposición a una otredad vaga, sin derecho a réplica" (14). Volvamos entonces al relato de Uhart. La narradora retoma la mencionada distinción cuando afirma que el viaje a Italia que contará fue diferente al que hizo en Miami: "Ahí fuimos a comprar sin parar, eso es lo que hace un turista" (5). El viaje del turista es el del consumidor voraz que no permite narración alguna del viaje. No hay relato posible de un turista desde esta perspectiva: "Decime ¿acaso te conté algo de cuando fui a Miami? Si ves dos shopping y tres palmeras. Pero ahora ¡todo lo que tengo para contar!" (5). Sin embargo, a pesar de la pretensión de distanciamiento con esta figura, queda claro que lo que la narradora va a contar es su viaje turístico a Italia. Y en este punto hay un corte con la tradición señalada por Carrión, ya que es la turista la que se pretende viajera y, además, toma esta distinción no de la tradición literaria de autoproclamados viajeros, sino de un programa de televisión. Si la cultura de masas asume la distinción es porque está reconocido, como señala MacCannell (1976), que el turista no quiere ser tal. El turista, agrega MacCannell, desprecia la aproximación superficial del turismo en la medida en que busca un conocimiento más profundo del lugar como motivación del viaje (10). Uhart exhibe que esta diferenciación a la que la literatura de viajes ha dedicado tanto esfuerzo a legitimar y alimentar (Carrión, 2009) está justo en el centro de la experiencia que da forma a la figura denostada. Es precisamente ese deseo de singularizar su viaje y distanciarse de los turistas lo que hace que la narradora del relato sea una turista: "Nosotros no vamos a ir por donde va todo el mundo, vamos a recorrer esas callecitas que van

todo en redondo. Y si nos perdemos, mejor" (6). Con ese propósito de perderse, la narradora batalla con sus compañeros de viaje: su marido y su hijo: "A ellos no le gustó la idea de perderse porque ellos no tienen imaginación, cuántas veces yo soñé que caminaba todo derecho y llegaba a un lugar desconocido, era como si fuera otra" (6). Alcanzar lo desconocido es una vía para volverse otro. El relato de Uhart exhibe un deseo de extranjería y extrañamiento que, a diferencia de una literatura escrita desde el punto de vista del viajero, no es exclusividad de subjetividades privilegiadas, artísticas o notables. En la experiencia turística básica y encaramada al habla cotidiana hay también lugar para el deseo de alteridad. Pero lo curioso en este cuento es que en el acostumbramiento mismo, es decir, en la disolución del extrañamiento de lo desconocido, hay también una posibilidad de ser otro para la narradora. Sentirse y ser visto como local:

> ¡Qué distinto es todo del primer día en que uno llega y los ojos se van detrás de todas las cosas y después todo parece de lo más natural! Ya me había acostumbrado a lo que hacían detrás de las ventanas abiertas. ¿Una gorda mirando la televisión? Y bueno, ma sí. ¿El vendedor de CD truchos en la calle? Ma sí, yo lo saludaba. Me parecía que yo había nacido allí. Me encantaba que no me tomaran por turista, que me miraran como local. (15)

Aunque bordee una y otra vez lugares comunes, la narradora exhibe el disfrute de una modesta y mínima extranjería, un arrebato compatible con la experiencia turística, un deseo que emerge por momentos como destellos en un discurso que pareciera atravesado principalmente por formas del arraigo: prejuicios, incapacidad de ponerse en el lugar del otro, consideración de las distancias y las costumbres desde los parámetros de lo propio.

Una inflexión fundamental de este tipo de discurso es el "deber ser", una lente prescriptiva a partir de la cual la narradora observa casi todo: las calles, los guías, lo que se debe mirar: "¡No se miran comidas! Se mira la ropa, revistas, pero no se emboba la gente mirando comidas"

(7). A pesar de este aparente cierre ante la otredad, generado por una mirada que no acepta lo que no se corresponde a lo esperado, hay momentos de desvío en los que se captan las particularidades, las diferencias: "¿ves todo lo que hacen dentro de las casas como si uno estuviera adentro con ellos?" (8). Si la extranjería da pie al arte de las diferencias (Canclini, 2014), en este caso se vuelve un arte de la diferencia mínima: imágenes dispersas que emergen como chispazos y que producen una intermitencia en la *doxa* del lugar común de la que surgen. Estas imágenes puntuales se suceden en la mente de la narradora, una vez acomodada en el avión ya emprendiendo el retorno:

> Cerré los ojos y se me representó el mendigo que saludaba con el sombrero; que era como si diese grandes abanicazos, después me acordé de cuando se tiraban todos al mar, vestidos, uno a uno se iban tirando, y también me acordé de cómo le echaban la leche al café, la tiraban desde lo alto, en círculos, como si cubrieran a una criatura. Y después me quedé dormida. (18)

La extranjera inoportuna

En "Turistas y viajeros" la demanda de la narradora de que el viaje y lo observado se corresponda con una idea preconcebida contrasta con su incorrección involuntaria, por ejemplo en el uso de la lengua extranjera: "Un cortato. ¿Cuánto costi?" (10). A diferencia del desvío desfachatado de esa mujer ("Como acá es todo con i con t, yo creía que estaba bien así"), la voz del relato "Congreso" (2003) asume la inadecuación y la intervención inoportuna como un modo deliberado de trasgredir las convenciones, lo aceptado, lo bien visto. Es así que en su relación díscola con la lengua extranjera se sostiene la pronunciación incorrecta como una decisión personal:

> no sé por qué extraña obstinación o locura, pronuncio las lenguas a mi manera, como a mí mejor me suenan; me encanta pronunciar a mi manera, como me gusta y no como debe ser. Ahí percibo una

> falla grave: no hablar un idioma como lo hablan todos implica no adaptarse a las reglas, a los usos, al sentido común. Peor todavía: es no querer sumergirse en la corriente de las generaciones que por años y años han hablado una lengua, patrimonio de todos; de manera caprichosa, me invento una pronunciación para inventarme a mí misma. (12)

La narradora de "Congreso" es una escritora que relata su viaje a Alemania invitada por "la Casa de las Culturas del Mundo". La extrañeza antecede el viaje y se manifiesta ya desde el momento mismo de la invitación. Haber sido invitada se considera un hecho inexplicable o irreal que instala a la narradora en un terreno de vacilación y sospecha: "Yo me sentía como si la invitación fuera dudosa, como si yo tuviera sin saberlo poderes espurios para producir ese hecho, y por lo tanto me sentía sospechosa". La lectura de la carta de invitación se realiza desde una mirada de asombro atenta a detalles nimios, diferencias leves que desencadenan la interrogación y el extrañamiento:

> La carta era bien clara; estaba en castellano, pero toda llena de "K" en "Kultur" y en "Lateinamerika". Lateinamerika así escrito parece otra que la que yo conozco; decimos América Latina, que somos nosotros, y Norteamérica, que son ellos. Pero se ve que los alemanes miraban todo desde una lejanía, desde la casa de las kulturas del mundo. (12)

Carlo Ginzburg (2000) arma la red de los antecedentes y precursores del extrañamiento conceptualizado por el teórico del formalismo ruso Víctor Shklovsky como instrumento específico del arte para desautomatizar las percepciones anquilosadas por el hábito. A partir de la pregunta sobre si es posible identificar una tradición detrás de ese procedimiento, Ginzburg suma a las citas de Tolstoi, con las que trabaja el formalista ruso, los escritos de Marco Aurelio, los ensayos de Montaigne y textos de La Bruyère. A partir de un amplio recorrido por distintos momentos y autores en el que se expone la técnica del

extrañamiento, el historiador italiano identifica un patrón que habilita el procedimiento, la mirada inocente: "el salvaje, el campesino, el animal, aisladamente o combinados entre sí proporcionarán un punto de vista desde el cual observar a la sociedad con ojos distanciados, extrañados, críticos" (2000: 26).

El extrañamiento, tal como lo ejerce la narradora del relato de Uhart, está asentado también en ese despojamiento del saber, una posición de inocencia que permite observar las instituciones y los hechos culturales vaciados de los significados que generalmente se les atribuye. Esta ingenuidad –una "ingenuidad calculada", según Paloma Vidal (2011)– no va en desmedro de las posibilidades de narración de la experiencia de viaje, sino que permite, como señala Ginzburg, observar más y mejor: "Comprender menos, ser ingenuo, quedarse estupefactos, son reacciones que pueden llevarnos a ver más, a alcanzar algo más profundo, más cercano a la naturaleza" (27).

Pero el posicionamiento de esta narradora no quedaría expuesto con claridad si no se considerara su relación y su mirada sobre los otros viajeros y participantes del congreso. En el polo opuesto de esta narradora desubicada están los "expertos en congresos". Así como la mirada de la escritora insiste en desmontar la solemnidad del evento internacional, de su perspectiva se desprende también un efecto de cuestionamiento sobre estos viajeros que se suponen detentadores de un saber superior, de una seguridad y una soltura sin fisuras. A diferencia de ellos, la narradora es un "bicho encapsulado" (14). Esta descripción es significativa en tanto remite a su aislamiento respecto de los otros (siempre se genera una situación en la que queda sola o pasa desapercibida) y a su autopercepción de inferioridad respecto a la supuesta perfección y corrección de los europeos. Ser un bicho para la narradora es sentirse proveniente de "un país subdesarrollado". "Sepa disculpar el subdesarrollo" (21), responde luego de cometer un error. El bicho encapsulado, subdesarrollado, periférico es el que permite la mirada extrañada (en línea con la visión esclarecedora del campesino o el salvaje en la tradición identificada por Ginzburg). A pesar de esta

alusión al país, es preciso reconocer cómo la extranjería en el relato no está calibrada tanto en términos de ajenidad nacional o territorial, sino que se produce, más bien, en la impertinencia, la distancia y el desvío trivial respecto de las normas y las convenciones.[4]

A pesar de su aislamiento respecto a los otros, el texto no se apoya en la queja por la incomunicación y la incomprensión entre la narradora y ese entorno. En lugar del tono del lamento, lo extranjero adquiere valor por propiciar un estado de perplejidad, lo cual se observa con claridad en los pasajes en los que se exhibe un cruce entre ficción y traducción. Cuando la narradora escucha a un actor leer uno de sus cuentos en alemán, asiste al pasaje a lo incomprensible de aquello que ella misma escribió. "Yo no entendía absolutamente nada. ¿Por dónde iría en el cuento? Sólo entendí que decía 'tomates' y ahí me di cuenta de por dónde iba". La traducción de su texto no le transmite una satisfacción por traspasar con su escritura las fronteras de su lengua, sino la condición perpleja de escuchar un relato que es propio, vuelto ajeno. Un arrebato de inquietud la asalta también cuando, más adelante, asiste a la lectura y el análisis que efectúa un profesor alemán de un cuento argentino lleno de modismos y lunfardo: "En el cuento aparecían frases tales como: 'El que te dije', 'A la pelotita', '¿Qué enfermedad tiene? Tiene la papa'. Y también: 'Se volvió mishinge'" (29). ¿Qué se entiende de esas expresiones leídas en tal contexto con "voz átona y en tono correcto", si su sentido está atado a un marco de enunciación y una entonación particular?

> ¿Usarían, los que sabían castellano, esas expresiones entre ellos? Porque esas palabras, dichas por él, estaban envueltas en un velo nórdico. Y en Buenos Aires el lenguaje tiene sentido según los tonos de

[4] La narradora de "Diario de viaje" (2003) que se desplaza a Tacuarembó, ciudad uruguaya casi en la frontera con Brasil, con una misión de carácter laboral ("vine a hacer una nota"), suma otra forma de dislocación respecto a la experiencia de viaje: la puesta en cuestión del motivo para estar ahí y la falta de interés: "¿Qué hago yo acá? ¿Por qué estoy acá?" (100). La descolocación de los sujetos de Uhart surge de la combinación de un fuera de lugar con un desajuste respecto de las circunstancias

> voz, el interlocutor, la carga que se ponga. Y "a la pelotita" puede significar admiración, miedo o cualquier otra cosa. Y "se volvió mishinge" no quiere decir exactamente "se volvió loco", sino, entre otras varias acepciones, "a mí no me van a joder así nomás". (2003: 29)

La cuestión que suscitan los modismos sobrepasa la posibilidad de traducción y apunta a la interrogación sobre qué es lo que hace que un alemán se aproxime a ese relato, le guste, le encuentre un sentido en ese "velo nórdico" en el que las palabras se ven envueltas. Si bien queda señalada cierta carga de intraducibilidad, el relato no insiste en el lamento por esa imposibilidad sino que desarrolla el asombro y la inquietud que provoca ese cruce a pesar del desacople y la dislocación del sentido. Incluso la interrogación puede exceder el problema de la significación y apuntar solo al significante. Esto se produce cuando escucha luego a una suiza que lee otro relato en castellano: "Cuando ella dice 'Cacha', ¿a qué le sonará? Porque es un sobrenombre feo, que el que puede se lo saca cuando es grande. Y la suiza repetía constantemente y con esmero 'Cacha' como si hubiera dicho 'María'" (2003: 30).

Más adelante, la narradora advierte que este problema no se da solo en la brecha entre lenguas extranjeras, sino también en las variaciones dentro de la misma lengua a las que se exponen, por ejemplo, los expertos en literatura latinoamericana. Si bien en el contacto pueden comprenderse los modismos provenientes de otras culturas y un argentino puede comunicar el sentido de los propios en otras latitudes, no hay posibilidad de una apropiación plena en la medida en que no se los usa, no se los incorpora al habla cotidiana:

> Y uno piensa qué habrán comprendido, o a qué les sonará, si nosotros, argentinos, para entender algunas palabras peruanas como "lisura" o "mixtura", las aprendemos a través de la voz de Chabuca Granda, por ejemplo, y después de un tiempo nos van entrando solas y se nos hacen íntimas, pero jamás las usamos: son propiedad de los peruanos. (30)

Sin embargo, como se advierte en la cita, se le reconoce a la palabra ajena la posibilidad de "hacerse íntima", como si lo otro, a pesar de guardar un sentido fraguado en una distancia insalvable, permitiera en su contacto un nivel de interiorización que no se contradice con la exterioridad. Si bien marca el desajuste, la narradora se instala en un intersticio desde el que vislumbra con perplejidad (basta recordar ese *plus* de mirada del extrañamiento) la contradictoria manifestación lingüística de una intimidad prestada.

La narración de los límites del viaje

En el inicio, la narradora de "Del cielo a casa" (2003), al igual que la de "Turistas y viajeros" (2008), parece adjudicar a la experiencia turística el centro de su relato, pero luego advertiremos, por el desvío de su narración y por la posición que asume su figura que se minimiza continuamente y evade cualquier tipo de arrogancia, que resulta más próxima a la escritora que narra su viaje en "Congreso". La narradora anota expeditivamente lugares comunes del turismo: la exigencia de autenticidad, señalada por MacCanell –"uno viaja para ver si son verdaderos el Coliseo, el Vesubio y el Papa en su balcón" (39)–, la "pequeña y pajuerana emoción '¡Pensar que yo estoy acá!'", y también la sensación de fracasar en el intento de ver todo lo que "se debe" ver (MacCanell, 1976): "uno se despide de la plaza pensando que no volverá nunca más; entonces hay que ver muchas cosas que faltan, como un condenado a muerte que come y bebe todo por última vez" (40).

Si bien la narradora se desentiende de esos objetivos obligados para desviar su mirada a detalles secundarios o excéntricos como una tienda donde venden "sotanas, cálices, manteles y objetos sagrados para los curas de todo el mundo" (39), no deja de sentirse apabullada ante tanta "historia". Recién en el aeropuerto, se podría decir en el término de su viaje, encuentra un descanso de las explicaciones y los relatos históricos que disparan los monumentos y los sitios turísticos. El espacio del aeropuerto da un respiro a la saturación de información y

de signos que conforman la experiencia turística, y ese aire le permite rumiar y sacudir con curiosidad la rigidez de las frases hechas y los lugares comunes:

> En el aeropuerto la mente descansa de todas esas explicaciones y rectificaciones de frases históricas, por ejemplo, eso de que no es cierto que todos los caminos conducen a Roma porque en realidad parten de Roma. ¿Cuál es la diferencia? Si los caminos están hechos para ir y volver. O esa otra de que no es cierto eso de "Ver Nápoles y después morir", que se trata de Mori, una localidad. Pero en realidad, Mori ¿dónde está? Nadie, absolutamente nadie va a Mori. (41)

Aunque la narradora señala que el espacio del aeropuerto es un "lugar acolchonado" que borra "los pensamientos y los recuerdos", su mirada no se corresponde con la célebre y cuestionada caracterización teórica de "no-lugar" (Augé, 1993). En este caso, la transitoriedad del sitio no adquiere un carácter negativo de punto que no contribuye a la identidad, ya que su efecto de olvido del cúmulo agobiante de imágenes del viaje resulta, desde la perspectiva de la narradora, beneficioso. En el aeropuerto siente que su viaje no termina, sino que, más bien, comienza. Conversa con una vendedora, se siente "llena de vida" y la sorprende un estado contradictorio: "un ataque de comedimiento".

¿Cómo calibrar la intensidad de lo que, dicho de otra manera, sería un golpe de moderación? Una construcción así permite entender cómo Uhart en sus narraciones hace de la medida de las cosas un efecto del lenguaje del que narra: si el tono y la perspectiva narrativa empequeñecen los grandes desplazamientos, los monumentos, el prestigio de los eventos y las instituciones internacionales, entre otras cosas, también pueden producir lo contrario: expandir o agrandar lo nimio, lo trivial o lo que en este caso se define por la idea de disminución o ajuste de lo excesivo o exagerado: el comedimiento.

La narración continúa relegando aún más la importancia del viaje, o más concretamente, arrinconando la estadía turística en Italia en unos cuantos párrafos y expandiendo en su lugar el relato del encuentro y la

convivencia en el avión con una pareja que se dedica a cuidar caballos en un lugar ubicado a 100 km de Roma. Ni la argentina de un pueblo cercano a Arrecife y su marido irlandés se corresponden con la figura del turista:

> No, no había visto el Coliseo; estuvieron los siete meses en el campo y en ese tiempo fueron una sola vez a Roma. Sí, había extrañado mucho la primera semana; pero veía los teleteatros italianos, porque les dieron una casita, un televisor y una motoneta para ir a comprar al pueblo. Eso sí, se le había pegado "Santa Madonna". (43)

El relato se detiene en esa sociabilidad transitoria, ese viaje compartido tejido por momentos de identificación y conversación trivial. La relevancia de este pasaje señalado por el título del cuento permite pensar la apuesta a una reformulación de la respuesta sobre qué es lo que se cuenta de un viaje al exterior. Si el turismo es, a fin de cuentas, un modo de administración de límites del campo de lo sensible (un reparto de espacios, tiempos y formas de actividad), la ficción de Uhart narra esa práctica reconfigurando la visibilidad de las partes que conforman la experiencia turística. Una intervención a contrapelo de los modos asentados que fijan la organización de los tiempos y espacios en la narración de viaje. Si hacia el final se explicita que no se continuará el vínculo establecido en el avión –"No nos dimos las direcciones. Ni falta que hacía" (44)– es para dejar en claro que no se trató de un relato del comienzo de una amistad significativa, sino de una reordenación de la materia narrable del viaje que enfoca lo transitorio, lo liminar, lo accesorio.

Las inciertas aventuras del extranjero: *Los incompletos*

El relato "El extranjero", de Sergio Chejfec publicado en la revista *Punto de vista* N.° 45 (1993) nos instala en el tiempo después de una pérdida: el narrador se enfrenta a la memoria de su hermano recién muerto. La reflexión sobre las marcas de la ausencia lo llevan a recordar una

frase que repetía su hermano: "¿No es precisamente en el extranjero donde lo propio se le aparece a uno como cierto y determinante?" (7). Lo que sigue a esta frase es la explicación de la singular relación del hermano con los viajes. Si bien "jamás hizo nada por irse", su hermano Ernesto, cuenta el narrador, soñaba todo el tiempo con viajar, lo cual lo colocaba en una situación contradictoria "de acción y pasividad". Marco de indecisión que puede vincularse a lo que luego en la novela *Los incompletos* (2004) se nombra como "situaciones-prólogo" (30). Ernesto acostumbraba a vivir en un estado de preparación de viajes que nunca se concretaban:

> En la época de los preparativos, aparte de los mapas leía guías hoteleras, aunque fuesen antiguas, ponderaba los atractivos turísticos ayudado de fotos blanco y negro y comentarios telegráficos, seguía el recorrido de las carreteras, e incluso ansiaba informarse del trato que recibían los extranjeros. (7)

Muchos años después de la publicación de ese relato, en el texto "La pesadilla" (2006) Chejfec retoma la frase que pronunciaba este personaje y la cita en tanto una de las muletillas que usa para referirse a su "prolongada vida de extranjero" (113). Repone el origen y el autor (pertenece a Flaubert y se encuentra en una de las cartas de su viaje a Egipto) y define que su sentido se vincula al espíritu moderno del turista o visitante "que busca lo distinto como interiorización o confirmación de lo propio" (2006: 113). Si volvemos a la situación en la que se inserta la frase en el relato de 1993, el sentido de "extranjero" no puede asociarse de forma sencilla con la "vida afuera", ya que el hermano del narrador nunca viaja. En lugar de una simple carga irónica, la frase señala algo más. Lo extranjero tal como es pensado aquí no apunta al afuera del país, sino que está constituido por la misma situación de incumplimiento y virtualidad en la que Ernesto se ubica. Lo extranjero no es ni más ni menos que su marco de enunciación y todo lo que lo rodea: "la luz, el aire, el espacio de difusión de los sonidos que salían de su garganta resultaban el ámbito más inmediato de

convivencia con la totalidad: era el extranjero mismo, lo extranjero en estado de suspensión, una especie de Extranjero Puro rodeando la piel" (1993: 10).

Entonces, lo que viene a afirmar la frase es algo que da forma a una contradicción que resultará central en el proyecto narrativo de Chejfec: lo incumplido e incompleto como determinante de lo propio, lo irrealizado es una vía para transformar lo propio en una certeza. Dicho de otra manera, lo extranjero, entendido como estado de suspensión o virtualidad, es un factor que interviene como regulador de las tensiones entre lo determinado y lo indeterminado que se ponen en juego en la narración.

A pesar de la no poca distancia temporal entre la publicación de uno y otro texto, la consideración del relato "El extranjero" es significativa para la lectura de la novela *Los incompletos* (2004) no solo por el hilo común del trabajo con las ideas de extranjería y viaje (al fin y al cabo estas cuestiones son factores constantes de conceptualización y producción narrativa en casi toda la producción de Chejfec),[5] sino por tener en común una particular articulación entre viaje e imaginación. Si bien Ernesto no se desplazaba físicamente al extranjero, la frecuentación y planificación de recorridos en los mapas daban forma a "verdaderos viajes mentales" (9) que podrían encuadrarse dentro de la tradición del viaje inmóvil cuya tradición reconstruye Bernd Stiegler en *La quietud en movimiento* (2011). *Los incompletos* se trama a partir de la rememoración que realiza un narrador innominado de su amigo Félix, quien ha dejado el país para asumir una vida nómada. El recuerdo del errante propicia una escritura dirigida a reconstruir momentos de su viaje a partir de los materiales que le envía esporádicamente y que se resumen en unas escasas y poco expresivas líneas y tarjetas postales. Las anotaciones surgen entonces tanto de la ausencia del otro como de su elusiva presencia (construida con noticias equívocas). Si la

[5] Edgardo Berg (2003) señala al respecto: "Podríamos decir que la poética de Chejfec se potencia en una radical negatividad que vulnera y erosiona cualquier intento de clasificación y de definición más o menos imaginable" (1).

distancia oculta y fija la figura de Félix para el narrador, la escritura va a aprovechar ese juego entre lo que se sabe y lo que resulta inaccesible sobre su realidad. Esta tensión dispara el trabajo de la imaginación que opera sobre el viaje del otro. Que la narración avance sobre los vacíos y las incertezas que deja Félix no significa que este sujeto no haya viajado (esto lo diferencia, sin dudas, del personaje de Ernesto), sino que la ficción encuentra su lugar en lo desconocido o inverificable de su viaje.

Si la tarjeta postal es un instrumento de la "mirada turística" (Urry, 1990) que aísla elementos del paisaje para separarlo de la experiencia cotidiana y ofrecerse como signo de una representación idealizada de un lugar, las que envía Félix al narrador no cumplen con estas prerrogativas ligadas a lo informativo y lo idílico. La única función que parece permanecer en el uso que hace Félix de la tarjeta postal es la de constatación del viaje, un "estuve aquí" del viajero comunicado por la imagen. Pero incluso este uso se ve perturbado, en primer lugar, por el envío, en una ocasión, de una postal de Buenos Aires (11), y en segundo lugar, porque sus postales exhiben "una mirada al sesgo" que consiste en no decir lo que se espera de ellas. Las tarjetas postales de Félix exponen, también, un carácter anacrónico no solo por el desfasaje entre el envío y la recepción, sino también por tratarse de un objeto asociado al pasado: "probablemente antes de que Félix los escriba, esos mensajes ya tienen los atributos de la correspondencia antigua, anticuada o casi perimida" (11). En lugar de signos turísticos plenos e inequívocos que señalan su visita a diferentes ciudades, las tarjetas postales que recibe el narrador son marcas de movimiento, pero también imágenes que le sirven a Félix para ocultarse y precipitar el desconcierto (14). Las cartas y tarjetas postales son "la mínima parte de una situación oculta" (24), es decir, no funcionan como fragmento o indicio que permite reconstruir una totalidad, sino como dato enigmático que oculta o confunde.[6] En *Los incompletos*, justamente la

[6] En "La venganza de lo idílico" (2007), Chejfec cuenta su experiencia con una serie de postales de Caracas dañadas por termitas que dejaron unos agujeros en su superficie. Las "excavaciones" de las termitas, para Chejfec, proponían itinerarios, abrían una

insuficiencia y la inaccesibilidad de la situación esbozada es lo que echa a andar la especulación y la escritura del narrador. La incertidumbre sobre la vida del extranjero genera una disponibilidad sobre su figura que resulta el motor narrativo de la novela.

Si el relato sobre las vicisitudes del viaje de Félix que entabla el narrador se apoya en un principio en cartas y postales, pero luego se extiende sin que exista una apoyatura o base clara para lo que se cuenta, la narración no busca en ningún momento ocultar la artificialidad e inestabilidad de su invención. Por el contrario, la ficción del viaje acentúa constantemente el artificio no solo de las situaciones, sino también de las subjetividades que se construyen (sobre todo la de Félix y la de Masha, una empleada del Hotel Salgado de Moscú). La narración se detiene en reiteradas oportunidades en recordatorios sobre el carácter artificial de los sujetos, sus experiencias y los lugares que visita. Por ejemplo, una inquietante foto en el hotel de unas manos de un marionetista tramando los trebejos lleva a una reflexión sobre la figura de Félix como ser construido y artificial. ¿Cuál el sentido que adquiere esta artificialidad señalada una y otra vez? En primer término, la proximidad del viaje de Félix con el desplazamiento del turismo nos habilita a confrontarla con el artificio que la mirada turística construye sobre las ciudades del mundo. Si, como ya señalamos, el turismo promueve imágenes que resaltan el carácter idílico de los lugares, la artificialidad sobre la que se apoya la narración de Chejfec tiene un sentido muy diferente. En principio, se trata de un artificio del cual no puede extraerse ninguna certeza. De ahí, las descripciones e imprecisiones contradictorias sobre los diferentes lugares, particularmente desarrolladas en el espacio del hotel que produce "la idea súbita de estar en otro lugar; no en alguno en particular, sino en otro desconocido que básicamente no era ese" (44). El artificio produce una experiencia de dislocación, pero, al mismo tiempo, de imprecisión. Lejos de la "autenticidad

posibilidad de contacto entre tiempos y espacios diferentes y les otorgaban realidad manifestándose como "lo único verdadero", el único reducto de materialidad de estas postales.

escenificada" (MacCanell, 1976) o el "simulacro codificado" (Barthes, 1957) de la experiencia turística, los "escenarios" que recorren Félix y Masha no son lugares turísticos o sitios identificables, sino paisajes vacíos, olvidados o abstractos donde queda diluido cualquier rasgo pintoresco o distintivo. La opción, entonces, no es desbaratar la artificialidad de la experiencia del viaje para escudriñar en la "parte trasera" en busca de una supuesta autenticidad, sino, más bien, construir un artificio que no dependa de la pretensión realista de reproducir lo real y se proponga como modelo autónomo. El modelo artificial como base de la narración permite incorporar formas de abordar los tópicos y las experiencias de forma indirecta. La construcción o postulación de un ser artificial es el modo indirecto o la intermediación para pensar sobre lo que constituye las "inciertas aventuras" del extranjero. Por eso proliferan las mediaciones ficcionales. Por ejemplo, Félix se vuelve, de pronto, un personaje del libro pensado por Masha: "ficción al cuadrado" en la que las subjetividades se vacían y se vuelven intercambiables. La extranjería en *Los incompletos* es una forma disponible para un proceso proliferante de ficcionalización. O dicho de otra manera: la ficción solo puede transformar a la extranjería en material narrativo en la medida en que se considera al extranjero como ser incompleto y, por lo tanto, disponible para ser ficcionalizado. Es así como la forma exterior de un muñeco maltrecho al que le falta un brazo es el intermediario adecuado para explorar una cuestión histórico-social: la de los migrantes pobres (153). La escritura no busca introducir una realidad concreta y política asociada al desplazamiento de forma directa o referencial, sino que apela al ejercicio de imaginación que ese "ser artificial" propicia en Félix. Mediante esas mediaciones y artificios se evoca, con un efecto claro de extrañamiento, la experiencia del trabajador migrante: "El muñeco encara su trabajo como si fuera para siempre; no piensa en la posibilidad de un cambio, incluso no piensa que en cierto momento se le acabará la mercancía y por lo tanto deberá ocuparse de reemplazarla" (154).

Para pensar cómo se figura al extranjero en la novela es relevante también entender qué relación establece desde la distancia con su país, y cómo se concibe en el texto la idea de nacionalidad, más precisamente, la argentina. Cuando en el inicio el narrador presenta a Félix, lo define como alguien que decidió alejarse del país

> y sobrevivir en el mundo como un planeta errante, impregnarse de las lenguas que iría adquiriendo y entre otras cosas adoptar un *impreciso* lustre internacional (pero conservando, como una *rémora ambigua*, extenuante y codiciable a la vez, apenas visible aunque indeleble, la sustancia de ser un argentino en fuga). (7, las cursivas son mías)

A la hora de precisar qué factores gravitan sobre la identidad que asume Félix en tanto "argentino en fuga" (7), vemos que la indefinición y ambigüedad son los predicados que caracterizan tanto la faz internacional de su figura como ese resto que aún sostiene su vínculo con su nacionalidad argentina. La pertenencia no está pensada como la vinculación con un concepto, un territorio o un conjunto de sentidos que aporten rasgos estables y distintivos, sino como la paradójica adscripción de una inestabilidad en la que el sujeto se diluye y se asimila a lo indiferenciado. El abandono del país se concibe entonces como el pasaje de los lazos ambiguos de la nacionalidad a la obtención de otros "más fluctuantes" (11). La pregunta por el "significado de la nacionalidad" lleva a la intuición de que el país es "cada vez más incierto" y que tiende "a la transparencia" (2004: 102). En un diálogo explícito con la tradición del desierto y el vacío en la cultura argentina, la extensión desaforada del territorio nacional no sería un mal que aqueja al país (Sarmiento), sino que se revierte en un valor, ya que produce seres "incompletos o invisibles en tanto procedían de una tierra sin rastros" (103).[7]

[7] En "Viaje y sufrimiento", Chejfec señala: "el viaje es nuestra marca de origen, porque hacia cualquier lado que vayamos, incluso si se trata de un viaje hacia lo profundo, hacia el paisaje propio, inevitablemente *connotaremos el vacío de donde provenimos*" (2005: 13, las cursivas son mías).

Este posicionamiento acerca de la gravitación identitaria de la nación sobre los sujetos parece encuadrarse dentro de las reflexiones sobre la condición posnacional que exhibirían algunas producciones literarias argentinas de los últimos años (Mandolessi, 2011). El trabajo con una identidad inestable y el reconocimiento de la erosión del Estado-nación como factor determinante de la vida de los sujetos son marcas que podrían acercar los sentidos que se ponen en juego en esta novela con los planteos sobre lo posnacional, tal como están planteados en textos de Habermas (2000) y Castany Prado (2007). Sin embargo, *Los incompletos* de Chejfec se resiste a ser leída en la encrucijada entre una literatura nacionalmente orientada y otra que aporta una mirada internacional o cosmopolita. Más allá de la discusión sobre la pertinencia de la categoría de literatura posnacional, la novela de Chejfec no se correspondería con ese planteo en la medida en que sus operaciones y su desmontaje del relato de viaje y de las subjetividades no funcionan bajo la pretensión realista de reflejar un estado de cosas económico-social particular (ya sea las crisis de las identidades nacionales, las redefiniciones de las fronteras territoriales, etc.), sino que se erige, más bien, como una exploración literaria autónoma que teje relaciones oblicuas e indirectas con el contexto. Si la existencia del país es puesta en duda y se disuelve el contenido de aquello que une a sus habitantes haciendo también de ellos seres incompletos (113), la indefinición de la vida del extranjero no es un corte con la realidad nacional, sino su continuidad:

> Y de algún modo esa circunstancia le había confirmado a Félix la razonabilidad de adoptar la vida errante, la idea inocente de fabricar realidades o personas que pese a ser siempre incompletas por lo menos fueran un eco, aunque también distorsionado, de lo que dejaba. (113)

Al desbaratar el paradigma de sentido que se apoya en la oposición entre nacional y cosmopolita o "habitante de un país" y "ciudadano del mundo" y eludir también una articulación dialéctica de opuestos, el

planteo de la novela se aproxima a una forma de "lo neutro" en el sentido barthesiano (2004). La extranjería es entendida entonces como un estado de suspensión e indefinición que desbarata los sentidos y que encuentra su momento narrativo en las situaciones-prólogo: intervalos o pasajes de transición, donde las cosas no avanzan y provocan una oscilación de los personajes entre la ruptura y la continuidad, la movilidad y la inmovilidad, la acción y la pasividad. El desarraigo y la errancia de Félix, en lugar de suscitar la fijación de una identidad renovada en el extranjero como promesa de diferencia y de distinción, se vuelve escenario inestable de indefinición. Sus desvíos y distanciamientos se asocian, más bien, a la idea de *xeniteía* que recupera Barthes en *Cómo vivir juntos* (2005). Experiencia de desrealidad que pone en primer plano el despojamiento y una despatriación "que carece de investidura compensatoria" (184), la *xeniteía* resulta adecuada para pensar la potencia de una extranjería que evade la cristalización de los sentidos y las estructuras y permanece a la intemperie.

El anacronismo como arte de la extrañeza. *Baroni: un viaje*, de Sergio Chejfec

En "La pesadilla", texto que integra el libro *Poéticas de la distancia* (2006), editado por Sylvia Molloy y Mariano Siskind, Chejfec asevera que la experiencia del traslado a Venezuela significó para él una divergencia leve respecto de su vivencia en Argentina. Esa diferencia o contraste debe entenderse como modulación: "era un país diferente dentro de lo parecido" (112). El desplazamiento sutil o "lejanía inútil" es reivindicado por Chejfec como factor clave en términos de productividad para su literatura y para la forma en que él mismo reflexiona sobre ella. Si el centro de este texto parece demarcado por el tópico de la "vida afuera", la reflexión tiende a desestabilizar el sentido de esa exterioridad. Estar en Venezuela para Chejfec no consiste meramente en "vivir afuera", sino en estar "en los dos países, y en ninguno a la vez" (2006: 112). La exterioridad se configura como ambigüedad,

indecisión, atopía. Me interesa cotejar esta percepción sobre la vida en Venezuela con las impresiones y reflexiones sobre este país y la singular serie de artistas venezolanos que compone un libro de Chejfec publicado algunos años después: *Baroni: un viaje* (2007). En principio, en este último parece acentuarse el peso de lo diferente. Tanto Rafaela Baroni y sus figuras, como Armando Reverón y sus objetos, así como también Juan Sánchez Peláez y sus poemas, entre otros artistas, adquieren en el relato una dimensión de alteridad. Si uno de los propósitos del relato ensayístico es dar cuenta de estos artistas y su labor, al mismo tiempo hay un trabajo que apunta a su preservación como signos de una extrañeza irreductible. El texto se abre con la contemplación del narrador de una de las esculturas de la artista plástica venezolana Rafaela Baroni: "Tengo frente a mí el cuerpo de madera del santo; la madera se ha rajado por la mitad de este médico que mira hacia adelante sin ver nada en particular" (7). Como señala Mariana Catalin (2013) apoyándose en los planteos de Jean Luc Nancy, este pasaje exhibe la confrontación entre la escritura y la escultura, un "hacer contra" que establece la tensión entre las artes. En la aproximación mediante la escritura a las piezas de Baroni, Chejfec aprovecha la intraducibilidad entre las artes (Nancy) para instalarse en la extrañeza entendida como la distancia irresuelta entre las palabras y el objeto artístico. Lo irresuelto está dado por un vaivén entre apropiación y exclusión que garantiza una interacción con el objeto en la que se evita la homogeneización o la consustanciación de su lógica con la de la escritura.[8] En una entrevista publicada en 2007, Chejfec afirma que el relato ensayístico es una excusa para "hablar sobre estética, sobre Venezuela y sobre algunos personajes de ese país que son para mí sumamente

[8] Que la tensión defina la relación entre las prácticas se vincula con el hecho de que la escritura asume en el libro un estado de indefinición genérica que ya ha sido advertido por la crítica. Crónica, ensayo de arte, relato de viaje, biografía, el libro se mueve entre estas inflexiones sin estabilizarse en ningún momento en una opción genérica. (cf. *El sendero de los indecisos* 2014)

emblemáticos y enigmáticos" (1). En la conjunción de esos dos atributos se tensionan el misterio y la condensación simbólica.

En dos momentos puntuales, la figura de la mujer en la cruz (otra de las piezas de Baroni relevantes para el narrador) produce una extrañeza expresada como temporalidad heterogénea: "percibía no obstante la señal de lo diferente, el tiempo paralelo, más bien extranjero en el que esta figura me había instalado" (46). Más adelante, el narrador, de nuevo frente a esta figura, se explaya un poco más sobre la idea de "tiempo extranjero":

> Enlace con lo anterior y lo venidero; mirada desde varios ángulos la mujer en la cruz tenía también la virtud de suspender el momento actual, digamos el ahora, y llevarnos a un nivel de presencia difusa, sólo a medias evidente, como si se tratara de ocupar un plano temporal imperfecto, donde se confundían dos elementos disímiles, la añoranza y la celebración. (65)

Suspensión del ahora, ruptura de la continuidad cronológica en la medida en que se erige superposición y confusión de tiempos, esta extemporaneidad condensa la ambigüedad y reúne lo contradictorio. La contemplación y evocación de las piezas de Baroni traduce a una modalidad temporal la experiencia aurática en tanto aparición de una lejanía (Benjamin). Ahora bien, para poder entender la función del aura en esta confrontación de la escritura y el arte de Baroni, debemos remitirnos a los términos planteados por Didi-Huberman (2011) cuando señala que el aura, en la actualidad, resiste a su decadencia en tanto hipótesis (348). Teniendo en cuenta esto, podemos perfilar la aproximación sobre las figuras que evocan una práctica arcaica no como aseveraciones que se pretenden definitivas, sino como conjeturas ensayadas en torno a una experiencia ambigua y anacrónica. El anacronismo no está dado solo por la explicitación de los tiempos superpuestos que habitan en las figuras, sino por el contraste entre las producciones artísticas de Baroni entendidas bajo la idea de una "infancia del arte" y lo que el narrador asume como "arte crepuscular"

(definido como la búsqueda de la decepción y la ironía y las "incertidumbres directas sobre el sentido") (102).[9]

Si en "La pesadilla" la extranjería se entendía como indeterminación y atopía (no estar en ningún lugar), la modulación de la diferencia leve también admitía una lectura temporal: "Porque fue como llegar a la Argentina de la década siguiente; Venezuela fue la promesa, más bien la premonición, que se me concedía observar" (2006: 112). La importancia de una sensibilidad anacrónica para Chejfec se entiende si consideramos no solo la manera en que da forma a la vida en el extranjero, sino también la manera en que postula una interacción elusiva, indirecta y levemente desfasada con las formas culturales del presente.

Representar el país extranjero

La extrañeza que capta el narrador en las producciones de estos artistas venezolanos no se limita a la heterocronía, sino que abarca también la cuestión sobre los modos de comprender la representación en el arte. Además de la preocupación central sobre cómo estas prácticas artísticas producen una apertura hacia la vida (Catalin, 2014), es relevante la función que cumplen a la hora de ofrecer una alternativa para resolver "el problema de la representación" que es comprendido a partir de la tensión entre imitación y sustitución.[10] Veremos que el encuentro con una serie de propuestas artísticas que se distancian de la voluntad

[9] Entender las relaciones entre el arte de Baroni y el arte contemporáneo no como oposición plena sino a partir de una conjunción de diferencias y solapamientos. Si la comprendemos así, podemos entender su vínculo entre pasado y presente. Florencia Garramuño (2015) señala la idea de "una ignorancia del arte contemporáneo como una forma que efectivamente capta la pérdida –o el abandono– del sentido de autoridad de gran parte de las prácticas estéticas contemporáneas" (38).

[10] Otra forma relevante que asume en el relato la evasión de la lógica de la mímesis es la distinción entre representación y ornamentación. El narrador señala que "Baroni está sometida a dos fuerzas. Una la lleva a creer en la representación, la otra la empuja a buscar la ornamentación" (69). El ornato habilita otro modo de vinculación con la religión y la naturaleza que permite descubrir "una realidad hasta entonces oculta", un agregado que rompe con la tradición representativa (72).

mimética impactará en la forma en que el narrador responde a la cuestión de la descripción y representación mediante la escritura del paisaje de la región venezolana que se encuentra recorriendo. Las figuras de Baroni se comprenden entonces como "manifestaciones autónomas de unas pocas existencias individuales" (53). Las tallas son una respuesta a la capacidad de ciertos individuos de "replicarse en infinitas materializaciones de sí mismos, a veces hasta divergentes" (53). Es significativo reponer aquí las investigaciones en torno a la idea de representación que realiza Carlo Ginzburg. Roger Chartier mediante, Ginzburg recuerda que la oscilación entre sustitución y evocación mimética atraviesa la voz *représentation* del *Dictionnaire universel* de Furetière (1690). Allí se citan tanto efigies del difunto que se colocaban sobre el catafalco real durante los funerales de los soberanos franceses e ingleses como las imágenes de cera de los emperadores romanos en los siglos II y III utilizadas antiguamente en circunstancias análogas. Ginzburg propone, más adelante, que el interrogante por la especificidad de estas prácticas puede responderse a la luz de un artículo de Benveniste sobre el significado de la palabra griega *kolossós* que remite a "sustitutos rituales, dobles que ocupan el lugar de los ausentes y prosiguen su existencia terrena". Esto debe entenderse, agrega Ginzburg, en la misma línea de la hipótesis de Gombrich que sostiene que en la representación "la sustitución precedió a la imitación". Vemos entonces cómo los artistas que exhibe el narrador de *Baroni: un viaje* reponen esa función de la representación que quedó excluida en el sentido moderno que recibió el término. En el modo de exponer las figuras de Baroni encontramos también la articulación entre desplazamiento de la voluntad imitativa y muerte que se verifica en la investigación de Ginzburg:

> De algún modo, el cutis afiatado de Sánchez me recordó la superficie de algunas imágenes de Baroni, y por ese camino supuse durante unos pocos momentos, que sus propias figuras en realidad no buscaban imitar, digamos, a las personas vivas sino mostrar la piel de los muertos, como si fueran presencias verticalizadas de seres inertes. (22)

Hay una continuidad de esta cuestión, pero también una complejización en la *performance* de Rafaela Baroni que se llama "La mortuoria" y que consiste en la actuación de su propia muerte. En estas escenas fúnebres, Baroni se acuesta en el ataúd, y un conjunto de personas cumple papeles definidos, roles asignados según una disposición teatral.[11] En las veladas de "La mortuoria", cuenta el narrador, Baroni suele utilizar una figura que "hace las veces de réplica suya y que cuando no la reemplaza representa a alguien indefinido" (146). Las producciones del artista plástico Armando Reverón también pueden aprehenderse en este marco de reconfiguración de la idea de representación. Reverón, que convirtió su vida en "escenario del arte" (72), hizo de su casa llamada "El castillete" un "teatro doméstico" con sucedáneos artificiales de los objetos cotidianos: "modelo del hogar burgués, pero todo en registro 'supervivencia' y en clave de simulacro y de juego" (74). El sucedáneo, que permite construir un simulacro, se rige por una lógica que exhibe cómo lo real "puede ser falso y verdadero a la vez" (73).

Este problema de la representación es relevante para el narrador en la medida en que pone en juego los términos en que puede funcionar una descripción del paisaje geográfico que recorre. Cuestión que deriva, en definitiva, en la posibilidad de representación del país extranjero. Si Chejfec afirma que la novela le permitió "imaginar una versión de Venezuela a través de Baroni" (entrevista por Jiménez Morato, 2010), podemos pensar cómo las formas de concebir las relaciones entre la escritura y el territorio se ven afectadas por los rasgos de las prácticas artísticas expuestas a lo largo del texto. El problema de representación acota sus límites, se concentra, se puntualiza: la

[11] Lo teatral es un término relevante en este texto de Chejfec que excede una función metafórica, ya que se vuelve mediador entre las prácticas referidas. Mariana Catalin (2013) precisa este alcance: "La apelación al vocabulario teatral se convierte en una manera de mediar, un modo que el escritor encuentra para explicar desde lo propio, la literatura, esa otra práctica, aún más ajena a la literatura que el teatro, sin subsumirla. Y aparece en momentos claves de la explicación. En estos casos no es entonces un simple procedimiento metafórico sino un verdadero modo de intentar articularla y, en consecuencia, habilita la continuación del relato (94).

preocupación es cómo representar un país. La cuestión así planteada se delinea sobre dos dificultades: por un lado, las mismas características del paisaje geográfico de Venezuela –"el país es irrepresentable" (159)–, y por otro, la voluntad mimética de la escritura atrapada en una relación inversamente proporcional entre virtud y esfuerzo de la técnica y fidelidad del resultado:

> Cuanto más preciso uno quiere ser, más detallista y escrupuloso con los matices y contrastes; cuanto más espera que el aluvión de sensaciones resulte inspirador de manera de alcanzar una fidelidad honesta con la naturaleza que se presenta con toda su exacerbación; cuanto más uno quiere ser mero instrumento, buscando el despliegue verbal propicio y la transmisión ajustada del acontecer; cuanto más todo eso, el resultado termina siendo más incompleto y, sobre todo, desintegrador. (160)

La irrepresentabilidad del país en términos miméticos contrasta con el arte de Baroni, ya que, según el narrador, "ella y su obra prueban que la representación es posible, que en este caso el país ofrece a algunos sus colores bien diferenciados" (160). *Baroni: un viaje* se sitúa así en una brecha: la que se abre entre los impedimentos asociados a la voluntad imitativa y el recorrido a través de un conjunto de producciones artísticas que permiten vislumbrar un replanteo de la idea de representación a partir del uso de sustitutos y sucedáneos. La capacidad de representación del arte de Baroni debe entenderse considerando su distancia respecto a las pretensiones miméticas y por el hecho, agrega el narrador, de no proponer "traducir una totalidad", ni exponer ningún "argumento en particular" (160). La propuesta de otro modo de reproducción del paisaje geográfico puede leerse entonces en la confluencia de dos revelaciones: una ligada a la concepción artística, la labor y los materiales utilizados por los artistas venezolanos –"mi más grande descubrimiento, la capacidad revelatoria del papel de estraza" (78)–, y la otra, ligada a una visión por parte del narrador del paisaje en sí mismo como escenario:

> esos lugares se tornaban asequibles sólo como abstracción. No sentía estar dejando una región de dimensiones y características definidas, un país como dirían los italianos, sino sobre todo estar saliendo de una representación, un escenario. Imaginaba un croquis o maqueta en pequeña escala donde aparecía mi actual desplazamiento. Estaban señalados por su nombre los accidentes geográficos, con un punto indistinto, casi en el borde de la página que vendría a ser yo mismo alejándome. Yo era consciente de que se trataba de un plano y de los más arbitrarios o artificiosos que quepa imaginar, lo cual sin embargo tornaba más verdadero este trance del viaje. (137)

El modelo para entender el espacio proviene de la explicación ensayada por un amigo sobre la geografía del estado Trujillo: la reproducción más aproximada de los relieves, las fallas y los plegamientos que exhibe el paisaje es un papel abollado (141). Más adelante, cuando el narrador se encuentra con una bolsa de papel estrujada en un ascensor, las capas de comprensión que intervienen en la lectura de ese hallazgo como "señal" quedan explícitas:

> saliendo del ascensor con el papel aplastado entre las manos, recordé las llamadas máscaras del pintor Reverón y, un poco después, el ejemplo de la caprichosa orografía de Trujillo provisto hacía tiempo por un amigo, que antes referí. (180)

Ante la declarada insatisfacción vinculada a la descripción del paisaje y la geografía mediante la escritura, el narrador propone la bolsa de papel como señal (y sucedáneo) que indica un modelo de representación superador: "la geografía de todo este país podría representarse como un papel arrugado, con sus depresiones, fallas y accidentes" (180).

Lo expuesto hasta aquí parecería aportar elementos que enmarcarían la operación de Chejfec como un rescate de la diferencia cultural contenida tanto en la vida y obra de estos artistas como en las características singulares del referido territorio venezolano. Movimiento que así entendido apuntaría en la misma dirección que los efectos de la

globalización cultural según Nicolás Bourriaud (2009): una estandarización de las diferencias cuyo fin es preservarlas para así alimentar el turismo cultural. Sin embargo, el narrador elude la exaltación de lo idílico, y lo que experimenta es, más bien, una sensación de indiferencia e indistinción ante el paisaje. En tren de narrar un recorrido que realiza por la región, el narrador agrega: "Entiendo que estos datos puedan resultar un poco genéricos y por eso mismo irrelevantes, pero al mencionarlos busco transmitir una perplejidad frecuente, la de haber estado en un sitio único y a la vez indistinto" (159).

Esto lo distancia tanto de la idealización del otro como también de la respuesta postulada por Bourriaud a la estandarización global de las diferencias culturales encarnada en la figura del "éxota" de Víctor Segalen (1989). La experiencia de lo "indistinto pero único" que leemos en Chejfec está en las antípodas de la intensidad de lo diverso captada por el éxota. La respuesta del autor argentino sobre el modo de referir los paisajes geográficos, además de postular el sucedáneo o modelo abstracto como forma de reproducción más adecuada, funciona también como resistencia a la uniformización y estandarización cultural del espacio al emplazar la indiferencia allí donde el imaginario global del espacio busca anclar una esencia cultural distintiva.

En "Vecino invisible", relato que abre el libro de cuentos *Modo linterna* (2013), reaparece el episodio del encuentro con la bolsa de papel de estraza como croquis improvisado y portátil de la topografía venezolana. Pero esta vez se le asocia otro sentido a la bolsa (que en la novela fue insinuado cuando se señala su similitud con las máscaras realizadas por Reverón). El relato consiste principalmente en las vicisitudes que el narrador califica como intranscendentes, vinculadas a un "vecino invisible" con quien se cruza en un edificio que habita en Caracas. La invisibilidad, pensada como marca que funciona en esta época en tanto "ausencia de singularidad social" (24), encuentra hacia el final en la misma bolsa su prueba: "La bolsa sería el objeto ideal para ocultarse, un simulacro de pertenencia o nacionalidad, o la prueba ostensible de nuestra definitiva condición invisible" (28). La mirada del

narrador vuelve máquina de significación múltiple el objeto desechado: representante inerte de la geografía y, al mismo tiempo, máscara que oculta el rostro y permite sostener un *simulacro identitario* basado en la indeterminación. La bolsa de papel resulta así *la máscara portátil del extranjero como figura indeterminada*. La operación que redefine la apuesta sobre los modos de representación de la geografía y la figuración identitaria de la extranjería contemporánea hace confluir estas cuestiones en la potencia metafórica de un solo objeto.

Cartografías: *Mis dos mundos* y *La experiencia dramática*, de Sergio Chejfec

En lugar de simple guía y apoyatura del viaje, desde el relato "El extranjero" (1993) el mapa se vuelve instrumento equívoco y vector recurrente de extrañamiento del sentido de los desplazamientos en los textos de Chejfec. Por ejemplo, en la novela *Los planetas* (1999) encontramos un comentario sobre la capacidad del mapa de ofrecer una mirada exterior de la relación entre el sujeto y el espacio geográfico: "Encontrar en el mapa el punto donde estamos significa vernos desde fuera, tiene un efecto más impactante que la contemplación de viejas fotografías…" (173). Entre el afán totalizante y la representación puntual, el plano permite, a partir de la coincidencia entre el punto representado y la posición del sujeto, alcanzar un valor de verdad:

> Una realidad escueta y a la vez global parece representarse en los mapas, de modo que cuando coincidimos, ocupando con nuestro cuerpo el punto observado en ese momento, el único requisito para convertir al mapa, a su vez, en verdad, o sea nosotros mismos, se ha cumplido. (174)

El poema "Mapas" que forma parte de *Gallos y huesos* (2003) consiste en la contemplación de un mapa desplegado para realizar una interrogación impersonal sobre sus límites, sus vacíos, sus puntos ciegos: "La mirada humana/ Busca en el silencio/ Puntos invisibles". Tanto la

imaginación de un submundo que el mapa no alcanza a representar o se insinúa en marcas que se adivinan inconclusas ("Debajo de los mapas/ Hay un mundo sin luz") como la consideración de su materialidad, su espesor, como forma de romper la ficción de una representación plana ("Queriendo adivinar su peso") muestran el plano como instrumento imperfecto, pero también acentúan su consistencia real que puede interactuar con la corporalidad cuando a través de un orificio en el mapa se observa la propia piel del dedo. Si volvemos a *Baroni: un viaje* (2007), vemos que el espacio puede concebirse a partir de un dibujo o "representación mental" (58) del territorio que opera "como si" el narrador estuviera frente a un mapa. La clave no es tanto el distanciamiento como la potencialidad que se percibe en la abstracción como modo de aprehensión del lugar. El plano o la maqueta imaginada funciona como modo de acceder a una "verdad" de la geografía por la vía del artificio. Por eso el narrador señala que aunque es consciente de la arbitrariedad del croquis que imagina, también nota cómo la mediación de ese plano "tornaba más verdadero" (137) el trance del viaje.

En *Mis dos mundos* (2008) tenemos un narrador de visita en una ciudad al sur de Brasil que despliega un plano sobre la cama del hotel y decide dirigirse hacia un parque, la gran mancha verde que domina el mapa. La figuración del caminante desorientado de esta novela se enlaza con la errancia y los vagabundeos de los sujetos de narraciones precedentes de Chejfec,[12] y al mismo tiempo, como ha sido señalado por Graciela Speranza, "viene a clausurar una larga tradición de caminantes iluminados" (111). El andar no revela nada a este sujeto que

[12] Los personajes de Chejfec marcados por un nomadismo crónico y la ausencia de una residencia fija son sujetos desterritorializados: Edgardo Berg (2007) detalla esta cuestión: "En casi todos sus textos, Chejfec introduce la figura de un personaje de naturaleza vagabunda y aventurera. Barroso (*El aire*), la narradora, amiga de Estela e Isabel (*El llamado de la especie*), Sergio o Miguel (*Los planetas*), Delia o su compañero (*Boca de lobo*) y Félix (*Los incompletos*) son sujetos que marchan, siempre en estado de paseo o errancia. Ajenos a la seguridad que da la pertenencia a un sitio y desprovistos, por elección, de identidad civil o barrial, convocan la imagen y el rostro desfigurado del forastero y el migrante, que nos remiten al tópico del judío errante y a la tradición cultural de las fábulas jasídicas" (1).

tampoco espera nada a cambio de su extravío, en la medida en que se confiesa invadido por una sensación de hartazgo y desgano (17). En el intento por convertir al mapa en un aliado de la exploración urbana, el narrador comprueba la brecha entre la realidad y la representación cartográfica:

> Uno consulta el plano de la primera ciudad que se le ocurre y todos los lugares parecen accesibles: sólo es necesario obedecer el mapa. Pero en la tarde que vengo mencionando, y como pasa casi siempre, la realidad se me reveló distinta. Los muros de contención de las calles elevadas, los costados de accesos y de puentes, las rampas de circulación peatonal o las exclusivas para autos, a cada momento y de distintas formas me impedían dejar atrás el punto de la zona céntrica al que había llegado con el solo objeto de continuar hasta el parque. Por otra parte, si intentaba un rodeo me exponía al riesgo de perderme o, peor todavía, a caminar a tientas y hasta el fin del día por calles indistintas y fatalmente tristes; porque si el mapa se había mostrado inútil para orientarme en el camino más corto, era absurdo obedecerlo para tomar el más largo. (10)

En lugar del mapa, lo que se adecúa mejor al pensamiento en movimiento que propicia la caminata en el espacio urbano contemporáneo es un modelo extraído de la informática, vinculado a una "sensibilidad digital". El mundo digital proporciona el *analogon* de la experiencia urbana, y también la forma de la sintaxis narrativa, que no avanza según una progresión narrativa convencional, sino por asociación entre puntos, vínculos que se conectan azarosamente. Ha de notarse que la reflexión no recala en la tecnología como potencia de la novedad, sino bajo la forma del anacronismo leve, ya que se refiere a la era de los enlaces previa al uso masivo de los buscadores: "En las caminatas una imagen me lleva a un recuerdo, o a varios, que a su vez imponen otras evocaciones y pensamientos conectados, muchas veces azarosos, etc., creando en general delirantes ramificaciones temáticas que me desbordan y dejan exhausto" (128).

En *La experiencia dramática* (2012), la apelación a la tecnología como campo que ofrece herramientas de reflexión sobre la experiencia urbana y la escritura y las referencias a la cartografía como espacio de representación convergen en la importancia que adquiere el mapa digital. Ya en el inicio de la novela, Google Maps es comparado con la óptica divina como mirada múltiple que puede enfocar puntos precisos, pero también abarcar grandes extensiones. Objeto de reflexión frecuente del personaje Félix, los mapas en línea se conciben como "aparatos escénicos de vigilia continua" (5) que se han vuelto un "modelo de funcionamiento de la realidad diaria". En tanto modelo abstracto, el mapa digital permite una simulación del desplazamiento que es a la vez su verificación y que permite darle una consistencia a la experiencia en la realidad: "la caminata para encontrarse con Rose es más cierta en la medida en que puede evocarla diseñada en ese mismo momento en los mapas digitales" (5). De nuevo, aquí se postula una verdad a la que se llega a través de la mediación del artificio, en este caso una simulación o puesta en escena. Volvamos sobre la trama que propone este libro. *La experiencia dramática* consiste en el diálogo y la caminata compartida de Félix y Rose, dos personajes que se encuentran una vez por semana, precisamente, para charlar y caminar. La narración no se limita a la aparente sencillez de la anécdota, sino que se complejiza en el despliegue de un conjunto de preocupaciones conceptuales y formales que en muchos casos son la continuación de tópicos e intereses que caracterizan la narrativa más reciente de Chejfec. Uno de los temas principales del diálogo entre estos personajes es un ejercicio de actuación que le encargaron a Rose: representar la escena más dramática de su vida. Este tópico da pie a la articulación narrativa de procedimientos, reflexiones y referencias que establecen un vínculo con el teatro. Pero esta aproximación del relato al teatro no debe pensarse en términos de imitación sino de una teatralidad como "forma dentro de la narración" (Chejfec, 2012b) que permite ensayar una interrogación renovada sobre la idea misma de representación. Como señala Mariana Catalin (2012), si bien la idea de ciudad como

escenario es una cuestión ya presente en la narrativa anterior de Chejfec, debemos comprender su diferencia a partir de la articulación que establece con la insistencia en los mapas digitales en tanto "aparatos escénicos" (5). La representación de lo real se reconfigura a la luz de la renovada sensibilidad sobre el espacio y la localización que aportan los mapas digitales en tanto simulaciones en tiempo real del territorio, que registran cambios en los recorridos, el estado del tránsito, etc. El propósito es entonces ensayar sobre las posibilidades literarias de un modelo cartográfico en el cual las relaciones entre representación y referente se desestabilizan:

> enseguida cree que la sucesión de casas y edificios, esquinas y semáforos, veredas, árboles y luminarias tiene como principal cometido ser ejemplo de aquello que de todos modos los mapas dan por sentado; o sea, *como si los objetos físicos no fueran más que una* réplica *espacial medio adormecida de aquello señalado por los mapas*, y encontraran su justificación en esa existencia complementaria. (6, las cursivas son mías)

La exploración de las posibilidades de renovación de las relaciones entre la literatura y lo real a través del mapa digital halla continuidad en el ensayo "Lo que viene después" (2012), cuyos planteos son incluidos luego en *Últimas noticias sobre la escritura* (2015). Chejfec se refiere allí a un relato de Agustín Fernández Mallo que consiste en la reconstrucción de un recorrido realizado por Robert Smithson consignado en el ensayo "Un recorrido por los monumentos de Passaic". El título del relato de Fernández Mallo que aborda Chejfec es "Un recorrido por *Los monumentos de Passaic* 2009". El texto de Fernández Mallo, explica Chejfec, reconstruye el recorrido de la visita que hizo Smithson a un punto del río Paissac en New Jersey con la particularidad de que su reproducción del trayecto no es física, ya que se sirve de Google Maps para llevarlo a cabo. Podemos decir en principio que el desplazamiento virtual está determinado por lo que Said llamó "actitud textual" (1978: 136), en la medida en que el texto de Fernández Mallo

utiliza el de Smithson como base y guía para su navegación. Pero lo que le interesa a Chejfec particularmente aquí es la experiencia de simulación y el vínculo con la literatura que supone esta operación. La simulación, explica Chejfec, recrea sistemas cerrados con la condición mediante reglas que los constituyen como "esquemas de realidad". La serie de Fernández Mallo titulada "Mutaciones" (dentro de la cual se lee el texto que reconstruye la experiencia de Smithson) son relatos de simulaciones en los que la sesión digital "se propone en tanto esquema sucedáneo no representativo, sino entre icónico y analógico del mundo real –o más bien, de la geografía donde las cosas reales se organizan según los simuladores describen–" (61).

La navegación por internet, como observa Bernd Stiegler (2012), es una de las más recientes actualizaciones del tópico del "viajar sin viajar" condensado en el célebre "viaje alrededor del cuarto". La pretensión de que la literatura no se defina por sus estrategias de representación sino por sus modos de simulación permite lidiar con el agotamiento del relato de viaje, redefinir el modo en que la subjetividad del viajero se vincula con la geografía, y expandir las posibilidades de lo literario mediante la apropiación de los medios que ofrece la tecnología para proponer así una renovada forma de realismo (62).

Chejfec apuesta en los textos analizados por una literatura fuera de sí en la que la exterioridad no emerge solo de su inflexión ensayística como medio de interrogación de sus propios recursos y condiciones de existencia, sino también por su contacto con otras artes, otras operaciones y formatos a los que se expone y de los que extrae diversas formas de mediaciones y artificios para repensar la extranjería y el problema de la representación del espacio y la geografía. Estos aspectos permiten vincular estas textualidades de Chejfec con los planteos de Florencia Garramuño (2015) sobre la inespecificidad de ciertas producciones artísticas y exploraciones literarias contemporáneas en las que "las nociones de pertenencia, individualidad y especificidad son continuamente desplazadas" (13). Como ha quedado expuesto, las narraciones de Chejfec se posicionan lo más lejos posible de una

definición estable de lo extranjero y de una estrategia de representación convencional del espacio y la geografía. El valor de la extranjería para Chejfec debe entenderse más bien como "postulación de lo indeterminado" (Chejfec, 2012c). El extranjero es, entonces, la formulación que habilita una experiencia de indeterminación e indecisión, centro productivo e inquietante de su proyecto narrativo.

Del exilio a la extranjería

Juan José Saer (1997) en el ensayo "Exilio y literatura" plantea que el exilio político, el éxodo forzoso que debieron asumir muchos intelectuales y escritores durante la última dictadura militar, constituye el caso extremo de una situación generalizada. El exilio revela para Saer la situación problemática e incierta del escritor en la sociedad argentina. De Diego deduce la existencia de dos usos del término exilio en los debates del campo literario argentino: uno literal y otro metafórico. Por un lado, su dimensión material o geográfica ("estar en el exilio"), y por otro, la idea de una condición asociada al "sentir": sentirse exiliado respecto de un sistema, una cultura, etc.[13] El crítico analiza, fundamentalmente, la experiencia del exilio que se abre a partir del golpe militar de 1976 y aborda las diferentes condiciones de estos desplazamientos. El análisis que realiza De Diego sitúa las producciones en el exilio en una serie relacionada con los textos "que fundan y consolidan nuestra literatura fuera del país" (2000). Vínculo que, como recuerda De Diego, ya resulta explicitado en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia cuando un personaje pregunta: "Perdidos en esta diáspora, ¿quién de nosotros escribirá el *Facundo*?". Resulta significativa la observación de De Diego de la triple tensión que puede encontrarse en los textos de

[13] Frente a esta distinción, A. Falcón (2013) propone poner en relación estos dos planos, es decir, atender cómo el contenido cultural de las metáforas exiliares representan formas específicas de exilio: "¿qué dicen del 'exilio literal', de la emigración concretamente vivida, de las prácticas desarrolladas en contexto, las representaciones metafóricas del exilio?" (58).

exiliados: por un lado, "una tematización narrativa del exilio mismo", por otro, "variables de escritura que indicarían cierta permeabilidad a los nuevos ámbitos de convivencia" junto a la concepción de la narración argentina como choque entre el respeto a determinadas tradiciones y "la apertura a modos procedentes de otras tradiciones y otras culturas"; y en tercer lugar, "una dimensión relativa a la definición de un campo intelectual" (2000: 440). En lo que respecta a las formas de concebir las relaciones díscolas entre el exiliado y la tradición literaria nacional, resulta relevante considerar el quiebre abordado por Pablo Gasparini en las figuras de Wiltold Gombrowicz, Néstor Perlongher, Copi y Osvaldo Lamborghini, que consiste en una resignificación de la tradición del exilio romántico ("serie que va de Sarmiento a Cortázar") a una posición "trasnacional" habilitada por una violencia enunciativa emergente de la irreverencia y la impertinencia: "el exilio procaz" (2007).

Esta reformulación del exilio cuya punta de lanza es la labor literaria de Gombrowicz es relevante para advertir otro modo del desvío o la apertura en la ficcionalización de la tradición del exilio en algunos de los relatos de *Las otras vidas* (2005), de Clara Obligado, y en la novela *Estocolmo* (2010), de Iosi Havilio, si bien la transformación aquí no se vincula concretamente con la propuesta del escritor polaco. Es significativo retomar lo que Gasparini llama "la tradición del exilio romántico" (ante la cual, el exilio, tal como es presentado por Gombrowicz, opera como una afrenta o una "desubicada excepción") en la medida que estos textos de Obligado y de Havilio funcionan como el espacio del desborde y exacerbación de ciertas dimensiones de la experiencia exílica que desestructuran la unidad y solidez identitaria del sujeto, al punto de llevarnos a reconsiderar la lógica misma del exilio. Frente a la tradición del exilio romántico que propone una transformación de la situación de negatividad en retorno, restauración del yo o programa o misión política, y tiende a dar forma a una concepción de la literatura que pone en el centro un ejercicio reflexivo de transcendencia intelectual, estas narraciones de Obligado y Havilio disuelven

las certidumbres del sujeto exiliado y lo vuelven pura apertura y exposición. La subjetividad se vuelve así espacio de desestabilización y desborde jaqueado una y otra vez por la alteridad.

La ficciones aquí abordadas son un escenario de transición desde una posición de exilio que delineaba el "adentro-afuera" de los sujetos nacionales, según Josefina Ludmer, y que funcionaba como "productora de nación/patria" (174), u otra que postulaba su destitución desde tonos antipatrióticos, a un estatuto de extranjería en el mundo global en la que la subjetividad se redefine en sus contactos, cruces con las experiencias de otros desplazados, migrantes forzosos y refugiados. El exilio devenido extranjería constituye en estos textos de Obligado y Havilio un abandono de la patria tal como la entiende Jean Amery (2001), es decir, como instancia de confianza plena y seguridad. El sujeto se vuelve extranjero en la medida en que su posición es siempre exterior, siempre inestable, ya sea porque halla y expone, como vemos en los relatos de *Las otras vidas*, la inquietante extranjería que hay en sí mismo, o porque se encuentra, como en *Estocolmo*, en un estado de suspensión e indefinición entre la imposibilidad de reconstrucción de una memoria familiar o nacional y los efectos de dislocación del aquí y ahora de la globalización.

"Todos nos habíamos convertido en otro": *Las otras vidas*, de Clara Obligado

Teniendo en cuenta que la misma Clara Obligado afirma en el prólogo a *Las otras vidas* (2005) que los cuentos que conforman el libro pertenecen a distintas "lógicas narrativas" por provenir de diversos momentos y posicionamientos respecto al exilio y al desarraigo, la propuesta aquí es entender tal diferencia como un movimiento de redefinición de la concepción del exilio que introduce la experiencia de alteridad como elemento reconfigurador de la condición exílica. El abordaje narrativo que realiza Obligado sobre el sujeto exiliado en estos relatos delinea un pasaje que va desde la exhibición de la fragmentación subjetiva

vinculada con el exilio entendido como una dialéctica (fase negativa de expropiación seguida por otra de reapropiación o regreso)[14] hasta una idea de exilio no dialectizable[15] (Nancy, 1996). La transición que se observa en estos relatos atañe al modo en que se concibe la subjetividad exiliada. Si como afirma Carine Mardorossian (2002), el exilio se desencadena a partir de un acto de violencia y expulsión que fractura la subjetividad (en el caso de los textos de Obligado, el horizonte histórico es el de la salida del país motivada por la represión y el terror de Estado durante la última dictadura militar), al mismo tiempo subsiste una tendencia a figurar un sujeto idéntico a sí mismo a partir de la estabilidad de los polos del "allí" y el "aquí" y del "adentro" y el "afuera". Como precisa Silvana Mandolessi (2010b), en línea con los planteos de Mardorossian, aunque el retorno sea imposible en varios sentidos, el modelo de identidad que rige la lógica del exilio tiene generalmente como horizonte la "reconstitución de un sentido coherente del yo" (74). Frente a esta lógica del exilio que fija posiciones espaciales y temporales, Mardorossian propone la identidad migrante como un modo de estar en el mundo desestabilizador en el que se vive adentro y afuera

[14] Este movimiento queda ejemplificado en la estructura narrativa del relato "Ulises" que cuenta la historia de Giovanni. Este italiano abandona su humilde pueblo para cruzar el océano hacia un destino americano de aventura. El relato cuenta la imposibilidad de arraigo condensada en la incapacidad de comer el plato que preparan las mujeres que conquista en cada país. Finalmente, la vuelta al hogar presenta una anagnórisis no como reconocimiento del viajero errante, sino como recuperación del sabor de la infancia que permanece intacto en una aldea "idéntica a sí misma" (2005: 17).

[15] De acuerdo con Nancy (1996), el exilio según un modelo dialéctico es transitorio, porque comprende luego de una etapa de negatividad un regreso: "El exilio es un pasaje por lo negativo o el acto mismo de la negatividad, comprendida ésta como el motor, el recurso a una mediación que garantiza que la expropiación termine reconvirtiéndose en una reapropiación" (36). Decir en este caso que se trata de un exilio no dialectizable consiste en pensarlo por fuera de esa dinámica que implica un retorno. El artículo de Nancy se publicó en el dossier "Formas del exilio" en la publicación española *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, n° 26-27, Barcelona, 1996. Este dossier, en el que exilio se aborda desde distintos puntos de vista que van desde la antropología hasta el psicoanálisis, reúne textos de Máximo Cacciari, Félix de Azúa, Giorgio Agamben, entre otros.

simultáneamente.[16] Se trata de identidades en las que no importa tanto el origen como su devenir y su negociación desde un lugar móvil e intersticial. Si bien hay momentos en los que las subjetividades que expone Obligado en estos relatos responden a ese modelo híbrido y el lugar del "entre", ya sea como proceso o como solución siempre inestable (por ejemplo, la narradora de "El grito y el silencio" se define como "argeñola"), es recurrente la emergencia de formas de la alteridad que retoman el quiebre identitario de la condición exílica, pero para potenciarlo. En *Las otras vidas* la apuesta de Obligado no es tanto poner en primer plano las facetas de una identidad migrante en negociación estratégica entre ambas orillas (España y Argentina), sino más bien el asedio narrativo sobre formas de la experiencia franqueadas por la ajenidad y la intemperie. Ante la idea del exilio como "estado discontinuo del ser" (Said, 2005: 184), algunos relatos de Obligado buscan una expansión de esa discontinuidad a partir de la puesta en escena de una alteridad que acecha o afecta la unidad subjetiva: la "otra vida" como posibilidad, como deseo, como pasado incumplido. Esta ruptura de la unidireccionalidad del exilio, su estallido en una multiplicidad de caminos posibles que desestructuran al sujeto y exhiben sus fisuras puede ser pensada desde la figura del extranjero. La idea de la extranjería como una otredad que pone en cuestión la identidad es planteada por Julia Kristeva (1991). Kristeva piensa la extranjería enlazando los sentimientos políticos de xenofobia y el efecto de "lo siniestro" freudiano. Si la lógica de "lo siniestro" (*das Unheimlich*) hace patente la irrupción de lo otro en lo que parecía hasta ese momento un sujeto homogéneo, de igual manera, pero en el plano político, el extranjero constituye la alteridad que trastorna con su presencia la identidad nacional desde su interior. Reconocer la inquietante extranjería en nosotros mismos, según Kristeva (1991), es la respuesta ética que evita obliterar la diferencia del otro en búsqueda de una esencia común y promueve así una

[16] Para extender las consideraciones sobre la figura del migrante: Chambers (1994), Trigo (2003).

integración que preserve la irreductibilidad de esa otredad. Si bien no hay una apelación a lo siniestro como recurso estético, la reformulación del sujeto exiliado que plantean algunos de los cuentos de Clara Obligado lleva a pensar la dimensión de la extranjería como desestructuración del yo, en la medida en que exploran narrativamente los modos en que esa subjetividad desarraigada es asediada por una despersonalización que no es marca de una mera fragmentación, sino que abre un hueco por el que entra, indetenible, la ajenidad de otras vidas.

En el relato "El cazador", una mujer exiliada décadas atrás en España narra su regreso a Buenos Aires, y el modo en que el encuentro con su infancia y con todo aquello que dejó en esa ciudad va activando sus recuerdos. Desde su mirada organizada en entradas de diario y el relato de sus cruces con un fotógrafo elusivo conocido como "el cazador", la narración indaga en más de una ocasión la cuestión de la imagen como forma de nombrar las vicisitudes de la condición exílica: la posibilidad del reflejo o no en los otros que también se exiliaron o en los que se quedaron: "Mi propia imagen. Necesito que alguien me devuelva mi imagen entera. Alguien que diga: yo te conozco de todos lados" (61). En las fotografías del cazador tomadas tanto en Buenos Aires como en Madrid se fantasea con la posibilidad de hallar una unidad que supere esa desintegración. En este relato, la vida exiliada supone una supervivencia luego de un quiebre insalvable, y la puesta en común de los recuerdos del exilio solo subraya la experiencia de dispersión.

Si bien "El grito y el silencio" comienza contando la relevancia de una amistad que constituye para la narradora (de nuevo, una exiliada argentina en Madrid) un alivio para los pesares de la vida en el extranjero, la extranjería se piensa como una condición cuya sensación es intransmisible: "sólo entiende quien la padece" (19). Esta reflexión anticipa el núcleo del relato: una falla comunicativa accidental, una confesión espontánea mediante un grito por parte de su amiga que la narradora accidentalmente no logra escuchar. Ese vacío, esa infidencia que no logró llegar a destino no puede recomponerse, es un silencio

inabordable, una grieta infranqueable que parece condensar una condición de incomunicabilidad irreductible en la vida del exiliado.

Frente a "El cazador" y "El grito y el silencio" que funcionan como representaciones de la condición exílica que subrayan la discontinuidad y el quiebre de la subjetividad que produce la experiencia del exilio, el relato "El enviado" no explora, precisamente, las consecuencias o vicisitudes del exilio político, sino más bien el extrañamiento de las motivaciones que llevan a iniciar una vida errante. El narrador de este relato rememora su amistad con Javier, quien venía "de un mundo distinto" y soñaba con viajar, "salir de aquí", conocer las "otras vidas" que estuvieran más allá de su realidad cotidiana. El narrador no compartía los deseos de su amigo. Un día en un juego con dos ascensores que oficia de rito mágico, Javier desaparece. Luego de la conmoción por la desaparición del chico, el narrador retoma su vida y, de a poco, a contramano de sus tempranas preferencias, va adquiriendo rasgos de nomadismo. Además entabla una relación con Anke, una alemana con la que no tenía nada en común, una suerte de belleza de "folleto turístico". Cuando su relación entra en declive, decide retornar a España, y una noche en Madrid repite, esta vez con la alemana, la carrera en ascensor que realizó en su infancia con Javier. Aquí el relato reacomoda los lugares cambiados: el juego/ceremonia produce la reaparición de Javier, quien adquiere los rasgos que el narrador solo portaba como préstamo. Javier finalmente se queda con "la muchacha de postal", devolviendo así al narrador a una vida sin aventuras y demostrando que este último no era más que un enviado, un señuelo que vivía una vida que no le pertenecía. El relato nos muestra la transferencia del "deseo de mundo" no como una continuidad de la herencia (la tradición familiar del viaje), sino como una trampa, un deseo prestado que hacia el final se arrebata sin permiso. Esta narración suma así sentidos al sintagma "otra vida". Si en el exilio la "otra vida" es la que se deja en la patria o en el origen o es la que se intenta llevar adelante en tierra ajena, "El enviado" explora la dimensión de "otra vida" como testimonio de otro territorio, otra cultura, otra lengua que resulta disparador del

deseo y la imaginación. Lo que este relato propone pensar finalmente es la "otra vida" que se vuelve "vida del otro" y que resulta una disrupción dentro de la subjetividad, una alteridad que acecha dentro de la supuesta unidad experiencial del yo produciendo una fisura, una fuerza desestructurante.

Después de establecida esta articulación entre desplazamiento y alteridad, podemos comprender mejor el cuento que abre el libro: "Yo, en otra vida, fui avestruz". La voz narradora es la de una mujer que suponemos argentina y que se encuentra casada con un español. El relato tiene como disparador una confesión: la narradora cuenta que hace más de cien años habitó en la pampa y era, además de una mujer, un ñandú o avestruz. Esta narración introduce la cuestión de la alteridad en el sujeto para reconfigurar la posición ante el exilio. Sylvia Saítta señala que el relato constituye una exploración identitaria de quien luego de exiliarse propone un regreso a "la tradición familiar y literaria de una patria a la que, en términos reales, no se regresa" (2006: 122). La imposibilidad del regreso se supera trasformando la biografía (en el prólogo, Obligado señala el carácter biográfico de este relato) en zoografía. La narración de la vida de avestruz que sucedió "en otro tiempo y en otro lugar" no funciona como una mera alegoría de la fractura en la experiencia del exiliado, sino que a partir de la coexistencia o simultaneidad entre lo humano y lo animal se propone un lugar de enunciación imposible, que es pura extrañeza y ajenidad. Como afirma Adriana Imperatore, se trata de "una perspectiva doblemente extrañada" que le permite marcar un comienzo literario de lo propio "en contexto ajeno y declinado en femenino" (43). El relato reformula la tradición de la mirada exterior que se remonta a los viajeros ingleses y sus descripciones del territorio nacional en una perspectiva que redobla la apuesta en términos de exterioridad al proponer el descentramiento de lo humano. En la misma línea de los planteos filosóficos que, según Julieta Yelin (2013), agrupados bajo la idea de "giro animal", postulan la animalidad ya no como una disminución de lo humano, el relato de Obligado encuentra allí en esa voz el reservorio de fuerzas creativas

que le permiten posicionarse respecto a su tradición de origen y a su vez plantear un horizonte de futuro en otro contexto. La figuración a medio camino entre lo animal y lo humano es clave como territorio intermedio desde donde se enuncia el relato, ya que se corresponde con un lenguaje que también debe asumir un lugar intersticial: entre el contexto de recepción (un lector figurado por el texto) y el mundo referido (la tradición argentina). Además de la confesión de su aventura sexual como ñandú, la narradora revela algo clave: su identidad nunca fue una y pura, sino que desde el origen está marcada por un doblez, una extranjería constitutiva.

La comprensión de la "otra vida" como alteridad que desestructura la unidad subjetiva y hace emerger la extranjería de sí del sujeto encuentra en el relato "Exilio" una estructura narrativa para manifestarse. Este relato que, como señala Adriana Imperatore, preanuncia la experimentación formal del volumen *El libro de los viajes equivocados* (2011), propone una solución para contar el exilio en su carácter de vivencia íntima e intransmisible, y, a la vez, permitir un "ensanchamiento" al darle una dimensión de despersonalización, de experiencia que evoca un colectivo. Lo hace mediante una multiplicidad virtual de relatos de exilio. Las variaciones de las posibilidades del exilio parten del relato de quien escapó a Madrid y se bifurcan en fragmentos que son los derroteros posibles de ese corte inicial. A diferencia de la novela de Ts'ui Pên en el cuento "El jardín de los senderos que se bifurcan" de Borges, no se trata de un laberinto hecho por la ramificación incesante de cada acontecimiento de modo que sea imposible discernir la lógica narrativa, sino de una bifurcación con un centro claro, un acontecimiento nuclear (el exilio) que abre los diferentes caminos. Además, el relato, si bien presenta opciones disyuntivas, nunca abandona una idea de conciencia por encima de los fragmentos, ya que en las alusiones a las diferentes vidas se producen comentarios que recogen elementos de "otra vida" y funcionan como guiños al lector. Por ejemplo, luego de contar un derrotero en el cual la narradora termina de periodista en una radio de Tanzania, en otra de las vidas posibles encontramos el siguiente

comentario: "Encontré trabajo en un bar, sirviendo copas hasta el amanecer, y los parroquianos me parecían tan extraños como si hubiesen nacido, por ejemplo, en Tanzania" (79). Al encontrar la estructura para narrar un solo exilio como si fuera múltiple, el relato permite una representación del exilio como un abanico de posibilidades que desborda una vida; las otras vidas son aquí variantes virtuales o fantasmas que acechan siempre como una alteridad presente el destino o camino elegido. La frase "todos nos habíamos convertido en otro" en este relato expande su sentido y no señala meramente la transformación de la vida en tierra extraña y ajena, sino al exilio como un corte que instala la otredad y la extranjería como condición irrenunciable. Como lo subraya el epígrafe de Luisa Futoransky que antecede a la narración, lo que esta exploración de las variantes virtuales del exilio lleva a pensar también es la ruptura de cualquier lazo de pertenencia estable con un origen; ya no hay un sitio donde volver: "¿dónde estaba mi casa?" (3). La concepción del exilio como desestructuración de la identidad estable lleva a una declaración de extranjería hacia el final del relato –"En realidad, me digo, le digo, somos de cualquier lugar del mundo. O de ninguno" (84)– que funcionaría en línea con las propuestas de Jean Luc Nancy para repensar el exilio (1996). Este sujeto de "Las otras vidas" atravesado por una experiencia de la alteridad que lo desestabiliza encuentra paradójicamente en la condición exílica "la propiedad de lo propio". El exilio devenido extranjería constituye en estos relatos un asilo, un lugar de enunciación que no puede ser "expropiado".

De exiliado a extranjero acéfalo: *Estocolmo*, de Iosi Havilio

A diferencia de los relatos de *Las otras vidas* de Clara Obligado en los que la reformulación de la figura del exiliado se debe al lugar narrativo de una alteridad que desbarata la unidad del sujeto, en *Estocolmo* (2010), de Iosi Havilio, el resquebrajamiento del modo convencional de entender esta categoría se debe a la exacerbación de la perturbación física y emocional del vínculo con el espacio y el hogar que definen el

exilio, según perspectivas como las de Said (2005), y también, a una problematización de las posibilidades de subjetivación provocada por la interacción con un espacio configurado por desplazamientos a escala global.

Estocolmo no solo evoca el destino de exilio de René, quien emprende la vuelta a Chile treinta y tres años después de su partida a Suecia en 1973, sino también el síndrome que da nombre a la respuesta emocional de un secuestrado a su captor a raíz de la extrema vulnerabilidad provocada por el cautiverio. Más allá de la luz que arroja esta alusión respecto a la conflictiva relación amorosa entre el protagonista y su impulsivo amante balcánico Boris, a quien salva de la extradición y protege de forma clandestina, nos interesa pensar el vínculo entre una patología ligada al encierro con una novela en la que predominan los desplazamientos de todo tipo. A pesar de que René está en constante movimiento en toda la novela, hay una sensación de inmovilidad y de inacción respecto a los acontecimientos que impregnan su figura desde el inicio. Podemos pensar que el origen de su exilio se vincula con esto en la medida en que en un inicio su expatriación puede considerarse voluntaria en tanto viaje de militancia, pero luego se vuelve efectivamente exilio y desplazamiento forzado ante el golpe de Estado que imposibilita su retorno, al menos en un futuro inmediato. Si la novela de Havilio explora en un principio la condición exílica, lo hace a partir de una ficción de regreso cuyo movimiento dispara el ejercicio de la memoria pero también obtura el contrapunto entre el "aquí" y el "allá", dejando al sujeto en un estado de indefinición y suspensión. Las interconexiones y los desplazamientos a escala global contribuyen a reconsiderar la fragmentariedad del sujeto exiliado y entenderla más bien como la extranjería de un sujeto acéfalo que se expone a una espacialidad que por diversos medios disloca su aquí y ahora. Las experiencias de trances y las perturbaciones corporales que sufre René funcionan como índices de la radicalidad de su posicionamiento atópico.

Ficción de regreso

La narración de los avatares de la vida de René tiene su punto de origen, en cierta medida, en ese desplazamiento en 1973 cuando viaja a Suecia para participar de una asamblea extraordinaria de la Internacional de Juventudes Socialistas. Desde allí lo sorprenderá el golpe contra Salvador Allende. El tópico de la irrecuperabilidad del hogar se suma aquí al distanciamiento de sí que experimenta el personaje ante el recuerdo de su pasado de militancia. La vuelta evidencia que la experiencia de distancia máxima no es la permanencia en el exilio sino, más bien, la imposibilidad del regreso. En un paseo al mercado persa del barrio Franklin entre diarios de 1939, pósteres, insignias masónicas, fotos del funeral de Kennedy y monedas con la efigie de Franco, René descubre un folleto con los puntos básicos de la Reforma Agraria y el programa de gobierno de la Unidad Popular de Allende. Ese folleto, que es similar al que llevó a Suecia como "muestra de militancia", deviene pieza de un conjunto heteróclito de elementos de una historia objetualizada. El pasaje en que René rememora su pasado a partir del folleto contrasta con el otro en el que adquiere un kit de manicura eléctrico en el *free shop* del aeropuerto. De un lado, una mercancía globalizada sin historia y sin memoria; del otro, un objeto ante el que se establece un gesto de posesión similar al que Benjamin asigna al coleccionista, quien no privilegia un valor de cambio ni tampoco funcional. De la misma manera que la mirada del coleccionista "limita con el caos de los recuerdos" (Benjamin, 2011: 115), René se detiene ante esas reliquias como ante indicios en el borde de una memoria desdibujada. La relación con el objeto trivial como disparador de los recuerdos se reitera luego ante un adorno al que se siente atraído sin saber por qué y que más adelante reubica como parte de su infancia. René recuerda "una pequeña caja de cartón forrada con un mapamundi primitivo" (Havilio 2010: 63) donde guardaba las pruebas de su vida antes del exilio. Esta memoria personal resguardada en los objetos que podía ser vehículo de la nostalgia desaparece cuando el personaje de Boris en

un rapto de furia arma una fogata con esa caja y otros objetos. Si para el exiliado el regreso puede darse como vuelta concreta, pero también como retorno imaginario a través de la memoria, tal episodio parece obturar esta última forma del regreso. Si, como señala Susan Ireland, en "Narratives of return", la idea de regreso se liga a la de hogar como lugar al que volver tanto en sentido geográfico como emocional (23), la novela de Havilio pone en cuestión la posibilidad del regreso de René al suspenderlo en el intersticio entre los polos de ruptura y reconexión, pérdida y recuperación, desarraigo y rearraigo. El reencuentro con la historia familiar se encuentra también atravesado por una extrañeza que puede leerse como una irrupción de lo siniestro freudiano. La familiaridad sale a luz sin buscarla y ante ella René mantiene una relación de distancia e incomprensión: por ejemplo, la atracción por determinado adorno le resulta enigmática hasta que luego lo ubica en una escena familiar. El punto máximo de este extrañamiento de lo familiar es el encuentro con la madre, en el que ella no lo reconoce sino que le cuenta una fábula de un "Jesús libidinoso" que la visitaba por las noches. Lo siniestro para el extranjero René en este caso no es tanto la irrupción de lo extraño en lo familiar sino el enrarecimiento absoluto de todo lo asociado a lo propio y a la familiaridad.

El exiliado y el refugiado

La identificación con el personaje de Chateaubriand se sostiene no solo desde una coincidencia en el nombre, sino también desde uno de los epígrafes que abre la novela, en el que se lee: "¡Ay! ¡Estoy solo, solo sobre la tierra!", perteneciente justamente a la obra *René* del célebre autor francés. François René de Chateaubriand, el primer viajero escritor específicamente moderno, realizó su viaje a América en 1791, y de su estadía allí surge un conjunto de ficciones de las cuales extrae *Atala* en 1801 y *René* en 1802, y que no publica íntegramente hasta 1826, bajo el título *Los natchez*. Estas ficciones constituyen, señala Todorov, una epopeya del encuentro entre salvajes y civilizados, entre los natchez y

los franceses. En estos textos, el personaje de René, advierte Todorov, deviene un "extranjero en todas partes" (337). René se instala de forma permanente en la extranjería y rechaza toda pertenencia social. Pero no fue su condena a la vida civilizada lo que ha hecho huir de Europa a este francés, agrega Todorov (1991), sino la pasión inadmisible con su hermana Amelia. Respecto al René de Estocolmo, podemos pensar que la relación imposible, en este caso con Boris, ya no pasa por el incesto, sino por el cruce de modelos divergentes de figuras de exiliados. Si bien las subjetividades de ambos personajes señalan, como advirtió Sarlo, dos "texturas" diferentes de la narración: "lisa, contemplativa, opaca" en el caso de René, y "fibrosa, colorida y en trance" en el caso de Boris (162), la distinción a la que me refiero implica la relación entre la condición del exilio y lo jurídico. En tanto exiliado latinoamericano que queda varado fuera de su país cuando se entera del golpe de Estado y se inscribe en un curso de primeros auxilios en la Cruz Roja local (Havilio, 2010: 35), René logra acomodarse como funcionario y se ve sumido en "la soledad, el confort y el aburrimiento" (36) hasta que aparece Boris en su vida. Violento, embaucador, *dealer*, Boris es detenido por sus estafas en Sarajevo y excarcelado a cambio de unirse al Ejército Serbio de Bosnia. A pocos kilómetros de la frontera se fuga con otro soldado enrolado a la fuerza. Consigue luego el permiso de entrada a Suecia, donde lo alojan como asilado en una dependencia de la Cruz Roja de Estocolmo. Ante la inminente extradición provocada por algunos episodios violentos de Boris, René decide protegerlo y alojarlo en su casa de forma clandestina. El personaje de Boris, que transita en los bordes del marco jurídico tanto por su condición de asilado como de criminal, nos remite a los planteos de Agamben sobre la figura del exiliado como "concepto límite que pone en crisis radical las categorías fundamentales de la Nación-Estado, desde el nexo nacimiento-nación hasta el de hombre-ciudadano" (46). El refugiado, afirma Agamben, se vuelve el factor decisivo de la crisis del Derecho y del Estado-nación moderno. Resulta entonces una figura inquietante que exhibe la ficción de la soberanía en la que el nacimiento se hace

inmediatamente nación (26). Agamben propone, entonces, una renovación de las categorías ya no alrededor del *ius* del ciudadano, sino en torno al *refugium* del individuo como modo de cuestionar la adscripción de la vida al ordenamiento jurídico y como forma de repensar el espacio europeo no a partir de sus contornos nacionales, sino como espacio extraterritorial que perfore y deforme la topología de los Estados. Es en este espacio, agrega Agamben, donde el ciudadano puede reconocer al refugiado que él mismo es (Agamben, 2001: 30). La presencia espectral inquietante que representa Boris para René, si bien tiene que ver con la amenaza física de un serbio impulsivo y violento, puede pensarse también sostenida en el contraste con una figura que establece atracción y rechazo, identificación y desacuerdo en su modo de resolver su identidad ante la fisura de la trinidad Estado-nación-territorio. La novela narra el cruce entre un exiliado latinoamericano y un refugiado europeo como colisión de temporalidades y de trayectos, como un encuentro entre una subjetividad suspendida y arrastrada por las circunstancias que no encuentra asideros identitarios, y otra que encuentra su potencia y su intensidad al margen de lo jurídico.

Flujos globales

La inscripción de lo global en la novela puede ser pensada de dos modos: por un lado, estaría dada por los diferentes tipos de relatos sobre migraciones y viajes a escala global por parte de subjetividades fuera de los marcos del derecho de los Estados nacionales; por el otro, el flujo de información de sucesos en distintas partes del mundo que llega a René a partir de las pantallas y de los diarios. Ambas inflexiones parecen poner en primer plano la metáfora de flujo global, que como señala Mary Louis Pratt, encubre la distinción entre los movimientos, neutraliza la cuestión de la direccionalidad de los desplazamientos y anula la idea de intervención humana (38). Sin embargo, la novela desmantela la naturalización de la idea de flujo a partir de desplazamientos marcados por la clandestinidad y la exclusión: tráfico de personas,

de droga, falsificación de certificados de asilo político, etc. Uno de ellos es la historia de Johnny Sepúlveda (Havilio, 2010: 109) que encuentra en la circulación de la música latinoamericana por Europa la oportunidad para trasladar cocaína oculta en los instrumentos musicales. De esta manera convergen la ideología multiculturalista que promueve el consumo de color local en distintas capitales europeas y el tráfico de drogas: "El negocio crecía a pasos de gigante, Europa consumía cocaína y música folclórica con igual fruición" (112).

La cuestión de si lo global constituye o no un espacio antropológico de subjetivación por fuera de los aparatos nacionales de interpelación (Hannerz, 1996) se ve desplazada por la impronta dominante de agitación social y catástrofe. La sensación de interconexión global se sostiene en la idea del desastre y el caos: un atentado en Manila contra turistas alemanes, revueltas populares en Haití, una huelga en el aeropuerto de Madrid, manifestaciones estudiantiles que parecen reproducirse por contagio. Lo que aproxima y conecta las realidades distantes es un estado de ebullición, de catástrofe, de fin de la historia. De ahí el subtítulo "La conclusión del sistema de las cosas", una cita bíblica incluida en la novela en un folleto de una radio cristiana. La catástrofe se vuelve intersección entre lo global y lo íntimo, entre la realidad desbordante y la memoria personal, entre la multilocalización o ubicuidad técnicamente producida y una vida interior fragmentada. De las versiones de la ausencia del padre, René opta por la historia de la catástrofe (124): en lugar de pensar en un abandono, René prefiere la historia de una ola gigante que lleva a su padre al fondo del mar. Sobre la base del hecho concreto de un terremoto con epicentro en Valdivia en mayo de 1960, se instala el ejercicio de imaginación. La tragedia natural en el origen pretende obturar el relato del abandono.

La lejanía inmediata que emana de las pantallas de los televisores, de los contactos por internet y de las noticias de lugares distantes que se leen en los diarios aporta otro tipo de deslocalización en la novela. La globalización en tanto fenómeno espacial, señala Waldenfels, consiste en hacer del emplazamiento espacial-corporal algo indiferente:

"El aquí se contrae en un apéndice de la máquina o en una central de mando. Aquí es ahí donde se encuentra el botón que pulso" (29). Esta ubicuidad producida a partir de la técnica es central, entonces, a la hora de pensar las cuestiones de localización y globalización. Esta sensación de que "nadie está por completo en su sitio" (36), señalada por Waldenfels, se verifica en René en tanto su constante exposición a un más allá global que disloca su aquí y ahora no se resuelve en ningún tipo de espacio intermedio de síntesis. Frente a un modelo de globalización que concuerda con las antiguas concepciones cosmológicas del globo como "un espacio interior sin un afuera" o con las ideas cosmopolitas de "un lugar común sin extrañeza" (36), René aparece atravesado por una experiencia de extrañamiento que desestabiliza las diferencias entre lo propio y lo ajeno. Tensionado entre el recuerdo huidizo de su familia y su tierra y la proximidad tecnológica de una lejanía ajena, lo que corresponde a René es la atopía, la desubicación constante. Resulta significativo en este sentido el pasaje final en el que el personaje se ve a sí mismo flotando al lado del avión. Esa visión de sí narrada como una superación del miedo a volar puede leerse como una aceptación final de ese lugar de levedad y suspensión.

Acefalía y trance

La catástrofe también está en el centro de otra figura que compone la evasiva memoria familiar para René: una imagen de un santo sin cabeza que evoca la leyenda de la figura de San José Obrero, decapitada por una viga que cayó en una iglesia durante un terremoto. La figura acefálica resulta clave para comprender el lugar de René en su regreso a Chile: sus pérdidas de conciencia, su vaciamiento subjetivo, su andar desconectado de las intenciones. Ante el desastre y el fin de la historia que parecen anunciar los acontecimientos caóticos alrededor del mundo, el acéfalo remite al concepto de negatividad sin empleo (inoperante) que Bataille contrapone a la negatividad dialéctica (teleológica, con un final). Frente a la acción como negatividad, René como personaje

acefálico en sentido batailleano plantea la negatividad del que ya no tiene "nada que hacer" (Agamben, 2006: 18). Ese dejarse llevar por los acontecimientos, esa distancia extrañada ante lo propio, esa caída en trances que vacían toda posibilidad de reconstrucción del sentido del pasado y la nostalgia, pueden pensarse vinculados a la noción de Bataille de una negatividad sin empleo. El estado de suspensión y de dislocación extrema que mencionábamos con anterioridad queda evidenciado en las experiencias de trance que afectan al personaje en las cuales queda con "la mente suspendida en no se sabe dónde" (209). El momento del trance condensa particularmente esta posición inestable que encarna René como extranjero en la medida en que se define como una mezcla de "epifanía y desilusión, de amparo y orfandad" (104). La inducción de un trance es uno de los rasgos que Reinaldo Laddaga adscribe a ciertas obras de la literatura latinoamericana contemporánea que no se dedican a producir representaciones sino a "construir dispositivos de exhibición de fragmentos de mundo" (14). No se trata de "construcciones densas de lenguaje", señala Laddaga, sino de la producción de "espectáculos de realidad". Salvando las diferencias entre la propuesta de Havilio y las características del corpus de Laddaga, resulta significativo recuperar la noción de trance que postula Laddaga:

> el trance del que se trata no es la condición de aquel que asiste a una manifestación transmundana que suplementa a la suma de las apariciones, sino la condición de aquel que, en un momento de extinción, depone la voluntad y el poder de constituir esa suma en mundo. (15)

Los lapsos de trance que sufre René no constituyen un momento de verdad trascendental, ni una salida hacia un sentido superior que anule o disuelva las contradicciones de su subjetividad quebrada, sino, más bien, "un momento de extinción" que tiene que ver con el vaciado y la desconexión absoluta de su subjetividad con todo tipo de lugar y pertenencia. Si bien René experimenta tanto la deslocalización entre el espacio del exilio y el de su país como la multilocalización globalizada por los medios de comunicación, es finalmente la experiencia

del trance el índice de su desajuste absoluto, de la radicalidad de su posición atópica.

El cuerpo extranjero

Una experiencia de lo acéfalo, recuerda Raúl Antelo, no es solo una "suspensión del imperio de racionalidad", sino también una vuelta a la "contextura de un cuerpo" (9). A lo largo de sus desplazamientos, el cuerpo pasa a primer plano a partir del malestar corporal que aqueja a René, de modo tal que pareciera constituir somatización de su extrañamiento subjetivo. Las perturbaciones corporales que sufre el personaje van desde unas manchas amorfas que surgen en su rostro súbitamente hasta una picazón en todo el cuerpo. Pero lo más significativo de esa ajenidad hecha carne es la relación de exterioridad que se menciona desde el comienzo de la novela con un dedo "medio deforme" que le resulta monstruoso y que lo acompañada en forma de una propiedad impropia:

> Antes le pasaba seguido de soñar con ese dedo, como si no le perteneciera, en tamaño gigante, un ente autónomo, animado, un monstruo bueno dejándose observar. Porque los otros nueve dedos son sólo dedos, más o menos útiles, más o menos prescindibles. Dedos. Pero éste, por ser distinto, defectuoso, tiene pasado, remite inevitablemente a sí mismo, al corte, al accidente. Por eso mordiéndolo, muerde más allá, se muerde entero. (13)

La relación con su dedo señala no solo la exterioridad no pensable que constituye una parte de su cuerpo, sino que, al mismo tiempo, esta alteridad representa una exposición y apertura que remiten, como señala Jean Luc Nancy, al mismo ser. Si el cuerpo es "el ser-expuesto del ser", René se identifica paradójicamente en ese lugar exterior y autónomo, pero que "remite inevitablemente a sí mismo" (13). Extrañeza e identidad convergen en ese dedo que lleva la marca de un accidente, un pasado innegable a fuerza de volverse parte del cuerpo. El vínculo

entre errancia y cicatriz es advertido por Richard Sennett (2014). El autor afirma que mientras la cicatriz en el tobillo de Edipo sirve en primer lugar como una evidencia de un origen que se convierte en destino, la segunda herida que se infringe al arrancarse los ojos marca su historia posterior como errante (96). En *Edipo en Colono*, agrega Sennett, Edipo se vuelve una figura ennoblecida por el desarraigo y marcada por estas dos heridas. El cuerpo de René se vuelve el espacio primordial de la inscripción de las marcas (heridas) del desplazamiento de una subjetividad arrastrada por las circunstancias. Tanto la perturbación corporal como también el goce sexual con Boris señalan su inadecuación identitaria. La inestabilidad y la falta de identificación plena de René se hacen cuerpo en las experiencias de rechazo o exceso: como señala Jean Luc Nancy en *El intruso* (2006), tanto el "yo sufro" como el "yo gozo" (40) dramatizan esta falta de correspondencia.

II. Un origen extraño

Arraigos precarios (avatares de la extimidad)

El breve texto de Juan José Saer titulado "En el extranjero", agrupado junto con otros de similar extensión bajo el título "Argumentos" (y publicado por primera vez en 1976 con las narraciones "A medio borrar" y "La mayor"), constituye un temprano punto de condensación de las tensiones entre el viaje, la extranjería y el espacio natal que atraviesan la literatura del escritor santafesino. Allí, Tomatis comenta las observaciones epistolares de Pichón Garay, quien abandonó el país y para el momento de escritura de esas cartas mencionadas ya lleva siete años en París: "De tanto viajar las huellas se entrecruzan, los rastros se sumergen o se aniquilan y si se vuelve alguna vez, no va que viene con uno, inasible el extranjero, y se instala en la casa natal" (148). La extranjería se presenta como una experiencia que afecta el regreso de manera indeleble, como una condición que el sujeto no puede abandonar, y que en la vuelta incluso produce una fijación al origen que, por supuesto, resulta modificado. Me interesa recalar también en un relato de Saer muy posterior en el que la articulación entre el extranjero y el espacio natal o familiar no se patentiza ya por medio de un regreso luego de un viaje al exterior, sino a partir de la relación entre la otredad y los lazos de sangre. En "Madame Madeleine", publicado

en *Lugar* (2000),[1] una de las varias narraciones situadas en Europa que integran este libro, se nos cuenta la historia de una señora normanda que se casa con un ingeniero y tiene una hija llamada Muriel. Madame Madeleine enviuda y cría a su hija con afecto a pesar de las diferencias de carácter que se van perfilando entre ellas. A diferencia de la hija, la madre no solo manifiesta una postura conservadora acorde a su posición acomodada, sino también un marcado "desdén por lo extranjero". Muriel decide un día inscribirse en la Facultad de Medicina, avanza con éxito en sus estudios y una vez recibida, en contra de los deseos de su madre, viaja a una misión sanitaria a África. Cuando Muriel vuelve casada con un médico argelino, se produce la ruptura con su madre. Sin embargo, luego de un año de distanciamiento, se reconcilian y la pareja tiene un bebé de rasgos similares a los de su padre. Poco tiempo después, Muriel y su marido Ahmed mueren en un accidente automovilístico, de manera que la señora burguesa que durante toda su vida rechazó la otredad que representaba lo árabe en su vida francesa, queda a cargo de su pequeño nieto y termina encarnando, a partir de ese ser que es su sangre y es su único familiar vivo, esa alteridad que aborrecía: "por una ironía del destino debería resignarse a admitir que, a causa del cuerpecito oscuro que se pegaba obstinadamente al suyo, de ahora en adelante lo extranjero, lo exterior, era ella la que lo encarnaba" (89). Como señala Rafael Arce (2011), lo que este relato exhibe es un ataque a la noción de identidad cultural como esencia, ya que, si lo extranjero puede hacerse carne y se revela en lo más íntimo es porque, de algún modo "la otredad estaba siempre ahí" (119).[2]

[1] Rafael Arce (2011) realiza un trabajo sobre este conjunto de relatos en el que indaga las conexiones de este libro con la saga saeriana completa y aborda la relación entre la idea de apertura de la unidad de lugar (tópico de la crítica sobre este libro) y la "problematización de nociones tales como lo propio, lo familiar, lo extranjero y lo extraño".

[2] Adriana Mancini (2004) señala a propósito de este relato, y a partir del contrapunto con "En el extranjero", que este relato "corporiza al extranjero, le da un nombre, una filiación y define con mayor nitidez sus relaciones" (82).

En este mismo conjunto de relatos de Saer en el que se encuentra "Madame Madeleine", hay puntualmente dos que replantean la relación entre lo propio y lo extraño, lo familiar y lo desconocido, por fuera de la dinámica de lo extranjero instalándose o encarnándose en el espacio natal. En "Ligustros en flor" y en "La tardecita", lo familiar se vuelve extraño, no por la radicalidad o la potencia de una experiencia de lo extranjero en sí misma, sino por un desplazamiento que reposiciona al sujeto y le permite contemplar el oximorónico "enigma de lo familiar".[3] En "Ligustros en flor", el narrador astronauta comprende a partir de su viaje a la luna lo desconocido y misterioso no del universo exterior, sino de su propia realidad y cotidianeidad. El enigma y la extrañeza de "lo más cercano":

> ¿Para qué ir tan lejos a develar misterios si lo más cercano –yo mismo por ejemplo– es igualmente enigmático? La yema de los dedos y la luna son igualmente misteriosos, pero los cinco sentidos son más inexplicables que la totalidad de la materia ígnea, pétrea o gaseosa, de modo que excavar la luna, sondear el sol o visitar Saturno, como han dado en llamar caprichosamente a esos objetos sin nombre apropiado y sin razón de ser, no resolverá nada. (33)

En "La tardecita", un recuerdo de la infancia se apodera de Barco una mañana durante la lectura de *La ascensión del monte Ventoux* de Petrarca. El recuerdo lo transporta a un viaje que emprende con su hermano, un adolescente mayor que él, a un pueblo en la llanura donde pasaban regularmente sus vacaciones. A causa de una lluvia reciente, ningún vehículo aparece para llevarlos y de a poco se hace de noche. Entonces, para el niño Barco, ese camino que siempre fue lo más familiar,

[3] Arce advierte la asociación entre esta idea de lo enigmático familiar que aparece enunciada en "Ligustros en flor" con el modo en que se diferencian en *El entenado* las ideas de lo desconocido, lo conocido y lo vislumbrado. Esto último es lo que se correspondería con el enigma familiar como el umbral, el intersticio entre lo conocido y lo desconocido: "Lo desconocido es una abstracción; lo conocido, un desierto; pero lo conocido a medias, lo vislumbrado, es el lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación" (11).

se vuelve, gracias a la luz sangrienta del atardecer, un lugar extraño y terrorífico. Finalmente, el arribo de un conocido que los lleva con su camión hasta el pueblo lo devuelve, aliviado, a lo familiar. El punto de vista del Barco adulto articula el sentido de la experiencia que para el niño no pudo ser significada en su momento: la extrañeza intrínseca del propio lugar. Como señala Arce, en este relato "la experiencia del afuera, su singularidad, la evidencia de la extranjería de lo familiar, no necesita del largo rodeo de la otredad para hacerse presente" (126). Lo que Barco comprende así es la contradicción de una pertenencia a un lugar desconocido.

Los rodeos saerianos que instalan lo extranjero en el espacio natal, que pasan también por el motivo familiar de la encarnación de la otredad, y sobre todo las experiencias del enigma en lo conocido, es decir, el reconocimiento de una pertenencia a un lugar extraño, son antecedentes relevantes del modo en que la extranjería emerge en el centro de lo propio (el espacio familiar,[4] la herencia[5] y los afectos) en los relatos *Extranjeras*, de Pía Bouzas, y *Más al sur*, de Paloma Vidal. Pero a pesar de la continuidad en tales motivos, es preciso advertir también una diferencia que introducen estas narraciones: la afirmación de un arraigo allí donde se señala al mismo tiempo la extrañeza o la extranjería. Los sujetos de las narraciones de Bouzas y Vidal se ubican en un umbral de oscilación entre apropiación y desapropiación

[4] Entendemos la familia de la misma manera que la entiende Ludmer (2010): como "un mecanismo que liga temporalidades y subjetividades en formas biológicas, afectivas, legales, económicas, políticas y simbólicas. La familia es como la subjetivación pública de cada temporalidad: pone un tipo de afecto, el mayor, y mide el tiempo por generaciones. Sirve para temporalizar y politizar. Y sirve para narrar: las generaciones son un modo de contar en encadenamiento y en continuidad histórica con el pasado y el futuro" (73).

[5] El motivo recurrente en algunos de estos relatos de pensar la extranjería en relación con la herencia, es decir, como modo de proponer una redefinición de la idea de herencia, tiene también como antecedente la perspectiva y el objeto de Gina Saraceni en *Escribir hacia atrás* (2008), quien trabaja en el campo de la literatura latinoamericana (específicamente en las obras de Zurita, Morábito, Chejfec, Raschella, Mercado) "ficciones de familia" que ponen en evidencia el problema de la transmisión y la reescritura de una herencia y las formas de representación de la memoria.

que hace que su pertenencia se formule como un *arraigo precario*. Se trata de relatos que deconstruyen la idea de arraigo en términos de seguridad y permanencia al poner en evidencia las fisuras que lo atraviesan, el vínculo imperfecto, la exterioridad, la falta. Entender el arraigo precario como una extranjería en el propio origen tiene un significado doble: visibilizar la irrupción de lo heterogéneo allí, pero también aceptar las formas de una pertenencia paradójica, que no soslaya la discontinuidad y reconoce la extrañeza como constitutiva de la propia identidad. Los vínculos de extranjería que se establecen en las narraciones de estas autoras pueden ser comprendidos de la manera en que Ana Amado y Nora Domínguez (2004) formulan la idea de "lazo familiar" recuperando la acepción de "ligadura" como impedimento u obstáculo (13). Estos cuentos nos muestran lazos que unen pero también separan. El "lazo de extranjería" de la misma manera que el familiar, tal como lo entienden Amado y Domínguez, pone en funcionamiento un mecanismo doble de "enlace y separación, de atadura y corte, de identidad y diferencia" (14).

En los relatos de Pía Bouzas, el desplazamiento está presente bajo la forma recurrente del regreso del otro, pero lo relevante de este movimiento es la puesta en evidencia del modo en que las formas del afecto, sus redes de intimidad, los vínculos primarios son afectados, es decir, cómo se recomponen o se replantean ante esas idas y vueltas. Si el resultado de ese replanteo lleva a la aceptación de una ajenidad en el mismo lazo de intimidad, es necesario advertir que ese reconocimiento no lleva a disolver el vínculo, sino a develar una "lejana cercanía" que ya estaba ahí, en la misma familiaridad, en el corazón de lo íntimo. Si estas narraciones incurren también en inflexiones de la memoria o recuperaciones de afectos del pasado (y esto atañe también a algunos de los relatos de Paloma Vidal), este ejercicio nunca se realiza en términos de un regreso idealizado al origen, sino como un gesto que explicita los desajustes y los vacíos. Es por eso que en estos textos señalar la extranjería en lo propio consiste en borrar los predicados de verdad y autenticidad a la hora de indagar los atributos de la identidad.

El arraigo precario consiste en percibir las modulaciones de incertidumbre que hacen de la pertenencia un paradójico espacio de apertura y exterioridad para aceptar una "intimidad éxtima"[6] o la relevancia para la subjetividad de una "propiedad impropia". En el caso particular de los relatos de Paloma Vidal, se observa cómo las trayectorias de los sujetos que abandonan su país vuelven, se pierden en lo conocido de los espacios globalizados o se encuentran en lo desconocido de las grandes metrópolis, tienen su correspondencia en la trayectoria de la traducción del libro, que no oculta su vaivén de una lengua a otra, sino que lo resalta desde el inicio. El entre-lugar que se abre queda concebido así no como una negociación tranquilizadora, un modo de saldar la cuestión, sino más bien como una interrogación incómoda que acapara lo identitario dando lugar a una condición de extranjería que, lejos de entenderse como identidad despojada o fuera de toda pertenencia, se propone como unidad contradictoria de lo múltiple.

La dislocación de los territorios de la intimidad. *Extranjeras*, de Pía Bouzas

Los relatos de *Extranjeras* (2011) de Pía Bouzas narran viajes de regreso, pero este movimiento en ellos no es subrayado en su dimensión de retorno a la patria, sino como vuelta al hogar entendido como territorio de la intimidad. Sumada a esta cuestión, hay una decisión de narrar el retorno desde un punto de vista de exterioridad. Esto no quiere decir que las narradoras de estos relatos (solo el relato "Lucrecia

[6] La extimidad que es abordada concretamente con los relatos de Paloma Vidal y se evidencia en la recurrencia narrativa de una búsqueda de lo propio por medio de lo ajeno es un término que proviene del psicoanálisis lacaniano para considerar lo extraño como propiedad o lo más próximo que hace su aparición en el exterior (Lacan, Seminario 16, 188). La idea de intimidad éxtima es central en el análisis que hace Tamara Kamenszain en *Una intimidad inofensiva* de la poesía de Cecilia Pavón y la de Washington Cucurto, entre otros, caracterizada por exhibir sujetos que "en vez de bucear en las profundidades buscando alguna respuesta metafísica con relación al ser" (59), solo pueden reconocerse en el afuera como superficie en la que se mantienen a flote reemplazando el "¿quién soy?" por el "aquí estoy".

y Ernestina" no está narrado en primera persona) no se vean afectadas o sean partícipes o incluso acompañantes ("Cuestiones familiares") de estos viajes, sino que, generalmente, la narración se sostiene en el modo en que esa voz femenina calibra y replantea su propio lugar en relación con la *lejana cercanía* de la que una vez se ausentó y ahora regresa (ese ahora que es la irrupción en lo íntimo de quien alguna vez fue parte de esa intimidad constituye la temporalidad de los relatos). Las vicisitudes, reflexiones y reconsideraciones de la intimidad quedan expuestas a la luz de un desplazamiento que hace visible, en un juego de espejamientos y trazados de diferencia, una tensión entre distancia y proximidad con otras mujeres con las que se comparte un lazo familiar o cuya familiaridad lleva a situarlas en el terreno de la intimidad compartida ("Amigas"). De esta manera, lo que revela la narración es que la lejanía no es producto necesario del desplazamiento territorial, sino que este último provoca, más bien, en el tiempo del regreso, una revelación de una distancia constitutiva o extrañeza irreductible en el corazón de la intimidad.

El relato "Amigas" narra el reencuentro de la narradora y Sara, su compañera de facultad, que recorrió grandes ciudades (Berlín, París, New York) con su exitoso marido arquitecto y vuelve con él de vacaciones a Buenos Aires. Que Sara forma parte del mundo íntimo de la narradora queda claro cuando confiesa que el perfume de su amiga constituye una percepción sensorial como una emanación de la intimidad produciendo un impacto en el cuerpo, que como señala David Le Breton (2002), es la frontera de identidad en la que se expresan los "ritos de intimidad".

> Es curioso, nunca supe el nombre del perfume; pero si cerraba los ojos veía color damasco, y ese era el olor de Sara para mí. Incluso un día viajando en micro hacia Córdoba (ella ya no vivía en Buenos Aires), tuve la súbita revelación de su presencia. El perfume me había enlazado como un vestido de novia, y yo que estaba dormida, sentada junto a la ventanilla, detenida en ese pueblo de vacas y trigo,

> desperté. (…) Claro, algo que era obvio en la vida real, para la memoria del cuerpo era imposible: esa mujer rubia usaba el perfume de Sara. (5)

El perfume como signo íntimo produce una "súbita revelación de la presencia" como certeza corporal. Pero también, luego de la comprobación de que era una desconocida la que usaba esa fragancia, hace resaltar la ausencia, que emerge como manifestación de una contradicción, ya que, para "la memoria del cuerpo", que otro use el mismo perfume es algo imposible.

El reencuentro entre las amigas responde a una tensión que luego se repite en otros relatos de *Extranjeras* entre "la que se fue" y "la que se quedó". Si como señala Alfred Schutz (1974), el que vuelve al hogar prevé el regreso a un lugar con el cual tuvo y cree poder seguir teniendo una conexión íntima, la narradora va a mostrar una resistencia a esa restauración de los lazos de intimidad que su amiga tenía antes de la partida. Esa reticencia frente a la irrupción en la propia vida de aquel que decidió ausentarse queda manifestada en la narración a partir de una contraposición entre alguien que vive inmerso en los privilegios y facilidades de su vida cosmopolita y la que "anclada" debió esforzarse y sobreponerse a los problemas en su país: "Uno en esta ciudad, anclado en la decadente humedad portuaria, y ella desperdiciando oportunidades como quien está cansado de comer frutas exóticas" (11). Según la mirada de la narradora, la vuelta no permite acortar esa brecha, la amiga pertenece a otro mundo, a otras cuestiones que ya no son compartidas: "¿Le interesaba cómo iban las cosas acá? ¿Cómo hacíamos para sobrevivir? No" (13). La llegada de Sara motiva además el reencuentro con otros que, si bien no viajaron lejos, se encuentran dispersos en la ciudad "como sal en un mantel a cuadros" (8). Si bien se marcan las diferencias, es decir, los previsibles cambios en la vida de esos compañeros de facultad que se reencuentran, el propósito de restablecer esos lazos en tanto recuperación de un pasado entendido como territorio de intimidad se ve resistido por la narradora. Es

recurrente que frases, actitudes y gestos que son la materia misma de la intimidad y que la reunión motiva no sean para la narradora más que un "juego". Lo que la vuelta de Sara propone para ella no es una restauración de la intimidad perdida, sino una mímica que es vista como algo lúdico, sin consecuencias: se juega al reencuentro así como también ella misma juega "a ser la de antes" (10). Es por eso, por esa dimensión de desajuste temporal que significa su presencia, que juzga uno de sus gestos como "extemporáneo". La lejanía puede ser también tiempo, y esa temporalidad es para la narradora el lapso que le permitió, confiesa, aceptar el nuevo lugar de su amiga, entender que sus vidas pasaban a ser "vidas lejanas".

La narración procede luego a exponer el conflicto por el que pasa Sara, que quiere tener un hijo mientras que su marido no contempla esa posibilidad. Las asperezas y deslices no son eliminados por esa revelación del conflicto de aquella que se pensaba sin problemas (incluso un encuentro furtivo de la narradora en estado de ebriedad con Javier, el marido de Sara, hace pensar en motivos para la pelea y la separación definitiva). En lugar de una aproximación que reconstruye lo que la distancia supuestamente quebró, lo que el relato finalmente exhibe es una aceptación por parte de la narradora de una ajenidad en la relación con su amiga que no nace en los años de ausencia, sino que es constitutiva del mismo vínculo. En la charla que tienen hacia el final del cuento, en lugar de la posible explosión de la discordia, hay más bien un afianzamiento de un espacio compartido que no anula la lejanía: Sara está, afirma la narradora, "afortunadamente lejos" (17). Finalmente, el juego de refracciones que propone la superficie espejada de la otra mujer (cercana pero lejana) interpela a la narradora y la lleva a reconocer su propia extraterritorialidad respecto de ese pasado que también para ella es un espacio irrecuperable: "Fui caminando por las calles empedradas, sin oír los ruidos, sin oír las voces, sin ver los semáforos: extranjera en un país que alguna vez fue mío" (17).

Madres e hijas

En "El miedo de las vacas", el relato parece centrarse en un principio en la irrupción de un extraño en la casa familiar. La llegada de un joven (Javier) para ayudar a Juan Pablo en las tareas del campo produce inquietud y dispara el deseo en Mechi, la narradora, quien está casada con este último. Pero cuando se presume que el extraño es el que proviene del afuera de lo familiar, la vuelta de Evangelina, la hija de Mechi y Juan Pablo, propone un giro en esta cuestión. El relato se corre así de la lógica del espacio familiar como territorio de la estabilidad y la seguridad que estaría afectado por la irrupción de un extraño que proviene de un exterior desconocido, ya que es una misma integrante de la familia la que produce la desestabilización y despierta la inquietud de la narradora. Es la intimidad familiar la fuente de la extrañeza, pero al mismo tiempo es el espacio a proteger de la amenaza del afuera que toma forma bajo los chismes y comentarios punzantes de Laurita, quien encarna las habladurías del pueblo y parece ser uno de los pocos vasos comunicantes entre el afuera y la narradora.

La vuelta de Evangelina (y su incipiente relación con Javier) esconde un secreto familiar respecto del cual su suicidio en el desenlace funciona como el retorno de aquello oculto en el corazón de la intimidad familiar: "Cuando a Evangelina le pasó lo de las pastillas, Juan arregló el asunto en forma directa con Iriarte y nadie supo nada" (22). Reformulando la lógica de lo *unheimlich* que, según Freud (1919), emerge de aquello que fue un acontecimiento traumático reprimido en la infancia o una creencia primitiva superada, aquí lo inquietante se define en los términos de una proximidad familiar que es, al mismo tiempo, inaccesible. Si el tema del secreto, como señala Leonor Arfuch (2005), es esencial para la configuración misma de la intimidad, en este caso ese núcleo no remite a una certeza bajo el ocultamiento, sino a un vacío, una incógnita imposible de resolver que queda potenciada por el suicidio de su hija. Lo que aparece con toda su fuerza así es la intimidad tal como la entiende José Luis Pardo en *Políticas de la intimidad*

(2012), es decir, como un resto de indeterminación inapresable desde la dualidad entre lo público y lo privado; una distancia que violenta la enunciación y transforma cualquier búsqueda intimista en una experiencia de lo ajeno, de lo extraño.

Es significativa también la posición de exterioridad que asume la narradora cuando reflexiona sobre los vínculos entre su hija y su marido. Allí apela a la herencia para señalar la continuidad que representa su hija respecto de su padre, pero esa vía genealógica que se hace visible en Evangelina la deja afuera a ella, incapaz incluso de entender esas características que unen a su hija y su marido: "Nunca entendí de dónde provenía, para mí era naturaleza ajena; para ellos, un misterio que siempre habían compartido". No hay un misterio en la procedencia, sino una inquietud que nace de la exclusión de la madre en ese lazo hereditario: "A veces me inquietaba que Evangelina no hubiera heredado ningún rasgo mío: ni la forma de los pechos, ni los muslos, ni las pantorrillas" (30). Y más adelante: "No había heredado nada de mí; un vientre ajeno parecía haberla parido" (41). Si la palabra herencia, según su etimología latina, significa "estar adherido", establecer un espacio de pertenencia ligado a la transmisión, ya sea familiar o cultural, vemos acá cómo esa ligazón de la familia en lugar de colocar a la madre en esa cadena o memoria, la posiciona fuera, como si lo que ella es y representa no tuviera posibilidad de continuidad alguna en otro. Sería desacertado, de todas formas, reducir la relación entre madre e hija a una pura opacidad, ya que la narradora demuestra una conciencia de la situación a partir de una analogía con la desorientación y el temor de las vacas en el corral, que le sirve para reflexionar sobre una cuestión que es también relevante en otros relatos de *Extranjeras*: la distinción entre estas mujeres a partir de tener o no la fuerza para sobrevivir ante las adversidades. El cruce aquí entre poder e intimidad se da en tanto entendamos al primero bajo la acepción de *potentia* (fuerza natural) y no como *potestas* (potestades en tanto derechos o libertades de acuerdo a reglas aceptadas) (Pardo, 2012).

> Había que ser fuerte para sobrevivir. Había que ser fuerte y tener la piel dura, como las vacas viejas. Yo era así. Yo podía aguantar, podía meterme a empujones o clavar un cuerno si era necesario lastimar a alguien. Podía incluso olvidar. La vida no era para los débiles, y cuanto antes uno lo aprendiera, mejor le iba. Pero Evangelina no era así. (40)

Así como Nora Catelli en la indagación etimológica del término "intimidad" advierte su relación con intimar, intimidación, y con el sustantivo latino *timor* (temor), (1996: 87-98), en "El miedo de las vacas" Bouzas aprovecha las modulaciones de la intimidad de estas vertientes al exhibir su estrecho vínculo con la violencia y el miedo.

En "Cuestiones de familia", el viaje de vuelta que emprenden madre e hija tiene como propósito repatriar los restos del abuelo de la familia que murió en Quito y fue enterrado ahí cuando regresaron ya hace veinte años a Buenos Aires. En este caso, la narradora, que viaja con su madre, hace explícito que su viaje no tiene que ver con un retorno al origen, la infancia idealizada en tanto fuente de autenticidad, sino con el cumplimiento de un deber para la madre (la herencia como deuda) y una responsabilidad familiar para ella: "Hay que decir que no era exactamente un viaje romántico al lugar de la infancia, sino más bien un viaje póstumo para resolver una cuestión familiar pendiente". (59). Desde el principio, la narradora señala la distancia que siempre tuvo con su madre, que vuelve "insólito" el hecho de que estén viajando juntas. El relato por un lado exhibe la relación de extrañeza y familiaridad que tienen con la ciudad a la que vuelven, el particular vínculo con un lugar, que tiene un valor de pertenencia como "tierra del pasado", pero en el cual, por supuesto, no pueden dejar de ser extranjeras; y por otro lado, la distancia entre ellas, la imposibilidad por parte de la hija de no solo comprender, sino incluso soportar los motivos de la madre, de sus gestos, sus actitudes: "Suele ocurrirme cuando estoy con ella: mi madre tiene la capacidad de dejarme muda o desesperada" (61). Hacia el final, luego de una serie de percances para encontrar un medio

adecuado para transportar los restos del abuelo y de que su madre se decida a último momento por la opción de coser una funda, la narradora se detiene frente a ella, y toda esa distancia que parecía infranqueable parece desvanecerse, pero a pesar de esa visión y comprensión súbita de su madre, la aproximación solo sucede en la enunciación:

> Sé que en ese momento debí acercarme a ella y abrazarla: su cuerpo estaría tibio, flojo, cansado. Sé que debí susurrarle en el oído que ya no cosiera, que el abuelo entendería. Pero no lo hice, permanecí lejos, enfrascada como una nena enojada. (66)

El hogar, territorio de la intimidad desplazada

El relato "El otro país" comienza con una narradora que nos transporta a un desplazamiento que irrumpe en su infancia: "Yo tenía ocho años cuando *pasó todo*; era bajita, la primera de la fila y usaba el pelo recogido en dos coletas; y *lo que pasó es que nos fuimos a vivir a otro país*" (45, las cursivas son mías). La adopción de la mirada de la niña acentúa la idea de que ese movimiento resulta un acontecimiento inabarcable, es "todo". Esa experiencia de lo inasimilable también queda expuesta en las palabras "otro país": "Cada vez que decía *otro país*, las dos palabras me retumbaban con eco en la cabeza: eran enormes y me dejaban pasmada" (45, la cursiva es de la autora). La casa, según Gastón Bachelard (1965), está vinculada con la memoria como "nuestro rincón del mundo" o "nuestro primer universo" (28). Si la infancia, como señala Arfuch (2005) en línea con los planteos de Bachelard, hace del hogar y la casa familiar un espacio central y cargado de significaciones, este relato nos ubica en un traslado que potencia sus sentidos, ya que a su vez implica un cambio de casa familiar durante la niñez. La narradora y su hermana Javiera se mudan con su madre a la casa de su nueva pareja en una ciudad latinoamericana que no se explicita. La impresión que causa en la niña la nueva casa de la familia está marcada por una extrañeza que parece irremediable: "Pero era tan

grande la casa que se notaba que no era nuestra, que nunca íbamos a lograr que lo fuera, y es claro, no habíamos llevado tantas cosas" (46). Esta rememoración de la infancia revela que en el centro ya no hay una casa familiar como hogar cargado de una investidura mítica (con las connotaciones asociadas a lugar de origen, amparo, refugio, cuna) sino una desestabilización, una no pertenencia en la materialización misma del territorio de la intimidad, como lo es la casa de la familia. Una casa de la infancia, un refugio, que a su vez ya no es un lugar de origen. La mirada de la infancia sobre la casa hace de la extensión excesiva de este espacio el correlato de la incapacidad para procesar el desplazamiento (el vínculo entre la "casa" y el "país" se sostiene en el planteo de Bachelard [1965: 28] de la noción de casa como esencia que subyace bajo la idea de todo espacio habitado). De esta manera, la niña hace explícito el ejercicio de replantear la pertenencia como una tarea inconmensurable. Sin embargo, el relato exhibe también que si no hay posibilidad de aprehender la magnitud del enunciado "otro país", esta inconmensurabilidad puede desmembrarse en pequeñas diferencias más comprensibles: el otro colegio, los otros nombres de las asignaturas, los otros compañeros.

La mirada de la niña se niega a que el desplazamiento se naturalice como factor que interviene en la relación entre las personas. Por ejemplo, un día se entera por su maestra que Lili, su amiga del colegio que era yugoslava, había regresado a su país. Su protesta apunta a la manera en que "la señorita" informa esa partida: "como si fuera lo más natural del mundo eso de estar un día acá y al día siguiente en otra parte" (56). La desnaturalización del desplazamiento apunta a evidenciar el desacople entre las partidas y las distancias y las formas del afecto que no pueden adecuarse a la lógica de una vida en tránsito. La vivencia de la dislocación por parte de la niña narradora la lleva, también, a utilizar los dibujos del sistema solar y sus planetas como forma de interrogar la radicalidad de la experiencia de vivir en otro lugar:

> Los planetas me quedaron bien. Júpiter, enorme, y Saturno, naranja con los anillos. Me gustaban los anillos alrededor del planeta, las cuatro lunas, los meteoritos ¿Cómo sería ver un cielo con cuatro lunas? ¿Aparecerían todas al mismo tiempo, o sólo por estaciones? (57)

En este relato también se establece una relación especular entre una mujer que se manifiesta fuerte y se sobrepone a las dificultades, y otra que no. Mientras que la narradora se esfuerza para adaptarse y superar las adversidades del nuevo lugar, su hermana padece una enfermedad grave, y si bien se recupera, deciden enviarla de vuelta a Argentina (una vez más, la que regresa es la otra).

"Lucrecia y Ernestina" es también la historia de dos hermanas y su distancia. En este caso, el relato en tercera persona acompaña el punto de vista de Mariana, sobrina de Lucrecia, que transita un momento de incertidumbre respecto al rumbo de su vida. Mariana ayuda al reencuentro de las dos hermanas a partir de la vuelta al país de Ernestina, quien partió hacia Italia hace cuarenta años y nunca más regresó hasta este momento en que se decide a hacerlo, dado que su hermana se encuentra internada. Si bien, al igual que otros relatos de Bouzas, tenemos también la relación entre "la que se fue" y "la que se quedó", aquí el personaje de Mariana rompe la estructura especular. Mariana no tiene un reflejo próximo a partir del cual configurar su identidad, y ese rasgo queda marcado en el cuento en la recurrencia con la que confronta su imagen con la superficie de los espejos. Ese vacío de identificaciones que da forma a la instancia de vacilación que vive este personaje también se manifiesta en la distancia con otros familiares como su madre Elenita, o Willy, su tío: Mariana se siente "ajena a esa herencia" (79). Otra vez, la cercanía de los lazos de sangre no garantiza la continuidad de una herencia, y la intimidad no deja de entrañar una lejanía.

El hogar como materialización del territorio de la intimidad es en este relato el departamento de Lucrecia de la calle Cerviño, del que Mariana recibe las llaves. Allí encuentra, además de muebles que conservan "la soberbia elegancia del estilo inglés" (71), una foto antigua

de las hermanas en una estancia en Chascomús que le revela a Mariana una "lejana intimidad". Ese departamento donde el pasado parece intacto como si se tratara de un espacio de la memoria íntima es el lugar en el que se cobijan los secretos de antiguas peleas, en el que se conservan los afectos y en el que los objetos susurran las confesiones que en el presente se retacean. Allí también Mariana encuentra dinero escondido en un cajón, que le sirve para tomar una decisión que constituye un giro en su vida y la "pone a la altura de las circunstancias" (87). Ya fallecida Lucrecia, Mariana, que se vuelve "otra, una extraña" a partir de la vivencia de este episodio de reencuentro y despedida entre sus tías, invierte el dinero hallado en una costosa residencia de cinco estrellas en Córdoba para Ernestina. Las modulaciones de la extranjería familiar constituyen un pasaje: si una historia de distancias entre familiares termina, otra comienza: la de "la extraña" de la familia que encuentra allí el valor y el impulso para reencauzar su vida e "inventarse un destino" (88).

Los relatos de Bouzas instalan un juego de tensiones irresueltas entre el desplazamiento y el arraigo en el seno de una intimidad que surge como resultado del ejercicio planteado en el poema "Islandia", de Eugenio Montejo, que sirve de acápite ("Voy a plegar el mapa para acercarla. Voy a cubrir sus fiordos con bosques de palmeras"). El territorio de la intimidad constituye un espacio donde los mapas se pliegan, es decir, donde se superponen los recorridos y se aceptan las diferencias que atraviesan los lazos, las afinidades, las proximidades que son la materia misma de lo íntimo como "el interior de lo interior". A la vez que la intimidad constituye este "plegar el mapa" en que se aproxima lo distante, el retorno del otro dispara la "revuelta íntima" en un sentido próximo al que le da Kristeva: como un cuestionamiento, una distancia crítica respecto a nuestra propia memoria (Kristeva, 2001; Avanessian 2002). Del retorno (del otro) a la revuelta (de sí) estos cuentos constituyen una afirmación de extranjería que consiste no en una adhesión a un pasado que cimenta la identidad, sino en la

comprensión de la paradójica pertenencia respecto de una vida íntima irreductible y ajena.

La extranjería como extimidad. *Más al sur*, de Paloma Vidal

En la nota que abre la edición en español de *Más al sur*, de Paloma Vidal, la autora explicita su lugar de autotraductora del libro cuya primera edición fue en portugués. Lejos de optar por dejar en un plano de invisibilidad la operación de traducción, Vidal resalta sus titubeos y dificultades. Tanto la escritura del "texto original" como el trabajo de traslado al español quedan concebidos en tanto travesías con un origen y un punto de llegada. Las narraciones en portugués son pensadas como una suerte de destino de una trayectoria de adaptación de un pensamiento en español: "¿Al escribir '*apagar*' acaso no escuchaba 'borrar'? ¿'Garabato' en vez de '*garancho*'? ¿Hamaca en vez de '*balanço*'?" (Vidal, 2011: 10). Si el peligro del pasaje al español es borrar las interferencias o resonancias que se hayan producido en ese trayecto, la búsqueda es, entonces, la de mantener las huellas sumándolas a las de una nueva trayectoria que introduzca la pluralidad, un contenido plurilingüe intermitente, dentro de la unidad de los relatos.

La autora separa, también, su labor de autotraducción de la de reescritura. Esta distinción tiene que ver con la posibilidad de tomar distancia respecto de la obra; aprovechar el lugar de oscilación entre reapropiación y desapropiación que caracteriza a la autotraducción (Ricoeur, 2005). A diferencia de la reescritura que plantearía un corte y un recomienzo, la traducción entraña la posibilidad de ser infiel a sí misma (*traduttore, tradditore*) en un ejercicio de desequilibrio lingüístico que apueste tanto a las correspondencias y continuidades como a las disrupciones y desbordes. El ida y vuelta entre el portugués y el español se concibe como una suma de trayectorias que dejan indicios del tránsito lingüístico. La manera en que se conciben las relaciones entre las lenguas atañe también a los viajes de los sujetos de los relatos. Si la autora apela a distintos recursos para indagar los desplazamientos

propios y los familiares, su fin no es otro que "hacer visibles las marcas" (Vidal, 2011: 11) que los viajes han dejado en ella o en otros.

Viajes y genealogía

Los relatos agrupados bajo el título "Viajes" pretenden reconstruir la historia de partidas y desplazamientos familiares (de su abuelo, primero; de sus padres y ella, en segundo lugar) no a partir de una convicción en la posibilidad de establecer un origen verificable y una continuidad sólida, sino "para flirtear con la ilusión de saber de dónde vine" (Vidal, 2011: 27). El primer relato de la serie "Viajes" recala y avanza desde los esfuerzos por imaginar la historia de inmigración de su abuelo. La voluntad de indagar las condiciones y características de este viaje no esconde la existencia de vacíos, de zonas inaccesibles para ella. Queda explícita la insuficiencia de las estadísticas y el discurso histórico para dar luz a los motivos del viaje ligados a la imaginación y al deseo. ¿Cómo escribir las historias familiares de desarraigo? ¿Con cifras, con recuerdos prestados, con experiencias? Releer y revisar los discursos sobre la travesía inmigratoria permite comprobar que no todo quedó dicho, que siempre hay algo más que no sabemos.

Con esta reflexión sobre el itinerario de su abuelo y, luego, con el relato del exilio de sus padres, la voz narradora del primer relato busca inscribirse en una genealogía. Una inscripción que implica, al mismo tiempo, el cuestionamiento de la idea misma de lo genealógico. La reconstrucción de la historia familiar se hace con la conciencia de una "discontinuidad intransplantable entre una vida y otra" (Vidal, 2011: 27). Su reconstrucción genealógica adquiere, entonces, un sentido foucaultiano en tanto se opone a la creencia de una linealidad evolutiva que liga los acontecimientos (Foucault, 2000). El pasado no es el depositario de un origen sin fallas e inmodificable, de una cadena sucesiva de experiencias de vida, sino más bien un espacio atravesado por la dispersión y la pérdida, pero que, a pesar de esto, puede rearticularse desde la imaginación: "salto imaginariamente el abismo que

existe entre mí y los que me engendraron". Así, de la misma manera que la genealogía foucaultiana, Vidal muestra "la heterogeneidad de lo que imaginábamos conforme a sí mismo" (Foucault, 2000: 22).

Heredar implica un trabajo de construcción y adecuación en el que interviene también la imaginación. La tensión entre memoria e imaginación cede a partir del énfasis en su denominador común: hacer presente lo ausente. La imaginación no solo viene a subsanar la escasez de recuerdos, sino que su reivindicación adquiere un significado que retoma la idea aristotélica de concebirla como posibilidad de conocimiento y, también, más cercana, la afirmación de Didi-Huberman de que para saber hace falta imaginar (2004: 17). Mientras que la memoria puede ser tanto *mneme* (evocación simple) como *anamnesis* (esfuerzo de rememoración) (Ricoeur, 2005: 38), es decir, afección o búsqueda, la imaginación trasladada a la escritura constituye siempre un trabajo, una indagación voluntaria que no se contenta con sentidos fijados de antemano.

Esta apelación al pasado familiar no cuestiona solamente el sentido de una continuidad genealógica, sino que además interroga el significado que puede tener la idea de herencia cuando lo que se lega o se recibe es una experiencia constitutiva de desarraigo.

¿Es posible heredar la errancia? Si la herencia remite al arraigo, al espacio simbólico de pertenencia, a la transmisión de un conjunto sólido de valores y tradiciones, la cuestión es cómo heredar lo móvil, lo que no está fijado. La alusión recurrente a la migración de los pájaros es otra manera de plantear este interrogante:

> Una de las cosas enigmáticas y admirables sobre esos largos viajes es que algunos de ellos se separan de los padres y sin cualquier guía pueden orientarse hacia la dirección exacta sobrevolando vastas extensiones de agua. Son innumerables los peligros enfrentados en estas jornadas y los que logran llegar a su destino traen las cicatrices de esas adversidades. (Vidal, 2011: 41)

Las cicatrices de los pájaros son las huellas o marcas de los viajes de los sujetos que deben tornarse visibles por medio de la escritura, así como también las intermitencias del español que contaminan el portugués, y viceversa: suturas del ajetreo de la traducción como travesía entre lenguas. Hay un momento privilegiado en el repaso de los desplazamientos propios y ajenos que leemos en el libro: la instancia de la partida.

> Mi papá, mi mamá y yo, una niña, partiendo de un momento al otro. ¿Cómo hicieron? ¿Por dónde empezaron? ¿Eligieron un lugar y después embalaron las cosas? ¿En qué momento la ficción de la partida se hizo realidad? (Vidal, 2011: 29)

Intersticio de tiempo y lugar, la partida es tanto objeto de la narración como lugar desde donde se escribe: "Imagino una trama de partidas y desde ahí empiezo a desentrañar mi ficción" (2011: 41). En su combinación de abandono y proyección, la partida es la perspectiva inestable desde la cual narrar. De ahí que reconstruir el momento de la partida con sus padres implique ponerse nuevamente en situación: "¿Y si fuera ahora? ¿Si en este momento mismo tuviera que juntar todas mis cosas en una valija y partir?" (2011: 29). La partida es un momento marcado por su oscilación, su fragilidad, que es, a su vez, indecisión, posibilidad, apertura; la partida no es un límite, ni una frontera, sino un umbral.

Reconstruida a caballo entre la memoria y la imaginación, es un origen genealógico en sentido foucaultiano: inconcluso, abierto a un devenir imprevisto. En consonancia con esto, la narradora del tercer relato bajo el título "Viajes" queda extrañada ante la expresión "verdadero origen" y advierte cómo esa idea "se hace trizas" (2011: 47).

La división del libro en dos partes, "Viajes" y "Fantasmas", evidencia dos modos convergentes de desestabilización de subjetividades en los relatos: tanto los fantasmas como los viajes sostienen las contradicciones de la identidad, la pertenencia y la lengua. En relación con las dislocaciones de un pasado y un presente atravesado por los desplazamientos y las partidas, la figura del fantasma se entiende en estos relatos

en el sentido en que es pensada por Daniel Link: en tanto indeterminación radical, potencia intempestiva, resto de un dispositivo de interpelación (2009: 13). El fantasma no es tanto esa presencia de lo ausente que convoca imaginación y recuerdo como irrupción de esos restos que se dejan en escenarios de pérdida y abandono entre idas y vueltas. Es a través de esta dimensión fantasmal que pueden entenderse las marcas de los desplazamientos en la subjetividad, ya que no se recuperan en tanto trazas de pertenencia, sino en tanto desequilibrio de las categorías identitarias unívocas. Lo fantasmal también puede pensarse a nivel lingüístico: la fuerza inclasificable de las resonancias e interferencias entre el español y el portugués, una intermitencia espectral que pone en cuestión la idea de límites precisos entre las lenguas a través de un eco o murmullo, o también como vestigios ajenos en el cuerpo de la lengua.

El relato "Tiempo de partir" condensa en la figura de una abuela la complejidad que adquiere la condición de extranjería en el libro. La anciana que dejó su casa en Montevideo y viajó a Brasil para estar con sus nietos y "enseñarles español" retoma el problema de la intersección entre el legado intergeneracional y el viaje. La extranjería es vivida tanto a nivel cultural y lingüístico como familiar. El relato focaliza la disputa entre dos tipos de influencias familiares sobre los niños: por un lado, la de la madre, una identidad cerrada, monolítica, previsible, y por otro lado, la de la abuela, quien ya no pertenece al lugar que dejó ni tampoco puede integrarse satisfactoriamente al nuevo medio. La madre resalta de manera negativa esta imposibilidad: "Esta vieja está hace más de veinte años en Brasil y aún no se tomó el trabajo de aprender nuestra lengua" (Vidal, 2011: 121). La contraposición entre estos dos modelos de identidad genera en la familia "un cortocircuito irresoluble". Es significativa también la definición como "lengua imaginaria" que hace la madre para calificar la lengua intermedia que habla la anciana. Esta "lengua imaginaria" puede pensarse como una suerte de materialización de las tensiones e intermitencias entre el español y el portugués que atraviesan tanto el libro en su versión original como en la traducción.

Formas identitarias

Para calibrar lo que implica la condición de extranjería en los relatos de Vidal es necesario entenderla desde dos ángulos: por un lado, como propiciadora de una identidad abierta, inconclusa, y por otro, como extimidad, es decir, como una identidad sujeta a lo paradojal: alcanzar lo propio por medio de lo ajeno. La identidad inconclusa se propone a partir de la obra de arte de Alice, la nieta de la anciana de "Tiempo de partir". El lugar de la obra de la niña en tanto solución al conflicto de modelos identitarios que se plantea en la familia queda explícito:

> Alice había encontrado una salida. Pintaba unos lienzos enormes que vivían extendidos como alfombras en su atelier. Dejaba que los visitantes pisaran con una indiferencia que era parte de la obra. Pisá, hacé de cuenta que soy yo, decía con una sonrisa de provocación. Cada uno dejaba sus marcas en su basural, que era como llamaba a las cosas que había e iba amontonando en un rincón. No quiero ver nada acabado. ¿Quién dijo que la realización viene de la conclusión de la obra de arte? (Vidal, 2011: 122)

¿Es posible pensar la realización de una identidad inconclusa? Esta propuesta nos permite pensar la extranjería no como una posición vaciada o aculturada, tampoco como una condición anclada en la imposibilidad de toda pertenencia, sino más bien a partir de la fórmula con la que Link define la unidad de lo latinoamericano: "una unidad no sintética de heterogeneidades" (2009: 298).

Si la condición extranjera se piensa en varios relatos desde la familia (la relación con los abuelos, con los padres) es porque esta articulación permite conjugar distancia y familiaridad. La misma tensión entre volver a un lugar al que ya se siente ajeno queda expresada también en la combinación de identificación y extrañeza en una figura familiar como "la hija de la hermanastra del padre", a quien busca la protagonista del relato "Así es la vida". Este tironeo entre fuerzas de reunión y de desviación se renueva en las distintas subjetividades del

libro. La extranjería se experimenta en tanto extimidad: la percepción de que lo más íntimo es "un cuerpo extraño". Término proveniente del psicoanálisis lacaniano, la extimidad permite pensar la extrañeza como una propiedad de un sujeto siempre exiliado de sí. Según Lacan, se trata del reconocimiento de una exterioridad de la intimidad: "lo más íntimo es lo que estoy constreñido a no poder reconocer más que fuera" (1969: 188). Desde las trayectorias que plantean los relatos, las identidades éxtimas, ya sea que se encuentren en Brasil, en Buenos Aires o en Londres, exiliados o de regreso, plantean una relación con lo propio por la vía de lo ajeno. La superposición entre lo propio y lo ajeno es el marco en que la narradora de uno de los relatos afirma que disfruta "la sensación de estar perdida en un lugar conocido" (2011: 34). El pasaje del viaje a la escritura del viaje se piensa también de esta manera: "Los viajes se empiezan a escribir cuando me dejo llevar por una voz casi perdida que no es mía" (2011: 34). En la complejidad de definirse como "falsa argentina" parece insinuarse también la contradicción de afirmarse desde una pertenencia simulada. Raúl Antelo es quien propone la idea de extimidad para pensar lo argentino-brasileño en su texto "El guión de extimidad" (2008). El crítico plantea en ese guión un espacio de reunión y separación que es "simultáneamente interno-externo, metido en la cueva de lo propio pero abierto asimismo a la indefensión de la vida" (Antelo, 2008: 28). Este intersticio es para Antelo un lugar crítico y ético desde el cual pensar un más allá del sujeto y de las categorías modernas como lo nacional. Las subjetividades de los relatos de Vidal, como por ejemplo, la mujer de "El regreso", se sitúan en un entre-lugar que puede ser entendido como extimidad en tanto su relación con el espacio responde a una topología de la vacilación entre lo interior y lo exterior y entre lo propio y lo ajeno: "le vino el olor familiar que tantas veces estando en otros lugares le había traído el recuerdo de su ciudad natal" (2011: 105). En este sentido, la práctica de la autotraducción sondea las implicaciones éticas e identitarias de pensar un espacio interlingüístico sopesado tanto desde un murmullo íntimo como desde las reverberaciones externas de otro idioma. Una

lengua éxtima asumida a partir de contradicciones e imposibilidades (la del bilingüismo, la del monolingüismo) se escribe en una relación de "propiedad impropia".

Las trayectorias de los sujetos que abandonan su país vuelven, se pierden en lo conocido de los espacios globalizados o se encuentran en lo desconocido de las grandes metrópolis, tienen su correspondencia en la trayectoria de la traducción del libro, que no oculta su vaivén de una lengua a otra, sino que lo resalta desde el inicio. El entre-lugar que se abre queda concebido así no como una negociación tranquilizadora, un modo de saldar la cuestión, sino más bien como una interrogación incómoda que acapara lo identitario dando lugar a una condición de extranjería que no se define como identidad despojada o fuera de toda pertenencia, sino como reunión contradictoria de una multiplicidad.

III. Una tradición de extranjería

Ser argentino es estar lejos.
Julio Cortázar

La consideración del movimiento de desplazamiento y dislocación por medio del cual ciertas ficciones dan forma a una mirada exterior y distanciada respecto a anclajes identitarios y territoriales hace que, en un principio, las ubiquemos en un lugar lateral y excéntrico de lo que se definiría como la tradición literaria nacional. ¿Pero qué sucede si entendemos que esa misma tradición literaria ya está atravesada por la exterioridad, la dislocación y la no pertenencia desde su inicio? El rol de los escritos de los cronistas extranjeros en textos fundacionales de la cultura argentina (Prieto, 1996) y luego el viaje criollo a Europa dan lugar a un contrapunto entre polos de tensión como "adentro/ afuera", "criollo en Europa/europeo en Argentina" que han modelado desde un principio la tradición literaria argentina (Gasquet, 2004). Entender la historia de la literatura argentina a la luz de las tensiones y articulaciones entre las formas de lo local y lo nacional y la cultura extranjera no nos conduce a una reconfiguración que desdibuja la centralidad del canon para proponer una serie alternativa, sino todo lo contrario. Este ejercicio, más bien, confirma que la cuestión de la extranjería ocupa

un lugar privilegiado en los programas, las búsquedas estéticas y las preocupaciones críticas de la literatura nacional como una cuestión constitutiva y estructural que se verifica tanto en lo ya señalado como en la relevancia de la poética y la figura de Rubén Darío y la de Jorge Luis Borges con sus propuestas para redefinir la forma del comercio entre lo local y lo universal, en la perspectiva exterior que se ha pensado a partir de los textos del polaco Gombrowicz (Saer, Piglia, Gasparini), en la experiencia del exilio durante el rosismo y luego durante la última dictadura en la década del 70, y en las modulaciones de la distancia en las narraciones de Julio Cortázar, Manuel Puig y Juan José Saer. Entonces, ficcionalizar la experiencia de extranjería no constituiría un modo de apartarse de la tradición literaria nacional, sino que sería, curiosamente, la apuesta a retomar y actualizar su legado. Por un lado, un sentido de la idea de "tradición de extranjería" se resumiría en esta continuidad. Pero, por otro, es preciso entender este sintagma en relación con el concepto de ex-tradición propuesto por Ricardo Piglia (1991, 2014). Si la tradición, propone Piglia, es "el residuo de un pasado cristalizado", un "rastro perdido" que sobrevive en el presente, al mismo tiempo es una ausencia, una marca de aquello que está perdido. El trabajo del escritor argentino con la extradición convoca dos sentidos que se condensan en este concepto: "Por un lado lo que ha sido, la historia anterior, casi olvidada, y por otro lado la obligación semijudicial de ser llevado a la frontera" (1991: 61). La figura de la extradición nos revela al escritor como alguien "obligado siempre a recordar una tradición perdida, forzado a cruzar la frontera" (62).

Para entender cómo ciertos textos trabajan con la ficcionalización de las formas de extranjería y desplazamiento de un modo que se corresponde con la idea de ex-tradición planteada por Piglia, hay que tener en cuenta que esa continuidad que se planteaba antes y que cimenta la idea misma de transmisión y legado que implica la tradición como *traditio* opera bajo una forma de traducción y un modo de leer que consisten en la tergiversación, el desvío y el olvido. En este sentido, podemos comprender la formulación contradictoria en la que la

tradición de extranjería de la literatura argentina se realiza: su actualización depende tanto de su recuperación y señalamiento como de su borroneo, su olvido, su negación. Es por eso que se abordará el modo en que Gabriel Vommaro en su *nouvelle* "La hermandad de los Trepos" (2013) retoma procedimientos vinculados a formas de representación del escritor argentino en el exterior que vienen de Copi y pasan por *El llanto* (1992), de César Aira, y *Wasabi* (1994), de Alan Pauls, y cómo a la vez propone una ficción que desvía o directamente deshace la figura del escritor y los avatares de la escritura para poner en su lugar la de "animador cultural". El gesto que combina continuidad y olvido también comprometerá los relatos "El testigo" y "Una visita al cementerio", de Sergio Chejfec, en los que la recuperación de las figuras de Julio Cortázar y de Juan José Saer, respectivamente, consisten en una ficcionalización urbana que funciona como apropiación, y que se asienta, al mismo tiempo, en una extrapolación que descoloca el modo de leer la tradición al desprenderla de lo literario. En estos relatos de Chejfec, los nombres de la tradición se volverán datos o indicios para llevar adelante pesquisas y extravíos urbanos en el plano de lo real. En el caso de los relatos de *El mundo sin las personas que lo afean y lo arruinan* (2011), de Patricio Pron, se verá cómo en el mismo movimiento de arraigo en la tradición cultural alemana –la inclusión de marcas que remiten a relatos de Jorge Luis Borges–, Pron apunta a la tradición literaria nacional, al mismo tiempo que propone su reformulación, poniendo el acento precisamente en las formas de extranjería. Es evidente tanto en la operación de Pron, como en los ejercicios ficcionales de Chejfec y Vommaro, la propuesta de pasaje de la filiación a la afiliación en el vínculo que se establece con la tradición. Si como señala Edward Said (2004), el esquema filiativo "pertenece a los dominios de la naturaleza y de la vida", y la afiliación "a la cultura y la sociedad" (34), en la "tradición de extranjería" que vemos actualizada en estos textos, tal transición exhibe la necesidad de desterrar la pertenencia entendida como algo dado de antemano y refuerza el propósito de visibilizar e insertarse en una serie compensatoria que dé cuenta de nuevas formas

de relación entre identidad, nación, literatura y territorio. El doble movimiento de adscripción y desvío que da forma a la dinámica de la *tradición de la extranjería* no debe reducirse a la consideración sobre los márgenes de invención y ruptura que conlleva toda actualización de los patrones narrativos de la tradición, sino que remite, además, al funcionamiento de un "espejo de desplazamiento" que, según Richard Sennett (2014), acompaña al extranjero y cuyo carácter deformante parece ser un eco de las propuestas borgianas para la literatura argentina de "El escritor argentino y la tradición" (1953). Pero, en lugar del acento puesto sobre el derecho que da una posición periférica sobre toda la cultura occidental, lo que se subraya en las reflexiones de Sennett a partir de la distorsión de la perspectiva en un cuadro de Édouard Manet y las consideraciones sobre la condición de extranjero en los textos de Aleksandr Herzen, es la potencia de reinvención de lo propio que entraña el mismo desplazamiento. Sennett señala que hay en el extranjero una necesidad de operar creativamente a partir de la propia condición de desplazado. De la misma manera que la figura del extranjero según Sennett, la tradición de extranjería de la literatura argentina aprovecha la dislocación para entrar en un movimiento en el que, fuera de sí, se deshace y rehace a sí misma.

El exterior del escritor argentino. De Copi a Gabriel Vommaro

Y jamás pude encontrarme sino extranjero entre esas gentes.
Rubén Darío, "París y los escritores extranjeros"

La Internacional Argentina (1988)[7] de Copi (Raúl Damonte Botana) está narrada por un poeta argentino que vive en París llamado Darío Copi. Este escritor cuyos textos tienen como propósito

[7] Su edición original fue en 1988 en París. La edición que se citará es la de la traducción de Alberto Cardin para Anagrama (Barcelona, 2000).

incorporar y enaltecer el paisaje argentino es convencido de postularse como candidato a Presidente de la Nación por Nicanor Sigampa, un negro millonario, antigua estrella de polo, que es, al mismo tiempo, "un producto típico" del barrio de San Isidro. Sigampa está al frente de un movimiento llamado la "Internacional Argentina" que tiene como objetivo acceder al poder (este nombre que da título a la novela implica, como señala Ilse Logie, la presunción de una "imposible dialéctica de lo universal y lo particular"). El poeta acepta la propuesta y luego de una serie de eventos disparatados, como el pago por parte de Sigampa de la deuda externa argentina, el asesinato de un puma, la muerte del embajador argentino, y diversas fiestas en las que participan la comunidad de exiliados argentinos en París, Copi se entera por su madre que en realidad es judío (en lugar de Copi, Kopisky), lo cual produce su exclusión inmediata de los planes de presentarlo como candidato a presidente. El propósito de revisitar esta novela de Copi consiste en recuperar allí un vínculo singular entre la extranjería y la (auto)figuración de escritor que se apoya en dos cuestiones que a su vez están vinculadas entre sí: el uso particular del recurso de la autoficción y el procesamiento en el plano ficcional de las condiciones de producción. Este hilo doble que sale de Copi, proponemos aquí, enhebrará, en primer lugar, dos novelas cuya publicación es próxima (*El llanto*, de César Aira, y *Wasabi*, de Alan Pauls), y en segundo lugar, una *nouvelle* posterior titulada "La hermandad de los Trepos", que integra el libro de Gabriel Vommaro *Anclao en París* (2013).

Ya ha sido advertida por la crítica una lectura de *La internacional argentina* que, al priorizar la gesta conspirativa y la pretensión de toma del poder, establece una serie entre este libro y *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, de Roberto Arlt, e incluso el proyecto presidencial de Macedonio Fernández (Pron, Amícola, Link). La pregunta que se desprende de esta serie articula "poder y ficción" (¿cuál es el poder de la ficción?) y tiene como respuesta: en la novela de Copi este poder es absoluto (la presidencia de la República se dirimirá por la instalación del candidato como

imposición de una ficción).[8] En un sentido diferente (en otra modulación de la idea de *poder*), la potencia de la ficción en este libro de Copi ya había sido señalada por Graciela Montaldo. Esta autora ha reflexionado sobre el efecto paradójico de "El escritor argentino y la tradición" que, a pesar del reclamado universalismo, condenó a la invisibilidad a la "literatura de aventuras". Según Montaldo, el quiebre de este estado de cosas se produce a partir de la década del ochenta con la escritura de Copi, Aira y Laiseca, que tienen en común el retorno a los "caminos de la pura fabulación" (1990: 107). La idea de una ficción que se ejerce "más allá de la historia" y que se observa en los autores mencionados tiene la particularidad, en *La internacional argentina* de Copi, de manifestarse como un retorno a lo exótico bajo la forma de lo propio (107).

Si bien la novela de Copi desata, según Montaldo, el poder de una fabulación que conlleva "una autonomización del mundo ficticio" (108), la propuesta de focalizar tanto el recurso de la autoficción como el modo en que se reformulan las condiciones de producción nos hace pensar en que su lógica de absurdo no carece de indicios y alusiones referenciales que funcionan como una intervención particular sobre la figuración de escritor extranjero (argentino, pero también, como veremos, hispanoamericano) en París y sobre la comunidad de "argentinos de París" que tiene como objeto la reformulación y reivindicación de una impronta de extranjería.

José Amícola (2012) propone una lectura de *La Internacional Argentina* que le otorgue la relevancia correspondiente al trabajo autoficcional que ahí se exhibe, labor que se encuentra ligada estrechamente con el uso de nombres propios referenciales (Copi, por supuesto, pero también Borges, Lavelli, Bianciotti). En línea con esta observación de Amícola, juzgo significativa la mención de Darío en el nombre del

[8] Incluso las propuestas políticas se extraen de los poemas de Darío Copi. Cuando hacia el final el poeta es expulsado del movimiento y se desbarata su candidatura por su condición de judío, es reemplazado por otro poeta (Miguel Perez Perkins), quien recita un poema que pertenece en realidad al poeta desplazado. Como señala Daniel Link (2017), en esta novela "es la poética la que da lugar al movimiento" (71).

narrador. La figuración del escritor extranjero en París se encuentra precisada mediante esta alusión no solo porque retoma a quien en la tradición literaria asume el cosmopolitismo en su carácter estratégico para la redefinición de las nociones de lo local, lo nacional y lo universal (Aguilar, 2009: 11), sino sobre todo porque la evocación de Rubén Darío permite recuperar, a partir de la focalización en su exponente destacado, una experiencia puntual: la de una constelación de escritores e intelectuales hispanoamericanos finiseculares cuya imagen como letrados se vio, sin dudas, afectada por el vínculo que establecieron con París (Colombi, 2004: 186).[9] Si como señala Pascale Casanova (2001), el movimiento a París de las culturas periféricas se codifica en términos de realización y ganancia, el caso de Darío es singular porque su experiencia de la ciudad-luz es una historia signada por la pérdida y el trauma, es decir, un relato donde se patentiza su exclusión de la modernidad parisina (Siskind, 2016: 284). Si bien el tópico del desencanto del viajero con París se inicia con Sarmiento, es significativa la experiencia de Darío, ya que se trata del escritor que hace de lo francés "el significante de lo universalmente moderno" (Siskind, 2016: 279), es decir, aquel que coloca a la cultura francesa como horizonte de mediación y condición de posibilidad de la modernidad estética latinoamericana. Su "deseo de París" señala una falta que se evidencia en el momento que atendemos al trauma de la exclusión y la ausencia de reconocimiento con la que se enfrenta en la capital del siglo XIX (283) (esta brecha que se abre entre la idealización y el desencanto que se hace visible en la experiencia concreta queda condensada, por ejemplo, en el texto de Darío "París y los escritores extranjeros"). *La Internacional Argentina* de Copi vuelve entonces sobre el nombre de

[9] La experiencia de Darío se puede pensar, según Colombi, a partir de la idea de la refracción, de modo de diferenciarla de otras vivencias como la de Gómez Carrillo (asimilación) o Julián del Casal y Horacio Quiroga (fracaso). La representación estereotipada de París de muchos de los escritores finiseculares (la parisiana) no es solo la recurrencia de ciertos motivos y escenas que provienen de un recorrido urbano preestablecido, sino también la reiteración de la nostalgia y decepción por un París que ya no existe (2004: 195).

aquel cuyo deseo de París devino una experiencia traumática de exclusión. Copi recoge una extranjería perfilada en el momento en que se comprueban los límites de una fantasía, para transfigurarla mediante los "frutos de la imaginación" en una exterioridad sin angustia. Este poeta parodiado, portador del nombre del poeta modernista, tampoco logra ningún tipo de reconocimiento en París, pero no lo desea, y por lo tanto, no aparece en ningún momento atribulado por este motivo.

Otra faz del reconocimiento (la nacional: que se enuncia *en* términos nacionales y *para* la nación) sí es relevante para la trama de la novela: se trata de la articulación entre el culto al color local, es decir, la labor de este poeta argentino orientada a la celebración de paisajes y tópicos y la proyección política de este escritor así figurado. Copi lleva al absurdo dos dispositivos de la mecánica del prestigio de un escritor en el plano nacional: su exaltación de tópicos que consolidan una identidad y la presencia en el extranjero (París) como vector de consagración. El viaje a Europa como forma de capitalización cultural y construcción de un aura de prestigio para el escritor argentino es central en la tradición literaria nacional, como ha quedado demostrado en el registro y análisis de las variaciones del viaje europeo desde el siglo XIX que realiza David Viñas (1982).[10] En la novela, el reconocimiento (o fase de reterritorialización) del escritor se produce mediante la hipérbole, la exageración absurda de las relaciones entre escritura y nación: la representación de la patria por parte del poeta distanciado de su origen excede el plano literario y puede convertirse en el punto de partida de políticas concretas. Sigampa sostiene que un plan de acción a nivel político puede nacer de los extractos de un libro de poemas:

> Escuche esto: "De las entrañas de la tierra surgirá un líquido negro cuyo color glacial es también el del oro. ¡Petróleo! ¡Petróleo! El indígena estupefacto se baña en la marea; no sabe aún que el futuro le

[10] Drucaroff (2011), por su parte, advierte el resquebrajamiento en la literatura argentina contemporánea del viaje a Europa como parte de un imaginario de traslado a una tierra de superioridad cultural y espiritual cuyo efecto es el de una proyección consagratoria sobre el escritor que viaja (485).

> pertenece." Este poema preanuncia la extracción de nuestro petróleo patagón, cuya explotación, si llegamos al poder, se reservará sólo a los indígenas. (64)

Pero este reconocimiento que se plantea en términos nacionales (y que se presenta bajo la forma del proyecto de candidatura presidencial del poeta que pergeña Sigampa) culmina con una expulsión, una desterritorialización. El desenlace deja al narrador en una posición de extranjería: la sucesión de disparates culmina con la inesperada exclusión del escritor del plan de Sigampa de presentarlo como candidato por su condición judía (este final es un momento más de la labor de desmitificación de los mitos nacionales que se exhibe en la novela; en este caso se produce un desmontaje del tópico de Argentina como país no racista sostenido a lo largo de la narración).[11] El recorrido de Darío Copi en la novela insinúa la interacción con formas de pertenencia pero finalmente escenifica con irreverencia una doble desterritorialización del escritor: ni el poeta de la patria, ni el poeta representante de la comunidad de exiliados en París.

Para considerar las implicancias del juego autoficcional aquí es necesario tener en cuenta también que la idea de "una Internacional argentina" no articula meramente una síntesis imposible o una contradicción desconectada de toda referencialidad, sino que está vinculada además con un propósito de explicitar en el plano ficcional las condiciones de producción. Pero allí donde se podría leer el camino de religación o anclaje de la fabulación novelística de Copi mediante la referencia a una migración de un grupo de artistas a París a finales de la década de los sesenta, la novela encuentra justamente en esta alusión ficcionalizada una potencia de desclasificación y no pertenencia. Para comprender esto es necesario recordar que en la novela Darío Copi se define como un "argentino de París": "Siempre me he considerado

[11] Los predicados sobre el país se apoyan en argumentaciones que recalan en la ironía, las inversiones, las falacias y los disparates. Por ejemplo, el narrador señala acerca del racismo en Argentina: "Los argentinos no somos racistas. ¿Cómo vamos a serlo si jamás hemos visto negros, a no ser en películas o en el extranjero?" (29).

como un argentino de París, es decir, como un ser apolítico y apátrida, pero no exactamente como un exiliado" (17). Tal definición es central para este grupo integrado por Carlos D'Alessio, Antonio Seguí, Edgardo Cozarinsky y Copi, que elude los sentidos del traslado que caracterizaron el exilio del cincuenta y primeros sesenta[12] y el posterior a 1976. Estos expatriados, observa Daniel Link (2017), se caracterizan por hacer del viaje a París un "viaje irrealizante", y tal irrealización, que implica el no reconocimiento y el rechazo de toda determinación trascendental, permite "descubrirse ausente en el lugar en el que se está" (130).

La vida en el exterior como sobrevida

Si bien el trabajo con la autoficción y la ficcionalización de las condiciones de escritura expuestos en la figuración del escritor en París encuentran una continuidad en *La hermandad de los Trepos*, de Gabriel Vommaro (que anuda su lazo con las ficciones de Copi también en el hecho de compartir una lógica narrativa que no avanza no tanto por acumulación y causalidad, sino a través de la dispersión y la interrupción), es necesario antes recalar en dos novelas que reformulan y reconsideran el lugar del escritor argentino en el exterior a la vez que recogen en sus narraciones los mandatos que dieron origen a los artefactos novelísticos (un viaje y una beca de escritura), debido a que sus reconfiguraciones son relevantes en función de comprender la intervención de Vommaro como parte de una serie que parte del corte que produce Copi. Ya Sergio Chejfec en su ensayo "Viaje y sufrimiento" se ha encargado de señalar los puntos en común de las novelas *Wasabi*, de Alan Pauls, y *El llanto*, de César Aira: sus figuraciones del escritor como viajero sufriente, sus exhibiciones de "la insensatez de los deseos sobre lo extranjero", sus homenajes a Copi, y sus respuestas ficcionales

[12] Una indagación pormenorizada de las características del viaje de los escritores argentinos a Francia en los sesenta puede encontrarse en Bustelo (2007).

a sus propias condiciones de producción ligadas en ambos casos a una beca en el exterior. Interesa aquí precisar las implicancias de este sufrimiento que padece el escritor en estos textos, ya que esa experiencia ocupa el lugar de una imposibilidad de cumplir con una deuda de escritura[13] que se vuelve imposibilidad de vida: en el extranjero solo se puede sobrevivir. No se trata meramente de que las peripecias del escritor en el extranjero pongan en el centro la experiencia de sufrimiento, sino del hecho de que esta última desplace la problemática de la consagración, el reconocimiento, la imagen social del escritor –lo que Roland Barthes (2005) llama *Scriptor* (279)– por la vida de la persona (el rol que en la "escritura de vida" corresponde, según Barthes, a lo privado, cotidiano) para, a su vez, vaciarla. El despojo extremo (tanto en *Wasabi* como en *El llanto* se nos cuenta el devenir *homeless* del narrador) resulta una forma de ausencia en el lugar en el que se está, que paradójicamente representa, al mismo tiempo, la presencia y exposición del cuerpo en su vulnerabilidad. Ambas narraciones juegan entonces con la idea de "escritor en el exterior" en la medida en que habitar ese espacio conlleva el despojamiento de todo rol asociado a la producción y a la autoridad, y la conversión en un mero cuerpo como resto último, una vida precaria arrojada a la exterioridad, al afuera. Hay que reconocer que en ambos textos este estado es pasajero, es decir, tiene una salida narrativa (el cuidado por parte del colega chino en *Wasabi* y la vuelta al país y el abandono por parte de la mujer en *El llanto*). Sin embargo, en el mismo momento de la reintegración al mundo interviene un imaginario oriental que desencadena una nueva desterritorialización. El estereotipo oriental emerge allí donde el escritor parece recomponerse, volver a su vida, para constituir una alteridad que vuelve a dislocarlo: en el caso de *Wasabi*, la fascinación del chino

[13] Para los modos en que la novela de Pauls explicita las tensiones entre las demandas contractuales y la resistencia a la mercantilización del escritor como procesamiento ficcional, ver Alejandra Laera (2009): "Porque, en su descompensación, *Wasabi* le ofrece a la ficción la oportunidad de convertirse en la compensación simbólica de la recompensa material que la hace posible" (473).

por el espolón del narrador lo lleva a realizar una serie de fotos devolviéndolo, aunque ahora sin sufrimiento y con fines artísticos, al lugar de objetivación y exposición corporal; y en el caso de la novela de Aira, luego de su vuelta, la esposa deja al narrador por un terrorista japonés y se fuga con él hacia su país. Claudia lo abandona, dice el narrador, "por algo tan eminentemente narrativo como hacerse una vida nueva en el Japón" (64). En estas ficciones, lo oriental remite a la narración y a lo artístico como posibilidades refractarias a la vida de los escritores autofigurados. La desarticulación entre la vida y la narración como arte es correlato de la imposibilidad de religar la persona y la imagen social del escritor (los avatares del reconocimiento y la escritura como deuda con una institución): es por eso que estas narraciones solo pueden hacia el final exhibir un retorno a la persona en lo que concierne a lo familiar (asumirse padre en el caso de la novela de Pauls, y en *El llanto*, revelar el marco de la familia como espacio de enunciación dislocado narrativamente de la soledad proclamada con anterioridad). La reterritorialización familiar deja a la experiencia de supervivencia en el extranjero como *sobrevida*: un episodio descoyuntado e inasimilable que sirve de respuesta a la problemática de narrar la experiencia de desconcierto de la extranjería: el desafío de no reducir a lo comprensible y a la explicación aquello que enuncia quien se encuentra "en el corazón mismo de lo incomprensible" (Aira, 1992: 63).

"Nada destruye más a un hombre que el verse obligado a representar un país": *La hermandad de los Trepos*, de Gabriel Vommaro

La *nouvelle* "La hermandad de los Trepos", de Gabriel Vommaro, incluida dentro del libro *Anclao en París* junto a otra narración de similar extensión, "El rey de los meseros de la rue Sufflot",[14] nos lleva a

[14] Aunque en ambas *nouvelles* se dediquen a exhibir una París no mitificada en la que la vida y la supervivencia se hace difícil, la decisión de abordarlas por separado se sustenta en el hecho de que ambas exponen tonos y lógicas narrativas diferentes a la hora de abordar el tópico de la vida en París. Si en "El rey de los meseros de la rue Sufflot"

pensar en una operación de continuidad o afiliación singular que abreva en la propuesta ficcional que justamente corta la cadena de identificación con la nación y el territorio. La inscripción de su escritura en la estela de la invención de Copi, particularmente en las resonancias de la novela *La Internacional Argentina*, se comprende bajo el propósito de recuperar una redefinición de lo propio vinculado con lo exótico, lo ajeno y el estereotipo. A su vez, se propone volver sobre un desafío que ya *Wasabi* de Pauls había asumido: cómo articular el relato de una situación tan transitada al punto de volverse lugar común de nuestras letras (Chejfec, 2005): la vida de un escritor argentino en París.

Vommaro ficcionaliza la extranjería del escritor en París mediante un movimiento de inscripción y de desvío: "anclarse" en París como lugar de representaciones innumerables y en una tradición de proyección de fantasías sobre la ciudad (Colombi, 2004) para realizar un ajuste de cuentas, no solo con la ciudad[15] sino con una figura de escritor particular perfilada fundamentalmente en París: Julio Cortázar. Esta extranjería delineada por medio del uso de la autoficción y también por la desmitificación tanto de la París de Cortázar como de los estereotipos de la argentinidad se inscribe en la tradición de la bastardía de Copi y Gombrowicz (y su continuación en Aira), tal como la entiende José Amícola (2012). Vommaro actualiza el relato del viajero sufriente que Chejfec destaca en *Wasabi* y *El llanto* pero con la atendible diferencia de que en lugar de un escritor becado debemos considerar ahora una doble pertenencia (tesista/escritor). La *nouvelle* de Vommaro desplaza entonces la cuestión de la deuda de escritura (si el narrador *debe* escribir, este compromiso solo concierne a su labor académica) a la vez que reformula el padecimiento del viajero en el marco de una experiencia que la mirada social cataloga como privilegiada: si bien

el tono es sobrio y el régimen de representación no se aparta de las convenciones del realismo, la otra narración, como se verá, se sostiene en la verborragia, el disparate, la exageración y la desestabilización de lo narrado por medio de un narrador poco fiable.

[15] También, por supuesto, la París del tango de Enrique Cadícamo que sirve de título al libro es una versión de la ciudad interrogada en la ficción de Vommaro.

el narrador no "toca fondo" ni cae en una pobreza extrema como en las novelas mencionadas, las dificultades en términos de estabilidad laboral y subsistencia económica tienen una centralidad insoslayable.

La narración comienza con una situación convencional de entrevista de trabajo en la que un estudiante de doctorado extranjero (argentino) en París pretende un trabajo paralelo a la escritura y desarrollo de su tesis como medio de subsistencia en la ciudad. La inflexión autoficcional se apoya en la intersección entre la coincidencia de los rasgos del autor del texto y el narrador (escritor y sociólogo, "candidato a doctor en una prestigiosa escuela de altos estudios") y los requisitos de la singular organización ficcional que propone la narración: "la hermandad de los Trepos". Esa combinación de características que anuda a narrador y autor era "justo lo que ellos buscaban" (69). Esta hermandad encabezada por dos hermanos, que asume rasgos de sociedad secreta y se define mediante una simbología religiosa, le promete al narrador un empleo como "animador cultural". Para cumplir con ese rol, el escritor-sociólogo debe elaborar una presentación en base a las virtudes culturales y naturales de su país de origen para definir así su pertenencia plena al proyecto de la organización que se dedica a enviar a sus animadores culturales a cumplir una función de entretenimiento para ancianos franceses. La búsqueda de ser incluido en esta organización lo llevará a ser partícipe de una rueda de exposiciones de sus compañeros, a encuentros eróticos, a la fascinación con una chica tailandesa que es también parte de la hermandad: todo narrado como una serie de situaciones punteadas por el ridículo y la pérdida de la conciencia. Las peripecias del narrador tendrán como motor la confusión o indefinición generada por sentirse tratado de manera especial, ser "el elegido" por la hermandad y el verse por momentos rechazado o marginado por el exceso de vanidad que generó el haberse creído el preferido. Este vaivén entre compromiso y distancia con la hermandad ya está presente en la mirada del narrador aun antes de que la organización ponga a prueba su arrogancia. Una parte considerable del relato está compenetrado con sus fines y parece un

fiel convencido, entusiasmado y entregado a la hermandad, pero en ciertas instancias los comentarios que emite sobre lo que observa delatan su escepticismo. Por ejemplo, cuando observa un video que evoca una tradición de hombres que por medio de tatuajes se convierten en bestias salvajes, menciona en primer lugar la posibilidad de que haya una "sustancia alucinógena" que explique los comportamientos extraños de esas personas, y luego señala el propósito comercial detrás del encuentro místico-religioso, de manera de mostrarlo como una simulación, un espectáculo montado: "por detrás de la escena podían adivinarse algunos puestos de venta de *souvenires* con que todo evento de este tipo debe contar" (95). Mientras otros de sus compañeros realizan las exposiciones haciendo con las características de sus países una presentación basada en el exotismo, el narrador más de una vez sostiene un tono burlón y se aparta de la descripción, comienza a extenderse, imaginación mediante, en aspectos no mencionados. Su ejercicio imaginativo no tiene otro fin que mostrar el trasfondo comercial que hay detrás de los emblemas y valores culturales que se destacan: si la expositora destaca la tradición del cacao en los olmecas, el narrador distorsiona su discurso y comienza a referirse a "maniobras de mercado", "*merchandising*" y "programas televisivos" (116). Las oscilaciones de este narrador poco confiable también se producen por sus arrebatos oníricos, la disolución de las marcas que diferencien lo soñado y lo vivido, y sus pérdidas de conciencia, sus desmayos en situaciones de presión o de inminencia de algún tipo de definición para su destino.

La intervención de Vommaro en la tradición del deseo y las frustraciones del reconocimiento del escritor en París consiste en trasladar esa ansiedad al plano de la búsqueda laboral mediante una organización/secta/sociedad secreta que al mismo tiempo que promete un medio de subsistencia económica viene a cubrir también un papel de confirmación del talento y de supuesta inclusión en un proyecto de trascendencia y valor existencial. La ansiedad de ser reconocido como escritor extranjero se traduce ahora, mediante la ficción de Vommaro, en el cumplimiento de un trabajo de "animador cultural" que implica

asumir una identificación y representación del origen y hacer de eso un entretenimiento: "debía mostrarles una Argentina que causara emoción, sorpresa, pena: todo menos indiferencia" (76). La presentación que debe armar y que consiste en dar a conocer su país de origen a partir de "sus costumbres, sus paisajes y demás clichés" (75) se piensa como un "viaje improbable", un desplazamiento imaginario que funciona como reemplazo del viaje real.

Todo el despliegue de delirio y extravagancia de los Trepos no debe distraer del mecanismo que Vommaro exhibe: la necesidad de conseguir un trabajo para sobrevivir en París lleva al sociólogo-escritor a cerrar su labor cultural y su identidad en base a responder de dónde es. Ser un "animador cultural" consiste en reproducir un dispositivo de sujeción del escritor de afuera, que consiste, como señala Sylvia Molloy, en asignarle

> el ingrato papel, más bien la obligación, de representar a su país. No en vano recuerda Cortázar, citando a Jacques Vaché, los efectos nefastos de este requisito: "*Rien ne vous tue un homme comme d'être obligé de représenter un pays*", nada destruye más a un hombre que el verse obligado a representar un país, de ser, cómo observa Ha Jin, escritor chino que escribe en inglés, su portavoz. La consigna parecería ser "Dime cuál es tu *homeland* y yo te diré quién eres". O, lo que es peor: "te diré cómo escribes" –o "cómo quiero que escribas para ser un escritor de afuera"–. Porque escribir afuera supone un delicado trámite con el otro –ya lector, ya editor, ya comunidad cultural–, un otro que busca reconocerlo tal como él piensa que ha de ser, y le pide *datos* para confirmar esa opinión: escritor latinoamericano, escritora mujer, autor gay; la lista es larga. (2013: 1)

El pasaje que propone Vommaro de escritor a animador cultural como empleo parece poner el acento en la idea de obligación: si el extranjero quiere subsistir, no puede eludir esta exigencia. Para entender el requisito de asumir este rol, Vommaro transforma la relación del extranjero con París en el vínculo con dos instancias o comunidades que

presentan una lógica que le asigna al visitante un lugar preconcebido: La *Cité internationale universitaire de Paris* y la misma Hermandad de los Trepos. La relación especular entre ambas –"Al parecer, los Trepos se habían inspirado en el modelo de la *Cité Universitaire International*" (169)– sirve para dar una forma ficcional hiperbólica y disparatada (la hermandad) a una lógica observable en el plano referencial (la ciudad universitaria internacional). El modelo cosmopolita detrás de estas organizaciones que prometen una sociedad de las naciones como promesa de armonía y diálogo intercultural se traduce en un enclave del multiculturalismo entendido como ideología del capitalismo global (Žižek, 1998). El modelo de interacción no conflictiva e inclusión de las diferencias se basa (como lo deja en claro el funcionamiento de la hermandad) en un proceso de "etnización de lo nacional": dentro del multiculturalismo, señala Žižek (1998), las culturas locales son integradas en función de entenderlas como comunidades "auténticas" y cerradas ante las cuales se mantiene una distancia "eurocentrista condescendiente y/o respetuosa" (172). El tono burlón y los percances y las situaciones ridículas que sufre sobre todo el narrador son un modo de cuestionar esta distancia de respeto con las culturas locales. Si el extranjero se valora por la representación sin mediación de una cultura en su autenticidad, Vommaro convierte esta "virtud" en necesidad: un trabajador que para sobrevivir debe volverse un expositor de los estereotipos de la propia cultura. Ya podíamos leer en Copi ese juego con los estereotipos no solo nacionales[16] sino también internacionales,[17] pero en el caso de Vommaro, si lo propio se vuelve estereotipo para entrar en el juego de seducción de lo exótico, lo hace dentro de un dispositivo de invención que solo tiene como condicionante la necesidad

[16] Para un análisis de estos estereotipos: Logie (2009) y Mandolessi (2010a).

[17] En la novela de Copi (1989), las embajadas se transforman en espacios carnavalescos donde se reproducen con desparpajo e irreverencia todo tipo de estereotipos: "nos aseguró que era tradicional entre los embajadores acreditados en París (y eso ya desde los tiempos del Imperio) adoptar como mascota a un ejemplar del animal más representativo de su país" (95).

de producir un efecto por medio de la animación: "debía mostrarles una Argentina que causara emoción, sorpresa, pena: todo menos indiferencia" (76). Cuando el narrador va pensando las posibilidades de contenido para su exposición, produce una enumeración de tópicos que termina por sugerir la idea de que a fin de cuentas todo puede ser representativo: la madre, la música, el barrio, el agua, la nostalgia. Si cualquier rasgo o tema puede transformarse en un emblema identitario, se derrumba la concepción de una identidad ligada a una representatividad de lo típico o característico de una región o un país. El valor de la idea de invención debe entenderse por su poder de desplazamiento de la problemática de la representación (nacional, literaria) a la de simulación: "Eso, me dije, la simulación, el engaño, parecemos muchas cosas que no somos" (79). En consonancia con el dispositivo ficcional exótico de César Aira, tal como lo describe Sandra Contreras (2002), la operación de Vommaro no consiste en vaciar los predicados de lo argentino, sino en afirmar una identidad nacional como simulación/invención: "Desperté confiado en que aquella Argentina recién inventada serviría para alimentarme durante al menos una temporada completa" (83).

El ajuste de cuentas con Cortázar que realiza la *nouvelle* cobra relevancia si recordamos que este escritor inscribe y delimita el terreno de una modernidad literaria definida desde París. Como señala Axel Gasquet (2007), es más que un referente, es la figura emblemática para los escritores en París de los años sesenta y setenta. Cortázar no es sometido en la escritura de Vommaro a una revisión o lectura puntual, sino más bien lo que se confronta es su figura, los efectos de su posicionamiento en la tradición literaria argentina como una forma predominante de entender al escritor en el extranjero, particularmente en la ciudad luz. Lo que la narración cuestiona a partir de la representación irrisoria de un escritor que también reside en la ciudad universitaria internacional es la posibilidad de recuperar el modelo cortazariano como una opción legítima en la contemporaneidad para definir la relación entre el escritor argentino y París. Este posible sucesor es

ridiculizado al punto de vincularlo con el discurso de la autoayuda. Que el epígono de Cortázar cite en un momento a Paulo Coelho viene a señalar una continuidad de la autoayuda y las apropiaciones del discurso cortazariano sobre París. "El Cortázar del cuarto piso" (133), cita un texto de Coelho que se llama "En busca de las señales" y establece un juego que no resulta nada arbitrario en la medida en que se ha destacado desde el principio la estética de búsqueda que motoriza la novela *Rayuela* de Cortázar.[18] La búsqueda de una realidad alternativa que se hace sobre el espacio de la ciudad (*promenade*) pero también sobre el espacio textual mediante la escritura degenera en la versión presente del sucesor cortazariano en una búsqueda de una señal enunciada desde la autoayuda. Es necesario precisar que el narrador de Vommaro también busca, pero su tarea no se asemeja a la búsqueda de absolutos o realidades alternas ni tampoco a las promesas de soluciones del discurso de la autoayuda, sino que la suya no es ni más ni menos que una promesa de continuidad laboral, una búsqueda de subsistencia económica enmascarada por un discurso cuasi religioso de transcendencia y realización forjado por el humanitarismo y la espiritualidad difusa que los Trepos proponen.

El París de Cortázar significó siempre uno de los polos de un trayecto de pasaje, el otro lo constituía Buenos Aires. Cortázar aprovecha el halo mítico de París para transformarlo en condición de posibilidad de su teoría de los pasajes entre ambas ciudades (Gasquet, 2006).

[18] Para apoyar esta afirmación, cito un pasaje del artículo de Barrenechea (1964) "Rayuela, una búsqueda a partir de cero": "La novela es la historia de la persecución de un absoluto que debería darse en esta tierra y en este momento, un absoluto que no puede precisarse (ni conviene estéticamente que se precise) y que toma diversos nombres. Se llama mandala, camino, vedanta, viaje, peregrinación, descenso a las madres, pasaje, puente, ventana, dibujo secreto, llave, cuando acentúa el carácter de movilidad, de búsqueda, de ir hacia un más allá, es decir cuando imaginativamente se presenta en su devenir o cuando se ve en ella el instrumento y la mediación. Se llama centro, kibbuts, ygdrassil, unidad, armonía, encuentro, cielo de la rayuela, paraíso perdido, más allá, cuando visto en la dinámica que desemboca en la meta o en el reposo alcanzado, se acentúa el fin al cual se tiende, el sentido de esencialidad y totalidad que la búsqueda se propone como ideal" (677).

París permite un regreso constante a la ciudad porteña, permite un ir y venir que las narraciones de Cortázar pavimentan. En esta línea, Oliveira en *Rayuela* manifiesta la superposición de los espacios: "En París todo le era Buenos Aires y viceversa" (Cortázar, 1987: 32). Si bien Vommaro parece romper los espejos, quemar los puentes y tapiar los pasadizos secretos[19] entre las ciudades, es posible leer un pasaje en el que hay una recuperación de una imagen de Buenos Aires inserta en la primera y única presentación que realiza el narrador frente a un público de ancianos. Para su sorpresa, la diapositiva correspondiente a la Avenida 9 de julio es una fotografía en sepia de 1960. A partir de ese traslado imprevisto al pasado en su exposición, se introduce el tópico de la fisura en la temporalidad que atraviesa el imaginario del escritor que reside en el exterior cuando evoca el país que dejó. Así como el narrador en su animación, el escritor en la distancia, consciente o no, a la hora de recordar o remitirse a la ciudad de la que viene, queda atrapado en la recreación de un espacio que ya no existe. Lo que en un principio resulta un percance o traspié ante el cual el narrador se muestra desconcertado, luego se transforma en la oportunidad de presentar esa Buenos Aires del pasado como una reconstrucción apropiada para "ancianos turistas imaginarios" (148). La vía para realizarla, piensa, sería escribir un tango sobre un argentino nostálgico que se encuentra "anclado en París". La alusión al tango de Enrique Cadícamo "Anclao en París" ya evocado desde el título del libro es objeto de una reapropiación en la que la nostalgia del argentino en París ("yo siento que el recuerdo/ me clava su puñal./ ¡Cómo habrá cambiado tu calle Corrientes! Suipacha, Esmeralda, tu mismo arrabal") se vuelve una estrategia para presentaciones culturales efectistas que, según una lógica de satisfacción turística, le dará "a cada uno los recuerdos que necesita" (149). Si en el tango el argentino confesaba que estaba "varado

[19] Incluso el "ir hacia adelante" que se señala en el final de la *nouvelle*, que en principio parece confuso porque remite a un movimiento de retorno al país, puede leerse como una ruptura de la relación de vaivén entre las ciudades: ir hacia adelante es volver a una Buenos Aires que ya no sea un reflejo o un puente para pasar a París.

sin plata y sin fe", el narrador de Vommaro, una vez rechazado por los Trepos por su vanidad, comparte este estado de quedarse sin un medio de vida y sin la particular y difusa fe que significaba formar parte de la hermandad. Sin embargo, la idea de estar varado o anclado queda desmentida en su movimiento de retorno hacia el final de la *nouvelle*. Si París en alguna medida constituye un anclaje para este narrador, lo es en tanto atadura identitaria. Es por eso, podemos pensar, que su vuelta, es decir, el abandono de un lugar en el que está obligado a representar un país, significa un "ir hacia adelante" (196).

"La hermandad de los Trepos" constituye una actualización del tratamiento del tópico de la extranjería del escritor argentino en París tal como se presenta en *La Internacional Argentina* de Copi en tanto expone una peripecia que ridiculiza los avatares del reconocimiento, exhibe las tensiones y manipulaciones sobre los estereotipos y el exotismo de lo propio y recupera una lógica narrativa absurda que no deja de establecer vínculos con la referencialidad. El uso de la autoficción que retoma una fuerza de desmitificación que encontramos en Copi (Amícola, 2012) le permite también entrar en diálogo e integrar una serie con los modos en los que Aira y Pauls exploraron el procesamiento ficcional de las condiciones de producción y de la idea de supervivencia o imposibilidad de vida del escritor en el exterior.

Una tradición fuera de tiempo y lugar: "El testigo" y "Una visita al cementerio", de Sergio Chejfec

En el ensayo "Una forma de ser. El sueño público de la literatura argentina" (2005), Sergio Chejfec ilumina una tradición literaria compuesta por narraciones que en el movimiento de incorporación a la literatura nacional revelan una "resistencia a la legibilidad" (17). Los textos de cronistas ingleses del siglo XIX, de Gombrowicz, de Copi hacen del idioma extranjero la posibilidad de alcanzar aquello oculto o inaccesible para la lengua local. En esta tradición, que continúan Roberto Raschella, Oscar Taborda y Esteban López Brusa, las mutaciones del

sentido se asientan en la potencia de la extranjería lingüística. Pero existe otro tipo de tradición que define su perfil extranjero, según Chejfec, no a partir del cambio o la interferencia con una lengua ajena sino en "el apartamiento", un vivir afuera que no importa tanto como dato referencial sino como rasgo relevante que interviene y se procesa en una poética. Autores de la tradición literaria nacional como Cortázar o Saer son leídos por Chejfec[20] en tanto figuras cuyas escrituras fuera del país incorporaron el distanciamiento y la escisión entre el aquí y el allá como motivos constitutivos. De Saer, Chejfec incluso señala que esa perspectiva distanciada en la narración ya funciona como una marca previa al hecho de vivir afuera, una extrañeza anterior que se vincula con las operaciones que luego encontraremos en su escritura (Chejfec, 2015b). En "La música de las anomalías", Chejfec analiza el relato "La banda" de Cortázar como una narración que presenta la partida al exterior de un personaje (que justamente remite al derrotero del autor) en tanto anomalía o enigma a desentrañar. Esta concepción de la extranjería que sostiene Chejfec[21] no se define por una experiencia predominante de desconexión y contraste con lo ajeno, sino que está marcada por "la interrogación sin resultados y sobre todo por la incertidumbre respecto del significado concreto de la experiencia en el extranjero" (2017: 129). El apartamiento entraña una distancia física, pero sobre todo deriva, señala Chejfec, en un "mecanismo de vínculos ambiguos" (2017: 103) con la Argentina.

En *Modo linterna* (2013), encontramos dos relatos de Chejfec en los que las referencias a Julio Cortázar y a Juan José Saer se extrapolan del campo literario y se convierten en indicios de lo real que permiten impulsar una pesquisa urbana. Estos ejercicios de ficción no consisten

[20] Para un análisis de las lecturas de Saer por parte de Chejfec en el marco de la revista *Babel*, ver el artículo de Mariana Catalin: "Restos y después: ensayos de escritores sobre Juan José Saer" (2011).

[21] Debe señalarse que un elemento importante en la concepción de extranjería de Chejfec desde su primera novela, *Lenta biografía* (1990), ha sido la tradición cultural judía.

en replicar la dislocación o las formas de la distancia que entablan las poéticas de estos autores, sino en poner en acto una suerte de operación de traducción en la que los nombres de la tradición se transmutan en señales inscriptas en el paisaje urbano. En estas caminatas motivadas por estos escritores, la tradición se concibe como un pasado irrecuperable, pero que puede asomar como huella o reverberación en el presente. En los relatos "El testigo" y "Una visita al cementerio", el vínculo literario se proyecta como instrucción para dar forma a un recorrido urbano.

En estos relatos adquiere espesor otra figura cercana a las del extranjero y el apartado: el visitante. Como explica Alejandra Laera (2017), estar de visita en los textos de Chejfec se vincula con un modo de conocer, una disponibilidad y disposición particular: la del recién llegado. Si en la exploración que lleva adelante el visitante da lugar a un conocimiento provisorio en el que lo relevante son los detalles y las cadenas de asociaciones que arman mapas alternativos, en este caso, en estos dos relatos, es la literatura, los nombres de la tradición los que se vuelven marcas materiales,[22] son estos los que proporcionan los indicios para establecer esas líneas de otro orden que se sobreimprimen y conviven con las señales habituales de los planos y mapas. Estos textos proponen convertir a la tradición en una fuente de instrucciones de desplazamiento urbano que, al mismo tiempo, dejen un margen para la desorientación y las cadenas de pensamientos leves y arbitrarias de un recién llegado. Dibujar con las líneas de relaciones dentro de una tradición un trazo urbano invisible que produzca nuevas vecindades y que haga del andar una suerte de ritual: el de (in)definir el vínculo con una literatura mediante una operación de fagocitación de la misma en la propia poética de errancia y extravío.

[22] El modo en que la literatura emerge en su materialidad, cuestión relevante en las recientes reflexiones de Chejfec como se ve en Últimas *noticias de la escritura* (2015), no se produce en este caso a partir de una observación del trazo o una escritura o dibujo que se superpone a lo impreso, sino en una "traducción" de datos a lugares concretos en el mapa asociados a la tradición literaria.

Los usos de la tradición que exhiben estas ficciones se apoyan en un lazo con lo documental. Chejfec plantea lo documental como el "anclaje necesario" (2017: 69) para que la ficción no se hunda en la irrelevancia. Esta disposición o actitud empática de la narración hacia objetos físicos, situaciones empíricas o documentos, explica Chejfec, busca, mediante un subrayado en la materialidad, reponer un artilugio para la ficción, "una manera de fábula, un carácter de emblema", hacer de lo documental fantasías materialistas que no funcionan como reflejo o representación, sino como "presencia adicional", "formas abstrusas de lo directo" (Chejfec, 2016: 21), rastro indicial de lo real (Bernabé, 2017). Los relatos "El testigo" y "Una visita al cementerio" integran la serie de textos en los que se presenta un narrador o un personaje que despliega su atención flotante sobre un espacio apoyado en información y elementos que sirven para orientar la caminata y conectar diferentes sitios para considerar recorridos alternativos en el paisaje urbano (guías obsoletas, postales apolilladas, mapas, fotografías, folletos viejos). Como señala Mónica Bernabé, en estos paseos los sujetos suelen apropiarse de algún botín

> que funciona como entidad probatoria para su actividad urbana: no pretende dar pruebas de la realidad sobre lo que escribe, sino documentar la experiencia desde la cual se verifica la disolución del mundo, la inminencia de su ruina. (2017: 40)

Si los objetos que ingresan como indicios de lo real en estos textos funcionan como "emblemas de un mundo en descomposición" (Bernabé, 2017: 40), que los mismos remitan a la tradición literaria permite derivar una concepción de la literatura como vida en extinción o sobrevida que se manifiesta en señales como restos de un pasado perdido.

Las peripecias que se narran en estos relatos encuentran un germen en experiencias que Chejfec tuvo y contó en sus artículos en primera persona. En *Teoría del ascensor*, el autor hace hincapié en el proyecto de "compilar la presencia de las guías de teléfonos en las vidas de los escritores" (63), cuenta su fascinación por las guías como dispositivos

de "igualación imaginaria de jerarquías" y por su capacidad de ofrecer "lo simultáneo documentado" (63). Luego cuenta su visita a la Biblioteca Nacional para consultar antiguas guías telefónicas con el propósito de encontrar el domicilio y el número de Julio Cortázar, ya que este último en una carta de 1939 impulsa a un amigo a que lo busque en la guía. En el texto "Washington Noriega recargado" se consigna la experiencia que funciona como base del relato "Una visita al cementerio". A propósito de un comentario sobre la traducción al inglés del título de la novela *Glosa*, Chejfec menciona otra "experiencia de traducción": la que vivió junto a tres amigos en el cementerio de Père Lachaise en busca de la lápida de Saer. El antecedente en primera persona de estos relatos, además de constituir gérmenes de experiencia para la ficción, deja en evidencia la operación de desdoblamiento y distancia que pone en marcha los relatos: en "El testigo", para narrar la visita se recupera el personaje de Samich de la novela *Moral* (1990), y en "Una visita al cementerio", se optará por una tercera persona que figura sin nombre, solo marcada por el oficio: "el narrador".

"Señales sobrevivientes"

El texto "El testigo" avanza produciendo saltos que se estructuran en varias secciones con subtítulos: "El acontecimiento", "Colectivos", "Biblioteca", "Trama" y "Desenlace". El primero de ellos pone como protagonista al Julio Cortázar de 1939 que en enero se encontraba en Buenos Aires. Este Cortázar que escribe una carta a un amigo y se muestra atravesado por el deseo del viaje –"quiere subirse a un barco de carga y llegar a México" (121)– es insertado en una serie de visitantes dislocados que ya fue configurada por Chejfec en "La pesadilla": Gombrowicz, que desembarcará pocos meses más tarde, y Salvador Novo, que lo hizo seis años antes. En la carta a su amigo de Bolívar, Cortázar le pide que lo visite y que recuerde que su número está en la guía de teléfonos. El siguiente salto de la historia incorpora a Samich, un personaje de Chejfec de la novela *Moral* de 1990. La misma recuperación de

este personaje implica un salto, ya que no es el mismo "poeta iletrado" que abandonó Catamarca para instalarse en el Conurbano, organizar tertulias y hacer de su vida "una amplia y permanente digresión" (15). Si bien no se menciona explícitamente dónde está, ni cómo se produjo el pasaje a la situación en que se encuentra en ese momento, las descripciones que consignan una "ciudad calurosa", una "luz espesa" y una "montaña verde" permiten identificar los paisajes venezolanos que refiere el autor en más de un artículo y en varios textos narrativos en primera persona sobre su experiencia en el extranjero. "El testigo" propone un ejercicio de distanciamiento de la experiencia trocando la primera persona por un personaje propio. A este desdoblamiento se suma el que vive Samich, ya que sufre "una desconexión fatal con la geografía" (122) y considera que reside en "el otro hemisferio". La experiencia de extranjería es entendida acá como vida desdoblada. Este relato hace proliferar los desdoblamientos en la tensión entre "este y el otro": este Samich y el otro (el de *Moral*), este hemisferio y el otro, este Cortázar (el de la carta) que "no era todavía el *otro* Cortázar" (2013: 123, el destacado es del autor). Samich lee la carta de Cortázar que se menciona en la primera parte del relato. Su epistolario es para Samich, se señala, un texto en el que la vida se muestra "sin interferencias" (123). El "acontecimiento" es para el relato la lectura por parte de Samich de la frase de Cortázar en la que este último exhorta al amigo a buscarlo en la guía. Es preciso señalar acá que para la proyección de lo literario al plano de lo real, es importante la lectura pero no estrictamente la de textos literarios (de los cuentos del autor se señala que Samich tiene un recuerdo "sin emociones"): en ambos relatos leer es una actividad central, pero que no atañe a la ficción, sino a cartas, guías telefónicas, lápidas. Esta idea de plantear un vínculo sin interferencias con los signos de lo literario o extraer de lo vinculado al campo literario un indicio de lo real hace que Samich se concentre en el deseo de saber la dirección de Cortázar aludida en el intercambio epistolar. En un pasaje de *Teoría del ascensor* (2016), Chejfec afirma que un lugar físico puede funcionar como sucedáneo de la subjetividad artística o

literaria. Esta concepción de emanación aurática asociada al espacio de residencia del escritor o artista resuena también en la pesquisa que se propone emprender Samich, quien lee en la posibilidad de acceder al dato del domicilio de ese Cortázar que vivió en Buenos Aires "un signo de convivencia proveniente del pasado" (125).

Samich vuelve a Buenos Aires e inmediatamente es invadido por "un sentimiento de no pertenencia, de separación o aislamiento" (126). Como su "lazo de compenetración con el lugar está desvanecido", su modo de relacionarse con la ciudad a la que retorna como si fuera un extranjero es a través de formas que recuperan un mundo antiguo pero que a la vez evitan el elogio del lugar, práctica que Samich desprecia (130). En "Sobre la ciudad propia" (2017), la oportunidad de ser en Buenos Aires un recién llegado, "sin lazos con el pasado ni compromisos con el futuro", se presenta como una "fantasía imposible" (113). Chejfec sostiene en este texto que el modo de dar cuenta de la propia ciudad debe evadir lo claro y lo explícito, "lo propio debe mostrarse siempre de manera sobre todo difusa" (114). Samich, como materialización ficcional de esa fantasía, retoma la reflexión sobre los colectivos que se lee en el artículo de Chejfec anteriormente mencionado y cuya observación permite abordar la propia ciudad de manera indirecta. El personaje plantea su vínculo con la ciudad focalizando esas "cápsulas de movimiento" que presentan "una presencia flotante basada en apariciones discontinuas" (131). La "naturaleza episódica de los colectivos" (132) se corresponde con la atención discontinua y las asociaciones leves del visitante al proponer conexiones que funcionan como regueros invisibles que unen diferentes sitios de la ciudad. Este modelo de trazado de puntos es similar al que Samich plantea a partir de la información que proveen las guías telefónicas. Este personaje visita la Biblioteca Nacional y accede allí al dato buscado mediante una guía de 1939. Luego, gracias a un colectivo visita la dirección consultada. Pero la resolución de ese "misterio" es solo el comienzo de una disposición para asomarse a una ciudad "exhibida como clave de calles y centrales telefónicas" mediante una lista de autores de la tradición

literaria argentina que confecciona a partir de su memoria de "lector discontinuo": "La letra B es más prolífica. Busca a Enrique Banchs, Leónidas Barletta, Francisco Luis Bernárdez. José Bianco, Adolfo Bioy Casares y lógicamente a Borges" (142). Las direcciones son "señales sobrevivientes del pasado" (146) que se asientan en los documentos que representan las guías obsoletas. Este procedimiento que lleva a Samich a recorrer la ciudad en busca de los domicilios de los autores delinea otra ciudad, una invisible, sobreimpresa a la existente, que permite tramar otras vecindades entre los nombres de la tradición en términos de cercanías en el espacio urbano. Es interesante considerar esta "colonia de escritores" (147) a partir del vínculo que parece sugerirse con las comunidades de inmigrantes (chinos, peruanos, bolivianos, coreanos, etc.) que llaman la atención de Samich e impiden, según su mirada, que la ciudad caiga en la agonía de lo indiferenciado (141). La comunidad literaria del pasado emerge como extranjería vinculada al desajuste temporal para activar la imaginación y la curiosidad en la Buenos Aires del presente.

Así como el relato se articula a partir de saltos narrativos, el centro de lo que se cuenta se apoya en la discontinuidad o salto temporal que rastrea las señales de un mundo antiguo cuando "ya casi nada de eso existe" (146). La tradición literaria que se traduce a indicio de lo real en el paisaje urbano persiste como dato documental de un mundo en extinción.[23] Este trabajo con la tradición que propone en su relato Chejfec evoca los planteos de Piglia (1991) sobre la relación del escritor argentino con la idea de "extradición". Piglia señala que un escritor trabaja en su presente con los rastros de "una tradición perdida". En línea con este planteo, Chejfec recupera la tradición de forma desviada,

[23] La asociación de la literatura con un momento de extinción y con saberes en disolución que surge, por momentos, en estos relatos de *Modo linterna* (2013) ("Novelista documental" y "Hacia la ciudad eléctrica" son otros ejemplos) actualiza las ideas de uno de sus ensayos (2005) titulado "Una forma de ser: El sueño público de la literatura argentina", en el que Chejfec señala que la literatura "vuelve a ser un arte murmurado que reúne a unos pocos alrededor del fuego". Otra enunciación de esta idea la encontramos en Últimas *noticias de la escritura* (2015).

traduciéndola como documento obsoleto que permite reconfigurar el modo de mirar y recorrer la ciudad en el presente, y, al mismo tiempo, acentúa el desfasaje temporal, hace de la misma tradición literaria argentina el eco de un mundo extranjero y antiguo, algo que casi no existe, que ya no es, una ex-tradición.

En busca del "lugar de Saer"

En "Una visita al cementerio", tres argentinos, por iniciativa del que el texto nombra como "el narrador", emprenden, en el último día de su estadía en París, la búsqueda del lugar donde reposan los restos de Juan José Saer. La narración no asigna nombres a este grupo de visitantes integrado por un narrador, un teólogo y un ensayista (luego los acompañará un músico que reside en la ciudad pero no llegará a participar de la excursión en el cementerio). La experiencia que Chejfec ha declarado como propia (2016) se traduce mediante el ejercicio ficcional en un desdoblamiento y distancia no solo por la adopción de la tercera persona, sino también por el efecto de un relato que desdobla la figura del narrador en uno propiamente dicho y un "narrador personaje".

Estos visitantes expresan una relación con lo extranjero que evade tanto la experiencia del contraste absoluto como la de una percepción de armonía plena, ya que, aunque transitan un espacio que les resulta ajeno, encuentran en el aparente "estado de abandono" que presenta París una mañana de domingo cierto parecido con este día de la semana en sus respectivas ciudades (71). El relato se articula a partir del intercambio entre lo visible e invisible en la experiencia urbana de estos amigos. El juego de trocar visibilidades comienza en algo ya mencionado: el ocultamiento de los nombres y la exhibición de la actividad a la que se dedica cada uno de estos sujetos. Esta cuestión aparece tematizada en las reflexiones del teólogo, quien piensa en un vecino que recibe en las cartas el tratamiento de "operario textil": "El teólogo piensa que el título en muchos casos otorga más identidad que

el nombre. Que un nombre lo tiene cualquiera y sólo el título señala al nombre" (78). Esta lógica de hacer visible lo invisible y viceversa da forma a la narración no solo por la explicitación de las cadenas de asociaciones, la atención en la sintaxis de pensamiento que arrebata por momentos a cada uno de estos amigos, sino también por cómo la narración esquiva y saca de foco lo explícito, los comentarios, las palabras que se pronuncian. Por ejemplo, en un momento el músico cuenta un chiste, pero la narración lo elude y decide detenerse en la cadena de percepciones del teólogo, que contempla un particular reloj que el ensayista lleva en su mano derecha. Una vez finalizado el chiste, la narración retoma la charla entre los amigos pero de forma distanciada, sin exhibir directamente el habla de los personajes: "El músico ha recibido comentarios unánimes y super elogiosos por su gran chiste" (80). El relato despliega capas temporales para narrar los efectos del chiste: hace un salto al momento en que el músico ya se separó del grupo y recuerda la recepción de lo que contó, y otro a la sensación que tenían los amigos justo antes de que el músico terminara el chiste. El relato ilumina diferentes encadenamientos de ideas anteriores y posteriores y deja el pequeño núcleo narrativo de este pasaje en las sombras.

El carácter de peregrinaje que se le asigna a la excursión en busca de los restos de Saer en el cementerio Père Lachaise se justifica en el lazo "religioso" y "devocional" que establece el narrador con este autor. En lugar de una explicitación de las lecturas o aspectos de la poética con los cuales siente afinidad (cuestiones cuya mención podría esperarse en la medida que se trata de un personaje vinculado al oficio de narrar), el vínculo con Saer se declara en base a un recuerdo conformado por intuiciones entendidas como "pensamientos lábiles, inclinaciones tentativas de la voluntad, aunque también convicciones ya asumidas, pero todavía no formuladas" (82). Por un lado, tenemos esta devoción refractaria a un "sistema de argumentos" (82), pero, por otro, tenemos la serie de artículos que Chejfec ha dedicado a reflexionar sobre Saer y sus narraciones. Como señala Mariana Catalin (2011), Chejfec "ha insistido en la lectura de Saer" (12). Aunque podríamos pensar que el

relato presenta un *alter ego*, cruzar los argumentos que Chejfec ha delineado para leer a Saer con las razones difusas que ligan al personaje con el autor, tendería a soslayar la decisión de Chejfec de hacer de esta experiencia un ejercicio de ficción y desdoblamiento. Sin embargo, es preciso comprender acá el modo en que Chejfec pasa de escribir sobre Saer a partir de la lectura de sus textos –en este caso podemos nombrar dos textos relevantes que reflexionan sobre *El entenado*: "La organización de las apariencias" (1994) y "Aventura y especulación" (2006)– a incluir lo documental como vía de acceso a la reflexión sobre sus narraciones en "Saer y la tercera orilla del río" (77). En este texto, la consideración de la poética de Saer, su noción de la naturaleza, la meditación sobre los procedimientos que son recurrentes en sus narraciones son disparadas por materialidad de las fotos del río y la consulta de los manuscritos que integran el archivo Juan José Saer de la Universidad de Princeton: "veo las fotos como emblemas de un objeto exploratorio bastante conocido por sus lectores, pero aun así múltiple y difuso, también empeñoso de lado y lado, que es el 'río de Saer'" (78). A través de las fotos que funcionan como indicio de un deseo documentalista, accede a una imagen del río que es considerado como una "máquina de concatenaciones heterogéneas" (78). El texto pasa del río de la foto al "río de Saer" cuyo papel es central, señala Chejfec, para los "requisitos de representación" y los "trances extremos de la percepción" de las narraciones del escritor santafesino. Luego, de la lectura de impresiones del río que encuentra en sus manuscritos, destaca un par, para concluir que en su sintaxis encuentra una "discreta resignación" (83) ante la imposibilidad de describir la naturaleza. Así como en este artículo hace del río "el lugar de Saer" (con la connotación que este sintagma tiene en la historia de las lecturas del escritor santafesino), la ficción intervendrá sobre esta frase para asociarla al punto físico donde reposan sus restos. Es necesario señalar que en este relato el carácter material que se le asigna al lugar del escritor ya no sirve como puerta de entrada o base para un análisis sobre la representación o los procedimientos en sus textos. Lo documental funciona acá de otra manera,

en la medida en que la foto que se saque ante la tumba de Saer –piensa el narrador prospectivamente cuando aún está en camino a hallarla– lo acompañará como una "manifestación adicional, complementaria a las otras que ya posee, del misterioso y por momentos inasible escritor" (83). De esa experiencia obtendrá entonces una fotografía como documentación probatoria. Si este botín es, en muchos casos, como señala Bernabé (2017), testimonio de la inminencia de la ruina del mundo, en este caso es también un modo de apropiación no en términos de incorporación o adhesión a su poética, sino como afirmación de un vínculo con lo "inasible" y "misterioso" que tiene el autor para el narrador. Aunque el viaje sea un "acertijo", y la ubicación de los restos de Saer, una incógnita provisoria, la foto que se obtendrá al final cuando se encuentre el lugar, no oficiará como revelación o resolución, sino como una presencia adicional para lo irresuelto y el misterio. Hay que agregar además que lo documental es una disposición que permea todo el relato a partir del encargo de la hija del ensayista, quien le pidió a este último que lleve a su oso de peluche llamado "Colita" y lo fotografíe en diferentes puntos y situaciones durante el viaje. Estos documentos fotográficos que retratan el peluche junto a los personajes en algunos casos justifican el salto temporal para dar cuenta de las percepciones de estos visitantes semanas después, cuando repasen por separado las fotos del viaje. Las fotografías permiten que el relato de los hechos quede asediado por múltiples temporalidades en las que a su vez se despliegan diferentes percepciones de cada uno de los sujetos cuando tiempo después tienen la oportunidad de mirarlas.

El espacio del cementerio motiva la reflexión sobre el modo en que es posible articular el lazo entre lugar y pertenencia: "un cementerio no pertenece a un país sino a su ciudad" (89). Si con el país se establecen vínculos ambiguos, con la ciudad de origen parece haber una conexión más concreta, que marca también a los personajes en el relato: tenemos, por un lado, a los rosarinos (el teólogo y el ensayista), y por el otro, a los de Buenos Aires (el narrador y el músico). El motivo que explicaría la no participación del músico en la excursión al cementerio

es justamente el hecho de que su residencia allí en París daría forma a una pertenencia que le quitaría sentido a la excursión. Se afirma que la propuesta de una búsqueda que carece de precisiones desmotiva a alguien que no es un visitante (83). La reflexión del cementerio como "miniatura urbana" y único lugar en el que se acepta "la ruina física" (89) está en consonancia con los planteos de Michel Foucault (2001) de este espacio como ejemplo de heterotopía. Un lugar otro que funciona como "contra-emplazamiento", señala Foucault. Lugar fuera de todo lugar que funciona como espejo o sucedáneo de otros emplazamientos de la ciudad. La asociación entre heterotopía y heterocronía planteada por Foucault se explicita en el relato de Chejfec, no solo por la observación sobre un espacio que permite la ruina, sino por la posibilidad que ofrece el cementerio de visitar "a los antiguos caminantes que ya no están" (89). Que la excursión ubique el lugar de Saer en el fuera de lugar del cementerio se corresponde con el gesto de extrapolar las señas de lo literario para llevarlas a una serie donde no hay marcas visibles que la distingan. Así como Samich rastrea las marcas de la tradición literaria porteña entre los miles de nombres y direcciones de las viejas guías de Buenos Aires, los personajes de "Una visita al cementerio" buscan el nombre de Saer entre los nombres de las placas del Crematorium del Père Lachaise.

Si la tradición como *traditio* nombra la permanencia del pasado en el presente, Chejfec mantiene la dirección de este vínculo, pero a la vez desplaza lo literario y lo lleva a lo real, allí donde no hay marcas que lo distingan salvo el propio conocimiento o el vínculo devocional del visitante. En ese desajuste, la tradición se disloca y se reelabora el sentido de una tradición de extranjería entendida bajo la idea del desarraigo o el hecho de escribir afuera para producir un desajuste diferente entre literatura y lugar. La singularidad de la operación ficcional de Chejfec consiste en pensar el lugar del escritor, al mismo tiempo que saca a lo literario de su lugar. El lugar de los restos de Saer no se integra a la serie literaria que podría establecerse con célebres escritores enterrados en Père Lachaise (Balzac, Apollinaire, Proust, Wilde, Perec, entre muchos

otros), sino que más bien se inserta en una serie determinada por la vecindad: "a su derecha está Claude Monteil, y a la izquierda un tal Serge Mansard" (95). De la misma manera que lo que sucedía con las guías telefónicas en "El testigo", se pone en acto una lectura no literaria de marcas literarias que reconfigura los polos de visibilidad e invisibilidad. Incluso en este caso, *leer a Saer* se transforma en *leer Saer*: que la "figura gráfica Saer" emerja mediante un ejercicio de observación que soslaye las letras y los habituales grupos vocálicos del francés. En esta operación de búsqueda, el nombre del autor deviene una grafía, la materialidad de la letra como una forma previa a la cadena de signos. Pero una vez hallado, una nueva dislocación sale a la luz. La placa de Saer presenta un detalle, una suerte de "afrancesamiento del nombre" (124): "Juan-José Saer". Este pequeño detalle del guión no es motivo de comentario en el relato pero sí en el artículo "Washington Noriega recargado" que reflexiona sobre el título de la traducción de *Glosa* al inglés ("*The sixty-five years of Washington Noriega*") como una "actualización cultural", la traducción como un trance en el que un objeto queda "huérfano" y debe "volver a nacer" (124). "Una visita al cementerio" superpone dos apropiaciones que remiten a la tradición, pero, al mismo tiempo, la descolocan: la de la foto que se sacan junto a la placa de Saer y la que se revela como resultado del "comercio incierto con lo extranjero" (124) de un autor cuyo nombre queda levemente transfigurado por la cultura del lugar donde pasó parte de su vida y falleció.[24] El "modo linterna" del celular que lleva consigo el teólogo y que permite sacar la foto cuando el *flash* de la cámara falla remite a una mirada sobre la tradición que se propone como una forma de apropiación e iluminación portátil, provisoria, que mediante una suerte de experiencia de traducción rescata de la oscuridad a un autor central

[24] Derrida (2008) aborda la cuestión de la muerte en el extranjero y advierte el desplazamiento que implica en la consideración de la problemática de la extranjería. El nacimiento (ya sea que lo que otorgue la ciudadanía sea la ley del suelo o de la sangre) es desplazado por la experiencia de la muerte y el duelo –el lugar de la inhumación– como lo determinante en la definición del extranjero (89).

de la tradición literaria argentina, para alumbrarlo allí donde parece olvidado y ajeno: en su lugar y al mismo tiempo fuera de él.

El libro alemán y borgeano: extranjería, afiliaciones y tensiones con la tradición literaria argentina en *El mundo sin las personas que lo afean y lo arruinan*, de Patricio Pron

El vínculo entre los cuentos de *El mundo sin las personas que lo afean y lo arruinan* (2010), de Patricio Pron, y el movimiento literario conocido como *anti-Heimat* (particularmente con aquellos autores que señalan la proyección de las crueldades del pasado alemán nazi sobre el presente, como Christoph Ransmayr, Elfriede Jelinek) ha sido destacado por la crítica (Calvo, 2010; Speranza, 2011). Desde esta perspectiva, se ha abordado la eficacia de los relatos de Pron para inscribirse en la tradición literaria alemana de posguerra y releer en clave ficcional los debates sobre las relaciones entre historia y memoria y las negociaciones con un pasado que aún asoma en el paisaje cultural alemán. Como señala Javier Calvo, los relatos del libro exploran Alemania y la historia cultural alemana como problema: de ahí que varios de los relatos estén cargados de alegorías o metáforas que aluden de manera similar a la (im)posibilidad de la memoria colectiva, como por ejemplo, "Historia del cazador y del oso" y "Una de las últimas cosas que me dijo mi padre". Este último no solo muestra la desarticulación de una familia que no puede recomponerse después de la experiencia traumática de la guerra en Alemania, sino también problematiza ya desde el título las posibilidades de la transmisión y de la herencia en este contexto. Un padre autoritario y huraño que integró las filas del nazismo durante la Segunda Guerra Mundial obstaculiza la relación entre hijo y madre. El relato reescribe puntualmente una serie de textos alemanes denominados como *Vaterliteratur* (literatura del padre) caracterizada, según Anne Fuchs (2008), por su representación de figuras paternas autoritarias que dominan las dinámicas familiares en Alemania en el período de posguerra (20). Este conjunto de obras exhibe el modo en que el

pasado nacionalsocialista de la generación que participó en la guerra se infiltra en la vida de la familia alemana de posguerra. Así como la *Vaterliteratur* plantea un diálogo intergeneracional con los mayores, el cuento de Pron propone una conversación de aquellos que no lograron comunicarse durante años. La problemática del olvido queda metaforizada a través del Alzheimer del padre. Según Andreas Huyssen, la cultura alemana posterior a la guerra estuvo marcada por un "olvido público": la experiencia en relación con los bombardeos estratégicos de ciudades alemanas (143). Este tema resurgió en Alemania, afirma Huyssen, a partir del libro de W.G. Sebald *Historia natural de la destrucción* (2003). Según Sebald, la literatura de posguerra soslayó el trauma de cientos de miles de cadáveres que resultaron de los bombardeos. La experiencia de los bombardeos está abordada en el relato de Pron, pero sin explicitarse completamente:

> Mientras miraba las viejas sillas –nunca habíamos tenido más que cuatro– recordé una exposición que había visto en Berlín, cuando las cosas aún no se habían torcido. Se trataba de fotografías de un tipo que había retratado sitios donde antes había habido casas y ya no las había. (68)

En "La historia del cazador y del oso" (relato duplicado en dos versiones o variaciones del mismo cuento), se vuelve sobre el deterioro senil como metáfora y la familia como *lieu de mémoire* para mostrar el vínculo entre memoria y escritura. Por un lado, la futilidad de las notas para combatir los efectos de la amnesia que sufre la protagonista; por otro, la biblioteca paterna de literatura alemana que se asocia a un recuerdo traumático de abandono del hogar por la guerra (137). Debe señalarse además el trabajo formal mediante el cual el relato escenifica la repetición compulsiva del trauma en la duplicación narrativa y la reiteración de frases que lo componen.

Se vuelve evidente por lo hasta aquí señalado la capacidad de Pron, escritor argentino, para arraigar su escritura en una tradición cultural extranjera; gesto que se aproxima a lo que en arte contemporáneo

recibió el nombre de "radicante" (Bourriaud, 2009). Sin embargo, no es el objetivo de este subcapítulo ahondar en los modos en que Pron hace visible la trama de inseparabilidad entre cultura y terror en la historia alemana, sino exhibir la exterioridad y extranjería que hacen de la apropiación de los paisajes y los debates culturales alemanes una operación que no carece de fisuras deliberadas. Es preciso señalar que esta tensión se traduce en el hecho de que, en un principio, el título que iba a recibir esta compilación de relatos era "El libro alemán". Este nombre, más que señalar la coherencia temática de los relatos, podría indicar, ante la necesidad de hacer del gentilicio lo que destaca el libro, una posición exterior, una mirada desde el afuera.

La perspectiva exterior respecto a lo alemán se apoya, en primer lugar, en la recurrencia de subjetividades desplazadas o en situación de extranjería en los relatos: distintas formas del viaje exhiben modos diferentes de estar "fuera de lugar". En segundo lugar, las tensiones con la tradición cultural alemana tienen que ver con la recuperación de los motivos y los procedimientos de algunos relatos de Jorge Luis Borges a la hora de narrar vicisitudes de la historia y la cultura de Alemania. Si bien se trata solo de un hilo de los tantos que componen la densa trama intertextual que atraviesa los relatos de Pron, este uso de los procedimientos borgeanos permite al autor reconfigurar el modo en que una escritura puede relacionarse con una tradición nacional. Los relatos de Pron exhiben un rechazo a una adscripción a la literatura argentina que se realice por medio de tópicos, territorios o la exhibición de una lengua con marcas locales. Sin embargo, a pesar de su evasión de tales imposiciones de lo nacional, puede leerse otro tipo de inscripción en la tradición literaria argentina, que se produce con la condición de reformularla. Lejos de pretender dar cuenta de una voluntad de inscripción en una tradición nacional por medio de una mera relación intertextual, procuramos señalar, más bien, cómo la recuperación de los procedimientos borgeanos permite leer la afiliación de Pron en el modelo de negociación de las tensiones entre lo extranjero y lo

nacional propuesto por Borges y condensado en su célebre ensayo "El escritor argentino y la tradición".

La forma de la extranjería

"Deutsches Requiem" es un relato de Borges publicado inicialmente en la revista *Sur* (N.º 36, 1946), y luego incluido en *El Aleph* en 1949. En este cuento, un nazi imaginario, Otto Dietrich zur Linde, subdirector del campo de concentración de Tarnowitz y condenado a ser ejecutado después de asumir su culpabilidad, se confiesa. Este antecedente ficcional que aborda las relaciones entre el nazismo y la cultura letrada pareciera ser una cita inevitable para un autor como Pron que, como adelantamos, establece un vínculo intertextual con los textos borgeanos. Sin embargo, los modos en que las ficciones de Pron remiten a los relatos de Borges son mucho más elusivos. En lugar de establecer un lazo de continuidad con una ficción en la que Borges aborda explícitamente el vínculo entre la violencia política y la cultura alemana, Pron deja marcas más difíciles de detectar. En el relato "Los peces y las montañas", un periodista tiene un romance con Martina Gedeck, una célebre actriz alemana a quien visita en Munich para realizarle una entrevista. Entre las referencias intertextuales más visibles en el texto (Chejov, Bob Dylan), es posible también encontrar una que remite a un relato de Borges. En un momento, el narrador habla por teléfono con un compañero de trabajo que le pide una postal donde haya "peces y montañas". Ese sintagma nominal que le da nombre al relato resulta una muy breve cita del cuento "La forma de la espada". En este relato autoficcional, Borges narra el encuentro con un irlandés que es presentado como héroe, pero que hacia el final de la historia, que explica el origen de su cicatriz, se confiesa como traidor. El sintagma que toma Pron es parte de la descripción de Irlanda que hace el héroe / traidor:

> Irlanda no sólo era para nosotros el porvenir utópico y el intolerable presente; era una amarga y cariñosa mitología, era el repudio de

> Parnell y las enormes epopeyas que cantan el robo de toros que en otra encarnación fueron héroes y en otras peces y montañas. (121)

¿Qué significa esta cita en el relato de Pron? En primer lugar, es preciso recordar que "La forma de la espada" es un relato que establece que tanto el patriotismo como las posiciones de traidor y héroe son construcciones narrativas. En segundo lugar, es necesario prestar atención al fragmento en concreto del que Pron toma la frase de Borges. Si bien el sintagma en cuestión alude a toros, el pasaje es una enumeración de elementos que caracterizan un país. Es significativo, entonces, la cita de este relato de Borges en un cuento donde Pron se refiere a la cultura alemana a través de listas: primero, la lista de "personajes alemanes odiosos", luego "una lista de personajes y cosas de Alemania que le gustaban" (189). Después de esta enumeración, el narrador hace explícita la función de recorte que tienen las listas: lo importante es la serie y "su pretensión de establecer una determinación en un campo indeterminado" (189). Esta afirmación y la cita borgeana le sirven a Pron para explicitar el carácter ficcional que implica toda apropiación de las características culturales e históricas de un país. Pron deja entrever, de esta manera, que sus ficciones no pretenden reflejar con afán realista la sociedad alemana, sino que recortan una Alemania a medida, construida especialmente para ajustarse a sus ficciones.

Los vínculos que establece Pron con el relato "La forma de la espada" no se terminan ahí. El cuento "Abejas" está narrado por una niña que cuenta cómo su abuelo descubre que un niño intruso (el mayor de los Fischer) ha entrado en su propiedad para mirar de cerca su colmena de abejas. El hombre decide entonces visitar a la familia del niño en cuestión y regalarle una caja con medio centenar de abejas, con la condición de que deje de rondar por su casa. Cuando el abuelo saca la caja con las abejas de la camioneta, el enjambre escapa y persigue al niño menor de la familia. El ataque de las abejas al menor de los Fischer es detenido entonces por el abuelo, quien las rocía rápidamente

con veneno. Luego del incidente, la niña reflexiona sobre la condición de extranjero de su abuelo:

> …sentí pena por mi abuelo, cuya esposa había muerto hacía algunos años, un poco después de la muerte de mi madre y antes de que mi padre tuviera ese accidente en la fábrica y volviera conmigo a Blaustein a dejarse morir mirando un paisaje monótono que no era el de su infancia –en el que había minaretes y quizá también, pienso ahora, oliera ajonjolí y a té y a hierbabuena… (198)

Pero el relato no culmina con la revelación de la procedencia árabe de este personaje, sino con la voz de la mujer de los Fischer, quien en las últimas líneas determina quién es en realidad un intruso según su mirada. Esta voz exhibe la extranjería que la niña había omitido durante el relato: "No necesitamos nada suyo. Dile que se lleve sus abejas a otra parte. Y también a esa turca de mierda" (199). Como señala el narrador del relato anterior, lo importante es la serie. "Los peces y las montañas" que cita a "La forma de la espada" antecede al relato "Abejas". Esta yuxtaposición interviene en nuestra lectura. En "Abejas", el carácter velado de una identidad que se mantiene oculta durante el relato y se hace visible hacia el final nos recuerda al cuento de Borges evocado en el relato precedente.[25] Un narrador, que ha mantenido una supuesta identidad a lo largo de su relato, produce el desenlace al revelar que su rol era otro en la distribución identitaria de la historia. Pero esta vez, en lugar de una inversión de las posiciones de héroe y traidor respecto a la historia nacional, lo que hace jugar Pron en su cuento son las relaciones entre extranjeros y ciudadanos, intrusos y nativos que se establecen en una sociedad xenófoba. Las diferentes posiciones de intrusión (la del niño respecto a la propiedad del abuelo, la de cualquier ser extraño a la comunidad de abejas) quedan desplazadas y resignificadas por el comentario xenófobo que ubica a la narradora en el lugar de intrusa frente a la mirada de los otros.

[25] La revelación de la identidad como desenlace que afecta el sentido de lo narrado ya había sido puesta en práctica por Borges en "Hombre de la esquina rosada".

Reformular una tradición

El relato "Contribución breve a un diccionario biográfico del expresionismo" también construye una serie. Esta vez se trata de una lista de breves biografías interconectadas de artistas pertenecientes a la tradición expresionista. La primera de la serie, la de Balduin Bählamm, es una biografía ficticia que una vez desplegada y puesta a funcionar interviene y modifica las otras biografías "reales". Pron toma el nombre Balduin Bählamm de un personaje creado por el caricaturista Wilhem Busch: un poeta que sufre un dolor de muelas que no lo deja realizar ninguna de sus actividades cotidianas. Pero el Bählamm de Pron no comparte estas características. Este último se propuso el objetivo de escribir el *Fausto* de Goethe palabra por palabra, del mismo modo que Pierre Menard intenta reproducir la novela de Cervantes. Sin embargo, lo que parece ser solo una extrapolación del motivo ficcional borgeano al campo literario alemán, resulta una operación más ambiciosa. El texto de Pron ubica la empresa de Bählam veinticinco años antes del relato de Borges "Pierre Menard, autor del Quijote". De esta manera, la inserción de esta biografía intrusa y ficcional genera otra historia no solo por afectar y modificar las vidas y obras de los autores nucleados en torno al expresionismo (Trakl, Kafka, Döblin, etc.), sino también por proponerse como antecedente del relato de Borges. Como señala el escritor Ramiro Sanchíz, la aparición de Bählamm produce una historia alternativa en la que no solo la tradición expresionista alemana queda modificada, sino también las lecturas de Borges:

> …postular un conocimiento a fondo de Borges de la vanguardia expresionista (lo cual es plausible) genera *otro* Borges y, por lo tanto, *otra* literatura argentina, la misma que incluye a Pron y que él, de alguna manera, deforma o nos la presenta alterada, extrañada. (1)

Podemos decir entonces que Pron, por medio de la intervención en una serie, crea las condiciones para leerse en una tradición literaria argentina reformulada. En un breve ensayo titulado "Ampliación del

campo de batalla" a propósito de una reflexión sobre la obra de Laura Alcoba, Pron señala el problema de la clasificación de aquellos autores que abandonaron su lengua materna y cómo su existencia produce un cuestionamiento de un modo de lectura que distribuye los textos según las constantes de la lengua y el territorio. Pron no solo apunta a un conjunto de escritores territoriales, sino que en el mismo movimiento expone las condiciones de lectura de su propia literatura (que si bien no migra de lengua, evade las marcas localistas). Al proponer una tradición literaria argentina ampliada que incluya a Copi, Wilcock y Alcoba, entre otros, Pron reformula lo que entendemos por literatura argentina y propicia una dimensión permeable a la captación de las interpelaciones de perspectivas exteriores, ya sea que estén en otras lenguas u otros registros culturales. Resulta evidente que la pretensión de liberar la escritura argentina de las restricciones temáticas de lo nacional tiene un antecedente insoslayable en el ensayo de Borges "El escritor argentino y la tradición". Pron actualiza el derecho proclamado por Borges que hace de la distancia de una posición periférica la condición que permite un uso irreverente de las tradiciones y materiales centrales de la cultura universal. A la hora de pensar los usos de la tradición, la propuesta de Pron se alinea, también, con las reflexiones de Piglia (1991) en torno a la figura de la "extradición" en la literatura argentina: la literatura que asienta su identidad en una "memoria ajena" y se distingue por el uso que hace de la tradición extranjera. Estos relatos de Pron, alejados de una inscripción temática en la tradición nacional, dejan entrever, entonces, una continuidad con una tradición de extranjería que aprovecha la distancia para apropiarse de materiales culturalmente extraños y, por medio de ese rodeo, dar una respuesta a la cuestión de la identidad y la herencia. Tal adscripción por parte de Pron no responde a un esquema filiativo relacionado con los dominios biográficos y el mandato de origen, sino al modelo de la afiliación, una asunción voluntaria de la pertenencia que se desvía de los modos convencionales que dictan la lengua y el territorio.

2. VARIACIONES DE LA POLÍTICA

IV. “Correr el velo”

Desplegar el mapa. La extranjería como mirada política

Caer en la celebración o representación acrítica de un momento de “desterritorialización” presumidamente generalizado es un riesgo de las ficciones de viajes en el mundo contemporáneo. Esta opción conlleva, además, otro peligro, el de la indistinción entre las condiciones de los desplazamientos y entre las posibilidades efectivas de movilidad de los sujetos. Como señala García Canclini, esto perfila una perspectiva de despolitización y desocialización que deriva hacia “un cosmopolitismo abstracto al que suele atribuirse un poder emancipador” (2009: 3). Por su parte, Abril Trigo (2003), en la misma línea, sostiene la necesidad de no poner en el mismo plano distintas vivencias de desplazamientos: no confundir los desgarramientos del sujeto desterrado con la libertad adquirida por el sujeto descentrado. Observar estas diferencias es el paso necesario para replantear y cartografiar formas concretas de la proximidad y el contacto. En un marco de reordenamiento global de las identidades, la apuesta entonces es pensar, señala Cheah (1998) en *Cosmopolitics*, la posibilidad de comunidades imaginadas a nivel mundial como modos de subjetivación que no sean un repliegue en los aparatos de interpelación de la nación, ni un mero reflejo homogeneizante de los procesos de globalización dictados desde los centros de poder. Ahora

bien, los términos de la movilidad internacional y las relaciones culturales se inscriben en una cartografía que puede ser objeto de encanto o instrumento de orientación, pero que, al mismo tiempo, es la base de un posible cuestionamiento para imaginar otra. El cuento "Air France" del libro *Phoenix* (2009) de Eduardo Muslip ofrece un punto de partida: un niño amante de los mapas recibe de regalo un planisferio de la compañía que le da título al relato. Ante su fascinación, decide afirmarlo en la pared de su cuarto con cinta adhesiva, pero se va despegando y comienza a romperse. En un rapto de desesperación por su incapacidad de detener la destrucción, lo desgarra en muchos pedazos. Más allá de la violencia del gesto, esos fragmentos dispersos de un mapa global pueden ser un inicio sobre el cual sostener una posición que dé pie a nuevas estrategias de negociación entre lo local y lo global, lo propio y lo ajeno.

Las narraciones que aquí se abordan exhiben distintos tipos de sujetos en tránsito cuyos desplazamientos quedan evidenciados en sus desiguales condiciones y en sus distintas implicancias. Máquinas de exposición y diferenciación de viajeros de la era global, estos textos ofrecen un abanico de figuras disímiles ante las cuales la extranjería deviene un posicionamiento narrativo, la adopción de una mirada disruptiva de develamiento de las jerarquías políticas en juego en la interacción cultural. Hay un *malestar* en el contacto y estas narraciones lo perfilan cada una a su modo: la inadecuación como potencia desestabilizadora de las clasificaciones en *Silver* de Pablo Urbanyi, la mirada de los matices en *Phoenix* de Eduardo Muslip, y la emergencia de la asimetría social en las relaciones entre turistas y nativos en los relatos de *Nuestra distancia* de Gabriel Vommaro. Si uno de los propósitos centrales es el desmantelamiento de la complicidad velada entre una concepción convencional del diálogo cultural y una ideología que consiste en el anclaje identitario del otro en la tipicidad y el origen, lo que estas ficciones buscan enfrentar son los efectos del multiculturalismo[1] tal como lo entiende Nicolás Bourriaud:

[1] A la hora de pensar el flujo uniformizador que pone en marcha la globalización, es necesario tener en cuenta el supuesto revés que parece presentar a este movimiento la ideología multiculturalista. Bourriaud (2009) advierte cómo el multiculturalismo, que

> una ideología de la dominación de la lengua universal occidental sobre culturas que sólo se valorizan en la medida en que se las reconoce típicas, y por lo tanto portadoras de una "diferencia" asimilable por dicho lenguaje internacional. En el espacio ideológico "multicultural", un buen artista no- occidental tiene que mostrar su "identidad cultural", como si él o ella la llevara como un tatuaje imborrable. (2009: 193)

El desplazamiento turístico y su exigencia de autenticidad (MacCanell, 1976) ponen en primer plano una relación con la alteridad apoyada en el rédito y la conveniencia. La mercantilizada relación con el otro que propone el turismo (Frow, 1991) comparte con el multiculturalismo su tendencia a la estandarización de la trama de imaginarios sobre la otredad. Además, como señala Huggan, la experiencia del viaje turístico es posible gracias a un contacto cultural limitado en el que el intercambio es unidireccional y necesita de una distancia de resguardo frente a la realidad del otro. Allí donde el turismo y el multiculturalismo buscan administrar diferencias asimiladas y asimilables que obturan el conflicto y las tensiones político-sociales del contacto, estas ficciones van a exponer *una diferencia no asimilable*.

Las narraciones aquí propuestas articulan su despegue respecto del registro previsible del "costumbrismo globalizado" (Sarlo, 2012) como narración sobredeterminada por la época[2] mediante un cuestionamiento de la legitimidad del punto de vista del turista como forma de aproximación e interacción con el otro. La mirada extranjera que lleva adelante un develamiento de la conflictividad en la interacción con los otros se apoya, también, en la identificación de territorios o espacios que funcionan como enclaves de fijación y domesticación identitaria.

---

en un principio se planteó como instaurador de movimiento de apertura a la diversidad cultural, termina por reinstalar fijaciones étnicas.

[2] Es significativo encontrar otra articulación afín entre la expansión global capitalista y un determinado régimen de la representación en la denominación que hace Gonzalo Aguilar de la globalización como "el realismo a escala global de la mercancía" (2009: 300).

Estas ficciones exhiben que la lógica de estos espacios representados ya no está atada a las determinaciones exclusivamente locales o nacionales: puede ser la ciudad latinoamericana devenida *translocal* por acción de la industria turística (*Nuestra distancia*), tanto como el hogar norteamericano o la Reserva africana (*Silver*).

Desarmar estereotipos, desmontar correspondencias mecánicas entre las subjetividades y sus pertenencias territoriales, revisar las condiciones en que se definen los derechos y las posibilidades de movilidad de los sujetos; operaciones que dan forma a una labor que se corresponde con el papel renovado de la figura del cosmopolita en el contexto global, tal como la define Gonzalo Aguilar (2009). Esta necesidad de reformulación, explica Aguilar, se encuentra motivada por la automatización en el flujo de repertorios culturales que impulsan los procesos de globalización. En este marco, el sujeto cosmopolita entra en crisis como figura de la intermediación cultural y de cuestionamiento de las ataduras vinculadas al origen, de ahí que su rol pase a ser, señala Aguilar, el de introducir opacidad y crítica frente a los procesos de homogeneización que impone el capitalismo global.

Mariano Siskind (2011), en un análisis comparado entre las literaturas argentina y brasileña reciente, ha establecido la diferencia entre un campo literario (el argentino) cuyos más visibles exponentes de los últimos años articulan sus ficciones a partir del imaginario y la historia nacional, y otro (el brasileño), cuyas novelas recientes más destacadas exhiben la crisis de identidad en un contexto de globalización. Mientras *Dos veces junio* de Kohan, *Historia del llanto* de Alan Pauls, *El desperdicio* de Matilde Sánchez, entre otros, ponen "el foco en las determinaciones argentinas de la cultura argentina" (184), los textos *Berkeley en Bellagio* y *Lorde*, de Joao Gilberto Noll, y *Budapeste*, de Chico Buarque, entre otros, se caracterizan por lo que Siskind llama un "cosmopolitismo negativo", que presenta la imposibilidad de emergencia de un nuevo sujeto en el espacio de la globalización. En estas novelas no hay posibilidad de inscripción del sujeto en un hogar ni en los marcos nacionales ni en la universalidad del mundo global. Siskind

explicita la arbitrariedad de su recorte y su intención de no convertir su hipótesis en una oposición binaria entre ambas literaturas. Por eso es posible encontrar algunas notas al pie en las que emergen las excepciones: en una primera nota menciona el carácter transcultural de *Lugar*, de Juan José Saer, y *El común olvido*, de Sylvia Molloy, como ficción que narra un *homecoming* imposible. En otra, cita algunos textos que no articulan una interpelación cosmopolita ni se limitan al espacio de la nación: *Memorias de un semidios*, *El* árbol *de Saussure* y *Zettel*, de Héctor Libertella, y *Baroni: un viaje* y *Mis dos mundos*, de Sergio Chejfec. Si bien son excepciones, no resultan, para Siskind, textos cosmopolitas. En su pretensión de evitar una conceptualización banal que incluiría como cosmopolita a todo texto que responda en ciertos aspectos formales y referencias temáticas, propone la especificación del cosmopolitismo literario a partir de una interpelación cosmopolita que consiste en la negación de las determinaciones culturales inmediatas del discurso y "la inscripción de la letra en horizontes de significación universales, transculturales, post-nacionales" e incluso "la imposibilidad de toda inscripción" (187). La serie que propongo aquí establece, de alguna manera, una continuidad con las excepciones que señala Siskind, a la vez que se diferencia de ellas por exponer una mirada cosmopolita más afín al modo en que es conceptualizada por Aguilar, es decir, como un punto de vista sostenido por subjetividades que, si bien no niegan totalmente, como las del "cosmopolitismo negativo", toda posibilidad de asidero en el espacio global, establecen una distancia de extranjería materializada en una postura crítica y reflexiva que pone en juego los matices, los conflictos y las estrategias de negociación presentes en los viajes transnacionales y en los intercambios interculturales producidos en la era global. Es necesario destacar aquí la singularidad del narrador de las *nouvelles* que integran *Phoenix*, de Eduardo Muslip, que permitirá extenderse sobre las correspondencias entre la mirada extranjera y la condición cosmopolita a partir de las formas en que la ficción pone en escena no solo conflictos éticos específicos, sino también una actitud receptiva hacia el otro que quebrará

los bloques de indiferenciación en los que se distribuyen las identidades y las pertenencias y exigirá así una reconfiguración de las formas de la aproximación y el intercambio.

Más allá de la afinidad instrumental entre el viaje y el mapa, las ficciones tenderán a concebir las tensiones entre formas de la movilidad a partir de un imaginario cartográfico: el mapa nunca funcionará como fuente única e incuestionable de sentidos sobre un referente real, sino que abrirá el juego plural de las tensiones y superposiciones de sentido con otros mapas. Se verificará con recurrencia la existencia de mapas que es necesario confrontar, revisar, borronear, pero a su vez se los entenderá también como una superficie para imaginar, volver a trazar nombres y fronteras. Los textos evidenciarán cómo estas representaciones cartográficas no son meramente el testimonio de referentes geográficos, sino que funcionan sobre todo como la ilustración de los límites de nuestros imaginarios, de nuestros preconceptos y nuestras ideas de distancias, cercanías, afinidades y rechazos.

Confrontar la idea de un mapa único con la pluralidad de mapas que se proyectan a partir de los deseos de fuga y la mirada atenta a los matices y las diferencias identitarias que exhiben estos sujetos permite pensar que lo que está en juego es una confrontación de sentidos sobre el mundo: los otros mapas delineados funcionan en consonancia con el concepto de "deseo de mundo" que propone Mariano Siskind para pensar la modernidad literaria latinoamericana como una relación global de "intercambios culturales dispares" (19). La cuestión, además de considerar la forma en que ese deseo funciona también como significante de una falta, es pensar cómo los discursos evocan el mundo como espacio imaginario, es decir, no como un mundo que preexiste a su proyección, sino como una instancia que emerge de la comprensión de los textos en tanto "productores de mundo" (Siskind, 2016: 24). Para precisar en nuestro caso qué entendemos cuando decimos que los sujetos confrontan a las fuerzas homogeneizantes de los imaginarios y las identidades que impulsan los procesos de globalización, resulta productivo recuperar la distinción que surge de los planteos de

Jean Luc Nancy (2003) entre globalización y *mondialisation* (mundialización). Mientras que la globalización, señala Nancy, apunta a una uniformidad producida por la lógica del capitalismo financiero que hace al mundo inhabitable, la *mondialisation* remite a un proceso de creación que permita construir un sentido de mundo como espacio de relaciones humanas. La lógica de develamiento de las distinciones identitarias, las tensiones geoculturales y los lugares políticos que decantan en la proyección de otros mapas de itinerarios soñados, pertenencias y vínculos más allá de las determinaciones de los intercambios que impone lo global da pie a vislumbrar formas del estar juntos que no opaquen ni domestiquen la potencia inasimilable y plural de las diferencias para que el mundo no sea algo determinado o dado de antemano sino un acto continuo, una tarea, un hacer.

El animal extranjero: *Silver*, de Pablo Urbanyi

La cita de Desmond Morris que, junto a la de Thomas Fuller, abre como epígrafe la novela *Silver*, de Pablo Urbanyi, anticipa la operación de inversión de perspectiva que impulsa la narración. La propuesta de Morris de reflexionar sobre el hombre como un "simio desnudo" constituye una mirada opuesta a la del proyecto académico narrado en el texto que pone en el centro a Silver, un gorila de Gabón que una pareja de sociólogos traslada a Norteamérica para llevar adelante un experimento con fines tanto científicos como lucrativos. Frente al proyecto de estudiar al animal en función del hombre, la cita condensa el planteo de Morris de pensar al hombre a partir de sus características animales. El acápite anticipa la posición que asume la ficción en la medida en que la narración no solo no se desarrollará a partir de las observaciones de los académicos, sino que el animal observado se erigirá en observador de los hombres. La perspectiva exterior que aporta Silver dejará en evidencia tanto el afán de especulación económica de la labor académica como la ausencia de aspiración de un verdadero conocimiento sobre la alteridad del animal. La investigación sobre el

gorila por parte de los sociólogos de la novela, a fin de cuentas, no tiene como finalidad la búsqueda de comprensión del animal sino la mejora en la vida del hombre: "A través de mí y de su tesis, los hombres 'sabrían quiénes son y qué los hizo así', para 'poder cambiar y mejorar sus conductas'" (Urbanyi, 2008: 23).

El epígrafe de Fuller, por su parte, instala el juego irónico como tono que asume la narración, ya que señala una contradicción entre un efecto pretendido y el resultado de esa pretensión en términos de apariencia: "Un simio nunca parece tan simio como cuando/ viste bonete y toga de Doctor" (Urbanyi, 2008: 7). La frase, traducida y extraída de la compilación de refranes y ocurrencias de Thomas Fuller titulada *Gnomologia: Adagies and Proverbs; Wise Sentences and Witty Sayings, Ancient and Modern, Foreign and British* (1732), señala el uso de elementos que connotan formación y sapiencia y que pasan a adquirir el significado contrario. Es significativo este epígrafe no solo porque anticipa el vínculo entre el animal y el hombre de ciencia, sino, también, porque plantea una situación en la que los signos participan de una incongruencia. La presencia simultánea de perspectivas diferentes es la base de la ironía narrativa que resulta central en la historia y en el modo en que es contada. Los espacios, las personas y las instituciones se nombran de una forma que revela, mediante una perspectiva implícita, el verdadero sentido paradójico o fragmentario de la situación observada. El "ambiente enriquecido", el "paraíso recobrado", el "mejor de los mundos posibles" se vuelven sintagmas a los que el desarrollo narrativo les otorga un valor irónico. Ya el *campus*, lugar de encuentro entre Silver y Marco (interlocutor a quien Silver relata su historia) en un evento de beneficencia, se describe a partir de la lógica contradictoria del simulacro: "la imagen perfecta de un mundo ideal lograda nada más que con la dulzura de las palabras oculta el desierto de la vida" (Urbanyi, 2008: 10). La ironía, que asume cimas de humor burlesco, deviene así en la ficción de Urbanyi la herramienta de desmontaje de los simulacros de un mundo globalizado que tiene como epicentro a EE. UU. y en el que rige ubicua la lógica del espectáculo y la mercancía.

La narración nace en la intersección entre oralidad y escritura del relato contado de boca del mismo Silver, en el evento de beneficencia mencionado que tiene lugar en la Universidad de Stanford, a Marco, extranjero en Canadá, quien transcribe luego ese relato en otra universidad de este país.

Las dos territorialidades que engloban la mayor parte de las acciones de la novela (el hogar norteamericano de Dianne y Gregory, la Reserva y la isla africana) constituyen lugares de la domesticación y la imposición identitaria que, pensados como espacios sobre los que se instauran proyectos de conocimiento, revelan la inseparabilidad entre saber y poder. Ante estos territorios, Silver muestra una inadecuación que, más allá de evocar una no pertenencia en términos nacionales o locales, puede describirse como una oscilación entre la inclusión y la exclusión, un afuera y un adentro que le aporta singularidad a su condición de extranjería. Silver, que, como señala Foffani, representa el "devenir humano del animal" y se expone al "devenir animal del hombre" (2011: 360), enuncia desde un umbral de desestabilización de las categorías políticas, jurídicas y culturales. El propósito en este subcapítulo es focalizar tales momentos de inestabilidad en los que se ponen en escena los límites de la definición de lo humano. Silver, situado en un intersticio entre el animal y el hombre, expone la precariedad de la noción de Humanismo a partir de cuestiones que entroncan con los intereses de varios estudios que se han planteado la necesidad de revisar el modo en que la tradición filosófica ha asentado su reflexión sobre lo humano en un pensamiento del animal.[3] En primer lugar, la

[3] Los denominados "estudios animales", que atraviesan diversas disciplinas humanísticas, sociales, biológicas y cognitivas, se han propuesto darle un lugar central en las discusiones filosóficas a un conjunto de cuestiones e inquietudes acerca del estatuto del animal. Para ello, toman como marco histórico-cultural la agudización de la crisis de los discursos humanistas descrita por algunos de los pensadores contemporáneos más destacados; entre ellos, John Berger, Giorgio Agamben, Gilles Deleuze y Félix Guattari, Gilbert Simondon y Jacques Derrida. Algunos planteos de estos autores anticipan los interrogantes fundamentales de la corriente crítica conocida como posthumanismo. Entre los trabajos más relevantes en este campo de estudio se encuentran los de Neil Badmington (2000), Matthew Calarco (2008) y Cary Wolfe (2003, 2009).

historia de Silver cuestiona la posibilidad de mantener una definición del animal como "carente" respecto al hombre. En segundo lugar, la novela lleva a pensar la frontera entre lo animal y lo humano no como una única línea divisoria sino como múltiples zonas fronterizas móviles e inciertas.

El lugar de enunciación de Silver, corrosivo de las categorías definitorias de lo humano, atañe tanto al planteo de la cuestión de la animalidad como también a las figuras de la extranjería y el exilio. Pensar la extranjería de Silver nos permite entender una posición que combina distancia y proximidad, y que resulta refractaria al multiculturalismo como ideología que reduce las identidades culturales al origen y entiende la "diversidad cultural" a partir de una "visión del mundo como cadena de parques culturales preservados" (Bourriaud, 2009: 12) (la Operación Retorno es una alegoría de esta forma de anclaje identitario). El desplazamiento de Silver puede ser entendido, también, en relación con las figuras del exiliado y el refugiado que Giorgio Agamben (2001: 25-27) destaca por su capacidad de poner en crisis las categorías fundamentales de la nación-Estado como el nexo nacimiento-nación y la conjunción entre hombre y ciudadano.

Ante la ley

Para abordar el modo en que Silver exhibe un desafasaje entre la vida biológica y el lenguaje de la ley, debemos remitirnos al momento en que se da por concluida la vida doméstica del gorila junto a la familia de Dianne y Gregory. A continuación de un episodio de violencia en el cual Silver arroja a Gregory por la ventana luego de que este último sorprendiera a su mujer y a Silver en la cama, el animal pasa a estar en manos de la Fundación para la Protección del Gorila. Es aquí donde ingresa de manera explícita la cuestión de la ley y el derecho que emerge respecto a la falta que Silver ha cometido. ¿Qué marco jurídico es aplicable para Silver? ¿Los derechos de los animales o las leyes humanas?

> Jurisconsultos, jueces retirados, abogados, las leyes humanas, ¿son aplicables a los seres irracionales, a un gorila en este caso? Hay antecedentes de aplicación de la pena capital a perros, ¿por qué no a gorilas? Sin embargo, un gorila ¿no es más humano que un perro? Es uno de nuestros antepasados. (Urbanyi, 2008: 72)

Ante esta vacilación, la Fundación parece aportar algún tipo de solución creando "las primeras leyes 'especiales' para seres 'tan especiales'" (2008: 73). Pero si nos atenemos a la distinción que se abre aquí entre especie (gorila) y especial (Silver), advertimos que la cuestión no resulta zanjada, sino que, más bien, despliega otros problemas. Como señala Agamben, el término *specie* significa "apariencia", "aspecto", "visión"; la especie de cada cosa es, entonces, su visibilidad, que se vuelve, más tarde, "el principio de una clasificación y de una equivalencia" (Agamben, 2005: 75). Mientras que especie es lo que se hace visible y es "fijado en una sustancia y una diferencia específica para constituir una identidad", lo especial es, por el contrario, "un ser cualquiera", lo que escapa a los dispositivos de captura y clasificación de la especie, aquello que "sin parecerse a alguno se parece a todos los otros" (2005: 76). Se hace patente, entonces, el giro irónico que entraña la idea de conformar un marco jurídico para un ser que se considera especial: la fijación de una identidad para el que, como Silver, se sitúa en un afuera y adentro simultáneo respecto a las categorizaciones.

Otro momento de inestabilidad en la correspondencia con el plano del Derecho se produce cuando Silver, luego del fracaso de la "Operación Retorno" y vestido con las prendas de la antropóloga, se introduce en la Embajada Norteamericana al grito de: "¡soy ciudadano americano!". Es interesante, en este punto, la reflexión sobre la reacción del guardia a la hora de pensar por qué no le disparó a Silver para impedir su entrada al edificio: "Supongo porque un mono medio blanco, con ojos azules, si bien no era un ser humano, tampoco era un negro terrorista" (Urbanyi, 2008: 232). Ese momento de búsqueda de amparo en lo jurídico por parte de Silver desmantela una fisura que revela

figuras de lo humano que permanecen excluidas de las construcciones jurídicas y políticas. Se hace patente aquí que entre lo humano y lo animal queda en juego un intersticio: el viviente como terreno inestable y arena de lo político. Esta perspectiva nos permite considerar la reformulación de la cuestión del hombre como cesura entre lo humano y lo animal propuesta por Agamben: en lugar de pensar al hombre a partir del "misterio metafísico de la conjunción" entre un viviente y un *logos*, o un elemento animal y otro social o divino, tenemos que considerar el "misterio práctico y político de la separación" (2006: 35). El lugar intersticial de Silver pone en evidencia las cesuras políticas que producen a un hombre no-humano o animalizado. Esta operación se hace visible también en la casa de Gregory y Dianne, cuando sus niños llaman a Silver "mono de mierda" o "negro de mierda" alternativamente. La aparente indistinción entre uno y otro insulto revela las dos caras de una misma fractura. Llamar "negro" al animal no equivaldría a humanizarlo, sino a revelar otra figura excluida de lo humano. La división jerárquica entre el animal y el hombre queda relacionada con el sistema de exclusión que opera entre los hombres. Armelle Le Bras-Choppard en *Le Zoo des philosophes* (2000) ha explorado el modo en que la afirmación de la supremacía del hombre sobre el animal en la ideología occidental sirvió para legitimar otras dominaciones y discriminaciones entre los hombres, dando lugar a la proyección de bestialidad hacia el interior de lo humano. La figura de Silver desestabiliza las fronteras entre el animal y el hombre para mostrar el carácter político de esta separación y sus consecuencias también políticas de jerarquización en un Humanismo que define lo humano a partir de la exclusión de cuerpos vivientes que son desplazados de su humanidad.

La desestabilización que produce Silver en los marcos jurídicos no se acota a su posición intersticial en una zona de indiferencia entre lo humano y lo animal, sino que también remite al exiliado como figura que pone en crisis los principios de la nación-Estado como garante de derechos en relación con las articulaciones entre nacimiento-nación y hombre-ciudadano (Agamben, 2001). Para observar cómo esta

problemática emerge en la novela es necesario volver al momento en que Silver se declara ciudadano norteamericano para poder escapar de la selva africana y volver a los Estados Unidos. Una vez dentro de la embajada, Silver es examinado por el cónsul, quien medita sobre la posibilidad de hacer "encajar" a Silver en algún marco de derecho:

> El Cónsul venía cada tanto a inspeccionar y vigilar. Un día vino con el manual de los Derechos de los Animales de la Sociedad Humana; otro, con la carta de los Derechos Humanos, otro con el "Bill of Rights", otro, con el de los Derechos de la Minoría. (Urbanyi, 2008: 237)

La posibilidad de Silver de volver a la "civilización" parece pasar por la oportunidad de corresponder con los marcos jurídicos que aparecen barajados con confusión revelando su inutilidad para el caso. Sin embargo, más adelante, descartando este modo de adscripción, Silver reflexiona sobre su pertenencia a los Estados Unidos y la plantea en otros términos: "¿era americano o no? ¿Se me podía considerar un ciudadano o no? Había crecido en los Estados Unidos y había asimilado sus virtudes y defectos" (2008: 238). ¿Es posible pensar una lógica de la ciudadanía o la pertenencia fuera de la lógica del nacimiento o el linaje? En este caso, Silver ilumina también el problema de los refugiados y las personas sin Estado que tiene su origen en el solapamiento de los derechos del hombre con los del ciudadano (Agamben, 2001). ¿Cómo reconocer derechos fuera de los que corresponden a la ciudadanía? ¿Cómo pensar una ciudadanía no determinada por la pertenencia territorial a un Estado-nación?

Las tretas del mono

Silver evidencia la posición del extranjero al cumplir con un rol que remite a la extranjería, según advierte Jacques Derrida en *La hospitalidad* (2008: 13): sacudir "el dogmatismo del logos paterno". La hospitalidad sobre Silver, que le da acogida a la vez que establece sus limitaciones (es propicio recordar aquí el juego que advierte Derrida entre

hospis y *hostis*),[4] está fundada en la autoridad de una lengua académica que resulta cuestionada tanto por quedar subsumida a instrumento para satisfacer el afán de prestigio y financiamiento como por su incapacidad de dar cuenta de los verdaderos cambios que se producen en el animal. A la luz de los pormenores de la narración del gorila en la que se revelan los diferentes momentos de su aprendizaje, los apuntes de los sociólogos quedan ridiculizados. Por ejemplo, cuando Silver decide alejarse de la casa y se trepa a un árbol con la intención de reflexionar, Dianne escribe: "honda nostalgia por el pasado de la libertad infinita" (Urbanyi, 2008: 38).

El discurso académico se vuelve un simulacro porque esa es precisamente la lógica que domina la sociedad norteamericana en la novela. El *American way of life* como período posthistórico marcado por el retorno del hombre a la animalidad según Kójeve (Agamben, 2005: 25) aparece representado en la ficción de Urbanyi como el reino del simulacro.[5] Si bien este tópico parece evocado en la novela a partir de la idea de la imitación –por ejemplo, respecto a McDonald's "que el mundo imita como si fuera un mundo de monos" (Urbanyi, 2008: 33)–, es necesario considerar la claridad de Baudrillard (1978) a la hora de definir el simulacro. El simulacro no consiste, señala el autor, ni en la reiteración ni en la imitación, sino en "la suplantación de lo real por los signos de lo real" (1978: 7). Frente a la lógica de una sociedad que, con McDonald's y Disney como dos centros de irradiación fundamentales del simulacro, finge tener lo que no tiene, Silver hace uso del disimulo: fingir no tener lo que se tiene. En este juego de carencias y presencias

[4] En latín, *hostis* sirve para nombrar tanto al extranjero como al enemigo. De ahí que la hospitalidad hacia el extranjero que deviene huésped esté siempre vinculada con la hostilidad como horizonte posible. El extranjero puede volverse así, señala Derrida (2008: 49), indeseable, pues vulnera el "propio-hogar"

[5] En uno de los ensayos ficcionales que componen *De todo un poco, de nada mucho* (1987), titulado "U.S.A. (un grotesco)", se señala lo fundamental para la cultura norteamericana de las simulaciones: "se simula todo, la conquista del espacio, la invasión a cualquier país latinoamericano, la invasión a Rusia y la invasión de los rusos a América" (Urbanyi, 1987: 42).

que desarma la idea de una falta en el animal respecto de lo humano, Silver disimula no saber hablar. La noción de táctica de Michel De Certeau (2000) como acto de pequeña rebeldía que surge en una relación inequitativa entre el poder y los sujetos es útil para designar el comportamiento de Silver. Resulta significativo que el acto de leer que constituye, según De Certeau (2000), el paradigma de la actividad táctica, sea tan relevante para Silver con posterioridad a su entrada al lenguaje gracias al programa infantil *Sesame Street*. La idea de táctica permite entender el giro irónico del texto que consiste en exhibir en el seno de una cultura que animaliza la posibilidad de un animal de dar un paso "más acá" (o "más allá") hacia su "devenir humano". Frente al modelo científico-académico que circunscribe su proyecto de domesticación en un lugar propio (en este caso, el espacio familiar), la táctica no tiene más lugar que el del otro. De ahí la importancia de Silver en su etapa de aprendizaje de escaparse de la atmósfera opresiva del "ambiente enriquecido" y tratar de construir su propio espacio: una plataforma con respaldo en lo alto de un árbol donde se refugiaba "para pensar con tranquilidad" (Urbanyi, 2008: 38).

Contra el turismo y el multiculturalismo

Los desplazamientos de Silver en la novela se muestran impregnados por una lógica de la movilidad dominante en el mundo globalizado y productor de simulacros que se representa en esta ficción de Urbanyi: el turismo. A pesar del propósito científico, es la mirada turística que busca atracciones y souvenires lo que llevó a la pareja a encontrarse con Silver en un inicio en el mercado de Gabón: "Buscaban algo original, interesante que comprar para llevarlo de recuerdo a los Estados Unidos" (Urbanyi, 2008: 19). Aun cuando Silver ya está instalado en el "ambiente enriquecido", la lógica turística permanece: "Gregory siempre me trató como si yo fuera un extranjero al que, con orgullo, hay que presentarle el país y mostrarle lo 'mejor que tenemos'" (2008: 33). Pero el pasaje donde se hace más evidente esta relación con el

turismo es el de la Operación Retorno que, conducida por la científica Jane Gudart, tiene como objetivo reinsertar en la selva a un grupo de gorilas "pervertidos" por la vida tal como se desarrolla en el mundo civilizado. La representación que se hace de África y en particular de la Reserva Mobutu, lugar donde llevan a los gorilas en una primera instancia para lograr su adaptación, acentúa su carácter de lugar construido en función de destacar sus capacidades de acogida turística. Si, como señala Marc Augé, las agencias de viajes son responsables de una "ficcionalización del mundo" (1998: 16) en la que, fiel a la lógica de la mercancía, se hace de la naturaleza un producto y un espectáculo, el destino africano al que son remitidos los animales parece diseñado por una agencia turística: "La Reserva de Mobutu, además de conservar la vida natural envasada, era una fuente de atracción y de dinero" (Urbanyi, 2008: 103).

La Operación Retorno puede leerse como una forma de introducir en la ficción un cuestionamiento al multiculturalismo como ideología dominante de un mundo globalizado en el cual el origen es aquello que define la identidad de forma esencialista: de ahí que el regreso a África se presente bajo la idea de recuperar una "naturaleza perdida" y un "verdadero yo" (2008: 89) y se vuelva predominante la idea de una "diversidad cultural" que convive armónicamente (102). Las relaciones de la ficción de Urbanyi con el modo en que Nicolás Bourriaud describe cómo funciona el multiculturalismo son significativas: "Las diferencias culturales se ven salvaguardadas en la aldea global con el fin de enriquecer los parques temáticos que harán las delicias del turismo cultural" (2009: 12).

La posibilidad de leer el proyecto de la Operación Retorno como crítica al modo en que el multiculturalismo entiende la producción artística en función de un reconocimiento y valorización de la "identidad cultural" estática (Bourriaud, 2009) se sostiene también en el nombre de la científica que lo lleva adelante. El cambio de Jane Goodall (la referencia real) por Jane Gudart permite hacer hincapié en esta lectura sobre la producción artística. "Gud"– "art": el "buen arte" y el

"buen artista" es aquel que responde al imperativo occidental que obliga al otro a ser representante de su cultura de origen presentada como "natural" y administrada como parte del "patrimonio de la humanidad". En esta línea, no sorprende que Marco explicite su disidencia con esta lógica: "nunca le he hecho el juego al folclorismo que se esperaban de mí: siempre me he negado a poblar mi país adoptivo con espíritus gauchos, gnomos u otras magias" (Urbanyi, 2008: 14). Claro que la crítica al multiculturalismo en la novela va más allá de la identificación de un modo de distribución del reconocimiento del arte a escala mundial y queda representada en consonancia con la definición del mismo que hace Slavoj Žižek (1998): como la ideología del capitalismo global que trata a cada cultura local como el colonizador trata al colonizado: como "nativos" que deben ser estudiados y respetados con distancia y condescendencia. Silver, según afirmamos con anterioridad, situado en un afuera y un adentro simultáneo de la animalidad y la humanidad, viene a exhibir los mecanismos de una sociedad que incluye al mismo tiempo que excluye (identifica y le niega a muchos hombres su carácter humano). En esta lógica de inclusión y exclusión, el multiculturalismo juega un papel fundamental al fomentar un reconocimiento del "Otro folclórico" en la medida en que se excluye al "Otro real" (Žižek, 2008: 157).

"Somos el mundo, somos los niños"

Durante el proyecto de reinserción de los gorilas en África, Jane los hace cantar con frecuencia un fragmento de una canción que remite a una célebre campaña norteamericana para combatir el hambre en África: "We are the world, we are the children". En esta campaña, recuerda Nancy Batty, las imágenes de niños desnutridos y de víctimas fueron manipuladas por los medios en función de dar forma al andamiaje colonial apelando a identificaciones imaginarias y emociones que ocluían las relaciones y el lugar de Norteamérica respecto a la política y la economía del Tercer Mundo (2000: 18). Tal alusión burlona

y crítica a la difusión de espectáculos de compasión se conecta con el cuestionamiento de la metodología de "infundir optimismo" que menciona Marco al describir el acto de beneficencia que tiene lugar en el campus universitario al inicio de la novela. Ya en el ensayo ficcional de Urbanyi "U.S.A (grotesco)" se define el "pensamiento positivo americano" como un arma de negación de los conflictos y los problemas: "el americano, en la peor situación, es capaz de exclamar con entusiasmo delirante: 'Todo está perfectamente'" (1987: 24). Esta arista de los simulacros que pone en evidencia la ficción de Urbanyi y que está constituida por el lenguaje del optimismo puede identificarse en muchos casos con el discurso del género de la autoayuda, y que puede vincularse con lo que Alain Badiou ha llamado "humanismo animal". En él, señala Badiou, el hombre es reducido a una mera especie que "sólo existe en cuanto es digno de compasión". El hombre deviene entonces un "animal lastimoso" (2005: 218). El desmontaje de los espectáculos de optimismo que se realiza en la novela no debe entenderse como la opción por una vía pesimista como única postura posible, sino como la construcción de una mirada aguda que ataca los actos de aparente inclusión y conciliación y revela cómo estos constituyen nada más que una fachada que no anula la violencia y las desigualdades. Justamente es la perspectiva exterior (la de Marco, la de Silver) la que permite exhibir las fisuras de esa operación de ocultamiento de las asimetrías.

Si podemos afirmar que el lugar de enunciación de Silver se corresponde con la posición corrosiva que establece la novela sobre las categorías culturales, jurídicas y políticas que definen lo humano es porque la ficción de Urbanyi le da a esa inadecuación una potencia crítica. Como animal y extranjero, Silver se instala en un intersticio de inestabilidad desde el cual exhibe que los discursos y políticas de inclusión de un mundo globalizado que tiene como epicentro a EE. UU. resultan, más bien, espectáculos y simulacros que definen y estandarizan identidades y que, finalmente, excluyen a aquellos que no se acomodan a sus esquemas y modos de vida.

Promesas de ciudadanía: *Nuestra distancia*, de Gabriel Vommaro

La intervención de los relatos de *Nuestra distancia* (2003) de Gabriel Vommaro en las cuestiones que atañen a las relaciones y diferencias culturales e identitarias entre argentinos y nativos de otros países latinoamericanos queda plasmada ya en el título, que retoma y desvía el sintagma "nuestra América" de José Martí.[6] Los relatos se mueven y se ubican en distintas geografías latinoamericanas. Pasar de un cuento a otro es trasladarse a México, luego pasar a Cuba, luego de Ecuador a Perú. En ese itinerario emergen las voces y los acentos, se exhiben la interacción y el cruce con sujetos provenientes de lejanas latitudes, pero el resultado de estos contactos ratificará la distancia mentada en el título del libro, construyendo así un particular cuestionamiento sobre la vigencia de los imaginarios de integración latinoamericana. Si estas ficciones de Vommaro proponen un movimiento de apertura, un "desplegar el mapa" mediante el cual las geografías de Latinoamérica toman forma, al mismo tiempo, el desarrollo narrativo de los relatos consistirá en una verificación tanto de las fronteras físicas como de los límites inflexibles de los imaginarios, las lealtades, las asociaciones. En esta línea, la cita de *Hamlet* de William Shakespeare que sirve de acápite del primer relato pone en primer plano la figuración no solo de una nación, sino también del mundo como prisión.

> —¿Prisión, mi señor?
>
> —Dinamarca es una prisión.

[6] Texto escrito en Nueva York y publicado en 1891. La alusión a este ensayo no es casual en la medida en que se busca explicitar la diferencia, pero sobre todo la continuidad con ciertos problemas enunciados por Martí. Como señala Julio Ramos (1989), "Nuestra América" apunta a un caos que no proviene de la barbarie entendida como falta o carencia de modernidad, sino más bien de una descomposición "producida por la exclusión de las culturas tradicionales del espacio de la representación política" (403). En un marco de tensiones discursivas diferentes, Vommaro recupera el juego y la interpelación de un "nos-otros" latinoamericano que en el ensayo de Martí busca visibilizar y atender a lo excluido por los discursos modernizadores de esa época.

—Entonces el mundo lo es.

—Y una muy buena, en la que hay muchas celdas, mazmorras y calabozos… (Vommaro, 2003: 9)

En la narración, los límites se visibilizan a partir de la exposición de una asimetría política entre los sujetos. La distancia como algo compartido subraya la idea de una relación que une y a la vez separa.

La Latinoamérica que predomina en estos relatos es una región que muestra su faz de escenario de visita turística. Allí los contactos entre turistas extranjeros y nativos tienen una particularidad que lleva a reformular el modo en que asignamos o atribuimos la condición de extranjería: los cuentos de Vommaro exhiben que mientras el turista extranjero sigue un circuito seguro y sin sorpresas en el que de alguna manera se siente y termina siendo el "nativo" (nunca fuera de lugar), el residente se revela como ciudadano de segunda, una suerte de extranjero cuya movilidad se ve limitada, un desplazado que no ha necesitado abandonar su territorio de origen para serlo. Los relatos los perfilan, entonces, en un punto de intersección conformado por una movilidad que esos sujetos latinoamericanos no tienen. En este escenario, tales sujetos no dejan de expresar sus fantasías de fuga, deseos de desplazamiento que funcionan como el significante de una ciudadanía marginal y de la imposibilidad del cruce libre de fronteras.

Turistas / extranjeros

El relato "Nuestra distancia", que inicia y da título al libro, se sostiene en la voz de una mexicana que le cuenta a un norteamericano su relación amorosa y los motivos de su separación con Harry, otro norteamericano. El distanciamiento de la mujer se vincula con el hecho de no poder conciliar su vida de militancia política con la actividad que realizaban con Harry en una galería de arte vendiendo a turistas cuadros de tema social, malas imitaciones de pinturas mexicanas portadoras

de color local. La narración del quiebre amoroso se hace desde una mirada política que impugna la visión del turista del primer mundo sobre la realidad e identidad mexicana. Esos cuadros que compran los turistas señalan, por un lado, el modo en que se establece una exigencia de autenticidad a un tipo de producción que paradójicamente debe esforzarse por exhibir artificialmente aquello que se adapte a la expectativa del turista consumidor (MacCanell, 1976) y, por otro, un lugar de valoración artística en el que la identidad del artista latinoamericano queda atrapada en su particularidad (recordemos la importancia del imaginario de la prisión en este conjunto de relatos): "habría una larga fila de similares motivos típicos, campesino-con-frutas, campesina-sufrida-con-alcatraces, cena-de-campesinos" (17). Esto muestra cómo el consumo turístico que busca la peculiaridad cultural coincide en su modo de comprender las identidades con el multiculturalismo posmoderno que lleva adelante, como lo plantea Nicolas Bourriaud (2009), una operación de anclaje identitario o arraigo étnico que suscita este tipo de preguntas:

> ¿Por qué a un artista iraní, chino o patagónico se le conminaría a producir su *diferencia cultural* en sus obras mientras que a un estadounidense o a un alemán se le juzgará más bien en función de su crítica de los modos de pensamiento y su resistencia a los dictámenes del poder y las imposiciones de las convenciones? (29-30)

El relato, de la misma manera que lo hacen otros en el mismo volumen, señala ese mercado para el turista como un modo de supervivencia económica para el nativo, pero también como imposición que lleva al anclaje bajo la forma de la repetición sin fin, el estancamiento en la copia: "todos los gringos disfrutan, como Harry con los cuadros, de la exitosa repetición de fórmulas, de la copia de la copia de la copia" (19). Este patrón que parece abarcar solamente al campo estético deviene en los cuentos de Vommaro prisión identitaria, la idea de repetición marca una situación de estancamiento que se verifica como obstáculo insuperable a la hora de pensar las posibilidades de movilidad y de la

superación de las condiciones de vida de los sujetos latinoamericanos representados. La narradora de "Nuestra distancia", que dirige su relato a un interlocutor norteamericano, otro "gringo" como Harry, reconfigura la diferencia ya no en términos exclusivamente culturales: "Para ustedes todo es más fácil…". Si el cuento parece ser en un principio la explicación de una distancia amorosa que luego toma forma como brecha cultural, finalmente la narración produce la revelación del carácter político de esa distancia entre quienes pueden desplazarse libremente y quienes no.

En el relato "Santiago de Cuba", la posición de consumo del turista del primer mundo que visita Latinoamérica se enfoca en este caso a partir de la historia de amor trunco entre el narrador y una prostituta cubana llamada Odalys. El tópico de la prostitución funciona aquí no solo como modo de hacer patente que ese enclave latinoamericano se ha vuelto un importante destino de turismo sexual contemporáneo, sino también como un modo de explicitar que las formas del contacto entre extranjeros y latinoamericanos no pueden concebirse fuera de la lógica comercial en la que los nativos no son más que cuerpos que se venden para satisfacer los deseos del turista consumidor. Las relaciones están basadas en el interés: la trama de imaginarios sobre el otro que sustenta esa interacción se apoya en el rédito y la conveniencia. Como señala John Frow (1991), lo que la industria del turismo propone es una relación con el otro mercantilizada. El relato muestra la imposibilidad de romper con esta forma de interacción a partir del intento del narrador de plantear otro tipo de vínculo con Odalys; diferenciarse de los deseos de los otros turistas. Que este sujeto no pueda compartir un destino con Odalys revela que él mismo, aunque lo haya deseado y haya retratado bajo el cliché a la masa turística en la isla ("rubios conjuntos de cuerpos ordenados"), nunca logra un despegue real del rol del turista consumidor. El cuento apela a confrontar dos temporalidades para evidenciar la brecha: mientras que el tiempo del narrador está acotado por la brevedad de las vacaciones, recorte que a su vez se corresponde con los límites del mismo relato, Odalys

está atrapada en un eterno retorno, que como un *loop* del recuerdo del narrador se narra al final repitiendo palabra por palabra casi en su totalidad el párrafo inicial del cuento, para dejar en claro así no tanto la persistencia del personaje en la memoria del narrador, sino la invariabilidad de su situación:

> Odalys baila en un cabaret frente al parque, rodeada de italianos viejos y pervertidos que buscan sus piernas para pasar una noche entre ellas por pocos dólares. (25)

Mapas y fantasías de fuga

En "Cuzco, en los meses de verano", nos ubicamos nuevamente en una espacialidad y temporalidad articulada por la industria turística. Este emplazamiento está caracterizado por nexos comerciales, laborales y de ocio que entrelazan, como señala Arjun Appadurai, poblaciones circulantes con diferentes sujetos locales para dar forma a un espacio que podríamos denominar "translocalidad" (1999: 110). Ante esto, leemos un narrador que recuerda su viaje a los dieciocho años con un grupo de amigos que nuevamente expresa su voluntad de salirse del lugar de turista ("hubiese preferido no estar allí de vacaciones"), no simplemente debido al incordio de las masas de visitantes que dominan el lugar, sino por su decisión de separarse del grupo de compañeros argentinos y establecer una amistad con un grupo de peruanos. El relato postula así un movimiento que busca desmontar el distanciamiento que sostiene la experiencia turística, ya que esta se desarrolla, como señala Huggan (2001), en el contacto cultural limitado, un espaciamiento que implica la obturación de los conflictos de la realidad social. El sintagma "nuestra distancia" refiere tanto a la visibilización de la distancia estética del exotismo –"una mística de inaccesibilidad" (178), según Huggan– como al espaciamiento que posibilita el viaje turístico. Es el intento de abolir esa distancia lo que hace emerger la asimetría política que gravita sobre estos contactos. El narrador relata

su improvisada asociación en Cuzco con un grupo de serranos hasta el punto de copiar sus hábitos: "Me bastaron pocas noches para aprender la rutina hasta casi mimetizarme con ellos" (2003: 33). Un día, ante el plan propuesto por uno de los jóvenes peruanos de abandonar Cuzco, ir hasta Iquitos para después pasar a Brasil, el narrador argentino decide sumarse. Luego de varios encuentros en los que se discute la factibilidad del viaje, el narrador argentino propone festejar en un "boliche de entrada y trago *fri*". Ese plan en apariencia ingenuo es lo que lleva a que se desbarate la efímera sociedad entre los serranos y el argentino cuando en la entrada del boliche un patovica que les cierra el paso a los locales es provocado por un golpe del narrador e inicia una pelea en la que los peruanos se llevan la peor parte. Si la unión o el proyecto de lealtad en la improvisación de una comunidad imaginada transnacional falla, su imposibilidad no está dada por la existencia de un resto que resiste al diálogo cultural, sino por una cuestión de derechos, de inclusión dentro de una idea de ciudadanía, por la persistencia de una brecha social insalvable que el discurso sobre el intercambio entre culturas ocluye. El relato escenifica la forma en que el turismo genera un circuito en el que los turistas consumidores se verifican como ciudadanos plenos, y ciertos nativos que nacieron en estos enclaves turísticos translocales devienen los extranjeros en tanto ciudadanos de segunda a los que se les vedan los accesos. En este caso, para comprender esta situación, es relevante la noción de "extranjería situacional" de Andrea Giunta, que como señala García Canclini (2008), permite entender una extranjería que no es tanto la consecuencia del viaje o el cambio de país como la exclusión o el desafío respecto a los marcos de integración o clasificación de una sociedad y que funciona de manera autónoma respecto al origen y la pertenencia territorial. Si la ciudadanía se define, recuerda Saskia Sassen (2003), como la relación legal entre el individuo y el ordenamiento político, lo que nos muestra el relato de Vommaro es cómo el andamiaje político del Estado-nación pierde poder y alcance frente a las prácticas a escala global que impone

el turismo, reconfigurando los términos en que se definen las lógicas de inclusión y exclusión a nivel local.

"Cuzco, en los meses de verano" hace visible también los proyectos de fuga de estos sujetos postergados. En este relato el proyecto consistía, como ya se mencionó, en el viaje a Iquitos a casa de un hermano de uno de los serranos, y luego de ahí, hacia las playas brasileñas. En otro cuento titulado "El guía más solicitado de todo Ecuador" se exhibe cómo la relación amorosa con un europeo puede ser el medio para que estos sujetos cumplan de manera definitiva su sueño de escape. Este relato es narrado, también, desde el punto de vista de un argentino que en este caso viaja a Ecuador con su pareja Laura y se hacen amigos de Sergio, un guía turístico de la región que los aloja en su casa. Los desencuentros y encuentros amorosos con holandesas y alemanas que relata Sergio están atravesados por la ambición de conseguir otra ciudadanía, o algún medio de salida de su país. El más deseado para él es el casamiento con Susan, una suiza que vive en Quito y que considera su vía para salir de Ecuador: "Los padres de Susan vendrán el otro mes a visitarnos, ellos van a hacer los trámites para que yo pueda vivir en Suiza unos años, y en Suiza quiero estudiar turismo" (59).

Las historias amorosas se entrelazan así con sueños del primer mundo, promesas de ciudadanía que no son más que ilusiones que se diluyen a los ojos de este narrador que apenas puede paliar (con algunas traducciones de cartas que le envía una alemana a Sergio) parte de su culpa por ser él también un turista más que va y viene mientras el ecuatoriano permanece anclado, punto inmóvil que emite sus chismes de aventuras amorosas protagonizadas por mujeres de naciones distantes que viajan de un país a otro sin ningún impedimento. El narrador hacia el final no puede evitar sentirse "parte de una interminable cadena de cuerpos blancos y rubios que agotaban sus curiosidades antropológicas en una casa pobre de una comunidad pequeña en una ciudad perdida en la selva de Ecuador" (63).

Las fantasías de desplazamiento de estos sujetos van a proyectarse sobre superficies cartográficas. En "Cuzco en los meses de verano"

los serranos observan sobre un "viejo mapa" un recorrido posible y superponen sobre ese su propia cartografía, una nueva que en cierta medida se postula a contramano de las asociaciones y determinaciones estrictamente nacionales (incluye a un argentino, pasa por Lima, y como destino último se avizoran las playas brasileñas). Ese uso del mapa que alimenta el imaginario de huida, pero también que lo vuelve instrumento indispensable de la planificación, se contrapone con el uso del mapa del turista cuya función inmediata es orientar y precisar la distancia entre monumentos, lugares a visitar, sitios de atracción. Sin embargo, la realización del itinerario postulado no llega a realizarse en el espacio del relato. El "contramapa" que se había imaginado ante la comprobación de la brecha social en forma de violencia se inscribe en el cuerpo como "mapa de heridas" (2003: 49); como si la relación entre los sujetos y los límites y las fronteras que esbozan los mapas se materializara en una suerte de verdad corporal. En el relato "Comandante gordo", que narra el recorrido de un estudiante argentino que fue guerrillero y participó de la Revolución cubana, la tensión entre distintos tipos de representación cartográfica se da entre los mapas de rutas que utiliza en su presente como camionero –"todos a color, algunos editados por el Automóvil Club, mapas ruteros, rutas nacionales y provinciales, caminos internos, huellas, ripio" (106)– y el que se trama por el itinerario internacional de la época de la utopía revolucionaria (Argentina, Cuba, Angola, Bolivia, España, Suecia). No se trata simplemente de la confrontación entre un mapa local y otro transnacional, sino por dos temporalidades diferentes respecto de la movilidad del sujeto.

En el relato "Bajo la tierra", el cruce de fronteras es el de la clandestinidad del tráfico de droga. Los personajes, si parecen moverse sin ningún problema de Costa Rica a Panamá e inmediatamente a Colombia, desde el inicio del relato realizan un movimiento que no es el del turista, ni el del mercado internacional, sino el del narcotráfico. Robi y Carlos deben hacer un trabajo para unos narcotraficantes atravesando con unos carritos unos túneles subterráneos. El traslado por los

túneles literaliza la metáfora del submundo que representa las relaciones de estos sujetos. Seguir el plan de los narcos, para estos personajes, es el paso que le permitirá iniciar luego el propio. Entender y atravesar el mapa del submundo poniendo el propio cuerpo es el único camino para mantener vivo el sueño de moverse libremente en el otro mapa, el del mundo:

> Esperá un poco, todavía no terminamos, un poco más, nueve días y listo, ocho de túnel, primero hacemos un viaje largo por todo el mundo, el barco de Arica llega a la Isla de Pascua ¿no? De ahí a Australia, debe ser lindo Australia, como Buenos Aires, Australia, China, Japón, India, Europa y volvemos para poner la pensión, jóstel internashonal… (95)

Los matices del desplazamiento: extranjería y cosmopolitismo en *Phoenix*, de Eduardo Muslip

El libro *Phoenix* (2009) de Eduardo Muslip está integrado por tres *nouvelles* y un breve cuento que lo cierra. Los relatos largos tienen como hilo conductor una primera persona que narra su estadía en Phoenix, Arizona, donde se dedica a llevar adelante su doctorado en literatura y, a su vez, imparte clases de español. El narrador de estos relatos rememora, a la distancia, sucesos y relaciones que dejó atrás en Buenos Aires y se aproxima con interés a las historias y perspectivas de sujetos con los que se cruza o frecuenta en Phoenix. En la medida en que la mirada del narrador consiste en distorsionar los "efectos de los acercamientos y distanciamientos" (117), la figura del extranjero definida por Georg Simmel como "aquel que llega hoy y se queda mañana" (21) y que constituye una síntesis singular de lejanía y proximidad resulta adecuada para analizar una posición que tiende a intervenir mediante la escritura en la economía de las distancias provocadas por desplazamientos propios y ajenos. Esta desestabilización propicia el hallazgo de lo familiar en lo extraño y de extrañeza en lo propio. La posición

de este narrador que enlaza los relatos debe comprenderse a la luz de las reconsideraciones contemporáneas sobre los nuevos alcances del cosmopolitismo. Ante la circulación automatizada de los repertorios de la cultura que impulsa la globalización, el sujeto cosmopolita entra en crisis como figura limitada a la intermediación cultural y de cuestionamiento de las determinaciones de la pertenencia (Aguilar, 2014). En un contexto de globalización, el cosmopolita, advierte Gonzalo Aguilar, renueva su rol en tanto sujeto que introduce opacidad y crítica ente los procesos de homogeneización y el imaginario turístico estandarizado que impone el capitalismo global. Si el narrador de estos relatos de Muslip resulta iluminado tanto por la idea del cosmopolitismo como por la de extranjería, no resultará en vano su cotejo con la de convergencia que propone Vince Marotta (2010) bajo la figura del "cosmopolita extranjero".

Esta mirada autorreflexiva y atenta al matiz interroga y distingue distintos modos del desplazamiento, los diferentes espacios de tránsito, las relaciones con los lugares que pueden entablar los sujetos que están en constante movimiento. A contramano de las artes y la literatura que, como señala Néstor García Canclini (2009), encontraron en los viajes una manera de celebrar acríticamente la desterritorialización generalizada, despolitizar la movilidad internacional y "resbalar hacia un cosmopolitismo abstracto al que suele atribuirse un poder emancipador" (3),[7] Muslip dota de una contextualización social y política a los desplazamientos. Frente a mapas que falsean, reducen o limitan el lugar de los otros, el narrador propone una cartografía personal y afectiva que no traduzca su relación con la referencia en términos de representación y dominación del otro, sino que más bien permita

[7] Encontramos una crítica similar por parte de Abril Trigo al concepto de migración de Ian Chambers que aparece definido como un movimiento de desterritorialización sin punto de partida ni de llegada fijos y que hace que la identidad del que se desplaza esté en constante mutación. Trigo (2003) advierte que esta fuerza de desterritorialización así concebida no contempla la condición del sujeto periférico que se encuentra obligado a desplazarse al primer mundo (51).

imaginar un mapa a partir del juego entre extrañamiento y memoria, identificación y distancia.

Desplazamientos

Si nos preguntamos por el sentido del desplazamiento para el narrador de estas *nouvelles* que mientras desarrolla su doctorado en una universidad de Arizona se dedica también a dar clases allí como profesor de español, debemos tener en cuenta cómo la distancia oficia de disparador del recuerdo: anécdotas y sujetos de su vida de Buenos Aires son evocados o proyectados sobre el desierto de Phoenix. Pero no se trata de una evasión de su entorno inmediato, sino del ida y vuelta, el cotejo de situaciones y espacios entre dos ciudades que se parecen muy poco, pero entre las cuales el narrador va tejiendo una red de analogías y diferencias. Su escritura aparece motivada por un modo de concebir la interacción cultural que no está presente en su rol pedagógico. Mientras una mirada pesimista –que cuestiona su propio lugar como voz autorizada y los estereotipos de la propuesta didáctica– domina su labor de docente de español, su escritura encuentra su motivación en la confianza de explorar las posibilidades de conocimiento e identificación con el otro. La coexistencia de estas dos disímiles inclinaciones respecto a las formas de una interacción cultural parece señalar que la vía del contacto no estereotipado y ajeno a los esquemas de dominación del otro solo es posible fuera de los canales formalizados e institucionalizados de la enseñanza.

Es significativo contextualizar el viaje que realiza el narrador dentro de la "mancha temática" del "viaje estático" que, según Elsa Drucaroff, caracteriza la representación del viaje al "primer mundo" en la nueva narrativa argentina. Drucaroff (2011) señala que la reformulación del viaje presente en la narrativa reciente rompe con los motivos prestigiosos del desplazamiento como la intención de contactarse con una riqueza espiritual o de preservar las ideas políticas en el exilio (488). Uno de los quiebres de estas motivaciones que organizaron el viaje

desde el siglo XIX fue la falta de horizonte económico en el país que motivó a muchos a probar mejor suerte en el exterior o a buscar allí las posibilidades de formación académica a cambio de alguna beca. Si bien el viaje del narrador de los relatos de *Phoenix* se encuadra dentro de esta reformulación del desplazamiento en la cual se rompe con el aura del país de emigración, no podemos decir que haya una representación predominantemente negativa de su lugar de residencia ni que se niegue el sentido del viaje, o se desmienta la posibilidad de aprendizaje en el desplazamiento. Dado que Phoenix está rodeado por un desierto y marcado por "un continuo de diferencias irrelevantes" que "transmite la sensación de que todo es más o menos lo mismo" (10), el narrador aprovecha esa superficie de indefinición para experimentar una rememoración de su pasado en relación con su presente y para aproximarse a los otros y poder captar los matices de una diversidad que en principio le resulta extraña, pero con la cual busca familiarizarse. En la actitud receptiva hacia las historias y perspectivas ajenas y en su capacidad de incorporarlas en una reflexión sobre los modos del desplazamiento y el contacto cultural, el narrador de Muslip se separa de la tendencia identificada por Elsa Drucaroff.

La posición dislocada del narrador propicia otro tipo de dislocación: la de la memoria. Los recuerdos de Buenos Aires establecen una relación especular con la realidad de Phoenix. Si el *campus* de la universidad e incluso la misma ciudad son presentados como espacios de paso en los que convergen un conjunto de personas que luego volverán a sus respectivas ciudades y países de pertenencia o partirán a nuevos destinos, la evocación que sostiene en paralelo el narrador es también de dispersión, pero atañe a sus amistades en Buenos Aires. Los sujetos desplazados que rescata su memoria y las personas en tránsito en Phoenix parecen constituir en su yuxtaposición una interrogación sobre los motivos de los distanciamientos y los retornos. ¿Qué nos aleja? ¿Qué nos mantiene unidos? ¿Qué nos liga aun en la distancia? En la entrada de la biblioteca el narrador ve un gong y especula las razones por las que se lo podría hacer sonar y qué podría comunicar a la gente reunida:

> Podría ser para informarles que los motivos que los unían desaparecieron, o dejan de importar, y que hay otros motivos más fuertes, que los llevarán a abandonar este lugar y a las otras personas. No creo que las personas que están en esta biblioteca esperen ni deseen que gong alguno anuncie una modificación en sus destinos. (101)

El narrador puebla el desierto, los espacios vacíos de Phoenix con historias de su pasado de otros sujetos en tránsito, instantes fugaces, momentos intersticiales que reúnen momentáneamente a personas que luego se dispersan por el mundo. Ante el *horror vacui*, el sujeto que narra convoca historias de sujetos que a su vez fueron dejando otros espacios vacíos con sus desplazamientos. Si bien se encuentra motivada por la nostalgia y el propósito de que las historias y las voces de los ausentes no se pierdan de manera definitiva, su actitud rememorativa no adquiere exclusivamente la forma del lamento o del pedido de preservación de aquello que se pierde debido al desplazamiento. En este sentido, no podemos decir que la posición del narrador se reduzca a la del exiliado que, como señala Abril Trigo, rechaza el aquí-ahora para encerrarse en sus fantasías de un pasado idealizado e inalterable (2003: 43). Sin dudas hay un rescate del pasado, pero se realiza en función del presente. En el inicio del cuento "Cartas de Maribel", el narrador se interroga por las razones que harían legítimo el uso del término "latino" (9). ¿Es su lugar de enunciación estadounidense motivo suficiente para la apropiación de esta palabra? Más adelante, el narrador incorpora el término en la rememoración de su infancia y de sus amigos del barrio. La expresión perteneciente a un contexto ajeno se introduce en el pasado para reactualizarlo desde una nueva perspectiva: "este rincón de Phoenix me hizo pensar en Buenos Aires con barrios y latinos" (28). Si la analogía con lo conocido es una figura central del viaje mediante la cual se hace inteligible la diferencia, vemos en este caso que la relación de comparación resulta invertida. No se trata de comprender aquello "extraño" con lo que se encuentra el narrador en Phoenix adaptado bajo la categoría de lo ya conocido, sino de aplicarle a lo familiar y

propio los parámetros de una realidad distante. En este desplazamiento, lo importante, entonces, no es simplemente convertir en familiar lo no familiar de la nueva realidad que conoce en Phoenix, sino también, a partir de lo incorporado allí, extrañar lo conocido.

La mirada extranjera

La escritura se apoya en *Phoenix* en el aprovechamiento de dos formas de la distancia: la distancia física de aquellos que el narrador dejó en Buenos Aires y la cultural respecto a aquellos con quienes convive en Estados Unidos. Esa combinación entre la lejanía de lo culturalmente cercano y la cercanía de lo extraño define, según Simmel (2012), la posición formal del extranjero. Su síntesis *sui generis* entre lejanía y proximidad, agrega Simmel, da forma a una "objetividad", es decir, a una disposición abierta e intersticial que le permite ir más allá de las limitaciones de las subjetividades confinadas a una perspectiva exclusivamente local. La paradoja que actualiza el narrador de los relatos de Phoenix consiste en la necesidad de la extranjería para pensar o entablar un esfuerzo de aproximación y de conocimiento del otro. Si el extranjero es aquel cuyo nacimiento y vida residen fuera del campo de la mirada (Douailler, 2003: 13), el narrador emprende una operación de familiarización y deconstrucción de la extranjería al extender los alcances de lo observable e indagar en las historias y voces ajenas para volverlas próximas. Instalado en este intersticio entre lo ajeno y lo propio, el sujeto que narra se propone distorsionar los "efectos de los acercamientos y distanciamientos" (117). Su intervención en la economía de las distancias, en tanto pone en primer plano una interrogación sobre los modos de aproximarse y conocer al otro, adquiere, sin dudas, una dimensión ética.

Dos figuras nos resultan útiles para indagar la articulación ética entre movilidad, extranjería e interés por el otro y para pensar cómo se sitúa el narrador respecto a estos polos. En primer lugar, resulta significativo confrontar la posición del narrador con la idea de "estadía"

propuesta por Roland Barthes. Encontramos esta categoría en un artículo de Barthes de 1971, "Pierre Loti: *Aziyadé*". Allí Barthes identifica la estadía como el momento más contradictorio del viaje, en el cual "el sujeto no posee ya la irresponsabilidad ética del turista (que es simplemente un nativo en viaje), pero todavía no tiene la responsabilidad (civil, política, militar) del ciudadano" (154). En consonancia innegable con la definición de Simmel del extranjero como el que "llega hoy y mañana se queda" (21), Barthes define al residente de la estadía como "un turista que repite su deseo de quedarse".[8] A pesar de esta convergencia con la categoría sociológica, parece acentuarse en la estadía barthesiana la dimensión de desapego y distancia respecto de cualquier tipo de responsabilidad del ciudadano. Es preciso señalar la tensión con esta figura que establece el narrador de Muslip, ya que, si bien ocupa una posición intersticial, él mismo rechaza en varias ocasiones la posición de levedad de la estadía. En más de una oportunidad deja en claro que no quiere ser "revoloteante" y carecer de toda responsabilidad. En el cuento "Diciembre", explicita que considera algo negativo ser visto como una persona que "no lleva carga alguna" (61). Ante el comentario de una cajera de un supermercado, reflexiona: "Mucha carga es mala, pero ninguna es peor: si alguien de mi edad no tiene carga es porque sabe sacarse de encima cualquier carga con rapidez" (61). Pero hay otra figura, la del "paseante" de Robert Walser, que permite reconsiderar la idea de levedad y flotación y ligarla a una disposición de otra naturaleza que no esté asociada a la irresponsabilidad. En "Cartas de Maribel", el narrador cuenta que un amigo de Buenos Aires le comenta su lectura de un libro de Walser en el que el protagonista vive

> un poco como flotante, atento a sus fantasías, sus sueños, atento a voces que no tenían por qué ser las del entorno inmediato,

[8] Esta idea de la estadía es retomada por Barthes años después a la hora de describir la relación entre Stendhal e Italia. Barthes afirma que Stendhal "al no ser por completo un viajero (turista) ni completamente indígena, se encuentra voluptuosamente retirado de la responsabilidad del ciudadano" (1987: 351).

> seleccionadas en función de un filtro muy personal que no dejaba pasar más que lo que vibrara de alguna manera en armonía con lo propio. (17)

El narrador agrega que quizás Phoenix "es buen lugar para una vida así" (17). Si bien en un principio esta postura parece no diferir demasiado de la estadía barthesiana, entendemos su diferencia al detenernos concretamente en un pasaje de "El paseo", de Walser, en el cual se describe la perspectiva del paseante y su singular relación con el entorno:

> Las cosas más elevadas y las más bajas, las más serias y las más graciosas, le son por igual queridas y bellas y valiosas. No puede llevar consigo ninguna clase de sensible amor propio y sensibilidad. Su cuidadosa mirada tiene que vagar y deslizarse por doquier, desinteresada y carente de egoísmo; tiene que ser siempre capaz de disolverse en la observación y percepción de las cosas, y ha de postergarse, menospreciarse y olvidarse de sí mismo, sus quejas, necesidades, carencias, privaciones, como el bravo, servicial y dispuesto al sacrificio soldado en campaña. De otro modo, pasea tan sólo con media atención y medio espíritu, y eso no vale nada. Tiene que ser capaz en todo momento de compasión, de identificación y de entusiasmo, y ojalá que lo sea. Tiene que alzarse a elevado arrebato y hundirse y saber descender a la más profunda y mínima cotidianeidad, y probablemente sabe. (43)

La figura del paseante aporta una disposición a la escucha, a la identificación y al interés en el otro que, sin dudas, caracteriza al narrador. Por ejemplo, uno de los ejes del primer relato es la relevancia que de pronto adquieren para quien narra las voces de los amigos de su compañera Maribel que emergen de las cartas escritas desde la cárcel. Queda explicitado el pasaje de una posición de indiferencia ante el entorno (e incluso hacia la lectura) a una de interés:

> Desarrollé un filtro por el cual Raskolnikov, Bush en la televisión, la mujer que limpia el piso, mis profesores, la chica que relata un abuso en televisión, la instructora jordana de árabe que veo en el ascensor, el arquitecto panameño con el que tuve sexo en el gimnasio, son apenas nombres propios o gentilicios o breves descripciones asociados a un escenario efímero o a una anécdota mínima, y ya.
>
> Pero de golpe leía esas cartas y escuchaba a Maribel. (21)

El narrador no solo se aproxima a historias ajenas, sino que los hilos de la narración, como señala Beatriz Sarlo, no se subordinan a su subjetividad, ya que "está tan interesado en sus peripecias como en las de aquellos con los que hace contacto" (2012: 95). Su disposición a aproximarse a los otros lo saca del lugar de intermediario de su propia cultura que debe ejercer como profesor. En una inversión del direccionamiento del intercambio cultural, él es el que incorpora a los otros. Esta instancia de incorporación de los otros es algo de lo cual el narrador se vuelve consciente: "se supone que el resultado de esa evaluación y corrección es que ellos se van acercando más a mi lengua, a mi cultura, sea lo que fuere eso, que se acerquen más a mí, pero al leerlos y escucharlos yo soy el que va siendo poseído por ellos" (148).

Las razones o los acontecimientos que hacen que nos familiaricemos con ciertas realidades o sujetos y no lo hagamos con otros también son parte de sus reflexiones: "Heather tampoco existía para mí hasta que me enteré que tenía cáncer. Era un nombre que no había conseguido asociar con una estudiante en particular. Heather alcanzó individualidad para mí gracias a su Tragedia" (133).

Esta lógica de la tragedia y del desastre como modo de individualización, reflexiona el narrador, funciona tanto a nivel internacional (las noticias de desastres que nos señalan la existencia de ciertos países y regiones de los cuales no sabemos nada) como a nivel de la cotidianeidad en el caso de su alumna Heather.

El narrador de estas *nouvelles* instalado en el intersticio entre la evocación de un pasado ausente en Buenos Aires y la aproximación a historias y realidades culturalmente distantes en Phoenix se corresponde con la figura del extranjero definida por García Canclini (2009) como aquel que "vive entre hechos que tienen otros nombres y nombres que perdieron sus hechos" (6). La extranjería (cuya etimología es del latín *extraneus*: "de afuera, del exterior", "que no es de la familia, del país") es paradojal en tanto necesita de la distancia y la ajenidad para proponer e indagar los modos del acercamiento y la identificación. La condición de extranjero da lugar a una escritura que "mide las distancias" y desnaturaliza sus efectos: lo más lejano se vuelve próximo, lo más ajeno, extrañamente familiar.

La mirada cosmopolita

Gonzalo Aguilar, en su propuesta de considerar la metamorfosis de la figura del cosmopolita en la era global, señala que es innegable la crisis de este sujeto en tanto mediador o importador cultural, dado que su gesta queda disminuida ante la circulación cultural automatizada, llevada adelante por el mercado y los flujos transnacionales de información (2014: 1). El cosmopolita cobra sentido hoy, agrega Aguilar, no tanto por su desapego respecto de los imaginarios nacionales o regionales, sino como una subjetividad que introduce opacidad y crítica ante los procesos de homogeneización y transparencia de la globalización. El sujeto que narra en *Phoenix* puede ubicarse dentro de esta reconsideración del cosmopolitismo en la medida en que construye una perspectiva antiturística tendiente a desarmar las lecturas multiculturalistas y los estereotipos identitarios. En el relato "Paraguay", encontramos una crítica a los manuales que el narrador debe utilizar para enseñar español en Estados Unidos. Se lee en ellos una diversidad prefijada a partir de una mirada que evidencia superioridad y benevolencia sobre las realidades latinoamericanas que se refieren: "qué bien la importancia de la familia en el mundo hispano, qué bonitas

las polleras panameñas, qué romántica la música mexicana" (145). La presentación de las realidades como material *for export* elimina las carencias, la conflictividad: "Casi preferiría encontrar la pesadilla de todos los norteamericanos: millones de latinoamericanos cruzando el desierto o el río saltando alambrados con familias numerosas" (145). El narrador desmonta la mirada de esta didáctica multicultural y revela el trasfondo de la ideología multiculturalista (Bourriaud, 2009).

Frente a los anclajes identitarios del multiculturalismo y la estandarización del desplazamiento turístico que, como señala Marc Augé, vuelven el viaje una mera verificación de imágenes prefijadas (1998: 14), el narrador propone una mirada del detalle. No se trata meramente del detallismo con el que se describen los lugares y las situaciones del pasado, sino una predisposición a captar las diferencias y a impugnar también aquellas miradas que eluden las distinciones y construyen bloques indiferenciados. En el relato que abre el libro, por ejemplo, se despliegan las múltiples posibilidades que se encuentran comprendidas en el término latino: cubanos, dominicanos, puertorriqueños, entre otros: "Y podría seguir nombrando muchos otros grupos, intermedios o distintos o en un lugar impreciso y a su vez subdivisible" (9). Más adelante, el narrador contrasta su enumeración con una perspectiva que anula esas diferencias: "La pertenencia a los otros grupos que enumeré también se volvía irrelevante en la mirada de los parientes de Maribel: no importaba que él fuera un negro latinoamericano, haitiano o norteamericano: era negro y punto" (13).

Su mirada atenta, que vuelve visibles las complejidades y los matices identitarios, exhibe también la perspectiva de aquellos que soslayan estas distinciones. Por ejemplo, señala respecto de un alumno chicano:

> Para Rafael, América Latina es algo tan homogéneo como para cualquier norteamericano, y me hace sentir un poco tonto cuando intento puntualizar que Ecuador no es Perú o que Paraguay no es Uruguay o que esto se escribe así y no de la otra manera. Rafael

> hizo y hará su vida en EEUU y América Latina es un fantasma, tan borroso como imborrable: no sabe mucho de nada de lo que hay o de lo que pasa fuera de EEUU, pero a la vez no podrá borrar de su cuerpo lo que hace que un norteamericano blanco vea a América Latina en él. (156)

El matiz es fundamental en la comprensión del otro. Refractarios a la lógica del detalle, ni el turismo ni la ideología multiculturalista presente en una clase o un manual pueden proporcionar una aproximación legítima a la realidad del otro. La creación de estereotipos y los anclajes identitarios del libro con el que el narrador enseña español delatan la incapacidad de acercarse a la realidad ajena con un interés genuino. El manual de español resulta así el revés de su escritura: "El mismo libro está hecho con impaciencia, sin amor alguno por su objeto con desganada y condescendiente benevolencia" (145).

Alan Pauls, en un ensayo denominado "Elogio del acento", indaga la relación entre la identidad y el matiz, y afirma que este último constituye una fuerza inasible que desdice, hace declinar e incluso delirar a toda matriz identitaria. La identidad, agrega Pauls, intenta "capturar, reducir, familiarizar el matiz" (2006: 179). Es esta mirada sutil de la diferencia lo que le permite al narrador de los relatos de *Phoenix* escapar del estereotipo de la argentinidad, evadir la condición de argentino como una identidad plena que obliga a ponerse en el lugar de una voz autorizada y representante de una nacionalidad. Instalar el juego de las diferencias tenues permite establecer la brecha, la no correspondencia entre el sujeto y las imágenes que identifican un país: "Pero no tenía sentido ponerme a contar que señores con dinero, campos y caballos son imágenes de lo argentino que para cualquiera como yo eran algo ajeno y hasta un poco hostil" (24). Desplazar la generalidad y el estereotipo de la identidad con una mirada del detalle significa cuestionar la idea de que una subjetividad pueda representar una verdad inalterable en relación con una cultura y una lengua: "No hay corrección

posible que acerque a estos textos a la Verdad, que se supone que yo conozco y represento" (150).

En el curso *Lo neutro* (2004) de Roland Barthes encontramos un planteo de un proyecto ético que involucra las pequeñas diferencias: "vivir según el matiz" (56). La propuesta barthesiana de una "diaforología" o ciencia de los matices (que reconoce como principal fuente de los matices a la literatura) consiste en saltar la lógica oposicional del paradigma mediante una mirada oblicua que dé lugar a un "discurso de la poca diferencia" (186). Este discurso de las pequeñas diferencias que encarna el narrador de Muslip queda en evidencia fundamentalmente en los pasajes relacionados con la traducción. Por ejemplo, cuando piensa que *fresh water* no da la idea del agua en Paraguay: "en el caso de Paraguay corresponde más hablar de lo dulce que de lo fresco" (2009: 149). En el relato "Cartas de Maribel", leemos cómo las leves diferencias en las traducciones de una expresión similar son materia de reflexión del narrador:

> Yo leía las cartas, tanto detalle y convicción, mientras Maribel insistía en que eran puras fantasías, castillos en el aire. Castillos que si no se caen es porque están hechos de la misma materia que el aire (castillos de viento, se dice en portugués), pompas de jabón. Son aire en el aire, viento en el viento, o arena en la arena (castillos de arena, se dice en inglés), o sea que si tienen materialidad es la misma de su entorno, en el que se esfuman sin dejar rastro alguno. (34)

La palabra cosmopolita, señala Bruce Robbins (1998), evoca habitualmente una imagen de privilegio: alguien que en virtud de su independencia, su gusto y su movilidad sin restricciones reclama para sí el *status* de "ciudadano del mundo" (248). Frente a este modelo del cosmopolita definido fundamentalmente por el distanciamiento, surgen, según los autores de los ensayos que componen *Cosmopolitics. Thinking and Feeling beyond the Nation*, nuevos modos de cosmopolitismo vinculados a una rearticulación de los bordes de las conciencias regionales y las identidades locales con los procesos de globalización. Un corte en este

sentido ha sido la idea de James Clifford (1999) de "cosmopolitismos discrepantes" a partir de la cual se señala al cosmopolitismo no tanto como un proyecto ideal, sino más bien como una variedad de prácticas existentes que incluye las diásporas, los desplazamientos forzados y las historias de conflictos económicos, políticos y culturales. Clifford propone una ruptura en una ideología de la cultura viajera que establece que los cosmopolitas (viajeros) son personas de determinadas clases sociales, mientras que el resto son locales (nativos) (52). A la hora de pensar la reconfiguración de la figura del cosmopolita, esta ya no se corresponde, como señala Amanda Anderson, con un universalismo gris, sino con un vívido espectro de diversas dialécticas de distanciamiento, desplazamiento y afiliación (1998: 274). Se vuelve relevante, entonces, el vínculo con conflictos éticos específicos, y una actitud receptiva hacia el otro que estimule la recíproca conexión.

Ya hemos señalado la inclinación del narrador de las *nouvelles* de Muslip a este tipo de predisposición y, también, su condición de becario que tiene que realizar un trabajo como docente para mantener su beneficio de formarse en el exterior, pero nos falta aún mencionar la distinción entre viajeros y tipos de viaje que se hace visible en los relatos. El profesor y doctorando argentino exhibe las diferentes concepciones sobre el viaje que encarnan los sujetos con los que entabla relación. Uno de sus alumnos es un mormón que estuvo de misionero un año en Paraguay. El narrador se detiene en la experiencia de viaje de Nate y la de otros mormones: "aunque todos viajen, parecería que lo viven como el acontecimiento más individual de sus existencias" (154). Además, para ellos, agrega, América Latina funciona como un "simple escenario" para su itinerario de visitantes. El narrador establece la distinción entre aquellos "sin ningún tipo de problema de dinero o legal o de ningún otro tipo para viajar, para ir y volver de nuevo" (158) y los inmigrantes, los que tiene problemas de visa, "que tienen miedo de que si salen de Estados Unidos no los dejen volver a entrar más" (159). Esta diferencia que funciona a contramano de las celebraciones del desplazamiento y la desterritorialización trasnacional, contextualiza social y

políticamente el viaje y coincide con las advertencias que hace Abril Trigo (2003) respecto al migrante. Trigo señala que el sujeto periférico y subalterno no quiere cultivar la desterritorialización, sino ejercer su capacidad reterritorializante: "Lo que el migrante busca es, antes que nada, ser reconocido como ciudadano, preservar su territorialidad y adquirir, en el proceso, un nombre propio" (53).

Vince Marotta (2010) sustenta la categoría de "*cosmopolitan stranger*" en las afinidades entre el sujeto cosmopolita según las versiones contemporáneas del cosmopolitismo y el extranjero en el pensamiento sociológico (105). La similitud principal que permite la convergencia entre las dos figuras es la predisposición de ambas a una actitud perceptiva y abierta que no queda limitada ni a una perspectiva particular ni local. Sin embargo, el artículo de Marotta no se ciñe a la enumeración de las virtudes de la categoría del "cosmopolita extranjero", sino que también exhibe sus limitaciones y despliega una crítica de esta misma categoría. Marotta sostiene que resulta en cierta medida cuestionable la noción de apertura del cosmopolita extranjero, ya que encubre una relación desigual en la que un sujeto aprende del otro, sin revelar nada de sí mismo (compara esta situación con la relación psicoanalítica en la que el paciente expone sus ideas, emociones y valores, sin que el psicoanalista comparta los propios) (117). Otra de las cuestiones criticadas por Marotta tiene que ver con la idea de que el cosmopolita extranjero adquiere una posición intermedia y objetiva debido a que combina distancia y cercanía. Marotta señala la imposibilidad de que un sujeto adopte un lugar intersticial que esté libre de todo prejuicio o preconcepto, y critica la afirmación de que es posible situarse en un espacio medio que zanje la inconmensurabilidad de las culturas y allane totalmente las diferencias en el diálogo intercultural (119). En consonancia con estas críticas, el narrador de los relatos de *Phoenix* se muestra consciente de la imposibilidad de ocupar un espacio intersticial de entendimiento pleno sin interferencias ni prejuicios: exhibe sus dificultades no solo con el inglés, sino también con su adaptación a la vida en Phoenix, y su reticencia a estar en constante

movimiento (155). En "Cartas de Maribel", además, advierte que, en lugar de adoptar una actitud conciliadora, muchas veces compite con su compañera en las conversaciones para demostrar quién viene de un lugar mejor: "¿Quién puede respaldarse más en su sociedad para afirmarse frente al otro?" (27).

Espacios

Yuri Lotman (1990) sostiene que no hay sino espacios de la representación, espacios significantes, ya que no podemos imaginar un espacio sin inscribirle límites, alegorizarlo (177). Teniendo en cuenta esto, podemos afirmar que no importa tanto la referencialidad del desierto de Arizona, sino el modo en que se construye ese espacio en la escritura. ¿Qué predicaciones se hacen de ese espacio del desierto? En principio, podemos decir que constituye un desierto intertextual y cultural en la medida en que Phoenix, como señala Sarlo, es una ciudad "con poca carga mítica para los argentinos" (2012: 93). Que no haya mitos culturales que la acerquen, ni el rastro textual de otros viajeros argentinos que la hayan recorrido instala un vacío sobre el cual el narrador se para. Phoenix es un desierto para el narrador no solo por las características de su geografía, sino por el hecho de que no hay una tradición argentina de viajeros precedentes o un imaginario instalado sobre el cual pueda inscribir su relato. El desierto además convoca el tópico de los espejismos y las voces. Es decir que se vuelve una *tabula rasa* donde se proyectan no solo los fantasmas de personas que el narrador frecuentaba en Buenos Aires, sino también las voces de aquellos que conoció allí en Phoenix. La escritura valora el vacío del desierto como espacio de proyección y conservación de lo ausente:

> si el desierto es el mejor lugar para escuchar voces ya separadas de la materia de los cuerpos, sin relación de lugar o de tiempo, [Phoenix] era un lugar en que se conservarían imágenes y sonidos de Maribel,

> mejor que en la materialidad de las fotos o cartas o cintas marrones magnetofónicas. (56)

No debe soslayarse tampoco la evocación del tópico del desierto en la literatura argentina. Ya ha sido señalado por la crítica cómo ese paisaje y espacio no ha sido una entidad preexistente sobre el cual la generación romántica ha asentado su proyecto estético y político, sino más bien una operación discursiva de despojamiento, la construcción de un territorio de la representación sobre el cual proyectar una nación.[9] Muslip incorpora a sus relatos *otro desierto*, uno ajeno, extraterritorial, ligado a otra nación, otras tradiciones y otra historia, pero al volverlo soporte literario de la proliferación de imágenes y de historias evoca, oblicua pero inevitablemente, el tópico nacional. Si la narrativa expedicionaria revelaba un desierto de sujetos errabundos y refractarios a la ley del Estado nacional, Muslip proyecta sobre el desierto de Phoenix historias de sujetos en tránsito que no cuadran totalmente dentro de una pertenencia territorial o de los marcos de una nación. En "Cartas de Maribel", la idea del desierto como "espacio exterior" adquiere un valor doble: literal y metafórico.

> Encerrados en la cápsula espacial en medio del espacio exterior, en un lugar que podría ser cualquiera, el tiempo parecía también ser cualquiera, y la infancia de Maribel con su padre epistolar y comprador, sus salidas con sus chicos del barrio, su vida en Nueva York con Larry parecían mezclarse, y en mí comenzaban también a mezclarse mis escenas de infancia, mis años de universidad en Buenos Aires, las imágenes de la vida de Maribel, las escenas en la cárcel con su padre y amigos y hasta escenas de una cárcel argentina en la que nunca estuve pero que de golpe se me hizo no sólo cercana y presente sino hasta familiar. (25-26)

[9] Para un desarrollo de esta cuestión, véase el trabajo de Jens Andermann *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino* (2000), y el de Fermín Rodríguez, *Un desierto para la nación* (2010).

La cita extensa también ilustra el modo en que los interiores funcionan como espacios intersticiales y de contacto entre personas y realidades distantes. Los espacios interiores son los principales espacios de tránsito en los relatos. Tanto el departamento en Buenos Aires que recuerda el narrador como el de Phoenix, en el que se encuentra instalado, se describen como lugares por donde pasan distintos sujetos, conviven por un tiempo y luego abandonan por motivos diversos. Mientras que el departamento que rememora parece cargado de sentido por las huellas que fueron dejando los que pasaron por ahí, el de Phoenix resulta más próximo a lo que Marc Augé ha llamado "no-lugar":[10]

> El cuarto tiene una cama y un escritorio y una lámpara y transmite la sensación de que esa escena podría ser en cualquier lugar, y que podría estar ocupado por cualquier otro: es un escenario un poco anónimo, o para un ocupante también anónimo. (70)

Si bien el cuarto en Phoenix se corresponde con las características del no-lugar, al mismo tiempo al evocar el departamento en Buenos Aires como espacio de tránsito, Muslip demuestra que un lugar puede volverse "de paso" sin por eso convertirse en un espacio de despersonalización. En contraposición con su habitación en Phoenix que remite a lo global a fuerza de despojamiento de todo rasgo particular, emerge en la descripción de un videojuego que hizo un vietnamita de New York la idea de un espacio globalizado construido a partir de la mezcla y la yuxtaposición: "las calles del juego eran una mezcla de Harlem con Hanoi, ocres y oscuras, recordaba Nina, un poco como es acá en Monserrat, evaluó" (91).

[10] Augé señala que "un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar". Maximiliano Korstanje (2006) realiza una crítica a la tesis de Augé de los "no-lugares" en la que sostiene que la misma carece de un sustento empírico y por lo demás está sujeta a numerosas especulaciones que la alejan considerablemente de la realidad social que pretende describir (211).

Mapas personales

"Air France" es el nombre del cuento que cierra el libro: un niño amante de los mapas recibe de regalo un planisferio de la compañía que le da título al relato. Ante su fascinación, decide afirmarlo en la pared de su cuarto con cinta adhesiva, pero se va despegando y comienza a romperse. En un rapto de desesperación por su incapacidad de detener la destrucción, lo desgarra en muchos pedazos. Ya ha sido sugerido por Sarlo que este relato parece funcionar como un "epílogo", ya que "ofrece razones para los anteriores" (2012: 93). Estas razones se evidencian en el hecho de que los mapas son un constante motivo de reflexión y observación para el narrador, de manera que este último cuento puede leerse como una representación de un episodio de infancia de la primera persona de las *nouvelles*. "Air France" exhibe una historia de fascinación, pero también de frustración ante la imposibilidad de detener el deterioro de su objeto de seducción. Instalado en la ambigüedad debido a su potencialidad tanto de precisión como de abstracción, el mapa puede ser un disparador del imaginario, una ventana a lo inexplorado, pero también es capaz de producir un efecto de insuficiencia e irrealidad, ya que no produce una aproximación efectiva a un destino, sino que señala lo ausente. La representación cartográfica puede no decir nada significativo para el otro situado en un espacio geográfica y culturalmente distante:

> El país de hoy es Paraguay, afirma el manual y afirmo yo. ¿Dónde está Paraguay en el mapa? Ellos buscan un rato e indican dónde está pero sé que eso no significa nada: el mapa es para ellos un conjunto de líneas y nombres a los que casi no se les puede dar referencia alguna. (129)

El mapa no solo señala su referente geográfico, sino también, en muchos casos, deja entrever las características que identifican el modo de pensar de quien lo esboza. Aunque no los materialicemos, parece

afirmar el narrador, todos tenemos nuestros propios mapas mentales cuyos límites y características responden a nuestros preconceptos:

> El mapa de América Latina para Danielle, sigue siendo el de la época colonial le digo a veces para molestarla: lo más interesante está en México y Perú, y en parte el Caribe y Brasil; para interesarle a Danielle América Latina tiene que tener muchos indios y negros y montañas y una naturaleza verde y artesanías muy coloridas. (76)

En la ejecución del mapa también está presente la diferencia entre una representación del otro que constituya una aproximación bajo un interés real y otra esquemática, carente de detalles, que revela la indiferencia:

> Se me ocurre hacerlos mirar los mapas del libro. Son mapas con pocos detalles, hechos sin mucha atención. Adoro los mapas, pero los que hicieron este libro consiguieron el milagro de hacer mapas que no atraen a nadie, ni siquiera a mí. (128)

No hay una relación neutral entre el referente y el mapa, sostiene el narrador; siempre hay un punto de vista, una mirada que proyecta sus prejuicios, sus limitaciones y sus deseos sobre el otro. Frente a estos mapas reduccionistas y ajenos a la lógica del matiz, el narrador propone una cartografía imaginaria sostenida en su carácter afectivo y personal. Los mapas que inventa y sueña pueden asociarse a la labor de muchos artistas contemporáneos que, como sostiene Graciela Speranza (2012), han encontrado en la cartografía "un material infinitamente apropiable para desnaturalizar los órdenes instituidos, interrogar las identidades territoriales, tender pasajes en fronteras infranqueables, conjeturar otros mundos posibles y trazar recorridos imaginarios" (23).

El territorio que cartografía el narrador aparece construido en el vaivén entre la memoria y el presente:

> Digo "soñé con Buenos Aires" y me suena un poco falso: en el sueño apareció también mi vida presente. (…). Había espacios vacíos

> imposibles entre los edificios (imposibles en Buenos Aires, normales en Phoenix), la arena del desierto de Arizona se asomaba por los baldíos y era arrastrada por el viento (119).

En el esbozo de una cartografía privada, la idea de orientación adquiere para el narrador el sentido que le da Stephen Hall (2004): orientarse se entiende como un movimiento entre el paisaje y el tiempo, la geografía y la emoción, el conocimiento y el comportamiento (15). Sin dudas, este modo de pensar el espacio se corresponde con su búsqueda de desbarajuste de los efectos de las distancias y las proximidades. Como señala Katharine Harmon (2009), mientras que los cartógrafos deben obedecer a ciertas convenciones en la confección de los mapas, los artistas tienen la libertad de romper esas reglas y proyectarse a sí mismos en ellos (3). En consonancia con esto, el mapa le sirve al narrador para representar(se) y reflexionar sobre una relación amorosa del pasado:

> Esa noche soñé con un mapa de Argentina –yo sueño seguido con mapas– con una región extensísima en amarillo, desde Jujuy pasando por las estepas riojanas, la desolación de las montañas catamarqueñas, los llanos erosionados de Santiago del Estero, las polvorientas travesías del este de Mendoza, el oeste gris y vacío de La Pampa, la tristeza fría de la Patagonia. Y una leyenda: "región semiárida" y mi nombre, y otra región pintada en verde, surcada por meandrosas líneas azules de ríos y rayitas horizontales que indicaban zonas inundables, y las caudalosas palabras de Entre Ríos, Corrientes, Esteros del Iberá, Yacyretá, Iguazú ("aguas grandes" en guaraní) y la leyenda "región fértil" y el nombre de mi expareja. (52)

Si en *Phoenix* se reorganizan las subjetividades y los paisajes en una cartografía imposible y personal, si se aproxima lo lejano y se hacen visibles las pequeñas diferencias a la hora de contrastar identidades y perspectivas, es posible sostener que uno de los ejercicios fundamentales de este narrador extranjero y cosmopolita es la dislocación.

Dislocar debe entenderse aquí como un ejercicio de desnaturalización, un esfuerzo para *sacar las cosas de su lugar* no con un propósito descontextualizador respecto a las realidades sociales y políticas, sino con la idea de alcanzar una aproximación intensificada que permita ver la extrañeza de lo familiar, la familiaridad de lo extraño.

Complots y alianzas de trabajadores extranjeros en un mundo precarizado

El carácter anticipatorio del cuento "El aprendiz de brujo", de Rodrigo Fresán (1991), respecto de algunos rasgos que asume el viaje a Europa en los textos de la narrativa argentina de los últimos años fue señalado acertadamente por Elsa Drucaroff (2011). Tanto este relato como la novela *Informe de París*, de Paula Wajsman, anuncian una disolución de los motivos prestigiosos ligados a este desplazamiento desde el siglo XIX: ya no implica el contacto con ningún tipo de riqueza espiritual o cultural ni constituye un modo de preservación de las ideas en un contexto de persecución política. Hay que entender la continuidad de esta reformulación del tópico dentro de un contexto, señala Drucaroff, en el que muchos escritores, ante la falta de un horizonte económico en el país, viajan y se instalan de forma temporal o permanente en el exterior (488). La crítica llama a este replanteo del desplazamiento "viaje estático": "porque el argentino joven subempleado y explotado que se traslada al primer mundo encuentra allí igual subempleo y explotación" (489). Si bien Drucaroff yuxtapone aquel mencionado relato de Fresán –en el que un joven de clase alta sufre en un restaurante londinense condiciones laborales inhumanas– con "El imbécil del Foliz" de Gabriel Vommaro[11] –en el que un doctorando argentino en París

[11] Integra la antología *La joven guardia*. Esta antología publicada en 2005 arma un mapa de la nueva producción literaria argentina en ese momento con la intención de darle visibilidad y circulación a un conjunto de jóvenes narradores. La antología está compuesta por relatos de Pedro Mairal, Maximiliano Matayoshi, Andrés Neuman, Alejandro Parisi, Patricio Pron, Samanta Schweblin, Juan Terranova, Pablo Toledo, Gabriel Vommaro, Mariana Enríquez, entre otros.

debe resignarse a desempeñarse como mesero en una situación de precarización y ausencia de derechos–, la serie de narraciones sobre las vicisitudes de trabajadores precarizados en el exterior no se extiende en los planteos de la autora más allá de esta mención del relato de Vommaro.[12] El argentino como trabajador migrante en Europa constituye un tópico que permite enlazar el relato de Vommaro ya mencionado, su *nouvelle* posterior "El rey de los meseros de la rue Sufflot" (2013) y la novela *Cada despedida* (2010), de Mariana Dimópulos. Ante la serie extendida, la ya señalada relevancia fundacional de "El aprendiz de brujo" de Rodrigo Fresán se vuelve más patente en la medida en que este texto condensa una serie de tópicos que luego las ficciones posteriores recuperan y reelaboran. A pesar de que este relato incorpora un nivel de explicitación de cuestiones nacionales que se encuentra ausente en las ficciones posteriores de extranjeros precarizados (la alusión a desaparecidos por la última dictadura y también a la guerra de Malvinas), los motivos que dan forma a la narración encuentran eco en los textos aquí propuestos. El narrador que fue enviado por sus padres como castigo a Londres hace una pasantía en un restaurante llamado Savoy Fair (otra diferencia digna de mención, ya que en ningún momento este trabajo es una forma de sustento en el exterior). Este argentino, que ocupa el escalafón más bajo dentro del restaurante (es el que limpia los hornos), hace explícito no solo la explotación encarnada en Roderick Shastri, *head-chef* del restaurant e hijo de inmigrantes indios, sino también un sistema de sabotajes y humillaciones rituales permanentes entre los trabajadores que buscan forjar su ascenso a costa del lugar de sus compañeros. En medio de este ámbito laboral de odios y ajuste de cuentas, el narrador, que paradójicamente está a salvo de gran parte de los ataques por ocupar el sitio más bajo en la jerarquía del restaurante, establece una relación de amistad con un australiano llamado Mike que, a diferencia de él, sí está interesado en

[12] Sin embargo, Drucaroff tiene en cuenta y menciona la *nouvelle* de Gabriel Vommaro que aquí trabajamos y que en el momento de escritura de la autora aún se encontraba inédita.

que su *stage* le permita progresar en el mundo gastronómico. Mientras que el narrador trabaja en esas condiciones por un castigo familiar que debe cumplir para luego retornar, para Mike ese es el precio a pagar para convertirse en *chef* o de lo contrario volver derrotado: "Si Mike vuelve a Australia será considerado un fracaso por toda su familia de chefs, una pésima inversión en la cual se malgastaron años de esfuerzo y expectativas" (26). La alianza entre extranjeros es central sobre todo por sus consecuencias: viéndose Roderick Shastri imposibilitado de descargar toda la furia impulsada por el conflicto bélico entre su patria y la del narrador, se desquita con el australiano, desencadenando así su posterior suicidio. La muerte del colega extranjero motivará en el narrador, quien se mantenía hasta ese momento ajeno a los conflictos, la venganza: un sutil sabotaje de la cocina de Shastri con el fin de dejarlo en ridículo. Finalmente, el restaurante cambia su *head chef* y el narrador vuelve a Argentina. Esta figura de un sujeto sometido a un trabajo precarizado pero que, al mismo tiempo, no está completamente apresado en esta condición, ya que puede dejarlo o volverse reaparecerá en las ficciones aquí trabajadas. Las narraciones adoptan el punto de vista de una subjetividad que no solo muestra una total desconexión entre identidad y trabajo,[13] sino que, además, mantiene una posición de exterioridad que se revela en su posibilidad de huir de las condiciones de explotación laboral que los otros personajes representados están obligados a aceptar. Otra cuestión relevante en el relato de Fresán ya subrayada desde el título y que luego es reformulada en otros textos es la de la negación de cualquier experiencia de formación ligada al

[13] Esta relación con el trabajo se corresponde con el modo en que se lee la transformación de su significado en la contemporaneidad. La siguiente cita de Bauman está en sintonía con el modo en que el trabajo ingresa en estos textos: "Quizá 'jugueteo' sea el término que mejor expresa la nueva naturaleza del trabajo, divorciado del grandioso diseño de la misión común y universal de la humanidad y del no menos grandioso diseño de la vocación de vida. Despojado de su parafernalia escatológica y separado de sus raíces metafísicas, el trabajo ha perdido la centralidad que le fue asignada en la galaxia de los valores dominantes de la era de la modernidad sólida y el capitalismo pesado (Bauman, 2003: 149).

trabajo en condiciones de precarización. El acento y a la vez desvío de la idea de aprendiz pasa en el caso del narrador de Fresán por una obsesión que roza la locura con la película de dibujos animados de Disney *Fantasía*. Mientras que no hay experiencia ni destrezas a adquirir en el ámbito laboral, de la película protagonizada por el ratón Mickey sí puede extraerse una lección, según el narrador: "Hay que vivir el universo propio sin que éste entre en colisión con el de otra persona" (27). El sabotaje al *head chef* del restaurante equivale a una intervención que se debe realizar cuando un mundo entra en conflicto con otro (el del narrador y el de Shastri al provocar el suicidio de Mike) y es necesario "encarrillar el todo universal" (27) como lo hace el "Maestro Hechicero" en la película. El aprendiz extranjero se vuelve maestro cuando puede desligarse de ese mundo de humillación y explotación y cierra esa etapa de su vida. En las narraciones de Gabriel Vommaro y Mariana Dimópulos, como se verá, los sujetos también asumen provisoriamente el lugar de aprendices sin que pueda efectivizarse ningún tipo de formación significativa para sus vidas.

En un contexto en el que, como señala Bauman (2003), el trabajo ya no ofrece una base para fijar identidades y proyectos de vida, ni tampoco puede ya erigirse como fundamento ético de la sociedad, estas narraciones retratan la desprotección, inestabilidad e incertidumbre de la vida laboral en el exterior, desmintiendo cualquier vínculo entre desplazamiento y apertura de un horizonte de oportunidades y acentuando la hostilidad y los obstáculos del "difícil mundo del primer mundo" (Vommaro, 2013: 29). En este mundo donde la condición precarizada parece ser la norma, lo curioso es que estos sujetos no pretenden tampoco que se premie su sacrificio con la chance de obtener un empleo estable y protegido. Más bien, ante la mínima posibilidad de alcanzar algún tipo de seguridad y derechos, dan un paso al costado y se reafirman como extranjeros. La narradora de *Cada despedida* abandona su trabajo en la panadería en Heidelberg cuando le ofrecen, acabado el año, "el límpido estatuto de un trabajador legal" (2010: 97); el mesero que narra en "El rey de los meseros de la rue Sufflot" también

se negará a las posibilidades de estabilidad que le plantea su empleador y decidirá emprender el retorno a su país. La exterioridad de estas subjetividades y su estadía provisoria no impedirá ser partícipes o testigos de alianzas entre extranjeros que funcionan como fuerzas de lealtad y cooperación en un contexto en el que la precarización, incertidumbre e inseguridad de las condiciones laborales dificultan las formas de solidaridad entre trabajadores.[14]

A pesar de las posibilidades de retorno que estas subjetividades revelan, estos textos pueden leerse en consonancia con las afirmaciones de Ludmer (2010) sobre un conjunto de ficciones latinoamericanas que apuntalan el vínculo entre migración y descenso social. Migrar, señala Ludmer en su análisis, está acompañado de la caída en un subsuelo de subalternidad y precarización (182). Este tipo de desplazamiento se asocia también a una caída en el subsuelo de la lengua, advierte la autora, y lo mismo puede decirse para las narraciones de Vommaro y Dimópulos, con la salvedad de que las deficiencias con la lengua extranjera que profundizan las condiciones de explotación y clausuran cualquier defensa ante los abusos tienen su contrapartida en el relato de esas mismas dificultades. Por un lado, la narración de los bloqueos y equívocos lingüísticos, el estado de indefensión y las barreras comunicativas del sujeto del enunciado; por otro, el momento de la narración en sí, la escritura que demuestra la construcción de sentido y la comprensión de la situación vivida en lengua extranjera.

Sandro Mezzadra (2005) señala que el trabajador migrante, al compartir muchas características de su condición social con aquellos que no son migrantes, sobre-expone cuestiones que son centrales para los mecanismos de explotación y valorización del capital. La narración del paso transitorio de los extranjeros por trabajos precarizados que leemos en Vommaro y en Dimópulos puede entenderse siguiendo la

[14] Como señala Bauman, "la incertidumbre actual es una poderosa fuerza de *individualización.* Divide en vez de unir, y como no es posible saber quién despertará mañana en qué facción, el concepto de 'interés común' se vuelve cada vez más nebuloso y pierde todo valor pragmático" (2000: 158).

lógica que plantea Mezzadra de pensar al que se desplaza ya no como una excepción, sino como un factor que permite la focalización de procesos de desestructuración y desregulación del mercado de trabajo que van más allá de afectar solo a extranjeros y migrantes. En relación con este trasfondo común, podemos entender, por ejemplo, las afinidades y el respaldo mutuo entre el mesero francés y los argentinos en "El rey de los meseros de la rue Sufflot". Frente a una política de desregulación del mercado de trabajo que impacta sobre las formas de vida y genera el languidecimiento de los vínculos humanos y las formas de solidaridad (Bauman, 2003), estas ficciones enfocan los modos en que los extranjeros hacen evidente esta erosión de los vínculos y cómo, eventualmente, pueden ser la punta de lanza de efímeros –pero no por eso menos significativos– favores, alianzas y complots de un mundo precarizado.

La ambigüedad y los nombres: "El imbécil del Foliz", de Gabriel Vommaro

La cuestión de los nombres emerge desde el principio en el relato "El imbécil del Foliz", de Gabriel Vommaro, que integra la antología *La joven guardia* (2005). Un argentino narra su trabajo en un bar de Luxemburgo "sin nombre ni renombre" y sus interacciones con otros inmigrantes vinculados de diferentes formas a ese negocio. La falta de un nombre en el caso del bar Foliz no solo apunta a la intrascendencia del lugar de trabajo para el narrador, sino que es algo que en definitiva llama la atención sobre sí mismo. Si el centro del relato es el cotejo lúdico de los personajes con las guías de *prénoms* y sus significados, que el narrador oculte el suyo es un dato significativo que lo sustrae del juego de definiciones tentativas y divergencias entre la identidad y los sentidos que acarrea un nombre. Ya que si bien este argentino nos describe con todo detalle las condiciones precarias de contratación, su rutina y las tareas en el Foliz, el recorte de su tiempo se hace evidente cuando menciona sin precisión que hay otra actividad que lo ocupa y

que es la que ha motivado su viaje: "Comenzaba temprano, a las seis y media o siete menos cuarto, y terminaba a las diez y media u once, para entonces ocuparme de los asuntos que me habían llevado a esa ciudad y que eran todo menos rentables" (86).

El narrador oculta así dos dimensiones que funcionan como elementos identificadores en el relato: la actividad y el nombre. Si bien podemos llenar estos vacíos haciendo un cruce con los datos biográficos del autor, que realizó un viaje como doctorando, para la economía del relato la ausencia del nombre y la imprecisión de los "asuntos" que justifican su estadía en el exterior arrojan un manto de sombra sobre sí mismo y nos permiten entender la posición ambigua que termina adoptando hacia el final. La cuestión de los nombres funciona desde el inicio como una suerte de arma predictiva y determinista sobre la personalidad de los otros personajes. Conocer el significado del nombre del otro funciona como una guía: ofrece una respuesta que parece obviar la carga de ambigüedad y polisemia del nombre en la medida en que se trata de un vocablo inscripto en multiplicidad de registros al mismo tiempo (Bozon, 1987). La caracterización de los inmigrantes con los que se cruza en el Foliz está mediada por libros sobre nombres que le ofrecen parámetros para poder prever cómo ellos serán y se comportarán.

> "El nombre es una condensación de la personalidad, moldea al individuo que lo lleva y actúa sobre su personalidad y sobre su destino", leí una vez en uno de los libros de Pierre le Rouzic, "especialista indiscutido en el análisis de los nombres desde hace más de veinte años" (ya no recuerdo si decía "más de veinte años" o sólo "veinte años", pero da igual). (87)

El libro de Le Rouzic que menciona el narrador se llama *Un prénom pour la vie. Choix, rôle, influence du prénomes*, de 1978, y como señala Michel Bozon (1987), su propuesta normativa aporta una clasificación psicológica y zodiacal y se corresponde con un gesto que tiene el mérito de integrar toda una serie de creencias difusas para establecer, a

partir del lazo misterioso que une el nombre de pila y su portador, una remisión nostálgica y unívoca a un orden social donde los lugares y comportamientos de las personas serían fijos y previsibles. La insistencia en la búsqueda del significado del nombre –para saber el de su compañera, debe recurrir a otro libro, ya que no lo encuentra en el de Le Rouzic– no apunta tanto a señalar la ingenuidad del narrador, sino más bien la ansiedad de obtener algún tipo de certidumbre en un contexto donde siente la carencia de parámetros para poder tener cierta previsibilidad ante el desarrollo y las consecuencias de las relaciones laborales y humanas que entabla. El narrador asume esta guía con ciertos reparos cuya dimensión más evidente está dada por la distancia que se muestra entre el significado del nombre de su empleador Yassine y cómo realmente se comporta con él cuando comienza su trabajo en el bar

> Yassine, un nombre proveniente de las primeras letras de la *sourate* número 36 del Corán, estaba asociado o, para decirlo en el vocabulario técnico, su caracterología era la de un mediador, alguien intuitivo, fiel, resuelto y relacional. Es decir: un buen tipo, conciliador, comprensivo, lo que necesitaba yo en ese momento como jefe, o lo que cualquiera podría necesitar como jefe en cualquier momento y en cualquier lugar del mundo. (87)

Esta caracterización aportada por la bibliografía mencionada es posterior a la que el narrador ya se encargó de hacer y que define su lugar precarizado y la relación con su jefe, desmintiendo todo lo que la guía de *prénoms* informa:

> Para él yo era en ocasiones una especie de imbécil sin ninguna capacidad ni destreza que había llegado a su establecimiento por desgracia del destino o, aún peor, por error del reclutador, es decir él mismo, ambicioso empresario de menudeo que se dejó llevar por la tentadora ocasión de tener un empleado en negro, con bajo salario y

> que apenas podía reclamar su paga semanal en una lengua que vaya a saber uno dónde habría aprendido. (91)

Si bien el narrador señala varias actividades que aprende a realizar en el Foliz, lo que realmente le importará es su relación amorosa con Wisem: una inmigrante que trabaja en el mismo bar y fue abandonada por su exnovio argelino que decidió regresar a su país. Aunque la aventura amorosa se desarrolle en el ámbito laboral, amor y trabajo constituyen para el narrador opciones excluyentes: en lugar de aceptar hacer horas extras por la tarde, el argentino decide ir al bar en ese horario pero no para continuar sus funciones, sino para verse con Wisem a escondidas de su empleador. Pese a los recaudos para que Yassine no tome conocimiento de la relación, el empleador no solo descubre la aventura, sino que interviene como tercero en discordia. Después de que el narrador se entera de la traición de Wisem, el desengaño lo lleva a dejar el trabajo. Finalmente el dueño del hotel próximo al bar le cuenta que Yassine ha intentado seducir a su mujer y también apela al significado del nombre para encuadrar el comportamiento del encargado del Foliz:

> Es así, y no lo digo yo sólo, me dijo, Yassine es un nombre peligroso: "son combativos y esa combatividad los hace capaces de cualquier cosa con tal de afirmar su superioridad", recitó como de memoria. Luego sacó un papel de propaganda de su hotel y leyó en voz alta: "es por eso que ellos prefieren un clima de competición que favorezca su rendimiento". (94)

Si Yassine le reclama al argentino haberse metido con "su personal" es porque lo que acentúa el relato es la introducción de *lo personal* en *el personal*. Que el narrador privilegie primero la aventura y luego el relato del desengaño amoroso sobre las obligaciones laborales deja en evidencia su libertad de movimiento respecto a un trabajo precario que las inmigrantes del Foliz no están en condiciones de rechazar. Si bien la relación con Wisem es breve, su desencuentro le sirve al

narrador para hacer visible su posibilidad de rechazar las condiciones de explotación. Es por eso que cuando el dueño del hotel lo interroga sobre lo sucedido, lo siente un colega y rechaza el ofrecimiento de trabajo. En ese momento se hace visible la ambigüedad del narrador que en un principio, en tanto extranjero humillado y considerado un "imbécil", parecía estar más próximo a las realidades conflictivas de las inmigrantes del Foliz, y hacia el final, se muestra próximo al dueño del hotel. En la misma línea que la ambigüedad revelada del narrador, también el *prénom* se exhibe finalmente como marca ambigua y manipulable cuando el propietario del hotel le muestra al narrador la definición guardada que tenía del nombre de Yassine: perfectamente ajustada a su idea sobre el inmigrante.

La restauración del extranjero: "El rey de los meseros de la rue Sufflot", de Gabriel Vommaro

Varios datos nos permiten pensar que el narrador de la *nouvelle* "El rey de los meseros de la rue Sufflot" que integra el libro *Anclao en París*, de Gabriel Vommaro, es el mismo que el de "El imbécil del Foliz". Un argentino que debe subsistir en un trabajo precarizado en un bar de París mientras realiza otras actividades que en este caso, a diferencia del relato anteriormente trabajado, adquieren una mayor precisión: ha viajado para rendir una serie de exámenes en función de obtener un diploma. Nuevamente, buena parte del relato retratará la rutina y las actividades laborales así como los abusos y las humillaciones del empleador, dejando fuera todo lo que concierne a los motivos que lo llevan a la ciudad europea. Esta vez, no será el empleador quien se encargará de dar lecciones sobre el *métier* sino un colega: Antoine, "el rey de los meseros". Antoine visita el bar del narrador asiduamente para tomar un vaso de whisky, relatar sus aventuras urbanas como motociclista y darle consejos a su amigo. El narrador se detiene en una palabra "pomposa" que enuncia Antoine en sus explicaciones y que resulta clave para la narración: *restauration*. Lo que le llama la atención es el

cruce entre la pretenciosidad contenida en esa palabra y la realidad precarizada que les toca, "la resignación de un mal salario compensado por hipotéticas abultadas propinas" (2013: 12). Se puede pensar incluso el rol de Antoine condensado en el sentido con el que opera esta palabra: mantener la ilusión de la relevancia de un arte y una destreza allí donde impera el subempleo y la explotación. Esta estrategia es incorporada por el narrador, que en lugar de presentar a Antoine como un colega con problemas asociados con su condición social y laboral, lo eleva al lugar de rey y maestro que es portador de un saber que debe ser transmitido. Sin embargo, esta sugerida relación de "viejo artesano" y "aprendiz" carece de un desarrollo narrativo. Serán más bien los extranjeros los que asistirán al "rey de los meseros" cuando este último sufra un accidente y deba guardar reposo.

Pero la detención en el término *restauration* permite además recobrar el verbo *restaurer* (restaurar) de la que proviene la palabra *restaurant*. El sentido de restaurar un estado o reponer la condición de algo que en su origen gastronómico está vinculado con un alimento reconstitutivo se proyecta narrativamente en la *nouvelle* de Vommaro. En primer lugar, claro está, en la rehabilitación de Antoine que acompañan el narrador y Víctor, otro argentino desempleado que sueña con la ciudadanía derivada de las nupcias con su novia francesa. En segundo lugar, la restauración es el movimiento de toda la narración que repone y reconstituye estas subjetividades dañadas por la hostilidad del primer mundo: Víctor consigue trabajo como un primer paso para conseguir la estabilidad y la ciudadanía, Antoine aunque resulta despedido, cobra la indemnización y proyecta un gran viaje con su pareja, y finalmente el narrador luego de pasar sus exámenes retorna a su país.

El problema de lengua que sufre el extranjero que, según Derrida (2002), lo lleva a correr "el riesgo de quedar sin defensa ante el derecho del país que lo recibe o que lo expulsa" (21) está presente en la narración de Vommaro y se perfila como el motivo que aprovecha el empleador para sofocar cualquier posibilidad de reclamo ante la ilegalidad a la que somete al migrante. Por ejemplo, para el empleador del

bar, que el narrador no tuviera un buen manejo del francés constituye la "tentadora" oportunidad de tener un empleado en negro con bajo salario "que apenas podía reclamar su paga mensual en una lengua que vaya a saber uno dónde habría aprendido" (86). Si la pregunta de la hospitalidad consiste en interrogarnos si debemos exigir al extranjero hablar nuestra lengua a fin de acogerlos (Derrida, 2002), las formas de la hostilidad de un mercado laboral que arroja a la precarización a este sujeto pervierte esta condición, no se lo exige en la medida en que esa incapacidad permite someterlo con mayor facilidad. Como señala Ludmer, en el migrante, en muchos casos, se aúnan agramaticalidad e ilegalidad (2010: 184). El narrador no deja de sentirse incómodo tanto si habla con Víctor en español como si debe hacerlo en francés. Esa incomodidad también le impide constituirse en el extranjero pintoresco y amable que traduce palabras al azar para diversión de los clientes del bar, rol lúdico que Víctor no tiene problema en adoptar.

La *nouvelle* está escandida por una serie de sueños del narrador que parte de uno denominado "el sueño del delantal". En este pasaje onírico en el que su compatriota Víctor lleva un delantal confeccionado por su novia, el narrador se siente apresado ("quiero irme pero no puedo"). La pesadilla que culmina con un grito y que se repite durante semanas amenazándolo con la locura lo coloca frente a una disyuntiva: "Hay que elegir el sueño del delantal o yo mismo, pensaba entonces, el mundo es demasiado pequeño para los dos, alguno debe morir para que el otro viva…" (24). Esta crisis que manifiesta el narrador y queda condensada en "el sueño del delantal" pone en evidencia la disociación entre identidad y trabajo. Si para Antoine estos dos términos sí se empalman, para la subjetividad del narrador no hay un futuro posible en el mundo gastronómico. Es por eso que lo que "salva" al narrador no es la aplicación de los consejos del maestro y rey de los meseros, sino más bien la inversión de la relación. La aventura de encontrarlo y visitarlo después del accidente (junto con el propósito de conseguir trabajo para Víctor) constituye la misión que hace posible su alejamiento del "triste sueño gastronómico" (28).

Como en "El imbécil del Foliz", el camino personal, "elegirse a sí mismo" equivale a esquivar el sendero de precarización laboral en pos de algún tipo de progreso en "el difícil mundo del primer mundo" (29). La superación de la crisis y la recuperación de un sentido en ese ámbito de desregulaciones y magras promesas consiste en esa alianza coyuntural entre el compatriota desempleado, el extranjero explotado y el mesero local. Una coalición de lo diferente, pero similar, en la medida en que el estrechamiento de su relación permite entender su realidad compartida. El viaje a los suburbios de París por parte de Víctor y el narrador transfigura el modo en que ven a Antoine, ya que permite entender su lugar social en tanto "extranjero del interior" (Castel, 2010: 292). Es significativo el traslado de los personajes a este espacio en busca del mesero accidentado, ya que junto al posterior despido de Antoine por haberse ausentado a su trabajo debido al accidente, visibiliza lo que señala Robert Castel:

> El suburbio está en el corazón de la *cuestión social* contemporánea porque el núcleo de esta cuestión es hoy la existencia de un número creciente de individuos, sobre todo de los medios populares, que no están ya inscritos en el orden de un trabajo estable y de las protecciones que le estaban vinculadas. (2010: 289)

Estas visitas a Antoine en las que Víctor y el narrador viajan diariamente a los suburbios a hacerle compañía y llevarle revistas y noticias funcionan como la confirmación de un pacto entre extranjeros, una ceremonia modesta que funciona como una suerte de actualización del significado del pacto de la *xenía* en la antigüedad (Derrida, 2002: 35) en el que los hombres se intercambiaban dones y se constituía mediante esa hospitalidad la figura del *xenos*: los argentinos llevan algunos presentes y reciben del rey de los meseros guía y consejo (incluso sentimental, en el caso de Víctor).

Esta comunidad de precarizados impulsada por el narrador no impide finalmente su fuga, que se efectúa en dos pasos. Primero mediante la dedicación a sus exámenes se evade de la responsabilidad de tener

que informarle a Antoine que las ausencias debido a su accidente lo han dejado desempleado. En segundo lugar, mediante el retorno a su país. Luego de estos exámenes mediante los cuales obtiene "el diploma que había ido a buscar a aquella ciudad" (2013: 56), comprende que la situación de sus compañeros y la propia ha cambiado. Todos salieron de un estado de peligro: Antoine cobró el seguro de desempleo y Víctor consiguió trabajo: "ya nadie está enfermo, nadie espera a nadie, si Antoine ya no será un *clochard* sino un simple turista y Víctor obtendrá pronto la residencia, el permiso de trabajo…" (61). La "restauración" de los lugares de cada uno de los personajes se realiza a cambio de entender (sobre todo para Antoine) que "la *restauration* no es lo más importante en la vida" (57). Hacia el final, luego de un sueño en el que las jerarquías se invierten y los dueños del bar pasan a ser Víctor y Antoine, el narrador, en las vísperas de su retorno, confirma su distanciamiento con el gesto de apagar el celular ante un llamado del ahora ex rey de los meseros.

Los trabajos de la errancia: *Cada despedida*, de Mariana Dimópulos

La narradora de *Cada despedida* abandona la casa familiar a los 23 años y decide viajar a Europa sin entender muy bien por qué. Comienza así su derrotero errante en el que nunca vuelve sobre sus pasos y siempre parte ni bien se asoma alguna posibilidad de que la frecuentación de lazos y una rutina den forma a algo parecido al hogar. Su camino tramado en el movimiento de conocer y despedir a personas se presenta como un relato fragmentado y discontinuo, un "montaje de secuencias" (Sarlo, 2012: 153) que se corresponde con una subjetividad cuya interioridad se evade y que también se presenta quebrada e incluso incomprensible: "Tantas piezas tenía yo como un jarrón caído, y nunca hubo forma de unirlas ni de contar uno a uno los restos de la porcelana" (Dimópulos, 2010: 74). Este fragmentarismo de la narración también incorpora un crimen que se entrelaza con el relato del vagabundeo europeo. El crimen tiene lugar a la vuelta cuando la

narradora se instala en El Bolsón, conoce al personaje de Marco y hace por primera vez un hogar. Si bien este doble crimen (en el que son asesinados Marco y su madre Madame Cupin) es central para la trama, el enigma que despliega la novela "no es policial sino subjetivo" (Sarlo, 2012: 156).

El movimiento de esta subjetividad estallada la lleva a ocupar tal diversidad de puestos que el objetivo equívoco de su errancia de pronto pareciera que hubiese sido experimentar la mayor variedad de trabajos mal pagos y precarizados:

> "¿Panadera y qué más?, me pinchaba con una risita y yo le repetía la canción de siempre: repositora de vasos, clasificadora de repuestos, asistente de confitería, de verdulería, del desayuno…". (2010: 10)

De esta enumeración la narración despliega dos experiencias que tuvieron lugar en la ciudad de Heidelberg: panadera y repositora en un Ikea. Aunque el trabajo en la panadería era frecuentemente ofrecido a extranjeros, ya que no implicaba más que envolver el pan, extenderlo al otro lado y cobrarlo, las dificultades con la lengua alemana emergen desde un inicio cuando la narradora debe apuntar los nombres de los panes y las facturas alemanas que su empleadora dicta. Las dificultades lingüísticas son narradas exhibiendo una distancia entre el momento de la vivencia confusa y el de la narración de la experiencia.

Si en el primero no entiende qué se le pide, en la narración traducirá los términos al español evitando así cualquier intervención del alemán en lo narrado: "Dos panes. ¿Dos qué? Dos panes, pedían. Qué otra cosa" (16). En el subsuelo de la lengua, la tarea de atender a los clientes en la panadería equivale a una ardua labor diaria de descifrar acertijos: "¿Un frasco? ¿Qué remotamente en la tierra podía ser un frasco?" (17). El aprendizaje en el marco laboral se superpone con el aprendizaje de la lengua que es vivido como una verdadera batalla:

> Cuando se iban –pocas las veces, porque parecían sólo entrar– yo usaba el rato para recomponerme de la batalla de la lengua, decirme

> alguna palabra de aliento, repetir el vocabulario que había aprendido, si es que había aprendido… (17)

Si en las narraciones de Vommaro el manejo deficiente de la lengua extranjera es tomado como oportunidad para el empleador de aprovecharse de quien no tiene las armas para defenderse de los perjuicios del mercado laboral precarizado, en el caso de la experiencia en la panadería narrada por Dimópulos las dificultades con el alemán le permitirán al panadero "usar" a la narradora para demostrar frente a su mujer su argumento sobre la desventaja de contratar extranjeros. Con este fin, el panadero llama a la narradora a que abandone el mostrador y lo asista en el sector trasero de la panadería solo para espetar una serie de instrucciones y nombres de herramientas en alemán que producen la confusión de la maltratada aprendiz, quien no atina a comprender qué es lo que el panadero le está pidiendo:

> "¡La espátula!", gritaba el panadero desde su esquina. La espátula, el peine, la levadura. Yo no sabía qué eran esas cosas. Yo corría de un lado a otro y no me atrevía a tocar ni un utensilio ni un ingrediente que se me presentase a la mano. (61)

El pasaje muestra cómo la narradora es colocada en el lugar de aprendiz no para que realmente aprenda algo vinculado al oficio ni tampoco alguna precisión del idioma que le pueda servir, sino como una puesta en escena cuyo desenlace el panadero ya conoce y que consiste en considerar *a priori* al extranjero como alguien incapaz de aprender. Como una suerte de profecía autocumplida, la aprendiz de panadera a la que nada se le enseñó, nada aprende:

> Las herramientas de la panadería de Heidelberg me resultaron desconocidas hasta la última jornada de trabajo, y sé bien que el panadero se encargó siempre de pedírmelas en su lengua maledicente sin explicarme a cuál se refería, ni hacer un gesto, ni poner una pizca de buena voluntad. (86)

Ante las humillaciones calculadas, la subjetividad insondable de la narradora responde de manera inesperada: no solo impide que un cliente enojado por haber recibido un pedido en mal estado avance hacia el sector de los hornos donde se encontraba su jefe, sino que también se echa la culpa sobre el inconveniente. Después de esto, y de un episodio en que ante la vuelta del cliente ofuscado la narradora le arroja un frasco de mermelada, el panadero no vuelve a realizar "la comedia del asistente imberbe y el jefe decepcionado" (97). El último giro imprevisible de la subjetividad (o no tanto, si se considera el declarado hábito de inconstancia) se produce cuando la panadera alemana le ofrece a la narradora la posibilidad de recibir el estatuto de trabajador legal –"papeles y aportes, un contrato, todo con sellos y aprobaciones" (97)– y esta última decide abandonar la ciudad ante la mínima perspectiva de estabilidad avizorada en las palabras de su empleadora.

El trabajo como repositora en la sección de muebles de Ikea ofrece una vuelta de tuerca a la cuestión de los desencuentros entre trabajo e identidad. Si la narradora evita por todos los medios la caída "en el fango" de la interioridad, la monotonía del trabajo en Ikea le ofrece la posibilidad de un olvido de sí gracias a un ambiente dominado por una "idea narcótica de lo agradable": "había momentos en que podía uno rebuscar alguna cosa en que perderse mentalmente, con cuidado de no volcarse ni a la melancolía ni al miedo terso que siempre acompaña las elucubraciones" (35). A pesar del descontento por la estética que impone el lugar y el mecanismo de control encarnado por la jefa de la sección que la instaba a temer por las consecuencias de algún vaso roto, la labor de repositor en Ikea exige adoptar una invisibilidad acorde a la que su subjetividad evasiva busca: "nosotros los repositores debíamos ser como fantasmas, antes de que nadie nos viera, de inmediato, teníamos que desaparecer. ¡Vamos, fantasmas! Gritaba la jefa" (68). Los pequeños sabotajes que llevarán adelante el turco y una

lituana o ucraniana,[15] dos trabajadores que se complotan en contra de la tiranía de la jefa del sector, se apropian de esta lógica de la invisibilidad para expresar una disconformidad sorda e inquietante. Todo comienza con la posición de desobediencia del turco que, con la llegada de una chica nueva de "Ucrania o de Letonia" (82), encuentra un cómplice para la confabulación: "Los vi arrancando las orejas de ciertos osos de peluche traídos de China. Siempre dos o tres, osos o vasos, fingiendo con arte un accidente" (83). A diferencia de una extranjería de lengua como la de la narradora, que se manifiesta en el silencio resignado o en la aplicación esforzada por elaborar frases referentes al trabajo,[16] los complotados encarnan un uso disidente que no se preocupa en la corrección: "Hablaban, cuando lo hacían, en un alemán malo para hablar mal de los alemanes" (82). Esa alianza –de la cual la narradora, aunque desea ser partícipe, solo puede ser testigo– termina con un sabotaje mayor: el colapso de una torre de platos sobre la jefa de sección. Si bien nadie los acusa por este grave incidente y continúan luego de algunas semanas la empresa de accidentes inocuos, su alianza comienza a apagarse cuando ella empieza a faltar o aparecer con "un ojo en malas condiciones, e inútilmente maquillado" (109). La difícil realidad del migrante en forma de violencia del exterior emerge y hace patente el carácter efímero e intrascendente del complot, que de todas maneras no deja de funcionar, desde el punto de vista de la narradora, como una curiosa historia de entendimiento y cooperación en un contexto hostil de desprotección.

Si bien estos argentinos que viajan a trabajar al viejo continente en las narraciones de Mariana Dimópulos y Gabriel Vommaro se

[15] El punto de vista de la narradora reproduce la imprecisión sobre la nacionalidad que tienen los demás trabajadores: "¿Cómo se llamaba? ¿Fatik? Quién sabe. Yo detestaba que le dijesen el turco y le decía el turco. Una chica nueva había entrado, de Ucrania o de Letonia" (Dimópulos, 2010: 82).

[16] La sumisión al aprendizaje de la lengua alemana y la aplicación al trabajo están superpuestas: "Malgasto toda una mañana en una frase; tardo cinco horas, ni más ni menos, para idear una frase alemana. ¿Dónde puedo acomodar vasos otro lado durante el día que resta?" (Dimópulos, 2010: 38).

presentan como estudiantes universitarios de grado o posgrado, esta condición no los distingue en absoluto de otros inmigrantes y extranjeros a la hora de tener que someterse a la ilegalidad y los magros salarios que ofrece este mercado de trabajo. Es más bien cierta libertad, su posibilidad de desplazamiento, una clave de su diferencia. Así se perfila su posición exterior y ambivalente, ya que al mismo que sufren las inseguridades e incertidumbres laborales y económicas como cualquier inmigrante, parecen evidenciar en sus retornos y distanciamientos una liviandad que se asemeja a la del capital y sus agentes (Bauman, 2003: 160). Entre los sufrimientos del trabajador migrante y la volatilidad del sujeto global, estos trabajadores extranjeros funcionan como testigos que exponen la inestabilidad y desprotección del mundo laboral desde una posición que combina el afuera y el adentro.

¿Una lengua encerrada afuera? La extranjería del idioma de los argentinos

A partir del año 2006, se publica en diversos formatos[17] un ensayo de corte autobiográfico que Marcelo Cohen viene elaborando desde los años ochenta, titulado "Pequeñas batallas por la propiedad de la lengua". Publicado luego en 2008, con algunas variantes, bajo el título "Nuevas batallas por la propiedad de la lengua", el texto aborda el tema de su exilio en Barcelona haciendo foco en los avatares de su figura de "traductor exiliado". En su trabajo sobre los argentinos emigrados que operaron como importadores literarios en la industria editorial española, específicamente en Barcelona, entre fines de los años setenta y principios de los ochenta, Alejandrina Falcón (2013) se detiene y desmenuza la singularidad de esta intervención de Cohen. La autora

[17] A. Falcón registra las publicaciones de este ensayo (91) en revistas digitales, publicaciones especializadas en traducción, dossiers, la compilación de S. Molloy y M. Siskind *Poéticas de la distancia* (en una versión abreviada). A estas publicaciones y la lectura de ponencias registradas por Falcón podemos agregar la aparición en el libro *Música prosaica*, en 2014, y en *Notas sobre la literatura y el sonido de las cosas*, en 2017.

se interroga sobre las razones que llevan a este escritor-traductor (que ha emigrado sin exiliarse) a escribir, reelaborar casi veinte años después (Cohen se instala en Barcelona en 1975) una serie de textos en los que "por primera vez articula *de manera explícita* su relato del 'exilio' con la práctica de la traducción literaria" (2013: 91, el destacado es de la autora). Falcón propone que ese arco temporal tiene como extremo de enunciación un contexto de circulación de discursos que posibilita la lectura y hace "decible" y "audible" esta articulación. La diferencia que establece el ensayo de Cohen respecto al "clásico" relato de exilio es el propósito de desmontaje de sus "lugares comunes" o tópicos (la preservación de la identidad nacional, la problemática de la adaptación, la nostalgia, el deseo de retorno) y, sobre todo, el hincapié en una cuestión particular: la lengua en el exilio, más específicamente, la lengua en la traducción. La afirmación de Cohen de que "el meollo del exilio es la lengua" funciona como marca, según Falcón, de un giro discursivo que rehabilita el tema del exilio hacia los años 2000. Falcón argumenta que la versión breve de este ensayo, publicada en formato libro en la compilación de Molloy y Siskind *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina* (2006), expone una mediación paratextual significativa en la medida en que esta antología ejerce un pasaje de una preocupación centralmente histórico-política de la figura del exiliado a una en la que comienza a gravitar con mayor fuerza la dimensión poético-literaria. Esto se evidencia en la organización misma de la compilación: la yuxtaposición de testimonios del exilio junto a otras formas de experiencias de distanciamiento y viaje.

Considero necesario prestar atención al enfoque del trabajo de Cohen y su particular marco de enunciación en el inicio de los años 2000 como correlato ensayístico de las representaciones sobre las tensiones intralingüísticas, las reflexiones sobre la traducción y la enseñanza del español que articulan las novelas *Salsa* (2002), de Clara Obligado, y *La profesora de español* (2005), de Inés Fernández Moreno. En primer lugar, el movimiento descrito por el ensayo de Cohen, que precisa y reelabora la problemática del exilio poniendo a la lengua en su centro, es similar

y contemporáneo al que presentan las narraciones de las mencionadas autoras: por ejemplo, en *Salsa*, el personaje de Viviana remite al exilio de la autora en los años setenta, pero la narración esquiva la reconstrucción de la discursividad del exilio político y sus tópicos, para enfocar, más bien, una problemática actualizada respecto de la lengua literaria entendida en la doble exclusión tanto del mercado editorial argentino como del español. Por su parte, Fernández Moreno en su novela narra el exilio económico de Isabel motivado por la crisis del 2001, en el que también la tensión de la variedad rioplatense con la peninsular como "lengua dominante" tendrá un lugar central en los trabajos de la argentina y en los modos en que se experimenta la vida afuera.

Respecto al cambio discursivo que Falcón registra y cuya manifestación estaría condensada en la compilación de Molloy y Siskind, es necesario señalar que en este apartado el propósito será entender las ficciones antes mencionadas en su correspondencia con este giro hacia el predominio de la dimensión poético-literaria en detrimento de la concepción del exilio político, pero a la vez sin soslayar una diferencia clave que estas narraciones introducen a la hora de focalizar el problema de la extranjería lingüística y que termina por *repolitizar* la reflexión lingüística pero en otros términos. Si bien ambas novelas parten de la representación de la problemática de la tensión intralingüística entre las variedades del español como problema individual o crisis de una subjetividad, ya sea en las dudas y los miedos a la hora de encauzar una enseñanza "correcta" de la lengua (*La profesora de español*), ya sea como descolocación ante las exigencias del mundo editorial (*Salsa*), este punto de partida conduce a una desestabilización de la relación de propiedad respecto de la lengua que da pie a la emergencia de proximidades y afinidades con otros sujetos también extranjeros, también en estado de intemperie (irregulares, migrantes, refugiados).

Esta repolitización que proponen estas ficciones a través de la consideración de la extranjería lingüística debe entenderse en un contexto dominado, como explica José del Valle (2007), por una imagen común propuesta desde la ideología lingüística de la *hispanofonía*. Bajo la

caracterización del español como "lengua de encuentro", los representantes de instituciones como la Real Academia Española y el Instituto Cervantes proponen a la lengua como "patria común" entre España y América Latina. Desde esta concepción, el español es un recurso económico que, presentado bajo el lema de la unidad, resulta administrado por "la madre patria" y sus instituciones lingüísticas y culturales como actores principales que diseñan una "idealizada comunidad panhispánica supuestamente democrática e igualitaria" (2007: 96). Mientras que en el caso de la escritora argentina en *Salsa* la instancia que dirime el valor y la pertinencia de la lengua es la industria editorial, en *La profesora de español* es un instituto de enseñanza el que ejerce la presión y el control sobre aquellas formas consideradas como manifestaciones ilegítimas de la lengua. En este panorama en que se pretende convencer sobre la posesión del idioma por parte de España como un "hecho natural y legítimo" (2007: 96), las novelas, en lugar de plantear, como rememora Cohen, "la batalla" sobre la propiedad del español en los dos sentidos de esa palabra (dirimir a quién pertenece y quién lo usa mejor), escapan de la lógica del enfrentamiento y la dicotomía entre las variedades de la lengua y sostienen una concepción del idioma como un fértil y resbaladizo territorio sin dueños.

El "encierro exterior" es un sintagma que tanto la novela de Clara Obligado como la de Inés Fernández Moreno articulan a nivel discursivo y narrativo para figurar tanto la condición de extranjería como la situación de un lenguaje argentino como lengua materna que en el hostil territorio de la lengua madre se ve silenciado y sometido a diversas manifestaciones de exclusión y deslegitimación. Las narraciones parten así de una concepción de la extranjería como encierro (la lengua como frontera) para luego pasar a una posición intersticial y vacilante de incomodidad que no es otra cosa que un reconocimiento de la impureza o lo ajeno en el origen. En ningún caso estas ficciones optarán por el repliegue nostálgico en la lengua materna como salida o el enclaustramiento en el idioma como reducto protegido de la identidad

nacional,[18] sino más bien, por el contrario, llevarán adelante el cuestionamiento de la relación plena entre identidad, nación y lengua.

En el marco de las jornadas "Exilios políticos argentinos y latinoamericanos", organizadas por el Centro de Documentación e Investigación de Cultura de Izquierdas (CeDInCI) en el año 2005, Adriana Imperatore y Armando Minguzzi presentaron un trabajo titulado "Del exilio a la globalización: noticia de la literatura argentina trasnacional a través de *Salsa* de Clara Obligado" (2005: 55-66). Allí los autores leen en la novela de Obligado una reformulación del exilio en el escenario de la globalización, en la que la literatura argentina y su lengua se resitúan en un nuevo contexto global. En la lectura de *Salsa* de Minguzzi e Imperatore (2005) se asocia así una representación de la lengua ligada a lo impuro y a un espacio coral de variedades que exhibe la productividad y el potencial lingüístico del español con una idea de lo global entendido como espacio de diferencias diseñado por ese mismo multilingüismo y los derroteros transnacionales de los personajes de la novela. Es necesario señalar que hacia el final del trabajo los autores mencionan otro modo de pensar la articulación de la lengua y lo global, contrapuesta a la que presenta la novela: "la globalización entendida como una creciente uniformización del lenguaje" (66). Esta tensión entre lo global entendido como fuerza de estandarización y normalización o como espacio dinámico e interacción de diferencias es parte del conjunto de significados que se asocian a este término y que implican posicionamientos sobre la manera de entender, entre otras cosas, el mundo y sus interacciones. Por ejemplo, la concepción de lengua

[18] La opción de la búsqueda de una preservación de la identidad mediante el giro hacia la lengua de la tradición literaria argentina como resguardo identitario era un horizonte posible para las narraciones, si tenemos en cuenta la ascendencia ilustre de las autoras en la tradición nacional. Inés es hija del poeta César Fernández Moreno y nieta de Baldomero Fernández Moreno; Clara es bisnieta de Rafael Obligado. La operación de reescritura que efectúa esta última en *Salsa* sobre el *Santos Vega* escrito por su bisabuelo no constituye un movimiento de filiación que viene a señalar un origen, sino, como señala Imperatore (2014), uno de afiliación que funciona bajo la idea de comienzo tal como la entiende Said (42).v

global como un idioma que asienta su productividad en los matices y las diferencias entre las distintas variedades que comprende está en las antípodas de la concepción de "español global" que tienen como horizonte las políticas lingüísticas panhispánicas (Arnoux, 2015) cuyo objeto es anular las diferencias dialectales y homogeneizar el espacio discursivo.[19] Debido a que las lecturas sobre este término implican posicionamientos sobre los sentidos de este significante en disputa, las cuestiones vinculadas a su abordaje no tendrán lugar en este apartado, sino en el siguiente.

El hueco de la lengua: *La profesora de español*, de Inés Fernández Moreno

La condición "irregular" que asume Isabel en *La profesora de español* (2005), de Inés Fernández Moreno, a raíz de su viaje y permanencia en Benalmar (España), y la sucesión tan diversa de trabajos que debe realizar allí, la aproximan a las narraciones de Vommaro y Dimópulos sobre los avatares laborales del migrante argentino en Europa. El exilio económico de Isabel, quien pasados sus cincuenta años se ve empujada junto a su marido por la crisis del 2001 a probar suerte en la "madre

[19] Esta tendencia a la uniformización es la misma que Marcelo Cohen le atribuye a las traducciones que dominan el mercado editorial español desde los años ochenta: "La costumbre española de doblar todas las películas extranjeras en vez de subtitularlas había acuñado formas básicas de la lengua "traducida" que el público reconocía cómodamente aunque nadie hablara así. En los años ochenta, muchos traductores adoptaron esas fórmulas, que ofrecían soluciones rápidas y reconocibles, y al cabo algunas editoriales decidieron exigirlas. La serie de maniobras de arrasamiento de las particularidades estilísticas se llamaba "planchado" del original. La consecuencia no infrecuente era que en la prosa de gran parte de las traducciones españolas de los ochenta, en especial las pagadas por los consorcios editoriales, la prosa de Michael Ondaatje manifiesta una ominosa semejanza de familia con la de Stephen King". La visión de Cohen es también una imagen sobre la construcción de un "español global", ya que, en realidad, como advierte Falcón, su descripción no parte tanto de una preocupación memorialista sobre el exilio como, más bien, de una intención de diagnosticar las condiciones de producción actuales y preguntarse cómo sustraerse a las políticas culturales dominantes dictadas desde la península (2013: 99).

patria", perfila una enumeración similar a la que encontrábamos en la narración de Dimópulos:

> corredora del Círculo de Lectores, telemarketer, vendedora de platería y artesanías o de pascualina y empanadas, redactora en agencias de publicidad o en revistas, organizadora de bar o centro cultural, clases de tango, de teatro, de español, traducciones, paseadora de ancianos, de perros. (8)

Sin embargo, el valor que asume particularmente la reflexión gramatical, el problema de la traducción intralingüística y la configuración de una tensión entre las variedades rioplantense e ibérica del español, coloca esta ficción en un lugar en el que la indagación y el replanteo identitario que motiva el desplazamiento se produce, sobre todo, a partir de una interrogación sobre la lengua.

Por un lado, la cuestión de la lengua asume la forma de una tensión entre las variedades de español que se manifestará por momentos como exclusión: tanto en las agencias de publicidad en las que es explotada aprovechando su condición "sin papeles" como en una revista andaluza, se impugnará su uso de "argentinismos". En otros momentos la tensión será motivo de temor, ya que en sus clases de español en "Mundus", un instituto de idiomas que le asigna algunos alumnos, se sentirá en falta cuando advierte que no está enseñando la variedad ibérica del español. Estos conflictos evidenciarán una relación jerárquica entre las variedades de la lengua que bajo la idea de "corrección" vehiculiza una ideología lingüística[20] que puede ser abordada a la luz de los planteos de José del Valle (2007). Las ideologías sobre el español

[20] "Las ideologías lingüísticas" –señala Del Valle (2007: 20)– "son sistemas de ideas que articulan nociones del lenguaje, las lenguas, el habla y/o la comunicación con formaciones culturales, políticas y/o sociales específicas. Aunque pertenecen al ámbito de las ideas y se pueden concebir como marcos cognitivos que ligan coherentemente el lenguaje con un orden extralingüístico, naturalizándolo y normalizándolo (van Dijk, 1995), también hay que señalar que se producen y reproducen en el ámbito material de las practicas lingüísticas y metalingüísticas, de entre las cuales presentan para nosotros interés especial las que exhiben un alto grado de institucionalización".

que entran en juego en la novela implican prácticas institucionales, pero también discursos que circulan fuera de las instituciones, para naturalizar y normalizar una visión de la lengua en la que existen variedades que son incorrectas e indeseadas (la rioplatense en este caso) y otras que mediante el ejercicio del poder y la autoridad se presentan como la variante legítima. Como se ha mencionado, Isabel se cruzará en más de una oportunidad con diversos "guardianes" de la conducta lingüística y, de esa manera, hará visible una política que se caracteriza estratégicamente, según del Valle, por su invisibilidad.

Por otro lado, la reflexión sobre la lengua a la que se ve obligada Isabel, sobre todo en sus clases para "Mundus", excede las diferencias intralingüísticas al punto de instalar una duda sobre los sentidos y su propio uso. La novela va dando forma así a una experiencia de incertidumbre. Las clases se convierten en exploraciones de una lengua que de pronto se vuelve traicionera, un terreno resbaladizo. Diversas dudas gramaticales, vacilaciones a la hora de tener que explicar significados o tiempos verbales desatan un estado de confusión que es signo y correlato de la condición misma del exiliado. De esa manera, la lengua y su enseñanza se integran al sistema de "metáforas nimias" (2005: 168) que articula la novela para hacer de la cotidianeidad un espacio atravesado por señales que apuntan de manera oblicua y no tanto a la vivencia del extranjero. La narradora de *La profesora de español* oscila entonces entre dos formas de extranjería lingüística: una apoyada en exclusión por no manejar con soltura la variedad legítima del español, otra fraguada en la extrañeza que emerge en las clases, una que compromete no solo a esa variante que se presenta como ajena, sino también a la lengua materna.

En las dos agencias de publicidad en las que trabaja Isabel bajo condiciones de precarización, que sus empleadores justifican aludiendo a su "irregularidad" por carecer de papeles, la extranjera experimenta conflictos por su uso de la variedad rioplatense que pasan por la comunicación cotidiana –"Es que tú hablas tan mal" (2005: 57)– y por la redacción de textos que se encarga de realizar:

> En Storm la regañan. Pone "reclamo" en lugar de "reclamación", "completar" el cupón en lugar de "rellenarlo", "invitarlo" en lugar de "invitarle", "se le hará agua la boca", en lugar de "se le hará la boca agua", además usa demasiados puntos, cuando debería optar por las comas. (58)

Estas impugnaciones de la variedad que utiliza Isabel visibilizan una diferencia que rompe la imagen de lengua común que se propone, como señala José del Valle, desde una ideología lingüística como la hispanofonía. La corrección constante que experimenta Isabel expone las coacciones de la hispanofonía como sistema de ideologemas que concibe al español como "la materialización de un orden colectivo en el cual España desempeña un papel central" (Del Valle, 2007: 38) mediante sus instituciones lingüísticas y culturales (la Real Academia Española, la Asociación de Academias de la Lengua Española y el Instituto Cervantes, por ejemplo). Si estas instituciones, por medio de sus intervenciones discursivas, caracterizan de manera recurrente al español, según del Valle, como "lengua de encuentro" (27), es decir, como herramienta de diálogo y convivencia armónica, las diferencias y malentendidos que registra Isabel patentan más bien una *lengua de desencuentros*. Las presiones para silenciar su lengua evidencian que el español como "patria común" postulado por las mencionadas instituciones españolas como sustituto del territorio y la cultura nacional para conformar una "imaginada comunidad panhispánica posnacional" (Del Valle, 2007: 52), si bien puede implicar un reconocimiento de la diversidad, funciona bajo un modelo jerárquico en el que la variante peninsular ocupa el centro.

Las clases de español del instituto de idiomas Mundus son el espacio del temor a que la enseñanza de la variedad rioplatense le signifique a Isabel la pérdida del trabajo. Por ejemplo, cuando enseña a un alumno la pronunciación de "bosque" como "bojque" no solo se da cuenta finalmente de que la "ese" aspirada es un rasgo de su variedad,

sino que debe desdecirse, volver sobre sus pasos, ya que no coincide con la norma que se enseña en el instituto:

> ¿Entonces tenía que decir "bojque"?, le había preguntado él. Que sí, había afirmado ella. Pero Heinz no parecía convencido, por eso la ha consultado a Martine. Heinz tiene razón, dice Martine, en español se dice "bosque", no "bojque". Ella aspira la ese porque es argentina. Si escucha a un español vallisoletano, como Juancho, verá que el sonido es inconfundible, siempre ese, esté donde esté. Tendrá que aclarárselo a Heinz. (2005: 99)

Más de una vez, Isabel confronta sus dudas con Paco, el dueño del bar al que se dirige cuando sale de Mundus, quien se convierte en su "asesor lingüístico":

> —¿Y se dice "me las arreglo"?
>
> —¿Cuando te apañas? Pues sí, yo te entiendo lo más bien.
>
> —¿Seguro, Paco?
>
> Paco hace el gesto de "¡hombre!".
>
> —Es que dejé escrita en la pizarra la conjugación completa: "yo me las arreglo, tú te las arreglas, él, ella o usted se las arregla...". Imagínate que pasa la directora y lo ve. Es un disparate, me van a echar. (81)

Incluso Paco le muestra a Isabel que las tensiones entre las variedades del español no es una cuestión que se produce entre España e hispanohablantes que provienen del exterior, sino que las diferencias son fácilmente identificables hacia el interior del espacio nacional:

> Mira —dice—, el otro día mi suegro me pide que vaya a lo del vecino y le pida el guarrito. Ozú, vamos a comer cochinillo, pensé, y fui más que corriendo hasta lo del vecino. Ya preparaba los brazos para coger al animalito, ¿pero sabes qué me dio cuando le pedí el guarrito?

Ella hace que no con la cabeza.

—Pues un perforador. Los de Málaga lo llaman "guarrito", por la colita, ¿entiendes?

—O sea un taladro —dice Isabel.

—Así que, guapa, no te preocupes tanto por las palabras. Cada uno habla como se le sale de los cojones. (81)

Sin embargo, las palabras de despedida de Paco cuando hacia el final Isabel retorna a Buenos Aires terminan por demostrar que en realidad es muy difícil encontrar un lugar o alguien ajeno a ese sistema de jerarquías que postula una variedad como la única verdadera y legítima: "Tienes que volver, guapa, quedarte en España hasta que aprendas bien español" (183).

El tópico de quedar "encerrado afuera" es clave en la novela de Fernández Moreno. A los quince días de llegar a Benalmar, Isabel queda encerrada afuera en el balcón de su departamento: "¿Quién podía esperar una puerta corrediza, que en menos de una décima de segundo la encerrara en su propia casa? Lo de 'la propia casa' era una manera de decir, trampas del lenguaje" (26). Este pasaje forma parte de una serie de situaciones y enunciados cotidianos que funcionan en la novela como metaforizaciones de la experiencia del exilio: por ejemplo, las confusiones de departamento cada vez que quiere entrar al suyo o la recepción de un mensaje de texto que dice "Tiene todos los desvíos activados" (63). Pero a su vez, el "encierro afuera" funciona más precisamente como descripción de la experiencia lingüística del migrante. Como señala Ludmer, quien ha rastreado la recurrencia de este tópico en otras ficciones latinoamericanas,[21] "el sujetolengua" queda "reducido a la interioridad pero en el exterior" (2010: 184).

[21] A las realizaciones de este tópico por parte de Clara Obligado e Inés Fernández Moreno, Ludmer agrega su presencia en los textos *Veneno*, de Hugo Fontana (2000), y *Frankfurt*, de Ana Vidal (2004).

Esta idea emerge en un relato de Inés Fernández Moreno incluido en el libro *Mármara* (2012) que lleva como título "Carne de exportación", en el que también se narra una situación de encierro. Un argentino emigrado en Miami lleva adelante una empresa de reparto de carne y un día queda atrapado en su propia camioneta. Después de momentos de desesperación y de una recapitulación de su historia familiar como una cadena de desplazamientos que finalmente desembocan en su experiencia de migración, se da cuenta de que tiene su teléfono en el bolsillo y puede pedir ayuda. En ese momento, en el que intenta describir su situación para que alguien finalmente lo rescate, emerge otra barrera, la de la variación intralingüística que dificulta la comunicación con una empleada del *minimarket* de cubanos que el argentino tiene como clientes:

> ¿Yeahh?, dijo la voz chillona de Mayito, la empleada. Daniel quiso hablar pero una mezcla de voz y sollozo le atravesó la garganta y la empleada, impaciente, cortó. Daniel volvió a marcar, y otra vez apareció la voz de Mayito, un poco entrecortada por la mala cobertura: ¡Diga! ¡Omar, Omar!, gritó Daniel. ¿Dónde tás chico? Atrás, llámalo a Omar. ¿Que Omar te llame para atrás? ¿Call back?
>
> ¡No!, yo atrás, yo para atrás, en el garage, ¿o debía decir parking, aparcadero, palenque? ¿Qué tú dices, chico? ¡Que la concha de tu madre!, que lo llamés a Omar, perra, aulló Daniel. Concha viene nomás los sábados... péééra te que te pongo a Omar, dijo Mayito tratando de calmarlo. (2012: 92)

En *La profesora de español* Isabel no es la única que queda encerrada. Un cartero argentino encarcelado por apropiarse y tirar a la basura las cartas que debía repartir y un inmigrante atrapado en el ascensor del edificio de Isabel son los otros extranjeros con quienes ella establece una comunicación íntima que llega al punto de la identificación a pesar de la imposibilidad de encontrarse cara a cara (con el cartero argentino establecen un intercambio epistolar y con el inmigrante del

ascensor entablan un diálogo sin poder verse).[22] Los lazos que la narradora tiende con estos sujetos extranjeros en situación de encierro con quienes solo puede intercambiar cartas o un diálogo a ciegas son el revés o la inversión de lo que produce a diario el ascensor que "atrapa" a "un conjunto arbitrario de personas" (151) y produce una cercanía obligada o "intimidad externa". Los paradójicos "vínculos distantes" con el cartero y el inmigrante misterioso constituyen una respuesta a la situación de encierro exterior, una forma de liberación, una reformulación de la intimidad.

Como fue señalado, las clases de español que realiza Isabel para "Mundus" hacen emerger una reflexión sobre la lengua que sirve también como vía de comprensión y señalamiento de la vida en el extranjero. Cuando le explica a Nazir, la madre de dos niñas iraníes, la tercera conjugación en "ir", Isabel comprende que el verbo "partir", que significa tanto la acción de ponerse en marcha, salir de un lugar a otro como la de separar partes de una cosa, condensa la salida y disgregación de la vida en el exilio.

> Isabel hace una valija imaginaria, saluda, parte. "¿Dddu partir?", pregunta Nazir. "Io partí de Buenos Aires. Tú partiste de Teherán". "Partir también es esto", dice Isabel, y con un cuchillo parte una manzana en dos. Después enmudece. Acaba de entender el significado de partir, dividir, separar. Así ha quedado ella, partida en dos. Y Nazir. ¿Ahora *quién nos va a curar el corazón partío*?[23] (15, el destacado es de la autora)

Incluso fuera del ámbito de las clases, la gramática y los modos de las conjugaciones verbales también permiten resumir el estado de

[22] Recién en los días previos a su vuelta, Isabel tiene un encuentro con la voz del ascensor: un hombre que supone de "origen marroquí" que la había identificado fácilmente, ya que ella es la única argentina del edificio (182).

[23] El juego con el verbo "partir" evoca el poema 13 de *Árbol de Diana* (1962) de Alejandra Pizarnik: "explicar con palabras de este mundo/que partió de mí un barco llevándome".

extranjería: la vida instalada en lo probable y en la proyección del deseo: "—Vivimos en subjuntivo. —Y en condicional" (62).

La mayor parte de las clases que imparte Isabel son con "guiris", turistas del centro y norte de Europa "con su irremediable carga de aburrimiento" (35), que recorren el país "sin preocuparse siquiera por aprender español" (102). Como señala Verónica Abrego, los guiris "no necesitan aprender español para vivir en España y se dan apenas el gusto de tomar clases, tienen la libertad material de elegir donde vivir y qué hacer para pasar el tiempo" (2015: 88). Sin embargo, las clases le permiten a Isabel conocer otros extranjeros cuya situación es muy diferente. En su caso, la adopción de la lengua es, como señala Abrego, "la precisada llave de ingreso a la sociedad" (83). De un lado, las niñas iraníes y los niños refugiados de Ruanda que necesitan el idioma como herramienta de integración; del otro, los turistas que en sus tiempos libres aprovechan para aprender un poco de español. Entre estas formas de la extranjería, la que representa Isabel y otros argentinos en la novela es la del "emigrante tres estrellas" (25) cuya decisión de viajar se vincula con "la decisión de aferrarse con uñas y dientes a una forma de vivir" (27). Lo curioso de su situación es lo paradójico de su resultado: el traslado con el objeto de no descender ningún peldaño en la escala social se frustra en cuanto deben consentir trabajos en condiciones que no aceptarían en sus países.

Así como la vida de Isabel en Benalmar implica una desorientación y dislocación que la sorprende aun en las tareas más simples y cotidianas, la lengua, en lugar de ser un territorio seguro de solidez al cual aferrarse, también es parte del desconcierto: se vuelve resbaladiza, vaporosa, traicionera. Esta confusión, que emerge en las clases, va más allá de las tensiones entre las variedades del español.[24] Con una alum-

[24] En una entrevista a propósito de la publicación de la novela, Inés Fernández Moreno confiesa que en la emigración que tuvo que realizar a España (sustrato biográfico de su ficción) su lengua se vio afectada: "Puntualmente (como se dice tanto ahora) me tocó el idioma. Me lo puso en un lugar más resbaladizo y eso está presente en mi escritura" (2012).

na que pidió clases exclusivas de conversación y que presenta muchas dificultades de aprendizaje comienza a "trastabillar" cuando nota que el pretérito indefinido del verbo "ser" y del verbo "ir" son idénticos:

> ¿Fui pertenece al verbo ser, o al verbo ir? Fui a la plaia, fui a mi casa, fui al médico. Isabel queda consternada. Pero allí está la evidencia. El pequeño silbido es idéntico para el verbo ser y para el verbo ir. Se indigna: el pretérito indefinido de ser y de ir son idénticos. Serás donde vayas o donde vayas serás. Qué traición. (80)

En lugar de ser la oportunidad de asirse a una "patria" estable y definida, las clases son el motivo del extrañamiento y la puesta en cuestión del pleno dominio y conocimiento de la lengua.[25] Hacia el final, todo el cuestionamiento que va tomando forma en los encuentros con los alumnos tiene un episodio revelador en una breve conversación con un lituano que conoce cuando va a visitar a su vecina y amiga. Isabel pasa de su posición de profesora que debe corregir un "mal uso" del idioma a una comprensión a nivel identitario que necesita de la distorsión de las reglas gramaticales para enunciarse:

> "Soy Benalmar", responde el lituano. Isabel no puede con su profesora de español y lo corrige: "estás" en Benalmar pero "eres" lituano. No, no, niega él con convicción. "Soy Benalmar". Mira, explica Isabel, cuando dices "soy", dices algo que forma parte de ti para siempre ¿entiendes? Y pone las manos sobre su corazón. Danius también pone sus manos sobre el corazón, "soy Benalmar", "Benalmar trabajo", "soy donde trabajo" remata. Nada de secretos de infancia, de familia, de amigos entrañables. La patria es donde comes. Danius lo

[25] De todas maneras, si bien la reflexión sobre la lengua la lleva a la proliferación de dudas y ambigüedades, la lengua y su estructura, la gramática y sus reglas no dejan de ser, confiesa Isabel, una suerte de refugio: "Aunque la lengua se le haya vuelto brumosa, siempre encuentra consuelo en ella. Existen reglas gramaticales, el orden lógico de la sintaxis, la teoría de los tiempos. Abre al azar el libro de Gil y Gaya que ha sido de su padre. Como si fuera el I Ching o la Biblia, busca allí una revelación, cae sobre el párrafo de las preposiciones" (128).

> ha resuelto de un plumazo. De manera que Luis es portugués, Mati americano y ella mitad española y mitad nada. (174)

Si bien su posición como profesora de español no reivindica la ignorancia, ya que es recurrente la mención de sus consultas aplicadas a diccionarios y gramáticas, su movimiento hacia la duda y la escucha atenta de los alumnos puede vincularse, salvando las distancias, a la figura del "maestro ignorante", tal como es recuperada por Jacques Rancière (2007). Esta asociación puede sugerirse en la medida en que Isabel transforma en el transcurso de la novela su rol en la enseñanza para ubicarse en otro lado: ya no en un lugar de poder que determina el "buen uso" del español (posición que ella sufre en carne propia y que fue descrita a partir de los planteos de José del Valle) sino en la capacidad para reconocer en otro hablante una construcción alternativa de saber que le sirve, en definitiva, para interrogarse a sí misma.

Junto a la sensación de desconcierto, otra imagen relevante a la que recurre Isabel para describir su experiencia fuera del país es la del despojamiento de lo propio, la pérdida de ciertos asideros proporcionados por el hábito que suelen funcionar como mediaciones necesarias. Una vez desaparecido ese entretejido de la familiaridad, "uno queda desnudo frente a los desafíos, los sentimientos aparecen en crudo, salvajes (…). Todo es hambre, frío, miedo, aceptación, rechazo". Este vaciamiento que lleva a experimentar una relación "en crudo" con los acontecimientos en el exterior permite entender la insistencia de la metáfora e identificación con lo animal presente a lo largo de la narración. Si la vida del extranjero se reduce, según este planteo, a lo elemental, el animal permite ilustrar y comprender esta vivencia de desnudez e intemperie. Aunque la primera figuración animal es la de una ballena de colores que Isabel junto a otros amigos argentinos que también han emigrado a Benalmar van pintando y dando forma en el departamento en el que viven todos, el mundo de los animales se vuelve un factor de significación para la vida de Isabel con una emisión de la radio R5 en la que "todos los días el director del Zoo de Santillana

del Mar le recuerda el verdadero lugar que ocupa en el mundo, lo mísero de sus preocupaciones, la vasta dimensión del universo" (13). Allí la primera emisión que escucha trata de unos avispones que usan a cucarachas como cáscara y alimento para crecer dentro como un "deudor biológico" (12). Resulta significativo este ejemplo de vida animal que se desarrolla en el interior de otro ser, en un espacio ajeno. En este caso, la interacción con la ajenidad funciona como factor beneficioso, medio de supervivencia. La situación de encierro también es pensada desde la animalidad, mediada en este caso por un recuerdo de un relato de Dino Buzzati que narra el abandono de un perro que queda encerrado en una casa de verano. La muerte del perro funciona como anticipación de la del cartero argentino encarcelado que misteriosamente se suicida hacia el final de la novela. Una emisión relevante para Isabel consiste en el relato que hace el director del Zoo de su primer viaje a la selva. La anécdota funciona como metáfora de integración a un entorno nuevo y como lección sobre una forma de mirar. Según don Rafael, hay que entender dos cosas:

> La primera, es que debes afinar la vista porque en la selva casi todos los animales están camuflados, mimetizados. Y la segunda, es que hay que usar ropas poco llamativas, parecidas al follaje y caminar sin hacer ruido o, mejor aún, quedarse quieto. Sólo en estas circunstancias los animales salen y uno los puede apreciar en todo su esplendor. Así, sin quererlo, uno comienza a formar parte de la selva. Camuflado y en silencio, uno se convierte en un animal más. (126)

Las referencias a animales y las noticias sobre su mundo operan como un factor que afecta la subjetividad y los sueños, y resultan centrales también en la conversación que entabla Isabel con el hombre atrapado en el ascensor:

> Anoche soñé que trepaba por las paredes, dice, como una mujer araña. Es un sueño de angustia, dice él, ¿se enteró de lo que sucedió con el mono? ¿El mono? Sí, el monito de Jaén que se escapó de un

> apartamento y fue a parar al entretecho de un edificio público. Hasta ayer los bomberos intentaban rescatarlo sin éxito. Tal vez lo vio en el noticiero y eso influyó en su sueño. Puede ser, dice ella, una mujer-mono atrapada entre las paredes de España. También vio una vieja película donde se trata de otro animalito: *La mosca*. Él también la vio, qué casualidad, la pasaron por el canal digital, era estupenda, dice la voz. (142)

La metáfora animal emerge siempre en la narración vinculada a las formas del desplazamiento y a la condición del migrante ("mujer araña"/ "mujer mono"). El animal figura esa vida despojada y elemental que asume el desplazado, una forma de vida expuesta incluso a la muerte. De nuevo mediante una noticia, la aparición de un animal introduce la tragedia también allí en el único tipo de desplazamiento que la novela deja fuera de las tribulaciones y pesares de la extranjería. En la nota sobre la muerte de jóvenes turistas, el animal parece señalar una verdad que puede visibilizarse en cualquier momento, y se encuentra solapada por los artificios del turismo. El sinsentido de la muerte se traslada a la relación absurda que se da entre mulo y cabra: el nombre del pueblo y el animal con el que impacta el vehículo en el que transitaban los visitantes.

> Trágica muerte de cinco jóvenes cuando el turismo en que se trasladaban al pueblo de Cabra chocó contra un mulo parado en medio de la carretera. ¡El mulo y la cabra! La coincidencia le despierta algo que se parece bastante al regocijo, se pregunta por qué "un mulo" y no una mula (…). Por más que intente entristecerse por la suerte de los cinco jóvenes, es el mulo destrozado lo que ocupa su imaginación. (178)

La representación del animal sirve para describir de manera oblicua las instancias de la extranjería: la supervivencia en entorno ajeno (los avispones), la adaptación de la mirada (el viaje a la selva), la situación de encierro (el perro, el mono de Jaén). Finalmente la noticia de

la muerte se yuxtapone al inesperado suicidio del cartero argentino, quien muere en esa condición de vida despojada, lejos de sus afectos y su entorno familiar: "El preso no tiene familiares en la región por lo que el Ayuntamiento se hará cargo del sepelio" (178).

En ese doblez donde los afectos y la interioridad tienen su correspondencia con elementos de la vida cotidiana, "el hueco" es una metáfora fundamental en *La profesora de español.* Vinculado a la idea de falta constitutiva fundacional del sujeto en el psicoanálisis, el hueco se origina en la infancia de Isabel, toma forma en un recuerdo que deja una imagen nítida.

> Tiene seis años. Está sola en el salón, sentada junto a un mueble pintado de celeste, un armario con dos puertas y una cerradura con llave. La llave ha quedado puesta. Abre esperando encontrar algo fabuloso, un tesoro, cofre de piratas, fotos antiguas, libros misteriosos, una muñeca de cera, una pila de chocolates de marquillas rojas, pero el armario está vacío, sólo hay dos vasos de whisky. (127)

Ese espacio que funciona como una decepción ante las expectativas de la infancia, no es un vacío absoluto, pero sí algo que se mantiene en ella en la adultez, que la acompaña adonde va y afecta su percepción:

> ¿Pero qué es? ¿De dónde viene el hueco? Es un principio disgregador, una falla esencial en la construcción del amor y del gozo. No está particularmente dirigido a ella, a la niña que abre las puertas del mueble y lo encuentra vacío. Tampoco el vacío es absoluto, están aquellos dos vasos y, también, después de unos instantes, el olor frutal, añejo de la madera que condensa y precipita la decepción así como ciertos sonidos condensan el silencio. No encuentra allí lo que la colmaría. El hueco se hace material, orgánico, se vuelca en su memoria y se embebe en sus sentidos para siempre. (127)

El hueco es una falla que atraviesa la subjetividad y la constituye pero a la vez es un significante que funciona reemplazando al de patria en su sentido nacional: "El hueco argentino inculcado desde la escuela

primaria –próceres y danzas folklóricas de cartón–, dice Isabel, y sacude la cabeza ante lo inevitable" (48). El hueco es también un lugar físico, depósito de recuerdos, de su casa en Buenos Aires donde guarda "fotos de infancia, cuadros, discos" (96). El hueco es también, por supuesto, lo que queda luego del despojamiento que produce el traslado. El viaje hace de la intimidad una espiral cuyo centro está vacío.

> En una hoja suelta Isabel escribe una frase que ha recogido del periódico: *Despojados de lo propio y cotidiano, el viaje nos invita a conocer nuestro contorno más* íntimo. Debajo agrega: El hueco y dibuja una espiral que cubre la hoja entera. (128, el destacado es de la autora)

Si viajar y reflexionar sobre la lengua expone y delata ese hueco que da forma a la subjetividad, la respuesta, comprende Isabel, no va a estar en los intentos de rellenar ese vacío, sino en su aceptación. Ese consentimiento de una vida fuera de las certezas férreas de la identidad, de la nación, de la lengua es lo que recomienda el cartero argentino a Isabel en su última carta: "Sólo quiero decirte que la mejor respuesta al hueco, es el hueco mismo. Meterse dentro de él. La única, no diré felicidad, sino conformidad al menos, está allí" (176). Es por eso que ella ya no se lamenta cuando, unos días antes de su vuelta, como otro avatar del despojo identitario, se entera de que se quemaron los recuerdos que guarda en el armario del hueco de la escalera. La novela plantea así un avance inversamente proporcional entre la situación legal de Isabel y su vínculo con la lengua: si la reflexión lingüística desemboca en un desmontaje de certezas, el final de la novela nos muestra la obtención del permiso de residencia y el consecuente fin de su condición de "irregular".

Ante los huecos de la lengua y la pertenencia, ante las formas de la vacilación y el giro hacia lo elemental, la propuesta en la novela de Fernández Moreno no es reconstruir otro andamiaje identitario como refugio, sino vivir en la apertura, en la proximidad con aquello que desestabiliza las creencias más arraigadas; aceptar la perturbación de

la diferencia entre "ser" y "estar" como verbos que remiten a la permanencia y lo transitorio, emprender un retorno que no impide entrar de lleno en un territorio espinoso donde las jerarquías lingüísticas se obturan, los alumnos enseñan, los errores revelan y los desvíos se mantienen siempre activados.

La lengua fuera de sí: *Salsa*, de Clara Obligado

Que la novela *Salsa* (2002), de Clara Obligado, ubique sus acontecimientos en una localización precisa (la ciudad de Madrid) no impide, sino, por lo contrario, da pie a que ese punto espacial haga de plano de convergencia de múltiples historias de desplazamientos de inmigrantes y exiliados que dibujan con sus vidas complicadas parábolas que tienen como punto de encuentro la capital española. La coincidencia de sus trayectorias se produce más específicamente en "Los bongoseros de Bratislava", un local donde personajes de diversos orígenes se aproximan al ritmo de la salsa. La novela de Obligado opera mediante la distribución de enigmas y ocultamientos entre sus personajes: Gloria concibe a un niño que podría ser hijo de su marido o de su amante negro, su profesor de salsa que finge ser cubano, pero que es en realidad senegalés. Así como Julio no sabe nada de este secreto de Gloria, esta última poco sabe del enigma más relevante de la novela que concierne a la historia de su madre. Domitila, hija de una gallega que emigró a Cuba, sufre el matrimonio por arreglo que establece su madre con un viejo español adinerado. A escondidas, se relaciona con un mulato, el verdadero padre de Gloria, y para poder liberarse del español lo envenena lentamente con su salsa.

La exploración de las implicancias de la revelación del origen y de cómo el pasado y la pertenencia gravitan en los derroteros de los personajes y en los intercambios culturales que tienen lugar en "Los bongoseros de Bratislava" será el objeto del siguiente capítulo. Más acotado, el propósito aquí es focalizar la crisis lingüística que presenta Viviana, una escritora argentina exiliada en España. A partir de esta figura, el

problema de la tensión entre la variedad peninsular del español y la rioplatense se debate sobre todo en el terreno de la lengua literaria: para el mercado editorial argentino es "demasiado española", y para el peninsular, "demasiado argentina". El lugar intersticial que ocupa Viviana solo cosecha un doble rechazo, una doble extranjería. Es por eso, y por el estado de conflicto permanente entre las dos variedades en que se instala su habla cotidiana, que decide dejar de escribir[26] y abandonar su seudónimo, Felicitas Coliqueo. El abandono, brujería mediante, resulta más bien un traspaso: la voz de la cautiva Felicitas Coliqueo se encarna en Omara, una cubana, bruja y narradora. La posesión se vuelve narración. Felicitas, a través de Omara, compendia su vida: una mujer de una familia irlandesa acomodada que se vuelve una cautiva capturada por los indios y reivindica su vida salvaje y los encuentros sexuales con su cacique amante. Marga, una escritora española, para salir de su bloqueo ante la página en blanco, presta atención a la voz del más allá que habla a través de Omara y traduce su historia al español peninsular. La articulación de la tensión entre dos de las variedades del español a través de la lengua literaria permite cuestionar las limitaciones de una figuración autoral fraguada dentro y en referencia a un marco nacional. La exclusión editorial que sufre Viviana se explica en la imposibilidad de cuadrar dentro de una imagen de autora que depende de la predicación nacional para tomar visibilidad: ella no puede ser una escritora argentina ni tampoco una española. Esta situación de estancamiento se enuncia en la novela mediante una figura también relevante para el sistema de metaforización de la extranjería en la novela de Inés Fernández Moreno: el "encierro afuera". La tensión que, como se mencionó, adquiere la forma de una cotidianeidad disgregada en dos variedades en conflicto y no es otra cosa que un ejercicio de traducción incesante, lleva a Viviana a abandonar la escritura y congelar

[26] En este momento, como señala Imperatore (2014), al dejar la escritura y enfocarse solamente en su trabajo como traductora, Viviana disocia escritura y traducción, términos que luego se revinculan en la reconciliación con la lengua que propone la novela.

las palabras que remiten a la variedad rioplantense. La novela presenta esta alternativa de obturación del origen y aculturación como una etapa pasajera que, luego de los desplazamientos de la lengua, llevará a otra concepción de la traducción ya no como conflicto interno que produce la exclusión de las variedades (el silenciamiento de una por la primacía de la otra), sino como reconocimiento de los matices que se sostienen en una diferencia intralingüística. La "Babel del castellano" es considerada finalmente como "un buche de pelícano" (188), el repositorio de una riqueza de términos que se despliegan sin establecer entre sí una relación de oposición o exclusión. Lo que demuestra la novela es que ese pasaje a otra concepción de las relaciones entre las variedades que componen el español solo es posible en la medida que se saque a la lengua (y a las variedades implicadas) fuera de sí, se marque su pliegue interno, su no correspondencia, su impureza, la otredad que anida en su interior. Para desarmar la lógica jerárquica o excluyente que consiste en hacer del español una lengua excéntrica, descentrada o nómade, la novela apela tanto a la brujería representada por Omara como a la lengua del deseo. Allí donde se reencuentran lengua y cuerpo gracias a un desplazamiento, un corrimiento del eje, se desmitifica la asociación estable entre el lenguaje, la identidad y el territorio.

En este panorama que nos ofrece *Salsa* no es menos significativo el hecho de que el nomadismo de la lengua que rompe el encierro de una identidad marginada e invisible se produzca en el traslado de voces que encarnan y visibilizan el cuerpo de las mujeres. Los planteos de Rosi Braidotti (2000) contribuyen a comprender cómo las salidas del encierro de la extranjería lingüística se superponen, con claridad en este caso, con el reconocimiento de la marginación y el silenciamiento que perfilan la extranjería femenina.

La problemática de la tensión lingüística de Viviana se introduce a partir del encuentro con un editor en Buenos Aires y se configura mediante la imagen del "encierro afuera", que apunta a la experiencia del exilio pero más específicamente remite a la exclusión de las literaturas nacionales española y argentina.

> Ya algo borracho, sospecha Viviana, que está a punto de preguntarle si tiene alguna importancia eso de la nacionalidad, de pronto percibe que la mano de aquel hombre la empuja hacia atrás, hacia ninguna parte, cierra una pesada puerta con triple llave y ella debe quedarse encerrada afuera, del otro lado, en el limbo, en ese limbo de los que se tuvieron que ir, en el no-lugar de los exiliados, castigada para siempre. (56)

Como señala Adriana Imperatore, retomando los planteos de Edward Said, la literatura producida en el exilio establece una relación de pertenencia con la literatura nacional no ajena a conflictos y desajustes: la producción literaria en un contexto extranjero produce una mirada fuera de foco tanto de la cultura de origen como de la cultura receptora. Una relación dicotómica entre exilio y nacionalismo explicaría este descentramiento en la medida en que la identidad nacional se ha asentado fuertemente en la construcción de un ámbito literario propio. El ingreso al canon nacional, recuerda Imperatore, borra la condición de exilio. Una recuperación de los textos producidos en este contexto pensados, como propone Imperatore, explicitando su relación con una "tradición argentina trasnacional" (32), permitiría atender esta pertenencia díscola y visibilizar aquello que los efectos de esta dicotomía entre exilio y nacionalismo, señalada por Said, ocultan.

En una posición que difiere de la de Imperatore, Sylvia Saítta (2009) señala que la literatura argentina en su definición nunca dependió de las fronteras geográficas como marco de producción. La primera *Historia de la literatura argentina*, compuesta por Ricardo Rojas, que funciona como acto fundacional, no refleja la dicotomía que plantea Said, ya que

> incorpora, en su capítulo "Los proscriptos", poemas, ensayos y relatos escritos durante el exilio del período rosista como parte constitutiva de la literatura nacional, aun cuando, en esa primera instancia, las nociones características para definirla "suelo, raza, idioma" aparecían como las grandes determinaciones de un literatura nacional.

> Con "los proscriptos" del rosismo se abre, por lo tanto, una línea que recorre toda la historia de la literatura argentina –la literatura de exilio–, cuyos últimos avatares son los textos escritos por los escritores y poetas exiliados durante la última dictadura militar. La literatura de exilio recorre, entonces, los dos siglos de literatura argentina y es parte constitutiva de la literatura nacional, porque la literatura de exilio pertenece por definición, como afirma Casanova, al espacio literario nacional. (25)

La discusión sobre si la "literatura de exilio" es un componente reconocido y visible del entramado de la tradición literaria nacional o si constituye más bien un posicionamiento intersticial complejo que arrastra el peso del borramiento, la inquietud o el rechazo no puede saldarse si se pone en juego únicamente las coordenadas de producción y no la orientación de las ficciones a la hora de tramitar cuestiones identitarias, lingüísticas y culturales. Como fue trabajado en el capítulo "Del exilio a la extranjería", existe una postura teórica (Mandolessi, 2010b; Mardorossian, 2002) desde la cual se sostiene que la literatura de exilio se define por la propuesta de un modelo identitario que fija posiciones espaciales y temporales en relación con un objetivo de reconstrucción de un yo coherente y sin fisuras. Frente a este modelo, la propuesta de lectura de Imperatore que enmarca su abordaje de la novela de Obligado enfoca más bien la disolución de las oposiciones binarias (yo/otro, propio/extranjero) que definirían la posición exiliada hacia una transición como la que caracteriza a una literatura de la migración.[27] Se pasa así, señala Imperatore, de un modelo de identidades excluyentes a una concepción de negociación de diferencias que no implique una pérdida de lo propio ni un resultado homogeneizante en el que una cultura se imponga sobre otra.

[27] Imperatore cita la propuesta de Birgit Mertz-Baumgartner que propone vincular las literaturas de exilio y migración mediante un puente entre la "doble perspectiva exiliada" que formula Said y la reformulación de las identidades según la teoría postcolonial de Homi Bhabha (34).

Si volvemos al personaje de Viviana, comprendemos que la exclusión de las literaturas nacionales depende de una identidad literaria que si bien se generó a partir de una experiencia de exilio devino en una doble extranjería, un espacio intersticial en el que escribe sobre temas argentinos sin parecer argentina. En *La profesora de español*, de Fernández Moreno, el tópico del "encierro afuera" trabajado en situaciones cotidianas y disperso en diversos momentos de la trama[28] señala, además de la condición del exilio, la incomunicabilidad de la variante rioplatense en un contexto dominado por la hegemonía de una variedad que la reprime. A diferencia de esto, este tópico introducido en la novela de Obligado, además de enfocar la lógica de exclusión literaria, introduce otro matiz en la medida en que el encierro afuera de Viviana define no tanto un espacio de incomunicación como un "no-lugar", una atopía que vuelve a esta escritora inclasificable, "átopos" en un sentido similar al que recoge Roland Barthes.[29] Su identidad partida en dos señala una configuración y un modo de posicionarse que no existe de antemano: "¿Y si tomara la decisión de no ser de ningún país, o de los dos al mismo tiempo?[30] (61). Como átopos, Viviana no puede corresponder a una economía de la apariencia planteada desde el criterio del mercado editorial nacional: según el editor, la escritura de Viviana "parece" una traducción y ella "no parece" argentina.

[28] El pasaje en el que la narradora se queda encerrada en el balcón de su departamento es el que representa y da forma concretamente a la idea de estar "encerrado afuera". Pero hay otros pasajes relevantes para la novela que articulan o tensionan particularmente encierro y comunicación. Por ejemplo, el pasaje en que la narradora establece un diálogo con un vecino que se encuentra encerrado en el ascensor y ella escucha desde afuera sin poder verlo. Y también, el vínculo epistolar que entabla con el cartero argentino preso por tirar a la basura las cartas que debía repartir.

[29] En *Fragmentos de un discurso amoroso* (1993), la figura átopos refiere a cómo el ser amado es reconocido por el sujeto amoroso: "Atópico, el otro hace temblar al lenguaje: no se puede hablar de él, sobre él; todo atributo es doloroso, torpe, mortificante: el otro es incalificable (ese sería el verdadero sentido de átopos)" (32).

[30] El personaje de Viviana también puede catalogarse bajo el término "argeñola" que utiliza la narradora de "El grito y el silencio" en *Las otras vidas* para definir esa doble pertenencia.

Viviana experimenta el conflicto de la tensión entre el español peninsular y el rioplatense también por fuera de la prosa literaria. Su identidad disgregada la hace vivir y pensar en las dos variedades en un proceso de traducción constante: "Perdóname (perdoname) estoy hecha polvo (reventada), además tengo el grifo abierto (la canilla) y te oigo fatal (como la mona)" (25). La variedad rioplatense contenida entre paréntesis que expresa lo no dicho funciona como interferencia en la escritura, marca del esfuerzo, explicitación de la pugna. La exhibición de ambos términos señala el movimiento de traducción poniendo en evidencia la diferencia como irreductibilidad del pasaje transparente entre uno y otro. Es significativo que esta negación de la intercambiabilidad entre los términos de cada variedad se haga más patente a la hora de nombrar lo sexual y el cuerpo. El divertido pasaje en que se desarrolla la desconexión en ese campo semántico da origen al cuento "Lenguas vivas" en *Las otras vidas*. En la lengua de la intimidad, al nombrar la sexualidad y el deseo se abre una brecha irreparable que hace que el encuentro de los cuerpos se vuelva, más bien, un desencuentro:

> Pero los peores problemas venían en la cama. Meterse en la cama con alguien en Madrid, ¿qué era? ¿Coger, follar, fornicar, joder? Coger, tan íntimo antes, tan incomprensible de este lado del Atlántico. Se coge el autobús, se coge desprevenido, se coge un resfriado. En la cama no se coge, a ver si aprendes. En la cama se jo-de. (26)

Si el habla que refiere al momento de unión de los cuerpos evidencia la desunión de la lengua –"Todo nos une, pensó. Todo menos el idioma" (26)– es relevante que sea también la corporalidad (mediante la brujería y la lengua del deseo) la implicada en producir una desestabilización de la unidad de la lengua que habilite hacia el final la comprensión de las variedades del idioma como una multiplicidad de diferencias no excluyentes.[31] Para salir de esta situación de estanca-

[31] Acá está en juego la cuestión del español como lengua de encuentro. *Salsa* tiene una postura diferente a la de *La profesora de español*: se acentúa el desencuentro o

miento, Viviana decide eliminar uno de los polos que tensionan su lengua: el del origen. Con ese fin, hace una enumeración de palabras de la variedad rioplatense y luego juega a organizarlas a partir de una clasificación que recuerda al texto "El idioma analítico de John Wilkins", de Jorge Luis Borges:

> Las que tienen ce hache: *canchero, palo borracho, ponchada*, *chinchulín, choclo, chanta, vincha, bombacha, chinchudo, chupamedias*. Las relacionadas con su infancia: *birome, barrilete, ñata, zoquete, hamaca, escarpín, calesita*. Las que viven al aire libre: *tero, jacarandá, quinoto, ombú, escuerzo*. Las que hacen reír a los españoles: *pollera, canilla, vos, boludo, banana, fierro, sismo*. Las que confunden en la convivencia: *durazno, auto, heladera, carozo, escobillón, lavatorio, encendedor, calefón, anteojos, corpiño, computadora, campera, bretel*. Las que tienen que ver con el ADN nacional: *panza, morfar, trucho, vereda, garúa, fiaca, quilombo, psicopatear, mina*. (70, el destacado es de la autora)

La extensa cita sirve para observar que no es tan importante el gesto de olvido y congelamiento de la propia variedad que emprende Viviana, sino más bien el ejercicio lúdico que expone una relación de arbitrariedad con la lengua. Así como Wilkins y el enciclopedista chino del relato de Borges elaboran propuestas de clasificación que no hacen más que ejercer el caos, Viviana hace lo mismo con su lengua mediante el juego. Más allá del gesto de comprimir el idioma a lo lexical dejando de lado el problema del acento y la entonación, la clasificación que establece la exiliada argentina cruza criterios a la hora de formar los grupos de palabras. Arma conjuntos arbitrarios según las letras (la "ce ache"), según la porción del universo al que refieren ("el aire libre"), según la mirada de los españoles, o según su poder de evocación de la infancia. En lugar de congelar o disolver en el olvido, lo significativo, lo que cambia la relación con la propia lengua es una clasificación caótica

tensión para luego reconstruir un español de encuentro en la diferencia no jerárquica.

que habilita una mirada desenfadada y lúdica. Este pasaje es relevante también si tenemos en cuenta una observación que hacen Imperatore y Minguzzi (2005) respecto a aquellas palabras que se agrupan por su pertenencia al "ADN nacional":

> Lo rescatable de este último reducto de la argentinidad es que contempla unidades de la lengua de origen italiano como *morfar*, *mina* y *fiaca*; africano, como *quilombo*; y algunas de uso sólo en América, como *vereda*, o en la América meridional, como *garúa*, de origen jergal portugués. La más localizada, es decir usada sólo en la Argentina, y sin ascendiente etimológico a la vista sería *trucho*, y la que todavía no contempla ni el diccionario de la Real Academia ni los lexicógrafos argentinos tradicionales, pero que resulta claramente reconocible, es *psicopatear*. El hispanismo, en sentido amplio, recaería únicamente en *panza*, que es de uso general en el español. Un ADN bastante mixturado sería el del lenguaje argentino, un idioma cuya marca giraría en torno al desconocimiento de un lugar fijo, único y puro al que adscribirse cuando se lo emplea. (63)

En el mismo gesto, Viviana revela una relación con el lenguaje argentino que pone en primer plano la arbitrariedad y la impureza. En esta misma línea que exhibe el desquicio de la relación directa y fija entre lenguaje, nación e identidad, la novela hace que la lengua española salga fuera de sí, evidencie una no correspondencia con las categorías que supuestamente la definen, a partir de la emergencia de formas del español antiguo. Entre las diversas formas del traslado que la novela despliega (el viaje, la traducción), también es posible advertir la del destello del pasado de la lengua que anula la dicotomía que se establecía en Viviana entre la variedad peninsular y la rioplatense del español.

Las dos fuerzas que operan para hacer presente el español antiguo como disruptor de la dicotomía intralingüística[32] son la brujería que en-

[32] Cuando, en el marco de la rememoración de su experiencia como traductor-exiliado en Barcelona a partir de 1975, Marcelo Cohen (2006) confiesa sus tretas para eludir el rechazo editorial sin someterse a las normas de un "español literario estándar", se

carna el personaje de Omara y la lengua del deseo que arrebata a Gloria. No hay dudas de que el punto en común entre ambas fuerzas es la de propiciar los traslados. La brujería encarnada por Omara remite en sí misma a un imaginario construido en el movimiento y la diáspora, el trasplante y la relocalización de África a Cuba. Como afirma Ivonne Bordelois en *Epistemología de las pasiones*, desear proviene de *de-siderare*, que designa un alejamiento o desvío del destino fijado por los astros (*sidus* es estrella) (2006: 120). De manera que no es azaroso que una novela que construye una trama de enredos atravesada por desplazamientos y desvíos del origen ponga en el centro al deseo como motor de las acciones de sus personajes. Brujería y deseo también vehiculizan dos formas de posesión, factores causantes de un fuera de sí que mediante los cuerpos permiten sacar de quicio la lengua. Cuando Gloria se declara poseída por la pasión –"Estoy poseída, loca, fuera de mí" (106)–, su lengua se disloca y la invade momentáneamente la lengua del pasado: "¿y si llamaba a Ulises? ¿Y si lo invitaba a retozar con ella en el lecho matrimonial? Demonios ¿de dónde le venían estas ideas y ese lenguaje arcaizante?" (106). Este breve pasaje que hace referencia a fragmentos de una lengua arcaica tiende un puente con la posterior aparición de la voz de Felicitas Coliqueo, quien a través de Omara cuenta su historia. Por medio de su dominio de la brujería, Omara produce el traspaso del espíritu de Felicitas Coliqueo del cuerpo de Viviana al suyo. El seudónimo de la escritora exiliada que habita en términos de inspiración poética en Viviana –"la adherencia de Felicitas Coliqueo" (61)– se vuelve voz/fantasma y pasa al de Omara como posesión –"¡Se le ha montado un muerto!"(76)–. Así, por medio del cuerpo de la cubana, Felicitas Coliqueo narra su propia vida de cautiva junto a los indios y, sin pudor, declara cuánto mejor era el "fornicio" con el cacique que con su marido.

refiere a "términos del Siglo de Oro cuya existencia el barnizado español actual ignoraba, pero que habían sobrevivido en la ductilidad de nuestro sudaca: *irse al mazo, sacar el pellejo*" (45, el destacado es del autor). Es digna de mención la coincidencia con este recurso al que apela Cohen en este caso como elemento de contrabando lingüístico. A fin de cuentas, también aquí funciona el objetivo de exponer una diversidad interna que fracture la identidad estable de la lengua.

Cuando la voz de Felicitas Coliqueo hace su primera aparición y pronuncia palabras como "ebúrneo" o "inmarcesible", genera desconcierto entre los españoles que la escuchan. Esa extrañeza de una voz que "parece haber atravesado miles de kilómetros para sonar allí" (76) es, en principio, interpretada como "lenguaje argentino" para luego precisar su origen arcaico: "es castellano rancio" (76). La emergencia de un español "de otro siglo" no solo se desliza respecto de la oposición excluyente entre el lenguaje argentino y el peninsular al tender un puente hacia el pasado, sino que evidencia una mirada ambigua que tensiona lo ajeno y lo propio hacia el interior del propio idioma: el pasado de la lengua puede ser visto como un habla extranjera: "Los argentinos dicen muchas cosas en inglés o en francés" (76). El traspaso de la voz de Felicitas Coliqueo de Viviana a la cubana no solo permite una reescritura de la tradición literaria argentina recontextualizada en un contexto transnacional y desde una mirada femenina,[33] sino que a su vez rompe con la dicotomía y "el encierro" de la lengua sacándola fuera de sí al exhibir que el mismo español antiguo es visto como si fuera el habla argentina o una lengua extranjera.

Las narraciones de Felicitas Coliqueo son aprovechadas por la escritora española Marga que, con el objeto de salir de su bloqueo (otra forma del encierro que presenta la novela), traduce la historia oída al español peninsular, dando lugar así a un nuevo traslado. La novela propicia un movimiento en el que se privilegia una concepción de la traducción que implica la conexión y el derrotero entre distintos cuerpos y voces en desmedro de una forma de traducción interna encerrada

[33] Tanto Minguzzi e Imperatore (2005) como Barnath (2008) señalan cómo la historia de Felicitas Coliqueo funciona como una reescritura en clave paródica y desde una perspectiva femenina de "Historia del guerrero y la cautiva", de Jorge Luis Borges. Podemos agregar que el relato de la cautiva también se diferencia en el hecho de focalizar el deseo y la sexualidad femenina. La captura del cuerpo de la mujer como cautiva se resignifica no tanto en la adopción y el consentimiento de la barbarie, sino sobre todo en la liberación de un cuerpo que celebra su sexualidad. Imperatore (2014), por su parte, se extiende también en la inclusión de algunos versos del *Santos Vega* de Rafael Obligado (bisabuelo de la autora) en el discurso de Felicitas pronunciado por Omara (41).

en el monólogo y la crisis identitaria como la que encarna Viviana al inicio. *Salsa* sigue la trayectoria de historias a la intemperie, relatos desterrados que deben traspasar fronteras ahí donde la lengua corre el riesgo de quedar estancada en "un encierro exterior", en la pérdida y el olvido, pero también ahí donde se tiene la oportunidad de efectuar un movimiento nómade, tal como lo entiende Rosi Braidotti (2000), que provoque un flujo de conexiones, transiciones entre estados o experiencias comunicantes. La categoría de lo nómade es pertinente en este caso en la medida en que no se reduce a señalar un desplazamiento físico y territorial, sino que alude a una performatividad que promueva la interacción entre experiencias y cuerpos de forma insospechada. Contra la identidad estable y fija, la novela propone una política nómade de coaliciones e interconexiones entre una argentina, una cubana y una española por medio de la cual Clara Obligado, al mismo tiempo que revela la estrecha relación entre la extranjería y las formas de marginación por el hecho de ser mujer,[34] propone una posibilidad de salida y de conciencia para "conseguir algo más interesante que la aceptación del excluido" (2015: 2). Cuando hacia el cierre se devela el enigma de la historia de Domitila, la madre de Gloria, y se produce el reencuentro entre ambas, Viviana propone traducir "culebrón" como "telenovela" (188) y adopta esa concepción de traducción antes mencionada como superación de la barrera del monólogo y la oposición interna entre variedades excluyentes, una concepción en la que el español deviene un "buche de pelícano", un espacio de riquezas impuras, vivo, en movimiento, dentro del cual la lengua materna, excéntrica, nómade, con sus diferencias, es una más entre otras. Clara Obligado, en una entrevista, señala que ese derrotero que va de la crisis y el riesgo de olvido a uno de aceptación del cruce con otros idiomas y variedades

[34] Clara Obligado (2015) señala que la asociación entre las formas de extranjería ligadas al exilio y el desplazamiento y la marginación sufrida por ser mujer provienen de la lectura de Assia Djebar, una escritora de origen argelino y nacionalidad francesa que trabajó el tema del extrañamiento tanto de su propia lengua como de su propio cuerpo.

de la lengua ha sido también el de ella misma como escritora: "En el fondo, creo que he superado el idioma como frontera: para mí, el idioma se ha convertido en un territorio más amplio y fértil, donde nadie es dueño de nada" (2016).

V. "Una mirada desde la alcantarilla puede ser una visión del mundo"

Formas extranjeras de lo global

La divergencia entre los predicados que los discursos de distintas disciplinas le han asignado al término globalización dificulta su reducción a una definición invariable, pero, sin duda, lo que tienen en común planteos como los de Appadurai (2001), Hannerz (1996), Bauman (2004), Giddens (1999), Nancy (2003), entre muchos otros, es la crisis de la trinidad Estado-nación-territorio como factor de peso a la hora de pensar los procesos de subjetivación y como marco para la comprensión de las interacciones culturales. Mientras que Bauman advierte la extraña experiencia de "un mundo que se agota" (22), la instantaneidad que acerca puntos lejanos y delinea los límites de un mundo vuelto un espacio sin afuera, por su parte, Anthony Giddens señala también en lo global la idea de una pérdida de control, la imagen de un "mundo desbocado" donde la acción particular resulta inútil para torcer o redirigir procesos cuyos resultados se encuentran más allá de la voluntad individual (38). A la luz de estas conceptualizaciones, el propósito del presente capítulo es el abordaje de dos libros de relatos: *La vida interior de las plantas de interior* (2013), de Patricio Pron, y *El libro de los viajes equivocados* (2011), de Clara Obligado. Si bien se

observa que las propuestas narrativas de Obligado y Pron consisten en la ficcionalización de aspectos clave en las definiciones de lo global como traslados, sujetos dislocados e interacciones transnacionales, la perspectiva adoptada no se concentra tanto en la correspondencia de estas narraciones con los modos en que se ha concebido lo global según distintas teorías, sino más bien en la forma ficcional como traducción o transposición de una manera de entender las conexiones en el espacio mundial. De la misma manera que lo que propone Héctor Hoyos en *Beyond Bolaño. The Global Latin American Novel* (2015), los textos literarios se pensarán como "sujetos activos" de teoría en lugar de pasivos objetos sobre los cuales teorizar. Es por eso que no importará tanto qué dicen las narraciones sobre el mundo, sino más bien cómo a través de sus procedimientos, su forma o estructura estas textualidades conciben una imagen de totalidad que rivaliza o reinterpreta las metáforas que operan en la idea de lo global. Enlaces, simultaneidades, convergencias, vueltas, espirales, redes: a través de ellos los relatos proponen un replanteo y una toma de posición sobre el sentido del mundo y sobre la naturaleza de las conexiones que le darían forma.

Otro punto en común no menos importante entre las narraciones que se abordará aquí es el hecho de que esas figuraciones alternativas de rearticulación de lo local y lo global que proponen estos autores mediante sus artefactos ficcionales se sostendrán en un punto de apoyo particular: la perspectiva y visibilización de formas de vida expulsadas, extraterritoriales, marginadas. Su mirada de extranjería será tanto factor de disrupción de los modos en que habitualmente se conciben las subjetividades como también lazo, unión, vínculo que dará pie a otros modos para nombrar e imaginar lo social.

Redes y grietas de un mundo desbocado: *La vida interior de las plantas de interior*, de Patricio Pron

En los relatos de *La vida interior de las plantas de interior* (2013), de Patricio Pron, emerge un mundo contemporáneo agotado y desbocado

tal como lo evocan los planteos de Bauman y Giddens sobre lo global. La manera en que Pron indaga las angustias, las ansiedades y los temores asociados a la aceleración e hiperconexión del mundo contemporáneo elude la exploración psicológica y la linealidad narrativa. Algunos textos de este libro de Pron proponen recursos narrativos que cuadran o entran en tensión con las características que se han atribuido al presente global: la ruptura de la lógica causal lineal, la representación de escenas en un corte temporal sincrónico, la ilación del relato a partir de los avatares de transformación y continuidad de un objeto, los puntos de convergencia aleatorios de vidas distantes. En estas redes que generan los relatos a partir de vidas desechadas, historias de degradación, errancia y sufrimiento, el acento político no lo constituye el propósito de denuncia explícita, sino el foco puesto en enlaces desapercibidos, relaciones subterráneas e impredecibles, un tejido "lado-b" de accidentes, enfermedades y obsesiones que yace oculto bajo los vínculos que promueve y dan forma al mundo globalizado.

El relato "Como una cabeza enloquecida vaciada de su contenido" está constituido por fragmentos que retoman la situación que la antecede al pasaje o fragmento inmediatamente anterior. Este avance en retroceso o reconstrucción retrospectiva persigue hasta su origen el recorrido del material que compone una peluca con la que se atraganta un albatros posado sobre los desperdicios de la conocida como la "Mancha de Basura del Atlántico", una isla de desechos plásticos de cientos de kilómetros cuadrados de extensión. El recorrido de la peluca cuyos materiales constituían con anterioridad un suéter, permite enlazar historias de adicciones, angustia y desamparo hasta llegar a su origen: una suerte de caballo prehistórico que se vuelve combustible fósil. El relato, entonces, conecta vidas distantes a partir de "las encarnaciones de un objeto de plástico" (68), va iluminando sus destinos y reiterando parte del título del relato como un *leitmotiv* que reaparece en cada pasaje: los distintos personajes imaginan o ven ante ellos al otro no como un igual o un semejante, sino como una cabeza vaciada de su contenido. La cabeza en este relato deja su lugar de metonimia

del pensamiento para volverse mero medio de traslado del objeto. Se mantiene la relación metonímica, pero en lugar de establecerse con la capacidad racional, la cabeza queda asociada a un producto desechado. Estas subjetividades vacías que no son capaces de vislumbrar *the whole picture* se vuelven partícipes involuntarias de un trayecto inhumano. El sujeto queda entonces asociado al desecho como una corporalidad sin contenido, un cuerpo a la intemperie representado con un lenguaje que lo fragmenta al punto de hacer una microscopía de sus partes: así, el daño en un ojo se describe como "diez mil pequeños arañazos en la superficie de la córnea" (53).

La corporalidad y los objetos en tanto desperdicios entran en un *continuum* donde cae la distinción entre lo orgánico y lo inorgánico. Esta continuidad y el recurso de hilar una serie de historias a partir de las metamorfosis de un material desde su origen en un animal prehistórico que luego se transforma en petróleo son tomadas por Pron de un escritor danés contemporáneo llamado Peter Adolphsen. A este escritor no solo le dedica el relato haciendo explícita la filiación (y estableciendo otra red, en este caso intertextual), sino también una reseña en la que destaca "un talento extraordinario para pasar sin transición de los fenómenos geológicos de escala planetaria a las vidas minúsculas e insignificantes de sus personajes" (1). A pesar de los puntos de contacto[1] con las novelas cortas de Adolphsen *Brummstein* y *Machine* (2010), es posible señalar varias diferencias entre los relatos del danés y el de Pron. De la primera, Pron toma el objeto como hilo conductor; de la segunda, la continuidad de la materia hasta su origen prehistórico; pero en ambos relatos, Adolphsen, a diferencia de Pron, inscribe al narrador dentro del cuento como un ejercicio de verosimilización

[1] En el contrapunto entre las narraciones de Pron y Adolphsen que realiza Graciela Speranza en *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo,* la crítica argentina destaca cómo ambos logran "traducir la experiencia contemporánea de un mundo ampliado con formas que expanden los límites genéricos, el arco temporal y geográfico de la ficción, y reconfiguraciones narrativas que transforman la materia misma del relato" (44). Como se verá en el desarrollo de los análisis de este ensayo, es posible sumar a Clara Obligado a esta serie de escritores.

de la historia. Además, su texto *Machine* pone en primer plano una descripción minuciosa de los procesos físicos y químicos implicados en la transformación de la materia que se encuentra ausente en el texto de Pron. Lo predominante en este último es, más bien, la aceleración y la fragmentación producida por la técnica de reconstrucción temporal y los sucesivos cortes a partir de los que se enhebra una cantidad de historias mucho mayor que la que incorpora Adolphsen. En el relato de Pron, las subjetividades aparecen enlazadas a partir de los objetos como entidades aisladas e impotentes cuyas vidas dañadas se vuelven meras piezas de la figura que dibuja el objeto en su recorrido global.[2] Mientras que la materia, a pesar de sus transformaciones y reciclajes, guarda una identidad, las de los sujetos son identidades fragmentadas, vulnerables, rotas. La identidad quebrada resulta central también en el relato "El nuevo orden de la última lluvia", donde una ex actriz porno norteamericana intenta rehacer su vida en Europa para poder volver a ver a su hija, pero no puede hacerlo por el peso de su pasado. La discontinuidad identitaria tiene aquí su correlato formal en la numeración de los fragmentos que componen el relato salteando números o retrocediendo imprevisiblemente en un orden que parece quebrado.

La misma relación de la subjetividad con los objetos señala la fractura subjetiva, ya que no es posible pensarla como un vínculo de "personalización" a través del consumo cuando el desperdicio es puesto en primer plano. Esta centralidad no solo se desprende de la presencia de la peluca y la mención de la isla de basura observadas en el relato anteriormente abordado, sino también de algunas de las historias, en este mismo cuento, que involucran acumuladores y un médico que luego de una tragedia personal deviene un linyera. Si el realismo desde sus comienzos decimonónicos se caracterizó, en parte, por la posibilidad de reconstruir los rasgos de una subjetividad a través de sus

[2] Speranza (2017) agrega otra diferencia relevante. Refiriéndose al relato de Pron, señala: "La perspectiva es más francamente sociopolítica que en la *nouvelle* de Adolphsen, aunque la experiencia social e individual se traman en lógicas impredecibles que desbaratan la dinámica lineal de causas y efectos" (48).

pertenencias y de la materialidad del mundo que rodea a los sujetos (Brooks, 2005: 16), esta proliferación de despojos quiebra el presupuesto realista sobre la posibilidad de que los objetos funcionen de modo metonímico asociados a una subjetividad sólida y estable.

El desajuste en la relación entre el objeto y el sujeto también se observa en el relato "Algo de nosotros debe ser salvado", actualización de un relato de O'Henry ("El regalo de los Reyes Magos") cuyo argumento es repasado: mientras una mujer vende su cabello para comprar una cadena de oro para el reloj de su marido; él, al mismo tiempo, vende su reloj para comprar un peine para ella. La variante contemporánea de Pron mantiene la lógica, pero la desvía. Su versión incluye desencuentros, extraterritorialidades y deportaciones. Una argentina inicia una relación con un senegalés quien resulta, de un momento a otro, deportado a su país. Finalmente, la mujer corre la misma suerte y deja como prendas inútiles tanto el suéter que le había comprado a él para el frío francés, como el traje amplio que usan las mujeres en Senegal que él pretendía regalarle.

Explicaciones

El relato "La explicación" se abre con la narración de los pormenores de un accidente de tránsito entre dos autos (uno manejado por un hombre que hablaba por celular, y el otro, por una mujer que no se había puesto el cinturón de seguridad) y las impresiones de un niño que fue testigo de la colisión y luego por la noche sin decirles nada a sus padres se autoinflinge cortes en las piernas y en el rostro similares a los de la mujer accidentada. Una vez descrita esta secuencia, el relato prosigue con la frase "para comprender por qué lo hizo" y continúa con una narración sobre la vida de la mujer y lo que le sucedió en los momentos previos al choque. El relato explicita entonces una serie de motivos que hace estallar la idea de la causalidad como una lógica lineal. La saturación causal no solo cuestiona la perspectiva de la linealidad a la hora de comprender un fenómeno, sino que plantea

la imposibilidad misma de dotarles un sentido unívoco y estable a los acontecimientos.

El relato delinea en este caso una figura radial: a partir de un accidente y la reacción de un niño se marca un punto desde el que se disparan una serie de historias que guardarían una relación causal con el mismo. Pero esta serie, a su vez, integra una proliferación de factores que, dada su extensión, dinamita la misma lógica causal:

> Claro que para comprender por qué el niño hizo aquello parece necesario considerar también otras cosas, como la meteorología de la región ese día, las estadísticas vinculadas al tráfico en esa ciudad y, particularmente, en el sector específico de la periferia de esa ciudad española en la que tuvo lugar el accidente y donde se encontraba la casa del niño, las características técnicas de los dos vehículos que participaron en el accidente, las dificultades de las autoridades sanitarias de esa ciudad española para garantizar un servicio de urgencias relativamente eficiente, la formación escolar recibida por el niño. (137)

Lo que sostiene el cuento es el gesto de dotación de sentido, el despliegue explicativo y, al mismo tiempo, su clausura por saturación. Resulta significativo cotejar esta propuesta de una "lógica íntima e incomprensible" (143) con lo que se ha conocido popularmente como "teoría del caos", la cual aborda sistemas dinámicos cuya sensibilidad a las variaciones en las condiciones iniciales hacen imposible cualquier tipo de predicción. Esta teoría plantea que el mundo no se rige por el modelo del reloj, previsible y lineal, sino que presenta aspectos confusos e impredecibles. Los procesos de la realidad dependen de un número incierto de circunstancias y, por ejemplo, cualquier mínima variación en determinado lugar puede generar un efecto no necesariamente proporcional en otro lugar lejano.

Si en "Como una cabeza enloquecida vaciada de su contenido", los enlaces entre los sujetos se establecían a partir de la trayectoria de un objeto, y en "La explicación" la red se establecía por una causalidad

desbocada, en "El cerco", cuento que abre el libro, la narración establece lazos de simultaneidad entre acontecimientos distantes mediante un corte temporal sincrónico: "Una mañana —no tiene demasiada importancia, pero es marzo, es sábado, es el año 2010, es el día veintisiete" (10). La propuesta de los distintos relatos de Pron de establecer relaciones exteriores entre los sujetos a partir de enlaces que resultan ajenos a su voluntad o su intención de asociación constituye una interpelación al problema de representar lo social en el mundo contemporáneo: ni la sociedad, ni la comunidad, ni la familia, por mencionar solo algunas, se presentan como opciones estables de asociación que permitan organizar la mirada sobre los fenómenos y las subjetividades. Ante la desmembración y la inestabilidad, Pron ensaya entonces formas de abordar y nombrar lo social: "una especie de puzle de vidas malogradas y aspiraciones incumplidas en el que unas piezas descansaban sobre otras" (149). A la hora de representar los dramas del mundo globalizado, la dimensión política no está puesta en su mera exhibición, sino en el trabajo formal: el entramado narrativo que exhibe la complejidad y simultaneidad de los vínculos.

Territorialidades

Hay, en el libro, dos momentos autorreferenciales que apuntan a la escritura de los relatos mismos. En "El cerco", una escritora que observa desde un avión a un pastor con sus ovejas reflexiona:

> de ser Dios un escritor justo, crearía un cerco de palabras para que sus personajes no se dispersaran y se perdieran, y que ese cerco de palabras sería el mundo pero también sería el relato, y, en él, los personajes no se perderían como las ovejas y vivirían, de algún modo, para siempre. (21)

En "Como una cabeza enloquecida", en el pasaje en el que se describe la isla de basura leemos:

> digamos que todas las historias son arrastradas por corrientes subterráneas y nada comprensibles a manchas que se encuentran en el mar y que son, vistas desde arriba, el repositorio de todo lo que alguien alguna vez en alguna parte ha pensado; son, para decirlo así, los vertederos de los pensamientos, y contaminan el mar, pero también dan refugio a una fauna habituada a vivir entre los restos. (51)

Ambas citas no coinciden solamente en la posición panorámica y en la definición de la función del relato como la confluencia de lo disperso, como encuentro y enlace de realidades distantes, sino que también proponen y bosquejan una territorialidad alternativa, no determinada por la trinidad moderna de Estado-nación-territorio. Resulta curioso el acento puesto en esta delimitación territorial precisamente en un libro en donde predominan historias de dislocación, desterritorialización y flujos en el espacio mundial. Como si el relato necesitara algún tipo de anclaje y ya no lo encontrara en las formas modernas de territorialización, la opción parece ser la de los espacios aislados o a la deriva que, si bien reúnen a los sujetos, ya no pueden proporcionarles una relación de pertenencia. Porque en el mundo global y fragmentado que aparece en *La vida interior de las plantas de interior* los sujetos son extranjeros sin importar si abandonan su país o si no lo hacen. Nada más alejado de la imagen de una globalización cultural cuya presión homogeneizadora ha instaurado un paisaje que elimina la experiencia de extranjería: para estos sujetos el mundo entero se ha vuelto un lugar extraño.

Resulta significativo destacar la convergencia de la propuesta de Pron con planteos como los del filósofo contemporáneo Bruno Latour (2008) que cuestionan la adecuación de las explicaciones sociales convencionales a la complejidad de nuestra sociedad actual y a la irrupción constante de nuevos fenómenos. No es de extrañar que lo que busca la teoría del actor-red que propone Latour sea similar a lo que Pron destaca y toma de Adolphsen: la posibilidad de pensar la conexión entre fenómenos de diferente magnitud y traspasar el límite que

divide a la naturaleza y la sociedad como compartimentos estancos. En el tejido emergente de solitarios que construye Pron hay una percepción del mundo globalizado que propone otro modo de tramar la interconexión entre lo local y lo global. *La vida interior de las plantas de interior* desafía el rostro visible de la red global de flujos financieros, culturales y comerciales revelando otra trama, pero subterránea: la de soledades, frustraciones y miedos que puntean el presente.

La espiral extranjera: *El libro de los viajes equivocados*, de Clara Obligado

El libro de los viajes equivocados (2011) es concebido por su autora, Clara Obligado, como una "colección de cuentos integrados" en la que desde el título la ligazón propuesta entre viaje y error da pie, en primer lugar, a la consideración de una perspectiva parcial y subjetiva del que se traslada y concibe ese desplazamiento provisoriamente como un traspié. Pero también, en segundo lugar, es posible leer allí la base sobre la cual la máquina narrativa del libro apoyará su cuestionamiento: la visión de un panorama más amplio desde el cual ya no se puede hablar con certeza de "lo equivocado" del viaje. Un punto de vista distanciado permite resignificar la articulación entre error y errancia y vuelve inválida la distinción entre acierto y equivocación a la hora de pensar la dislocación. En una de las primeras páginas encontramos un párrafo aclaratorio que nos permite entender que esta doble perspectiva sobre el desplazamiento se origina en la pregunta sobre los modos de abordar el sentido del destierro y encuentra en la figura de la espiral una forma de exploración.

> Comencé a escribir este libro en mi libro anterior, cuando me preguntaba por el sentido del destierro. Años más tarde, me encontré pensando en las proyecciones de la diáspora en la vida de quienes la emprenden. En este momento de crisis, el viaje vuelve a sugerirme el retorno de otras épocas y de ciertas ideas que imaginaba, por fin,

> extinguidas. Este ir y venir, esta espiral, es la historia de mis cuentos. Solo me gustaría proponer a quienes los lean que lo hagan en el orden en el que aparecen, ya que esconden un texto más amplio, que necesita de este recorrido. (13)

Ya perfilada desde el aparato paratextual del libro, la espiral, que ocupa un lugar central en los relatos, permite, como se señala en la aclaración introductoria, un "ir y venir", es decir, la posibilidad de la doble direccionalidad. El dibujo de la espiral posibilita un regreso exploratorio hacia el pasado, que si bien se realizará por saltos, encuentra en esta figura un disparador o marco de posibilidad. Por otro lado, la idea del "sentido del destierro" se reconsidera desde otro ángulo ("las proyecciones de la diáspora"), es decir, una forma más amplia, como la que "esconden" los cuentos. Si bien el orden de los cuentos no pretende replicar en su movimiento narrativo el dibujo de una espiral, no puede dejar de señalarse la convergencia entre la búsqueda de pensar el destierro en sus proyecciones en una espiral que permita alcanzar un sentido integrador de los desplazamientos y la propuesta de relación entre los cuentos que buscan hacer emerger "un texto más amplio".

El propósito de esta organización de perspectivas parciales que se integran en una entidad más amplia es referida por Obligado como una "propuesta rota para un mundo que requiere ser rearmado" (2015: 8). Es en este punto en el que su ficción se postula como *imaginación de un mundo*; es aquí donde podemos entender el modo en que su escritura dialoga con los sentidos de lo global: en la aceptación del desafío de representación del mundo que se da al mismo tiempo que el señalamiento de la imposibilidad de hacerlo. Tal impedimento queda evidenciado en el mismo uso de esos fragmentos locales y su ensamblado que, en definitiva, dejará huecos, incertezas, desajustes. Me interesa observar cómo en este diseño narrativo la espiral funciona no solo como enlace de fenómenos de distintas escalas y acontecimientos de diversos tiempos, sino también como una respuesta formal para una rearticulación entre lo global y lo local que se realice bajo el signo

del descentramiento, bajo la tensión entre lo finito y lo infinito, entre el orden y el desorden, entre integración y desintegración, entre el azar como accidente y lo predeterminado. En la misma línea que la propuesta de Hoyos (2015) de pensar los textos literarios no a través del prisma de las definiciones establecidas sobre la globalización, sino, más bien, a partir del potencial de la literatura para transmutar o iluminar esas nociones sobre el mundo, se pensará en la focalización de la espiral como forma que permite tanto vehiculizar una imagen que interrogue la idea de mundo (sus desplazamientos, sus enlaces constitutivos, sus desfasajes) como sustentar una crítica sobre el modo en el que son convencionalmente concebidas las conexiones globales. A la hora de pensar un modelo para la globalización que supere la oposición entre redes como vínculos a larga distancia y esferas como unidades cerradas y locales, Bruno Latour (2011) encuentra una solución en el trabajo de Tomás Saraceno, un artista contemporáneo argentino. De manera similar al trabajo de Saraceno,[3] pero en el plano de la escritura, la propuesta de Obligado ofrece una forma para repensar la articulación y los enlaces entre lo global y lo local a partir de la espiral y una lógica narrativa de fragmentación y rearmado que evade marcos generales de fijación del sentido y cierre de procesos de subjetivación.

El libro de Obligado también postula una intervención sobre el modo de pensar la temporalidad que sale del recorrido lineal y plantea un tiempo no homogéneo (Minguzzi, 2017). La espiral habilita el despliegue de una narración del contratiempo, al introducir lo viejo en lo nuevo como "el regreso de la diferencia" (Barthes, 1978: 43). Los relatos abrirán las ventanas del tiempo y darán saltos hacia el pasado como parte de un ejercicio de cuestionamiento de la continuidad identitaria. Así planteado, el movimiento hacia el pasado no tiene el

[3] Graciela Speranza en *Atlas Portátil de América Latina* analiza en profundidad la obra de Saraceno "Galaxias formándose a lo largo de filamentos, como gotitas en los hilos de una telaraña" (2008) y considera también el sentido que adquiere al graficar una relación entre el arte latinoamericano y la red de la cultura mundializada en la que se complejicen los enlaces y las obras queden subsumidas a las jerarquías de la esfera global que les asignan un lugar predeterminado (183).

objeto de reconstruir una linealidad o de indagar en un origen como sentido último, sino establecer capas de tiempos que abren perspectivas discontinuas y rompen con la ficción del tiempo global único. Obligado replantea con sus relatos la relación entre pasado, presente y futuro e interviene sobre la concepción uniforme del tiempo que domina la contemporaneidad. Si, como señala el historiador francés François Hartog (2007), el presente es "el tiempo de la globalización (el del tiempo real, de la instantaneidad de los mercados y de la búsqueda del beneficio inmediato)", y el régimen de historicidad que llama "presentismo" es su variante, las capas que despliegan los cuentos de *El libro de los viajes equivocados* quebrarán estos límites de la mercantilizada temporalidad global para dar lugar a un tiempo heteróclito fraguado por lo azaroso y lo contingente. En estas idas y vueltas entre distintos momentos históricos, no resulta extraño que la perspectiva adecuada en el marco de las mencionadas operaciones de descentramiento sea la de la extranjería. Sostengo aquí que en este propósito de reconstrucción de las vidas de los personajes a partir de enlaces hechos de imágenes desordenadas, personajes que se reiteran, movimientos y motivos recurrentes, la extranjería es un pilar para el forjamiento de un relato alter-global. Ante los flujos culturales dinámicos del mundo globalizado cuya direccionalidad tiende a reproducir el esquema binario entre centro y periferia, la lógica narrativa privilegia "la escritura desde la verja", el punto de vista del extranjero (su mirada, su dislocación, su presencia disruptora) como figura que permite proyectar otras direcciones, otras trayectorias.

El azar minucioso

Como señalamos, el aparato paratextual del libro nos enfrenta a la figura de la espiral incluso antes que esta cobre peso en el desarrollo de las narraciones. El epígrafe de *El libro de las horas*, de Rainer María Rilke, que encontramos en las primeras páginas es la primera aproximación a esta forma: "Vivo mi vida en círculos concéntricos sobre las

cosas extendidas (…). El último quizá llenar no pueda (9). Varias dimensiones de sentido que luego se extenderán en el libro se condensan aquí: el plano de la temporalidad, la espiral logarítmica como forma integradora, y también la inconclusión, la ausencia de un cierre definitivo de esa misma figura (sin cierre pero también sin inicio claro). Esta última cuestión adquiere fuerza en una imagen del último relato, "La espiral admirable".[4] La protagonista femenina de este relato, luego de recoger varias caracolas como la que establece el hilo de "El azar", relato que abre el libro, precisa los rasgos de esta curva que ha visto en muchos lugares:

> El giro le es familiar, lo ha visto en el ombligo de su hijo, en la tela paciente de las arañas, en la sopa que comienza a girar en los pucheros, en la cabeza de los girasoles, preñada de semillas. (136)

Pero la imagen a la que me refiero es la que se produce luego de que la mujer dibuje la espiral en la arena y la contemple desde arriba para notar la posibilidad de un recorrido infinito en sus vueltas y al mismo tiempo uno medible mediante una cuerda que la atraviese. Esta tensión y su dibujo finalmente se borran con la pleamar. El borramiento entraña una aceptación de tanto lo inconcluso de cualquier itinerario en busca del origen como de cualquier visión panorámica de las proyecciones del desarraigo. Los relatos esbozarán conexiones, se remontarán mediante objetos a otros momentos de la historia, pero nunca se pretenderá que este entramado devenga en un sistema cerrado y definitivo. Si bien la desaparición de esta forma hacia el final parece negar los recorridos sistematizadores y se libera a la ficción de direccionalidades y de un lastre teleológico (Minguzzi, 2017: 227), la consideración de las exigencias al inicio del libro sobre la lectura ordenada para propiciar un texto más amplio permiten leer

[4] Es el nombre con el que el suizo Jacob Bernouilli rebautizó esta curva que había recibido el nombre de espiral logarítmica por Pierre Varignon.

una propuesta tensionada entre orden y desorden, fuerzas centrífugas y centrípetas.[5]

"El azar" es el relato que abre el libro y reproduce una desestabilización genérica hacia su interior que replica la del volumen del que forma parte. Así como el libro es una colección de relatos que postula el desborde de la autonomía genérica del relato breve, este cuento funciona como una articulación de seis microrrelatos (Imperatore, 2014: 50). El presente desde el cual inicia el relato consiste en un momento de la vida de Jan y Lyuba, dos extranjeros que serán perfilados a lo largo de los otros relatos y que cuando abre este cuento se encuentran en las playas de Normandía. Uno de ellos, Jan, está a punto de realizar su pedido de casamiento. El encuentro por parte de Lyuba de una caracola sobre la arena y la descripción de la forma que alberga –"una espiral logarítmica, de esas que giran y se expanden a partir de un punto infinitesimal" (15)– disparan una sucesión de saltos narrativos hacia el pasado. Si el tiempo abrió "pequeñas ventanas" en la caracola, la narración entrará por esos tragaluces del tiempo, pero no para elaborar un relato retrospectivo que permita entender la trayectoria de estos personajes y los desplazamientos que explican su presencia en ese lugar (cuestión de la que luego se encargarán fragmentaria e indirectamente los otros relatos), sino para remontar históricamente, como señala Armando Minguzzi (2017), una historia de lo continental europeo a partir de la caracola como hilo conductor.[6] Está claro que Europa y la identidad europea es lo revisado en esta reconstrucción que operan los relatos mediante sus vueltas hacia el pasado, pero no deja de ser cierto también que la unidad de lugar es más que puntual.

[5] La autora concibe esa interacción entre las partes y el todo en la colección de relatos integrados como un espacio de tensiones permanentes entre fuerzas centrígugas y centrípetas. Mientras que las primeras "contribuyen a la cohesión entre los textos" y orientan hacia un final, las otras "potencian el sentido de apertura de la obra, la concepción antiteleológica, la discontinuidad, la multiplicidad" (11).

[6] Minguzzi (230) señala que este propósito de revisar críticamente una lectura de lo europeo se hace evidente en que dos de estos relatos breves que componen el cuento recalan en el desembarco aliado en 1945 y la aparición de la peste en el siglo XIV.

Es la playa de Normandía la ventana local desde la cual se remonta hacia diferentes escenas del pasado para remitir a la articulación que atraviesa todo el libro entre la mirada parcial y local y los marcos de sentido generales.

Esta composición de microrrelatos cumple la función de otorgarle densidad al presente. Cada salto hacia el pasado es una capa que se devela como antecedente de ese presente que deja de ser un momento estrecho y simple para transformarse en un eslabón de una cadena de sucesos heterogéneos y azarosos que lo hicieron posible. No son los enlaces del tiempo sincrónico de lo global ni tampoco los engarces sin fisuras de una temporalidad nacional o continental lo que une los relatos, sino los múltiples destellos de un tiempo fracturado. Se comprende la propuesta narrativa como una confrontación de la concepción del tiempo en la globalización si recurrimos a la metáfora *multum in parvo* que, como señala Héctor Hoyos (2015), opera en cualquier conceptualización de lo global. Si el tiempo sincrónico de la hiperconexión global introduce lo "mucho en lo poco" a partir de la idea de una multitud de sucesos simultáneos a nivel mundial, en este caso es el tiempo el que se descoyunta en una serie de momentos comprimidos en el mismo espacio. Los sucesos no se organizan según un corte temporal, sino a partir de una unidad espacial que los comprime y los hila. El relato introduce cada una de estas escenas a partir de un salto temporal hacia el pasado: "cuarenta años antes", "casi dos siglos antes", "siglos atrás", "hace doscientos mil años" y "cuando el mundo era un desaforado océano azul". Si bien el azar está en el centro de estos microrrelatos, la serie que constituyen no es azarosa: un recorrido por anónimas figuras femeninas en episodios de opresión y rebeldía emerge en este trayecto hacia el pasado.[7] Este primer cuento del libro reconstruye el

[7] Señala Adriana Imperatore (2014: 55) que los viajes en el tiempo y el espacio que atraviesan todo el libro tienen como propósito captar "las transformaciones de la subjetividad femenina, las formas de padecer y vivir la maternidad, el amor, la violencia, el matrimonio, las elecciones y el azar que parecer el trazo o el figura en el tapiz de los sentidos que se dibujan.

modo en que una caracola va pasando de mano en mano por accidente, involuntariamente, sin que esté en juego una idea de transmisión, legado o herencia. Este planteo nos llevará a una cuestión que el texto de Obligado despliega como interrogante: si el azar responde a algún orden o determinación preestablecida, o es lo accidental, lo caótico y lo impredecible. La figura de la espiral logarítmica se propone como la condensación de esa tensión en su misma forma: "Quizá la paciencia de las sales marinas permitió que acumularan las bellas capas de su piel, quizá fue el azar minucioso quien los talló, dibujando en sus conchas una espiral que se expande" (19). La concepción del mundo y su historia tal como es planteada en las instantáneas de "El azar" coincide tanto con las propuestas de Louis Althusser en *Por un materialismo aleatorio* (2002) –quien concibe la Historia como un haz de accidentes, colisiones y carambolas que generan efectos impredecibles– como con la de la genealogía nietzscheana, tal como fue leída por Michel Foucault (2000).[8] Dos modos de leer entonces esta reconstrucción narrativa de instantáneas fragmentadas: como una fractura de la solidez del presente al mostrarlo como resultado de la pura contingencia y lo accidental, y, al mismo tiempo, una postulación del desvío como lógica invariable que da forma a las historias. Lo nuevo nace de la desviación, del cambio de trayectoria, del "error": esto será una cuestión central para las vidas y los viajes que se cuentan en estos relatos de Obligado.

Un tiempo roto

La presencia de la caracola como elemento que habilita una particular percepción temporal da forma a "una poética objetual" deconstructiva (Minguzzi, 2017: 227) de la cual es parte otro elemento recurrente: la

[8] En *Nietzsche, la genealogía, la historia* Foucault señala: "Creemos que nuestro presente se apoya en intenciones profundas, necesidades estables; pedimos a los historiadores que nos convenzan de ello. Pero el verdadero sentido histórico reconoce que vivimos, sin jalones ni coordenadas originarias, en miríadas de acontecimientos perdidos" (50).

moneda. En "El azar", en el segundo microrrelato situado en 1945, una muchacha encuentra la caracola y unas cuantas monedas extranjeras en los bolsillos de un soldado muerto. Luego ella decide arrojar al mar esta caracola y quedarse con una moneda, lo que propicia su muerte al toparse con un soldado alemán que descubre el "dólar" en posesión de la muchacha. En otro microrrelato, un soldado maltrata a una niña que hace "cabriolas" para recibir algunas monedas y que luego se venga incendiando el lugar donde este hombre duerme.[9] En el relato "La escritura", el personaje de Lyuba tira por la ventana un dólar con agujero que es recogido por un chico con el cuerpo tatuado que, por sus rasgos, nos remite a Jan (el personaje del inicio de "El azar"). Finalmente, en el relato "La espiral admirable", la protagonista encuentra esta moneda con un agujero que cumple la función de talismán. Lo curioso de esta aparición radica en que este cuento se sitúa en el siglo XVIII: "mientras caían cabezas" (135), señala el narrador en alusión a la Revolución francesa. Es significativo que este desajuste temporal se encuentre realizado precisamente por un dólar. No solamente por el hecho de que se trate de una moneda extranjera presente en momentos relevantes de la historia de la identidad europea, sino, además, por el hecho de que sea la "moneda global", el símbolo de una pretendida equivalencia universal, y se le quite ese poder para volverlo objeto disruptor del tiempo. El enlace entre los relatos ironiza sobre su alcance y poder ilimitado trasladándola allí donde carece de valor. Si el dólar es el signo de una moneda abstracta, no localizada, desterritorializada, se la despoja de su sentido económico y se la revaloriza simbólicamente como talismán y objeto que dinamita la lógica temporal.

[9] La posesión de las monedas parece estar asociada en esta recurrencia a la desgracia y el infortunio. En el cuento "Monedas de oro" se narra la historia del origen de una fortuna que en un principio deja marcas en el cuerpo: la narradora cuenta que su padre, en el viaje que realizó desde Europa a las lindes del Paraná, trajo escondida una bolsa de monedas que "se clavaron como un hierro tatuándole el perfil del rey" (31). El presente en que se sitúa esa narradora que rememora el viaje paterno está dominado por la ruina familiar y el despojo.

Otra de las rupturas de la lógica temporal se vincula a la idea de regreso. Es necesario precisar el lugar que adquiere el retorno como movimiento hacia el origen en estos relatos de Obligado en la medida en que la misma espiral logarítmica en su recurrencia pareciera propiciar un recorrido inverso desde afuera hacia el centro en busca del origen. El último microrrelato de "El azar" que retrocede a un momento "hace quinientos millones de años" cuando "Europa era apenas una isla" (20), cuando el molusco que luego pasará de mano en mano se deja caer en la playa, funcionaría como una escena originaria. Pero en el último cuento, "La espiral admirable", también se señala que esa búsqueda del punto de inicio caminando hacia el centro implicaría dar infinitas vueltas (salvo que se proponga una línea recta que corte la espiral). Así como la vuelta puede ser inaccesible, ya que la infinitud se interpone con ese origen buscado, la idea de huida puede superponerse con la del retorno en casos como los de la protagonista de "Madison, los puentes de". Reescritura y desvío del final de la adaptación cinematográfica dirigida por Clint Eastwood de la novela de Robert Waller, esta narración nos cuenta que el personaje de Francesca decide abandonar a su familia y seguir a su amante fotógrafo en sus viajes por el mundo. En uno de ellos, cuando viajan a Roma, a la mujer se le presenta la oportunidad de volver a su pueblo, a la casa de su madre. La narración desestabiliza la relación entre las nociones de hogar, desvío y retorno. La vida con su marido, de la cual había ahora escapado, significó en su momento el abandono de su familia en Italia, y esta nueva fuga con el fotógrafo le permite, a partir de otra vuelta, un retorno (imposible) a su lugar de origen.[10]

El relato que asocia el viaje de regreso y la anomalía temporal es "Agujeros negros". Este cuento se puede leer como una vuelta de tuerca

[10] En un giro metaficcional, el origen de la escritura del libro mismo se pone en cuestión. No solo por incorporar un relato ("La escritura") en el que el personaje de Lyuba se le aparece a la narradora, sino por el modo en que la espiral aparece en el diseño del colofón del libro. En su larga curva se lee "Este libro se terminó de imprimir…", y luego no una simple fecha, sino una serie de datos cronológicamente desordenados que impiden pensar un recorrido unidireccional del tiempo desde un origen claro y preciso.

sobre la tradición de narraciones sobre la imposibilidad del retorno. Si en *Las otras vidas* el relato "Exilio" constituía una propuesta formal para narrar las vicisitudes de ese tipo de desplazamiento (la apertura de un abanico armado a partir de las distintas posibilidades de una vida), este cuento es también una respuesta a cómo narrar la experiencia exílica, pero en este caso mediante una estructura narrativa de "cinta de Moebius" y de un trabajo con el tema del "agujero negro" y la "máquina del tiempo". Esta última se introduce como motivo en el relato por medio de un juego de la protagonista Elsa con su padre, quien le propone un artefacto casero, una suerte de batidora que permitiría reunirse con los seres queridos que ya no están. Cuando la protagonista vuelve a Buenos Aires y planea retomar su antigua historia de amor con Fabián, se produce una superposición de tiempos, el inicio del relato y el final coinciden, los hechos del pasado (el accidente de la hermana de Elsa) y los del presente (la espera de Fabián en la plaza y un ataque que lo sorprende y lo deja tirado) se funden en uno provocando una anomalía, una falla temporal.

Otros enlaces para un mundo que busca ser rearmado

Además de ser el elemento que otorga continuidad a los relatos de "El azar", la espiral es una forma recurrente que aparece en otros cuentos bajo diferentes formas: el dibujo de aves de rapiña que dibujan esas curvas en el cielo, los vestigios del círculo de la Vía Láctea. Sin embargo, el armado más amplio que los relatos establecen en su ensamblaje no descansa solo en esta reiteración, sino en un conjunto de enlaces que incluyen el cruce de personajes viajeros, la continuidad de motivos, imágenes que reavivan la memoria, etc. Este sistema de vínculos que va armando una suerte de red puede considerarse una respuesta formal al modo en que lo global se concibe precisamente como un sistema de interconexiones creciente a larga distancia. Como señala Bruno Latour (2011), en el mundo contemporáneo la red designa todo tipo de infraestructuras técnicas, relaciones sociales y geopolíticas, incluso

la vida en internet. Su formato permite plantear una oposición con el de la esfera que está en la base de la metáfora de lo global. Mientras que las redes, señala Latour retomando a Peter Sloterdijk, son "anémicas" y se caracterizan por sus puntos y enlaces, la esfera constituye un sistema cerrado entre paredes protectoras dentro de las cuales las formas vivientes definen su inmunidad. Si lo global, según Latour, funciona como término vacío en la medida en que deja abierta la definición respecto a desde qué espacios locales y a través de qué tipo de enlaces se constituye, la ficción de Obligado intervendría entonces proponiendo un tipo de articulación que llene ese vacío, evitando tanto la invisibilización de los conflictos que implica la concepción de las conexiones bajo la metáfora de flujo global (Pratt, 2003) como una direccionalidad reducida a la interacción entre centro y periferia. Si nos detenemos en el relato "Frío" y atendemos a su enlace con el cuento "Así que esto era el amor", podemos entender cómo los relatos en su ensamblaje oblicuo de fragmentos articulan una dinámica de cruces que replantean la relación entre lo local y lo global no subsumiéndola ni a la lógica de la red ni a la del globo. "Frío" se inicia con una cría de mamut que se ahoga en el lodo y que siglos después será considerada un "dios enterrado" por los nativos nómades que habitan el norte de Rusia lindante con el Círculo Polar. El relato se sitúa en un momento de crisis y avance de la modernización sobre este lugar. El descubrimiento del gas bajo esas tierras de la Península de Yamal provoca la aparición de "máquinas de fauces tremendas que mastican hielo" (40). El relato superpone el ultraje sobre la tierra con la violencia sexual que sufre Lyuba por parte de su padre. En medio de esta realidad traumática se suma otro hecho: la aparición de una pareja de extranjeros, luego precisados en el relato "Madison, los puentes de", que fotografían al pequeño mamut congelado. La difusión de esa foto contribuye a la alteración definitiva de esa comunidad remota. El fotógrafo viajero funciona como vínculo entre los relatos: retrata accidentalmente a los protagonistas del relato "Las dos hermanas" (que representa una parte de la historia familiar de Jan) y saca la foto con la que se encontrará Lyuba años después cuando

descubra, en "Así que esto era el amor", que el anciano agonizante que debe cuidar es aquel hombre vinculado a la ruina de su comunidad de origen. Es relevante que en este relato-marco que tejen las narraciones sea la labor de un reportero de *National Geographic* el elemento de enlace entre realidades distantes. Esto, así planteado, no parecería alejarse de la concepción de la globalización entendida a partir del carácter hegemónico de la industria cultural de masas anglosajona: una mirada desde el centro que organiza y cataloga los distintos rincones del mundo. O podríamos pensar más bien que este tipo de vínculos tienen que ver con una mirada que, al mismo tiempo que señala la erosión de los marcos locales en la constitución de identidades, cuestiona la hipótesis de la homogeneización cultural del planeta. Me refiero a la proximidad que aquí se puede establecer con el planteo de Arjun Appadurai (2001), quien piensa que una cuestión que distingue a las interconexiones del mundo contemporáneo es la circulación de imágenes de los medios masivos de comunicación. Sin embargo, la narración y las consecuencias que tiene la anagnórisis del fotógrafo por parte de Lyuba en "Así que esto era el amor" parten de la foto, sí, pero van más allá. El gesto de Lyuba de no vengarse de uno de los responsables de la ruina de su lugar de procedencia, de alguna manera, constituye una evasión del mandato de origen (la venganza en nombre de la tierra mancillada). La decisión de perdonar al agonizante muestra las posibilidades del personaje de liberarse de las determinaciones traumáticas de su pasado y le da una dimensión ética. La literatura de Obligado, en línea con la categoría de "imaginación social"[11] de Appadurai (2001),

[11] Appadurai (2000) piensa el trabajo de la imaginación en la yuxtaposición entre las migraciones y la velocidad del flujo de las imágenes vehiculizadas por los medios masivos de producción. Este trabajo, señala Appadurai, es un espacio de "disputas y negociaciones simbólicas mediante el que los individuos y los grupos buscan anexar lo global a sus propias prácticas de lo moderno" (20). Es necesario precisar además que Appadurai se refiere a una idea de imaginación que no se encuentra confinada en "el espacio del arte, el mito y el ritual", sino que se despliega en la cotidianeidad de la gente común cuyas diásporas introducen una fuerza de imaginación en sus vidas, ya sea como memoria o deseo que trascienden los territorios nacionales.

imagina formas de vida fuera de los marcos de la nación y lo local que se apartan de las determinaciones hegemónicas de lo global. La piedad del extranjero funda otro modo de tramar la relación entre realidades e historias distantes.

Las vueltas de la extranjería

El armado del libro de Obligado no tiene como única intención aproximar fenómenos de realidades distantes y movilidades transnacionales, sino que también reconstruye una historia de los viajes y desplazamientos del pasado: es la tradición de los nómades que representa Lyuba, es el viaje de Polonia a Buenos Aires en "Las dos hermanas" como parte de la historia familiar de Jan Siedlecki. De esa manera, los desplazamientos del presente constituyen "las proyecciones del desarraigo", en tanto que continúan la movilidad del pasado, pero también un nuevo punto de partida, una perspectiva no subsumible completamente a un esquema general a pesar de los lazos que se evidencian. El extranjero es la perspectiva desde la cual se sostienen los nodos en que se cruzan las historias (Jan, Lyuba), pero también constituye una mirada disruptiva: exhibe la paradoja de reunir enlace e interrupción, continuidad y corte, traición y tradición. Para comprender cómo gravita la perspectiva extranjera en la construcción de este mundo roto rearmado, es necesario aprehender no solo el itinerario de los personajes de Lyuba y Jan, sino también comprender las vueltas que tiene que dar el relato para asumir la extranjería como perspectiva. "Albania", en principio, es una narración que se entrevera con el cuento "El silencio" por medio de la imagen de la mano de una mujer que se asoma desde un tren y dispara la memoria de un anciano que fue empleado ferroviario durante el nazismo. Pero también es un relato que rearticula la relación entre las identidades y las perspectivas. El relato se abre con el punto de vista de un muchacho que observa a una pelirroja en otro tren en la estación de Angoulême en Francia. Inmediatamente después, el relato focaliza en la situación de la pelirroja dejando atrás la mirada del

muchacho, que se retomará recién hacia el final. "Albania", a partir de ese momento, se concentra en el derrotero de la pelirroja Kristina que, recién casada y pleno viaje de luna de miel, decide abandonar a su marido y "saltar al vacío". El desvío sin un destino pensado constituye un cruce de fronteras y un replanteo identitario cuyo alcance no se reduce a la huida de la previsible vida de casada, sino que desestabilizará los andamiajes de una identidad al punto de fundirse con "el otro". El viaje que emprende a partir de este momento lleva a Kristina, en primer lugar, a cruzarse con el personaje de Jan (lo reconocemos por una serie de marcas y referencias a otros relatos de la serie: "Las dos hermanas" y "El silencio"), y luego resulta invitada por Tassi, un empresario italiano, a su yate. Luego de una fiesta a bordo al otro día, la hija del empresario le pide a Kristina que la acompañe a Saranda, ciudad de la costa albanesa. Allí, Kristina, sin papeles ni identificación, es abandonada por Mimí, la hija de Tassi, y debe emprender la vuelta a Italia con un grupo de albaneses que cruzan ilegalmente la frontera. Los albaneses constituyen la figura de extranjería que el relato despliega desde el inicio cuando se focaliza la mirada del muchacho: "Le han dicho que los albaneses trepan a los vagones y pueden robarle, todo tipo de leyendas recorren las vías" (107). Aquí se ve cómo se constituye la figuración del extranjero criminalizado. Albania no pertenece a la Unión Europea, sus habitantes representan un afuera, una proximidad amenazante que puede derramarse sobre el propio territorio, "el otro" sobre el cual descansa una mirada estigmatizante: el albanés se presenta como lo abyecto de la identidad europea. La vuelta identitaria que asumirá el relato ya es anticipada cuando Kristina, en la ciudad italiana de Rapallo, se ve a sí misma en una albanesa que cruza por accidente: "…es como yo, una emigrante". Albania y los albaneses funcionan en el relato como el espejo distorsionado que vuelve a Europa extranjera para sí misma, ya que en ese espacio que es la alteridad, según el discurso social y las fronteras políticas, se puede ver el pasado europeo: "…parece Europa hace cuarenta años, cuando la naturaleza era auténtica y no todo tenía aspecto de parque temático" (121). Kristina muestra

qué fácil es volverse una extranjera indocumentada: la identidad que aparentaba ser sólida de pronto se vuelve frágil, un mero resultado de posiciones o perspectivas. Volverse parte del contingente de albaneses que debe cruzar la frontera parece por momentos realizarse como un pasaje cortazariano en el que Kristina "se pierde en un espejo cóncavo donde ella no es ella sino alguien que ha nacido en otro país, en otro mundo" (133), pero en realidad no deja de ser un mero juego de perspectivas, como se verá hacia el final. Esa disolución identitaria en el otro y el extranjero que se produce en el desplazamiento de Kristina es provisoria y toca su límite en el momento mismo en que se cruza la frontera y se expone a la diferencia: ella puede retornar a su condición de turista, mientras que los albaneses realizan un cruce vinculado a la supervivencia, un viaje con un propósito laboral. Es por eso que Mirvei, la albanesa que ayuda a Kristina a volver a Italia, le recuerda que una vez que lleguen a Ancona, "Tú libre, yo a lo mío" (132). El cuento retoma hacia el final la perspectiva del muchacho que había quedado prendado de la belleza de la pelirroja, pero ahora se da un cruce diferente de miradas. Cuando el joven mira por la ventana no reconoce a Kristina, solo ve a dos albanesas y recibe una advertencia de un estudiante que viaja a su lado: "–Albanesas –dice–, cuidado. Suben a los trenes y roban" (134). Esta observación es eco de la que abre el relato (quizás no efectuando, pero sí sugiriendo un pliegue de tiempos similar al de "Agujeros negros") y produce una ironía sobre la diversidad de perspectivas, ya que se considera que poder charlar con él equivale a una oportunidad para conocer otro punto de vista.

La posibilidad de que a lo largo de la serie de relatos que compone *El libro de los viajes equivocados* se mantenga una tensión formal entre la perspectiva fragmentada y un diseño integrador se debe a la adopción por parte de Obligado de una posición que ella llama escribir "desde la verja" (2015). La escritora evoca la imagen de la valla de Melillá que separa el enclave español del territorio marroquí y tiene como fin impedir la entrada de inmigrantes. Definir con esta metáfora el lugar de la propia literatura significa identificarse con un espacio

de frontera y con una posición incómoda; asumir la mirada de los expulsados, de los extranjeros, de los desarraigados. La extranjería y la dislocación se vuelven así el sustento de una narración alter-global que propone lazos y ensamblajes entre experiencias de migración y viajes del pasado y entre realidades distantes del presente, de una manera que evade tanto la cuestionada estabilidad monolítica de las identidades nacionales como la imposición desigual de los flujos globales.

Ficciones del contacto cultural

Concebir a las ficciones narrativas propuestas en este capítulo –*Salsa* (2002), de Clara Obligado, y *El viajero del siglo* (2009), de Andrés Neuman– como escenificadoras de encuentros culturales implica considerar el texto mismo como lugar en el que se reconfiguran los límites culturales (Llamas Ubieto, 2012). Es decir, entender estas novelas como intervenciones que niegan la división entre una cultura propia y otra ajena en tanto frontera incuestionable y prefijada. Volver a trazar o borrar los límites depende no solo de las tramas y las figuras propuestas, sino también, como se verá, de las disposiciones y operaciones textuales.

Tanto la novela de Obligado como la de Neuman operan sobre formas narrativas asentadas y codificadas de la tradición cultural (en el caso de *El viajero del siglo*, la novela decimonónica realista, en el caso de *Salsa*, el melodrama y el "culebrón") para utilizarlas como andamiaje narrativo y, a la vez, dar lugar a desvíos que constituyen formas de introducir la problemática de la extranjería. Diversas formas de ser extranjero, entre las cuales se destacan en *Salsa* la condición femenina de sojuzgamiento a modelos de autoridad patriarcal, además de la concepción del amor anudada a lo nómade y la transgresión de fronteras. En la novela de Neuman, los puntos de apoyo de la transgresión respecto a la matriz narrativa utilizada son, en primer lugar, la misma figura del viajero como incógnita y punto de vista que quiebra las concepciones culturales y políticas del período histórico aludido,

y en segundo lugar, la figuración de una ciudad como Wandernburgo que, en su carácter móvil tanto exterior como interior, desestabiliza las ideas de frontera y de arraigo. Se focalizará entonces los modos en que la extranjería interviene como componente fundamental de la ficcionalización del contacto cultural; la capacidad que tienen ambas novelas para explorar los imaginarios culturales en juego en los fenómenos de contacto. Si bien toda ficción sobre las relaciones culturales incorpora la relación con lo extranjero, la cuestión que plantean estos textos es por el significado asociado a la adopción de su perspectiva (*El viajero del siglo*) y a la visibilización de su realidad social (*Salsa*). En ambas novelas la pasión amorosa interviene de forma productiva y constitutiva respecto a los cruces culturales. Se identifica, entonces, una idea compartida que acerca la experiencia amorosa y el cruce cultural: en ambos se encuentra implicado un movimiento de aproximación e interpretación de un otro desconocido. Si la relación sexual y el erotismo es un lugar común para dar cuenta de la relación cultural, ya desde antes del discurso colonial, como señala Llamas Ubieto a partir del investigador alemán Herbert Uerlings (2012: 244), Neuman y Obligado recuperan este tópico y lo utilizan como una clave para reformular la idea del contacto. En el caso de *Salsa*, será la pasión amorosa no un aspecto que reduzca a la mujer al lugar doméstico y privado de cumplimiento de un deber patriarcal, sino la clave nómade para cruzar fronteras físicas y culturales, transgredir esta reclusión y replantear el vínculo con otras mujeres. En *El viajero del siglo*, la pasión se piensa en su inseparabilidad respecto a la idea. Es justamente este anudamiento entre *eros* y *logos*, entre lo íntimo y lo histórico-político, central para la narración y para la exposición de una postura sobre la productividad del encuentro con lo extraño.

Otra cuestión central es una concepción ampliada de la traducción que ambas novelas presentan, aunque se encuentre de manera mucho más explícita en la novela de Neuman. El ejercicio de traducción no se reduce a una relación entre textos/lenguas sino que se proyecta a un sentido que contempla también las interacciones entre los sujetos

y las culturas. Se advierte, también en ambos textos, la propuesta de un sujeto que no es representante de una memoria cultural original, sino que se vincula más bien a un vacío o incógnita (Hans en *El viajero del siglo*) o a una construcción o máscara con fines de supervivencia (Ulises en *Salsa*). La idea de la traducción se piensa no entre entidades aisladas, sino más bien como una interacción constitutiva que afecta a ambos elementos que entran en contacto. Si bien esta concepción se corresponde con las implicaciones del término "interculturalidad" (Sanz Cabrerizo, 2008: 17), el dinamismo con el que se conciben en ambos textos las ideas de frontera y de identidad lleva a pensar que el concepto de "transculturalidad" es el más adecuado para nombrarlas, ya que pone en relieve los sentidos de travesía y movimiento (*across*, *beyond*). También este término resulta apropiado, ya que, como señala Del Toro (2005), refiere a una interacción en la que el resultado no es "sintético homogeneizante" (21), sino que apunta, más bien, a la hibridez.

Finalmente, es necesario resaltar la función de ambos textos de proponer un trabajo narrativo de visibilización de las formas de extranjería, que en el caso de la novela de Obligado se apoya en el uso de los recursos del melodrama y la apelación a la forma de la "novela coral" (Imperatore, 2011), pero también y sobre todo, en el develamiento del origen identitario como trayecto de adscripciones culturales, la exposición de estrategias de supervivencia de los extranjeros que es presentada como la negociación entre la mirada del otro, las propias condiciones y las exigencias del mercado. En la narración de Neuman, la visibilidad extranjera no depende solamente del punto de vista singular y disruptivo del viajero Hans, sino también de una estructura de multifocalización (Gálvez Cuen, 2015) que da cuenta de diversos modos de ser extranjero, ejemplificados en las vidas íntimas de los personajes secundarios.

La pasión traductora en *El viajero del siglo*, de Andrés Neuman

Ante la desorientación histórica y geográfica en la que nos sume *El viajero del siglo*, que parece desplegarse sin demasiada precisión en la Europa de la Restauración y a la vez replegarse en una ciudad imaginaria situada en algún lugar entre Prusia y Sajonia, Andrés Neuman aporta otra coordenada para ubicar su novela (o contribuir aún más al desconcierto). En el discurso de recepción del premio Alfaguara que el libro recibe en 2009, el autor señala como germen de su texto la escucha de infancia de la música de Franz Schubert. Neuman narra el pasaje de un disfrute sin mediación de la palabra a un conocimiento posterior tanto del poeta Wilhelm Müller, responsable de las letras de esas canciones, como del personaje errante de *Viaje de invierno*: "un viajero con vocación extranjera, sin ganas de norte, que sólo se detiene frente a un viejo organillero" (Neuman, 2009b). La novela tiene como punto de partida, cuenta el autor, el encuentro entre ambos: se trata del momento de suspensión y duda del viajero entre quedarse e irse. Por eso el primer acápite de la novela proviene de esta fuente y es una interrogación y una interpelación artística: "Viejo extraño, ¿debiera / quedarme yo contigo? / ¿Querrás seguir mi canto / al son de tu organillo?". El otro acápite es del poeta portugués Adolfo Casais Monteiro: "Europa, arrastrando tus andrajos, / ¿algún día vendrás, vendrá ese día?". Ambos acápites son traducciones de Neuman[12] y anticipan no solo la actividad del protagonista y un arte que se ejerce en un sentido ampliado en el texto, sino también el mosaico poético de poemas traducidos por el autor que puntean la narración. Los versos del poema "Europa", de Casais Monteiro, escrito en 1945 y publicado al año siguiente, lanzan una pregunta sobre la posibilidad de regeneración futura en un momento de devastación y ruina. El tercer y último acápite es de George Steiner ("Los vegetales tienen raíces / los hombres y las mujeres tienen pies") y anticipa la relevancia del desarraigo como

[12] La traducción de Andrés Neuman de *Viaje de Invierno* de Müller se publicó en 2003.

motivo central de la novela. Para completar el marco de la narración, además de los acápites tenemos una nota y una cita que cierran la novela bajo el título: "Nota sobre las traducciones".

> Las versiones en español de los poemas citados en esta novela son obra del autor, ya sea por traducción directa del original o mediante lenguas puente. Toda lengua es un puente. Todo poema también.
>
> La fuerza de una lengua no consiste en rechazar lo extraño, sino en devorarlo.
>
> Axel Gasquet (533)

Esta nota final evidencia la relevancia de la idea de puente que subyace a la concepción no solo de la traducción sino también de la lengua y del poema. La cita del crítico Axel Gasquet sustenta una poética de reconocimiento de lo extranjero y extraño como definición tanto de la lengua como de la propia identidad. De esta manera, los fragmentos que abren y cierran la novela son el marco que permite entender la concepción ampliada de la traducción que se forja en la narración y que parte de la ficcionalización específica de la labor del traductor a partir de la figura de Hans y la actividad que le propone compartir a Sophie. Si la novela busca instalarse sobre una idea de traducción como puente hacia lo extraño, lo hace entendiendo ese vínculo como un proceso, una oscilación que se corresponde a un estado de inestabilidad y fragilidad.[13] Si bien la novela incorpora reflexiones y de-

[13] La decisión de ubicar las acciones durante la Europa postnapoleónica de la Restauración monárquica exhibe la necesidad de introducir esta dinámica de lo mudable y la reflexión sobre los vínculos y puentes con lo extranjero justamente en una época signada por la reacción conservadora, la búsqueda de restaurar un estado de cosas anterior a la Revolución francesa y la instauración de la Santa Alianza, que tiene como objetivo el mantenimiento del *statu quo* mediante la intervención en caso de la propagación de movimientos revolucionarios o liberales (Droz, 1974). Si bien, como señala Vicente Luis Mora (2009), hay un uso confuso de la temporalidad histórica en la novela, la intervención fundamental de la ficción en el marco histórico que se plantea está encarnada en la figura de Hans como "conciencia histórica" que permite

bates que explicitan una postura sobre los encuentros culturales, las relaciones con lo extranjero y los modos de concebir la traducción, el texto se instala en la indeterminación y el movimiento de vaivén aludido en tanto ejercicio narrativo. Esa oscilación e indecisión de la traducción (la duda entre una palabra u otra) funciona de la misma manera que los momentos que la narración trabaja como pasajes de la seducción. La dinámica del encuentro con lo extraño que define la relación intercultural se vuelve en esta novela principio constructivo: hay una recurrencia de pasajes armados como contrapunto, es decir, en la interacción o vaivén entre dos órdenes cuyos lenguajes se solapan y aproximan sus sentidos. La novela se apoya narrativamente sobre el procedimiento de contrapunto que adquiere el sentido de *puente*, pero sin que ese acercamiento signifique una anulación del doblez y la extrañeza que hay en ese pliegue de lenguajes contrapuestos. Si bien es central la idea de puente e incorporación de lo extraño, la narración de ese intersticio, ese momento de oscilación como proceso, exhibe una dinámica de contacto de lo heterogéneo que nunca elimina la escisión, la diferencia y extrañeza. Esta irreductibilidad condensada en Hans es su extranjería, y se hace visible en su representación, en el modo en que se perfila como personaje y en la mirada que impone revelando lo extraño en la conformación de las identidades culturales, literarias y lingüísticas. Aunque la concepción ampliada de la traducción parece subsumir todas las formas que asume la dinámica entre lo propio y lo extraño, la narración explicita esta lógica en tres planos articulados: el del amor y la seducción, el de la interacción cultural y el de la práctica de la traducción literaria.

Así como el uso del contrapunto como forma de aproximar dos lenguajes constituye el correlato narrativo de una dinámica que remite

---

el pasaje entre el siglo XIX y el presente, y también en un espacio mutante: la ciudad de Wandernburgo, que "nunca sabe dónde están sus fronteras, hoy aquí y mañana allá". Wandernburgo y Hans representan la intervención ficcional desestabilizadora que dinamita las certezas del marco histórico y permiten tender un puente con los debates de la Europa contemporánea y la Unión Europea.

tanto a la concepción del amor como a la de la interacción cultural y la de la traducción, la adopción de un narrador en tercera persona que da cuenta de distintas perspectivas a través de la inclusión de focalizaciones en personajes secundarios es un modo en que la novela se torsiona, sin abandonar un andamiaje de la novela decimonónica, hacia la visibilización de formas de la alteridad y la marginalidad como modos de ficcionalizar la extranjería (Gálvez Cuen, 2015). Si por un lado la extranjería en la novela proviene de esa condición oscilante y disruptiva de Hans que duda entre irse y quedarse y se reproduce en una concepción del encuentro con lo otro y lo extraño como proceso inestable e inconcluso, la narración aborda también la extranjería a partir de un movimiento de visibilización de la perspectiva y condición de figuras como el organillero, el campesino Reichardt, el trabajador Lamberg y la criada Elsa. La multifocalización descentra la narración de la historia amorosa de Sophie y Hans y permite ver ángulos de la figuración de extranjería que involucran aspectos sociales, de género y religiosos.

Cuando Hans, viajero del que poco sabemos, llega a la insólita ciudad de Wandernburgo, conoce a Sophie Gottlieb y encuentra un motivo que se suma a su amistad con el organillero para permanecer en ese lugar que pensaba de paso. El oficio de traducción de Hans pronto será integrado como una actividad más compartida en los encuentros clandestinos que el extraño tiene con Sophie a espaldas de su adinerado prometido Rudi Wilderhaus. En estos pasajes, la narración no se demorará simplemente en el erotismo de los cuerpos y en el discurso amoroso, sino también en las lecturas de poemas de grandes autores de la literatura europea del siglo XIX con el fin de ser traducidos por los personajes en una labor conjunta. De esta manera, la novela incorpora no solo un análisis de dichos poemas, desplegando lecturas sobre los sentidos que se condensan en sus versos, sino también una explicitación de la actividad de traducción en proceso. El traducir como un movimiento oscilante de aproximación, una reflexión explícita sobre el modo de efectuar el pasaje a otra lengua de cada palabra y frase de los poemas invocados.

> Sí, dijo Sophie, me parece mejor vientos que céfiros. ¿Y lo de las mariposas?, preguntó Hans, ¿no quedaría mejor si en vez de "las vagas mariposas" pusiéramos "ociosas mariposas"? No, no, contestó Sophie, mejor vagas, porque así se nota que no tienen preocupaciones, pero también parece que las vemos borrosas yendo de flor en flor. (387)

Aunque la novela nos brinde poemas traducidos como resultado de esos pasajes (que conforman una selección de traducciones del mismo Neuman), la decisión de exponer narrativamente el proceso de traducción coincide con el énfasis que se observa en detenerse en lo procesual, en el encuentro con lo extraño como movimiento, como vínculo dinámico e inestable. Esta propuesta de pensar la relevancia del momento de indeterminación del contacto con lo extraño, del encuentro en tanto aspecto dinámico, tiene su realización narrativa en pasajes armados como interacción o vaivén entre dos órdenes o realidades cuyos lenguajes se aproximan y se diferencian estableciendo un contrapunto como forma de narrar. En el caso del primer encuentro entre Sophie y Hans, no es la conjunción narrativa de dos situaciones distantes lo que sostiene el contrapunto, sino la emergencia de otro lenguaje, uno de gestos que se realizan con un instrumento particular, un abanico:

> Hans no tardó en percatarse de que, aunque ahora Sophie guardase silencio, su abanico reaccionaba ante cada una de sus frases. Procurando mantener la coherencia en el diálogo con el señor Gottlieb, el nivel más profundo de su atención se aplicó a traducir de reojo los gestos del abanico. (45)

Esto produce que el pasaje tenga dos niveles que entran en diálogo: dos lenguajes diferentes que establecen un espacio de comunicación y un ritual de seducción mediante la traducción. Mientras Hans encauza el diálogo con el señor Gottlieb, al mismo tiempo envía señales a Sophie, que responde con movimientos de su abanico:

> Los diálogos siguientes fueron acompañados por unas plácidas ondulaciones del abanico, que en su fricción regular daban la grata sensación de estar yendo en la dirección correcta. En un arranque de euforia Hans interpeló a Sophie con oportuna gracia, incitándola a abandonar su posición de espectadora para sumarse al animado debate que mantenía con su padre. Sophie no quiso concederle tanto terreno, pero el borde del abanico bajó varios centímetros. (46)

Esto marca el inicio de una dinámica que va a ser recurrente en los debates que tienen lugar en las tertulias organizadas por Sophie Gottlieb. La superposición de las posturas sobre temas literarios, políticos y filosóficos con la atención al lenguaje gestual y la traducción de los signos de la seducción ponen en acto la propuesta de la novela del enlazamiento de *eros* y *logos*. Pero los gestos y las miradas furtivas entre Hans y Sophie serán un lenguaje paralelo que se oculta a la vista de todos. Hans se detendrá en el cuerpo de Sophie en el momento en que su mirada que busca e interpreta el cuerpo amado puede evadir la de los otros participantes de la tertulia:

> Pero también podemos elegir la mezcla, una estética es todo: conceptos, abstracciones, objetos y anécdotas, ¿no le parece? Psé, concedió el profesor Mietter. (Hans se cercioró de que Rudi no estaba mirándolo y espió las microscópicas porosidades de los antebrazos de Sophie, tuvo ganas de lamerlas). (128)

Esos trayectos de la mirada reproducen el lugar de la clandestinidad de la relación amorosa, pero en el plano minúsculo de la cotidianeidad. Así como el erotismo depende de la intermitencia de un cuerpo que se muestra y se esconde (Barthes, 1982), en este caso, lo que efectúa la puesta en escena de una "aparición-desaparición" no es solo el centelleo microscópico del cuerpo que seduce, sino también la mirada seducida que busca su trayecto secreto ante los ojos de todos y encuentra así la grieta de su posibilidad. Y entre dos lenguajes Hans encuentra, a

veces, un pliegue para sostener al mismo tiempo el asedio de la mirada del sujeto amoroso y la argumentación y el debate de ideas:

> Lo que me molesta, reanudó Hans, es lo que hacemos cuando no entendemos el gusto actual: ponernos a plagiar el pasado, insistir en *formas conocidas* (y al decir *formas conocidas*, Hans dirigió la vista al punto exacto del espejo donde el cuello de Sophie flotaba sobre las sombras de las clavículas). (222, el destacado es mío)

Esta inclinación observadora que tiene como objeto traducir el cuerpo amado no es presentada como una labor simple que permite extraer un sentido sólido e incuestionable. El sujeto amoroso entabla una mirada en la que, como escribe Barthes (1993),[14] todo lo que proviene del ser amado no es un hecho, sino un signo que es necesario interpretar abriendo un proceso indetenible, dada la opacidad de ese lenguaje: "el mundo de los gestos no es transparente como un cristal, sino reflexivo como un espejo" (Neuman, 2009: 138). Así, con su propio deseo reflejado en el otro, e incapaz de estabilizar el sentido, el sujeto amoroso oscila entre el sufrimiento y el goce: "Aquella tarde Hans gozó y sufrió interpretando los movimientos de Sophie, otorgándole a cada cual una significación desmesurada, pasando una y otra vez del entusiasmo a la decepción, de la súbita euforia al pequeño despecho" (66).

Si bien la técnica del contrapunto tiene como antecedente la *esticomitia* en el drama griego clásico, que consiste en el diálogo entre dos personajes en versos alternados, podemos pensar que el uso que se hace en *El viajero del siglo* proviene de la novela decimonónica. Un pasaje de contrapunto en el que el ataque nocturno del enmascarado a una bibliotecaria (uno de los pasajes que construyen una trama policial paralela a la historia) se alterna con el momento de esquila de las

[14] Leemos en *Fragmentos de un discurso amoroso* (1993): "Pero para mí, sujeto amoroso, todo lo que es nuevo, lo que altera, no se recibe como si fuera un hecho sino como si fuera un signo que es necesario interpretar. Desde el punto de vista amoroso, es el signo, no el hecho, el que es consecuente (por su resonancia). *Todo significa*: mediante esta proposición yo me fraguo, me ato en el cálculo, me impido gozar" (70).

ovejas recuerda un célebre contrapunto narrado en *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert.[15] Se trata del contrapunto entre el discurso de Rodolfo que busca seducir a Emma y los comicios agrícolas. Esta alternancia, como señala Peter Brooks (2005) en su análisis de la novela de Flaubert, se apoya en un juego de banalidades lingüísticas, la yuxtaposición que exhibe dos sistemas de cliché en la que se muestra la futilidad del lenguaje. En cambio, la apropiación del contrapunto en la novela de Neuman se enmarca en el trabajo con los puentes y la aproximación de esquemas y lenguajes diferentes. El contrapunto narrativo adquiere en este contexto un sentido de traducción de situaciones diferentes que dialogan mediante la mirada, la voz y los gestos.

> La bibliotecaria chilla con el pañuelo embutido en la boca, con el cuchillo dividiendo, sin llegar a cortarla, la piel del cuello. La figura enmascarada maniobra emitiendo ronquidos rápidos. Los muslos gruesos de la bibliotecaria no se despegan.
>
> Los ojos de la oveja se desorbitan, se llenan de un líquido ámbar. Más abiertos que el pánico, desbocados, ya ciegos, los ojos de la oveja se tragan la luz.
>
> El abrigo de la bibliotecaria se desparrama sobre el suelo. La lana empieza a apilarse. (263)

La concepción de traducción sobre la que se apoya la novela invade todos los planos: la narración, la comprensión, la interpretación de los signos del cuerpo amado, la lectura, la perspectiva histórica. Pero esta idea no se reduce a la metáfora del puente y el diálogo sino que debe entenderse a la luz de los planteos de Antoine Berman (2005) de

[15] Los diálogos entre la novela de Neuman y la de Flaubert se enmarca en el proyecto del primero de la traducción de una época y su forma novelística a las formas y los problemas contemporáneos. Respecto a la comparación que le proponen en una entrevista entre la escena del carruaje con la que comienza su novela y el conocido pasaje del carruaje de *Madame Bovary*, Neuman señala que su propósito, evidenciado en el trabajo con los encuentros eróticos que expone su narración, consiste en correr las cortinas del carruaje: "El asunto era ese, hacer lo que Flaubert no hizo, correr el visillo y mirar" (2009c).

la traducción como "prueba de lo extranjero". Si la novela introduce reflexiones específicas sobre la labor de traducción en los debates en la tertulia y en el trabajo compartido entre Hans y Sophie, la búsqueda de ampliar la lógica de la traducción para pensar el acto mismo de interpretar, los contactos culturales y lo amoroso instauran un modo de relación entre lo propio y lo extranjero en que el acto de traducir no es el de la traslación y restitución de un sentido, sino, más bien, un proceso de transformación, de revelación de la extrañeza que modifique profundamente lo propio o la lengua traduciente (Berman, 2005). Si ya el acto mismo de lectura como encuentro con lo ajeno puede comprenderse como traducción, cuando se efectúa el pasaje a otra lengua solo se continúa desde esta concepción un movimiento que ya el mismo texto inició: "La traducción no traiciona ni sustituye, es una aportación más, un empujón a un texto que ya estaba en movimiento, como cuando alguien se sube a un coche en marcha" (2009: 344).

Esta concepción del encuentro entre dos órdenes como proceso dinámico o movimiento es importante a la hora de comprender el modo en que la novela presenta las inter-relaciones entre culturas diferentes no tanto como objetos independientes y aislados que entran esporádicamente en contacto, sino más bien como sugiere el término de interculturalidad según Sanz Cabrerizo (2008): una "interacción gracias a la cual esos objetos se constituyen y se comunican" (17). Si, como señala Llamas Ubieto, en la mayoría de los términos utilizados para pensar las relaciones culturales predomina lo espacial y la localización o superación de fronteras, como "inter" (entre), "trans" (más allá de, al otro lado de), liminal, "tercer espacio", entre muchas otras, es necesario advertir que *El viajero del siglo* propone una ciudad móvil como forma de escenificar esa concepción dinámica de la relación cultural. Wandernburgo, ciudad inventada, no tiene una fijeza exterior (fluctúa en las fronteras entre Sajonia y Prusia) ni interior, ya que las calles, casas y establecimientos cambian de lugar cada día. Esta ciudad se propone así como la figuración ficcional de la perspectiva teórica sobre el contacto entre culturas que considera a la frontera no como un elemento

estático sino mutante y dependiente de aquello que ayuda a constituir (Llamas Ubieto, 2012: 115). Esto muestra cómo la novela sostiene su postura sobre el intercambio cultural no solo de una manera reflexiva mediante las posturas que se explicitan en los debates, sino también mediante un artilugio central de su propuesta ficcional. El carácter móvil de la frontera diluye la distinción entre irse y quedarse (oscilación que desde el inicio introduce el personaje de Hans): "es imposible estar completamente en un lugar o irse del todo". De esa manera, así como se amplió el sentido de traducción, también se extiende el de la condición fronteriza: "Casi todo el mundo vive así, ¿no?, entre irse y quedarse, como en una frontera" (122). La narración no solo propone una concepción dinámica del contacto, sino también una en la que lo ajeno no se deja incluir por completo, y conserva algo que no es accesible, algo irreductible (Waldenfels, 2011). El mismo Hans en relación con la no-identificación de su procedencia permanece en este umbral de extrañeza. Como queda evidenciado, la concepción de la traducción como experiencia o prueba de lo extranjero (Berman) y la de interculturalidad como relación atravesada por el aguijón de lo extraño (Waldenfels) se conjugan y potencian en la narración de Neuman.

Una parte importante de los debates en la novela están atravesados por el modo de entender el intercambio cultural en el marco de los esfuerzos de los Estados-nación para imponerse como modelo identitario modelador de las subjetividades, las lenguas, las fronteras y las literaturas. La postura de Hans en las discusiones consistirá en rechazar las nociones de una cultura como expresión del alma de un pueblo (el *Volksgeist* de Johann Gottfried Herder y de Fichte) y de una nación como un conjunto de rasgos inmutables: "La historia demuestra que los pueblos son cambiantes como un río" (98). También confrontará la postulación romántica del genio como escritor *enraciné*, es decir, como maestro privilegiado de una lengua que sería la emanación esencial correspondiente a la idea de pueblo anteriormente descrita: "¿cómo se puede defender una subjetividad radical y deducir de ella una nación entera?" (97). Por ejemplo, cuando los personajes discuten sobre la

renovación de la literatura alemana, Hans señala que "si se trataba de respetar la tradición nacional, Goethe gracias a Dios era un perfecto ejemplo de lo contrario, porque no había hecho otra cosa que asimilar a autores extranjeros" (228). Es interesante observar que la intervención de Hans no consiste en reponer la oposición entre el paradigma nacional como modelo particularista y una mirada universalista o transnacional que soslaya o desprecia las configuraciones nacionales, sino más bien, en desmontar esa dicotomía a partir de la observación de la internacionalidad de las literaturas nacionales. La observación de Hans va en la misma línea que las propuestas de Udo Schöning que enfatizan lo problemático de la construcción del objeto "literatura nacional". En clara consonancia con los planteos de Schöning (2006), Hans propone observar la conexión interliteraria, esa asimilación de lo extranjero que permite entender el vínculo entre lo nacional y lo transnacional ya no en un sentido excluyente (Topuzian, 2017: 55):

> "Se acerca la época de una literatura universal", leyó Sophie en voz alta, "y cada uno de nosotros debe contribuir a formarla". Esa, asintió Hans entusiasmado, es la única forma de construir la literatura alemana, sumándola, comparándola, mezclándola con las demás. (Neuman, 2009: 328)

Cuando Hans, luego, señala la paradoja de que los invasores franceses en Alemania han sido un aporte fundamental para la unificación de la patria, hace un señalamiento similar al de Jorge Luis Borges en su confrontación de posturas nacionalistas. Ante el hábito de los nacionalistas argentinos por denunciar cualquier idea o costumbre que no tuviera un origen nacional, Borges responde que un verdadero nacionalista debería empezar por rechazar el propio nacionalismo, ya que se trataba de una idea, a todas luces, foránea (Scavino, 2006).

Está claro que la postura de la ficción sobre el encuentro con lo extraño privilegia la idea de movimiento al punto de llevar a repensar las interacciones culturales planteadas y preferir el prefijo *trans-* en lugar de *inter-*. El dinamismo en las nociones de frontera, traducción

e identidad lleva a pensar que la idea de proceso o travesía (*across*, *beyond*) que indica el prefijo del término transculturalidad (Sanz Cabrerizo, 2008: 54) lo hace el más adecuado para nombrar la dinámica propuesta por la ficción de Neuman. En la narración histórica como laboratorio del presente que constituye *El viajero del siglo*, el personaje de Hans introduce una perspectiva cultural que desarma las nociones particularistas y desmonta las ficciones de homogeneidad que dominan ese momento histórico al desplegar un concepto de transculturalidad que, como entiende Wolfang Welsh, rechaza una visión excluyente de la cultura y favorece la atención en las uniones, divergencias y transiciones (2008: 123).

La condición de viajero de Hans está presentada como una dinámica que al favorecer el contacto cultural adquiere una función pedagógica y productiva: "Todo lo que yo sé lo he aprendido viajando, o sea mezclándome con extraños" (Neuman, 2009: 98). Ese movimiento que encarna Hans y que parece interrumpido a partir de su estadía en Wandernburgo es puesto en cuestión por el hecho mismo de entablar una relación amorosa con Sophie en la medida en que la novela sostiene también una concepción del amor definida por el cambio y la movilidad: "yo siempre he creído que el amor es puro movimiento, una especie de viaje (y si el amor ya es un viaje, razonó el viejo, ¿para qué necesitarías irte?) (68)". Sobre la equivalencia entre amor, traducción, movimiento y cruce cultural, la novela sostiene una articulación clave que Hans se encarga de explicitar en uno de los debates en la tertulia de Sophie: el vínculo entre la pasión y la política o la cultura y los sentimientos. Es por eso que la narración de esas mismas discusiones se vuelven el campo de la seducción; así se entrelazan en la novela *eros* y l*ogos*, y de ahí que Hans considere que "todo lo que decía el profesor podía trasladarse al campo de las emociones" (316). Un intercambio de ideas puntual entre Mietter y Hans deja en claro el papel relevante que tiene la emoción a la hora de comprender tanto la traducción como los intercambios con lo ajeno, ya sea en términos nacionales, lingüísticos o culturales. Ante la postura del profesor sobre la imposibilidad de

traducir una emoción y ante la convicción de que no se puede sentir en un idioma extranjero, Hans no solo va a figurar nuevamente a la traducción como puente, sino que va a sostener, como primer reparo, la inseparabilidad de la emoción y la idea (*eros* y *logos*) para exponer luego una postura sobre la productividad del encuentro con lo extraño en la medida en que la entiende como instancia en la que pueden gestarse las emociones: "A mi modesto entender, las emociones no sólo son creadas por una lengua determinada, también provienen de cruces culturales, de encuentros anteriores con otras lenguas, de sobrentendidos nacionales y extranjeros" (318). Esta comprensión del encuentro con lo otro en la que el componente emocional no se pierde, sino que es más bien resultado mismo del intercambio, se corresponde con la idea de la relación amorosa que entablan Sophie y Hans:

> ¿Sabes?, dijo él, en este momento tengo la sensación de que somos dos en uno. ¿Dos en uno?, preguntó ella girando el cuello y apoyando la cabeza en un hombro de él. Quiero decir, explicó Hans, que no es lo mismo que dos personas sean o crean ser una sola (qué horror, suspiró Sophie, eso sería como reducirse a la mitad), ¡exacto!, y no es lo mismo eso que, digamos, ser dos al mismo tiempo, ¿no?, dos al unísono. Aquí, ahora, tú y yo parecemos coincidir completamente, pero a la vez siento que cada uno de nosotros es quien es con más fuerza, no sé si me explico. (405)

La idea que aquí se explicita, junto con la concepción de la relación como movimiento antes mencionada, coincide con el aspecto central que rescata Alain Badiou en su *Elogio del amor* (2012). Al filósofo le interesa centrarse tanto en la relevancia del amor en su carácter procesual como en su posibilidad de constituir una experiencia de la diferencia. Badiou señala que

> El amor no es solamente el encuentro y las relaciones que se tejen entre dos individuos, sino una construcción, una vida que se hace, ya no desde el punto de vista del Uno, sino desde el punto de vista

> del Dos. Yo llamo a esto "escena del Dos". A mí, personalmente, siempre me interesó lo que tiene que ver con la duración y con el proceso, y no solamente lo que tiene que ver con ese comienzo. (35)

Focalizar la extranjería

La condición extranjera de Hans da impulso a una narración que si bien tiene una historia troncal, no impide el despliegue de múltiples líneas en las que se hacen visibles otros modos de ser extranjero. En su centro se ubica, como fue mencionado, el encuentro entre dos figuras de extranjería que toma Neuman de *Viaje de invierno*. El recién llegado que duda si seguir viaje o quedarse y el organillero que se representa como *outsider*, más precisamente, como un sujeto que vive en una cueva con su perro Franz y se gana la vida tocando su órgano en la plaza central de Wandernburgo. No se trata de otra cosa que del encuentro de dos vagabundos. Ambos son sujetos sin ataduras, que se ubican fuera de los mecanismos de control. Si el vagabundo, como señala Bauman, constituye una aflicción de la primera modernidad por su carácter díscolo y resistente respecto al esfuerzo de orden y legislación de los gobernantes, la novela aprovecha esta condición y exhibe la alianza y amistad con Hans que también representa una alteración del orden con sus señales que remiten a la Revolución francesa.[16]

La extranjería queda figurada en la novela de Neuman mediante la multifocalización que adopta el narrador en tercera persona, que se detiene en las historias y los puntos de vista de personajes secundarios y liminares (Gálvez Cuen, 2015) que remiten a la extranjería no solo por representar una exterioridad en términos culturales o nacionales (el español Álvaro Urquiho), sino también en términos de género, en términos sociales y religiosos (e incluso en la intersección de estas variables).

[16] Se hace alusión en más de un pasaje al "birrete jacobino" que lleva Hans y cómo esta prenda alcanza para condensar los miedos y la amenaza para la Europa de la Restauración.

Así como el tercer espacio constituye, en los planteos de Homi Bhabha (2006), un plano intermedio de hibridación en el que se definen las identidades subalternas, la decisión de adoptar la multifocalización como dispositivo narrativo hace que la misma narración se vuelva espacio descentrado de subjetividades liminares (el organillero, Elsa, Sophie, Reichart, Lamberg, etc.). De esta manera, mediante la inclusión de las historias y los problemas de Elsa, Reichart y otros personajes secundarios, la novela reproduce como estrategia formal la propuesta de pensar la extranjería como mirada ajena a los espacios y poderes hegemónicos. De la misma manera que se entiende a la novela *Lucinde*, de Friedrich Schlegel, como una novela política por exponer la vida íntima de los ciudadanos –"¿Hay mayor revolución que la de las costumbres?" (76)–, la narración se politiza adentrándose en la intimidad de los personajes periféricos para hacer visible aquello que no revelan en el espacio social (por ejemplo, las preferencias sexuales del campesino Reichardt). Para ejemplificar esta focalización de los márgenes, esta atención que hace visible historias y subjetividades desplazadas, se puede observar el relato de Elsa, la criada, como una construcción de identidad que agrega un matiz a la que representa Sophie como mujer de la elite del siglo XIX y su lucha por lograr un lugar intelectual de igualdad. En el caso de Elsa, nos encontramos con otro combate de la extranjería femenina, un relato de formación frente la adversidad, cruzado además por los obstáculos provenientes de su posición social:

> Antes de entrar en el servicio de los Gottlieb mi madre me mandó a trabajar para la familia Saittemberg, ¿los conoces?, bueno, esos. En fin, puede que te sorprenda, pero aprendí a leer a los catorce años con las cartas de amor de Silke Saittemberg. La señorita Silke siempre venía y me pedía que guardara las cartas de su amante debajo de mi colchón, porque ella sabía que era el único lugar que su padre no iba a registrar nunca. Así, querido mío, aprendí a leer de corrido, y no solamente eso, también aprendí que los criados vivimos de los restos de los amos, crecemos con lo que ellos tiran. (358)

Por un lado, es clara la operación que entabla la novela de focalización y visibilización de diferentes tipos de experiencias de extranjería, el propósito de poner el foco en los márgenes, en los intersticios de la vida cotidiana y entrar en la intimidad, darle rostro a lo extraño, pero por otro lado, también hay una decisión en la representación de Hans (y también en la del organillero sin nombre) de figurar una extranjería intransitiva, una suerte de extranjería pura que es más un vacío, ya que no tiene como predicado ninguna pertenencia particular, sino una potencialidad de extrañeza: "Lo mejor, dijo Hans, sería ser extranjero. ¿Extranjero de dónde?, dijo el organillero. Extranjero, se encogió de hombros Hans, así, a secas" (123). Así como la ciudad móvil de Wandernburgo representa lo extraño indomesticable, Hans también presenta una identidad inasimilable, ya que afirma tener un pasado que las investigaciones de otros personajes, como, por ejemplo, el padre de Sophie, invalidan. Como señala Elsa Drucaroff (2018), lo inconcebible del origen de Hans (en un momento le dice a Sophie: "si alguna vez contara ciertas cosas, nadie me creería") lleva a pensar si acaso Hans no es alguien que proviene o bien del Río de la Plata o bien del futuro. No es solo la procedencia argentina de Andrés Neuman lo único que nos conduce a la primera conjetura, sino también una alusión a José de San Martín a partir de la mención de "un general argentino exiliado" que vive en París. Esta referencia no solo recupera afuera una figura central en el imaginario nacional, sino que también ofrece una caracterización que no deja de ser sugerente si uno piensa en los rasgos del personaje de Hans: "son muy inquietos esos argentinos, últimamente están por todas partes. Les encanta Europa y aparentan dominar varios idiomas" (170).

El melodrama de la transculturalidad: *Salsa*, de Clara Obligado

Salsa (2002), de Clara Obligado, es una novela que pone en el centro diversas formas del trasplante y la reterritorialización: las de un género musical como la salsa, las de la vida laboral de los extranjeros, las de

una matriz genérica como el melodrama. También, como en el caso de Neuman en la novela analizada, se vuelve relevante comprender la traducción en un sentido amplio que abarque no solo las lenguas, sino también lo subjetivo y lo cultural. Pero en este caso, a diferencia de *El viajero del siglo*, que se concentra en la dinámica de la traducción como proceso, la novela de Obligado enfoca también las estrategias y las negociaciones que se ven implicadas en las trayectorias transnacionales de los personajes. Los desplazamientos, impulsados por la pasión amorosa, abren la oportunidad de reinventar la identidad en un nuevo espacio haciendo de estos personajes ejemplos de una condición que se vincula tanto con lo radicante (Bourriaud) como con lo nómade (Braidotti). La concepción de "transculturalidad", tal como la propone Del Toro, es la adecuada para dar cuenta de esas negociaciones en las que interactúan fragmentos o bienes culturales en un contexto ajeno, dando forma a un campo de acción heterogénea que promueve la "hibridez":

> nuestro término de "transculturalidad" no implica pérdida o cancelación de lo propio, ni tampoco resultado definitivo sintético homogeneizante de la cultura, sino un proceso continuo e híbrido; "hibridez" es lo contrario de pensar la cultura como algo homogéneo y jerárquico que resulta de una modernidad elitista y altamente cognitiva o de las vanguardias europeas. (Del Toro, 2006: 21)

Salsa comienza con el parto de Gloria que concibe a un niño que podría ser hijo de su marido Julio o de Ulises, su profesor de salsa que es senegalés, pero finge ser cubano. La narración enreda o mezcla (términos acordes a los campos semánticos que propone la novela) múltiples historias que giran alrededor del engaño de Gloria y el develamiento de una verdad sobre su madre, con quien se reencuentra hacia el final después de muchos años. En los otros hilos narrativos de la novela encontramos al personaje de Jamaica Bronx que regresa a Madrid y regentea el local de salsa *Los bongoseros de Bratislava* donde se reúnen casi todos los personajes: Omara, inmigrante afrocubana que se

encarga de cuidar a Nin, la hija de Marga, una escritora española divorciada, entre otros.

En estas historias cruzadas en las que se visibiliza no solo el origen sino también los sufrimientos y los deseos tanto de las mujeres como de los extranjeros que retrata la novela, la telenovela o "culebrón" como formato y sobre todo el melodrama en tanto matriz genérica funciona como un andamiaje narrativo clave. El melodrama se traduce a la realidad contemporánea y transcultural de Madrid para sostener esa operación de visibilización que se construye, en primer lugar, mediante una ficción genealógica (despliegue de un enigma familiar de origen) y, en segundo lugar, exponiendo las antes mencionadas estrategias de supervivencia de los extranjeros que se asocian fundamentalmente a la seducción y a la invención o apropiación identitaria. Ya en el análisis que hace Brooks (1995) de "la imaginación melodramática" queda clara la función del melodrama como una matriz genérica en la que se verifica una lógica de develamiento de lo oculto o invisibilizado. Brooks señala que el melodrama revela "la moral oculta"[17] (5): las ideas y los valores que operan bajo la superficie de una sociedad que busca verdades que se constituyan como guías de la organización social. Por su parte, Néstor García Canclini (1999b) propone entender los vínculos entre relaciones culturales y procesos asociados a la globalización como una tensión entre épica y melodrama:

> Quienes hablan de cómo nuestro tiempo se globaliza narran procesos de intercambios fluidos y homogeneización, naciones que abren sus fronteras y pueblos que se comunican. Sus argumentos se apoyan en las cifras del incremento de transacciones y la rapidez o

[17] Peter Brooks (1995) identifica "la moral oculta" con los valores que subyacen a la superficie de la realidad: "We might say that the center of interest and the scene of the underlying drama reside within what we could call the 'moral occult', the domain of operative spiritual values which is both indicated within and masked by the surface of reality" (5). Y agrega: "it is a sphere of being where our most basic desires and interdictions lie, a realm which in quotidian existence may appear closed off from us, but which we must accede to since it is the realm of meaning and value. The melodramatic mode in large measure exists to locate and to articulate the moral occult" (5).

> simultaneidad con que ahora se realizan: volumen y velocidad. Entretanto, los estudios sobre migraciones, transculturación y otras experiencias interculturales están llenos de relatos de desgarramientos y conflictos, fronteras que se renuevan y anhelos vanos de restaurar unidades nacionales, étnicas o familiares perdidas: intensidad y memoria. (67)[18]

Como señala Silvia Oroz, el melodrama es un macrogénero cuyo eje es el discurso sobre los sufrimientos y la desdicha que apela a la hipersensibilidad. La catarsis como componente fundamental para la tragedia, tal como fue determinado por Aristóteles, se actualiza en el melodrama, como recuerda Oroz, en el que el espectador (en el caso puntual del melodrama cinematográfico latinoamericano que aborda la autora) se identifica con los problemas de los dolientes personajes figurados viendo reflejada sus propias aflicciones cotidianas. Así como los dramas del desplazamiento atravesados por la intensidad del sufrimiento y la pasión amorosa adquieren un lugar relevante en la novela de Obligado, se pone en evidencia también otro rasgo melodramático: los peligros y las dificultades de la confesión de secretos propios y/o familiares que finalmente son enfrentados para que salgan a la luz. Por su parte, Moret (2006) señala que la intercalación de historias que compone la novela responde al zapping televisivo y la estrategia constructiva de la telenovela. De esta última, persisten elementos que dejan en evidencia el vínculo estrecho con el género: un personaje que desconoce a alguien de su ascendencia o descendencia (la situación de Gloria), una madre y una hija enamoradas del mismo hombre (Jamaica y Thais). Por último, antes de extender las dos modalidades en que se realiza esta operación de visibilización de la extranjería mediante

[18] En lugar de una disyuntiva entre un género u otro, Canclini (1999b) propone comprender la coexistencia de estos dos modos de narrar: "más allá de la preocupación por contar una épica o un drama interesa entender qué acontece cuando ambos movimientos coexisten". Es decir, articular dos tipos de mirada: "las observaciones telescópicas de las estructuras sociales y las miradas que hablan de la intimidad de las relaciones entre culturas".

el melodrama, es necesario recuperar una observación de Jesús Martín-Barbero (2002) cuando señala que en las tramas melodramáticas lo que está en juego precisamente es "el drama del reconocimiento". Vemos entonces cómo la narración de Obligado exhibe que esta lucha para reponer una identidad en términos familiares se vincula con la búsqueda de un reconocimiento que involucra también, sin dudas, lo social y lo cultural.

"Lo que se hereda, no se hurta"

Si nos detenemos en el ingrediente culinario que le da nombre a la novela, tenemos, por un lado, la idea de mezcla que es central para la construcción de los personajes, como ya fue señalado, pero además tenemos en ese mismo significante el género musical que resulta central para la trama. Si el melodrama posiciona a los personajes frente al desconocimiento y la interrogación del origen (y posteriormente su develamiento), lo que resultará de esa indagación genealógica será algo que ya evidencia la misma salsa como género musical bailable: la translocación, el desplazamiento y la hibridación en el origen. Se trata de un género que proviene de una síntesis entre la música caribeña y sonidos de otras latitudes, pero en el cual lo que importa no son tanto sus raíces como su creación translocal en Nueva York por parte de músicos de origen caribeño. Como advierte Moret (2006), se trata de una práctica cultural caracterizada por la transformación y el reposicionamiento que se efectúa en los países del primer mundo. El origen del mismo local donde los personajes se reúnen a bailar salsa también está marcado por la heterogeneidad de múltiples referencias culturales: "Los bongoseros de Bratislava". La historia de su nacimiento es también el relato de desplazamientos e importaciones: el dueño anterior que le vendió el local al personaje de Jamaica era un checo proveniente de Bratislava, y en un viaje a Cuba había adquirido una "pasión frenética" (29) por el bongó. Checoslovaquia-Cuba-Madrid: una identidad interrogada en su origen toma la forma de una trayectoria. Esa lógica

caracterizará a la mayoría de los personajes, que a la hora de expresar quiénes son, elaboran un relato tejido por recuerdos de itinerarios y sucesivas escalas: el origen impuro toma forma en el texto como un relato de desplazamientos. La figuración de lo global que articula la novela se apoya en un nudo de relaciones familiares compuesto por hilos tendidos a lo largo y lo ancho del planeta: el hijo de Marga que está en Londres, el pasado de Domitila y Jamaica en Venezuela, el trayecto entre Cuba y Guinea de Omara, los hermanos senegaleses de Ulises que se encuentran en Venecia y en Nueva York, etc. En lugar de un origen como un punto de pureza, lo que se elabora en estos relatos y recuerdos narrados según la retórica del melodrama son, más bien, los vectores dispersos en un mundo que no es otra cosa que un *puzzle* inconcluso (la imagen del rompecabezas que realiza Nin, la niña de Marga, es un elemento autorreferencial que recorre toda la novela).

Cuando el melodrama se propone como forma narrativa que se articula sobre los silencios y los secretos familiares junto con el desconocimiento y no-saber por parte de los protagonistas, lo que representa es una dinámica de relaciones y mediaciones entre lo privado y lo público. En este caso, esta lógica del secreto que sale a la luz se vincula estrechamente con la visibilización de la extranjería y de la hibridez en el origen. Si bien hay personajes que ofician de guardianes de esos secretos y cierran las puertas de acceso a ese saber del origen, el avance narrativo conduce a un develamiento final de la verdad: se descubren las relaciones familiares ocultas y se produce el reencuentro y el reconocimiento como desenlace (Moret, 2006). En este develamiento de la verdad como manifestación de lo oculto parecen ser centrales las apariencias: cuando Domitila ingresa en el local de baile todos destacan su parecido innegable con Gloria. Sin embargo, la novela desde el inicio plantea el tema de la visibilidad como algo que no puede depender simplemente de lo físico y los rasgos verificables a primera vista.

El nacimiento del hijo de Gloria que abre la novela evoca significantes de la telenovela latinoamericana, como señala Moret (2006), ya que está vinculado al tema de la ilegitimidad y la duda del origen.

Como nadie sabe si es hijo de Julio o de Ulises y nace blanco, Gloria siente alivio por ver superado el peligro inmediato de que el color de piel del recién nacido delate su infidelidad. Justamente este inicio en el que el parto es narrado como un simulacro de danza es un ejemplo de un caso en el que la herencia no es visible inmediatamente; que sea blanco no permite discernir quién es el padre, y por eso mantiene oculto provisoriamente el engaño de Gloria. La visibilización de una identidad que propone la novela se hace entonces por medio de una narración que deja ver las capas de transformaciones que afectan a un sujeto. Por ejemplo: la española Inmaculada Concepción, exiliada en América Latina durante el franquismo, pasa de Cuba a Venezuela, finalmente a Jamaica, y decide cambiar su nombre por el de Jamaica Bronx. Esta operación narrativa viene a quebrar e introducir la diferencia allí donde la extranjería es observada como un bloque cerrado e indiferenciado. Una voz anónima en "Los bongoseros" señala:

> En España ven negro y se piensan que es todo igual, africanos que hablan en africano, tribus, que dicen aquí. No distinguen. Es como si dijéramos que los vascos o los catalanes son tribus que hablan europeo. Para nosotros, los nuestros son países con idiomas. (35)

La seducción y la invención

Si pensamos en las estrategias para la supervivencia que presentan los extranjeros, una que la narración destaca es la de la seducción, ya que el bar donde se imparten las clases de salsa se presenta como un lugar donde los acercamientos funcionan como un intercambio no solo cultural, sino también compensatorio, de faltas y virtudes. Se trata de "pescar algo de lo que se carece: sensualidad los blancos; los extranjeros, alguien que les haga menos duro el día a día" (30). La seducción está involucrada en un intercambio en el que lo que hay que saber traducir es el cuerpo del otro:

> Nadie sale ganando o perdiendo si sabe elegir, si sabe no sólo sopesar al otro sino también evaluarse a sí mismo, nadie resulta engañado si en el intercambio no pide más de lo que ofrece, si exprime cada roce al bailar, cada vuelta, cada paso, si sabe traducir lo que gritan, enfebrecidas, las caderas. (31)

La seducción es un factor relevante en la invención de la identidad cultural como la que se observa en Jamaica, pero sobre todo en Ulises. Las identidades se forjan en una negociación entre el mercado, la mirada del otro, el origen, el propio cuerpo. De todas maneras, hay que observar la diferencia entre la libertad de configuración de su subjetividad que representa Jamaica Bronx (la española Inmaculada Concepción) y las que presentan Omara y Ulises, que se ven amenazados con sufrir las consecuencias de estar sin papeles y sin trabajo dando lugar a una negociación identitaria condicionada (Barnath, 2008).[19] En esta reconfiguración de los sentidos del melodrama que entabla la narración de Obligado, lo que se exagera no es tanto las expresiones del mundo de los sentimientos como las señales para impostar una identidad cultural. Por ejemplo, Ulises, el senegalés que se configuró a sí mismo (con ayuda de Jamaica) como un instructor cubano de salsa, se comunica "con un acento demasiado cubano para ser de verdad" (32). Los recuerdos de Ulises, además de mostrar otra vez un itinerario identitario (N'dahar, su pueblo de infancia - Dakar - Madrid), exhiben la permanencia de una memoria familiar y cultural que subyace a la identidad inventada para sobrevivir. Las capas identitarias que genera esta invención o apropiación cultural remiten en el mundo del melodrama al tema de la "falsa identidad" tan característico de este género (Oroz, 1995: 87). Es evidente cómo el tópico de los personajes que modifican su identidad para evitar la condena social y moral es actualizado por Obligado al drama y las estrategias de extranjeros indocumentados

[19] Según Barnath (2008), para estos personajes "la libertad de autocrearse según sus preferencias personales está más limitada, puesto que el proceso de autocreación está condicionado por el lugar que ocupan racial y culturalmente en la sociedad española en la que se exilan o inmigran" (169).

que buscan un sustento en ciudades europeas. Esta clase de negociaciones se vinculan, sin dudas, con la práctica del "como si" que Rosi Braidotti (2000) le atribuye al sujeto nómade, en tanto técnica de "relocalización estratégica" que rescata parte del pasado pero con el fin de reconfigurarlo y transformarlo en el presente.

Otras mujeres

Así como las vemos construidas por sus propios recuerdos y por los relatos que hacen de ellos mismos, la identidad de estos personajes se corresponde con la del nómade tal como la entiende Braidotti (2000). Esta subjetividad, señala la autora, se arma a partir de "un mapa de los lugares en los cuales él/ella ha estado; siempre puede reconstruirlos a posteriori, como una serie de pasos de un itinerario" (45). La relación entre las subjetividades femeninas y el entramado melodramático permite entender cómo las mujeres de la novela representan una mirada nómade que recupera saberes sojuzgados en la medida en que encarnan la ruptura con los modelos patriarcales que alguna vez dominaron el melodrama y sus derivados. Debemos considerar entonces, en la representación de figuras como la de Omara, el peso de una extranjería doble que cae sobre sus hombros: el que proviene del desplazamiento y el que se asocia a una posición de género.

Silvia Oroz (1995) señala el entrelazamiento entre las configuraciones de los personajes femeninos en los melodramas cinematográficos y los prototipos de mujer forjados por los valores de una sociedad patriarcal. El melodrama entonces refleja la división entre lo público y lo privado y la distribución de los géneros en esos espacios. La asignación de la mujer al espacio de lo privado es algo que *Salsa* cuestiona explícitamente a partir de las características que asumen las mujeres allí representadas. Y también por la centralidad que tiene justamente la historia de Domitila, la madre de Gloria, quien decide dejar de lado la vida familiar: en secreto envenena paulatinamente a su marido español y huye con su amante, el verdadero padre de Gloria. Frente a

los modelos de mujer que en el melodrama se vinculan con el placer sexual como la prostituta o "la mala" que es libre y no tiene marido (Oroz, 1995), Obligado propone con su novela una figura femenina que fisura esos moldes convencionales del género no solo a partir de su accionar rebelde frente a los patrones patriarcales, sino también por su capacidad de relacionarse por fuera de la dinámica de las traiciones y maldades propias del "culebrón" (Moret, 2006). Ese espacio de encuentros atraviesa clases y diferencias de todo tipo para configurar una zona de interrelación y solidaridad mutua. Esto se vuelve evidente, por ejemplo, en la relación entre la afrocubana Omara, la argentina Viviana y la española Marga.

Merece un comentario aparte el modo en que la novela introduce y desvía la relación entre madre e hija tal como es entendida en el melodrama. En consonancia con el género melodramático, la ausencia de la madre deja vacíos en la vida de Gloria:

> Su madre no vivió el tiempo suficiente como para explicarle qué era lo que sucedía en aquella casa, por qué la gestó en Cuba y regresaron deprisa a aquel pueblo triste de la posguerra donde ya nada tenían, en donde nadie los esperaba, por qué, en fin, su padre regaba la casa con esa tristeza, por qué el temor. (45)

El silencio y los vacíos sobre la historia de Domitila se vinculan con el desvío de un modelo de mujer que ha sido central en la representación melodramática: la madre abnegada y sacrificada por el bienestar de sus hijos (Oroz, 1995). La desaparición de Domitila de la vida de Gloria significa la huida respecto de ese rol de reclusión en lo doméstico. Si, como señala Nora Mazzioti (2002), una cuestión recurrente en el melodrama cinematográfico que aborda el vínculo madre-hija es la interrupción de este vínculo porque la ley o la ciencia hacen de obstáculo, en este caso la imposibilidad de la relación tiene que ver con la incompatibilidad de modelos de vida expresados en una oposición entre la aventura y el nomadismo de la pasión y la rigidez sedentaria de la vida doméstica. La restauración del vínculo entre madre e hija por

medio de esa verdad que Julio busca reponer para Gloria depende de la comprensión por parte de la hija de esta figura de madre forjada en esa decisión. El entendimiento entre ambas no necesita explicaciones en la medida en que Gloria pasa en el presente por la misma encrucijada amorosa que muchos años atrás marcó la vida de su madre. Descubrir la historia de la madre (narrar la escena del reconocimiento en el que se hace presente una verdad asociada al origen) en este caso no es solo recuperar una relación constitutiva para la identidad, sino también visibilizar un lugar de disidencia femenina respecto a los modelos patriarcales. Domitila no solo no sigue la representación de madre del melodrama como figura asexuada y cargada de santidad (Mazzioti, 2002) cuya obligación no escapa de los límites del hogar, sino que se constituye como una figura de deseo y de fuga.

La narración del melodrama que propone *Salsa* es un juego de traducción que va más allá de los términos ("culebrón", "telenovela") para adoptar un andamiaje genérico a la vez que transgrede figuras y modos en que se vinculan los personajes. Los enredos melodramáticos despliegan un ida y vuelta entre lo secreto y lo público, lo visible y lo invisible como una oscilación o danza al ritmo de la salsa. Los personajes bailan y revelan en sus movimientos y roces de sus cuerpos su identidad como mezcla de pertenencias, arraigos, pasajes, traiciones, huidas y amistades. Así como la narración propone hacia el final el develamiento de la verdad del origen híbrido y de las capas identitarias que estos sujetos se inventan, no deja de señalarse, además, la capacidad de ocultamiento como un instrumento más para la supervivencia. A pesar del innegable movimiento de visibilización de trayectorias y vectores de extranjería, lo oculto se muestra relevante en ciertas coyunturas: de ahí la necesidad de esa salsa que "lo tapa todo". Que la mezcla no sea visible de inmediato da pie a una posibilidad de sobrevivir, tal como lo expresa Domitila al final de la novela: "¿Y si Gloria hubiese nacido negra? Seguro que el cabrón va y me mata" (185).

Epílogo

A modo de cierre, quiero explicitar cómo los bloques que articulan esta investigación ("variaciones del extrañamiento" y "variaciones de la política") han evidenciado una secuencia de dos pasos a modo de una sístole y una diástole. Primero, un movimiento de contracción en el que los conceptos como distancia, extranjero, perspectiva exterior, exilio y viaje se desalojan de las ficciones de extranjería en función de producir un vaciamiento, una fuga de los órdenes, límites, mapas y aparatos de subjetivación de la cultura y sus instituciones, ya sean nacionales o globales. Luego, un movimiento de relajación en el que se ocupa ese vacío mediante el ingreso de formas alternativas, enlaces, matices o diferencias imperceptibles, lo indomesticable, lo excedente, lo ambiguo, otras redes y formas de la subjetividad que vienen a conquistar, con vigor renovado, el lugar vacante de las categorías desplazadas. Para precisar la naturaleza de este movimiento, quiero volver a los planteos de César Aira en su conocido ensayo "Exotismo". Aira señala allí que el primer estadio de este género se produce cuando Montesquieu con sus *Cartas persas* inventa un dispositivo para generar una mirada: la de los persas en París. El género exótico proviene, cito a Aira (1993: 74), "de esta colaboración de ficción y realidad, bajo el signo de la inversión: para que la realidad revele lo real, debe hacerse ficción". Ya en el segundo estadio del exotismo ese extranjero se hace viajero: es el francés en Persia. Esto produce un pasaje, agrega Aira,

de la producción al producto. Me interesa retomar esta terminología para dar cuenta del funcionamiento de estas ficciones argentinas de extranjería, ya que para producir lo extranjero deben hacer que la máquina exótica rebobine o funcione en sentido contrario: que el viajero vuelva a ser extranjero, que se pase del producto a la producción, y que la realidad se asuma nuevamente como ficción para que revele lo real.

Agradecimientos

A la querida Adriana Mancini, quien dirigió la investigación que dio origen a este libro, la predisposición plena al diálogo, sus lecturas entusiastas y rigurosas. A Enrique Foffani, su generosidad y su mirada siempre lúcida, el intercambio y las sugerencias iluminadoras. A mis queridos amigos y colegas Pablo Ansolabehere y Sandra Gasparini, su guía constante y su capacidad para gestar instancias de investigación y trabajo que, durante estos años, han sido fundamentales para mi formación. A Claudia Torre, el trabajo compartido, las clases, las reuniones de investigación, la renovada conversación siempre inspiradora. A Loreley El Jaber y Ezequiel de Rosso, quienes generan, en cada cursada que compartimos, un espacio de intercambio y aprendizaje imprescindible. A Florencia Garramuño, su confianza y su diálogo enriquecedor.

Al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, por la beca doctoral que me permitió desarrollar mi investigación.

Al Instituto de Literatura Argentina (Facultad de Filosofía y Letras, UBA), Guillermo Korn, Emilio Bernini y Eduardo Romano, por las charlas siempre productivas y por poner a disposición el ámbito institucional en el cual este trabajo fue tomando forma.

A mis viejos, que me han dado siempre el apoyo, el ejemplo y la fuerza, todo.

Bibliografía

Fuentes primarias

Aira, C. (1992). *El llanto*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Bouzas, P. (2011). *Extranjeras*. Buenos aires: El fin de la noche.

Chejfec, S. (2004). *Los incompletos*. Buenos Aires: Alfaguara.

— (2007). *Baroni: un viaje*. Buenos Aires: Alfaguara.

— (2008). *Mis dos mundos*. Buenos Aires: Alfaguara.

— (2012). *La experiencia dramática*. Buenos Aires: Alfaguara.

— (2013). *Modo linterna*. Buenos Aires: Entropía.

Copi (1989). *La Internacional Argentina*. Barcelona: Anagrama.

Dimópulos, M. (2010). *Cada despedida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Fernández Moreno, I. (2005). *La profesora de español*. Buenos Aires: Alfaguara

Fresán, R. (1991). "El aprendiz de brujo". En *Historia argentina*. Buenos Aires: Planeta.

Havilio, I. (2010). *Estocolmo*. Buenos Aires: Mondadori.

Muslip, E. (2009). *Phoenix*. Buenos Aires: Malón Editorial.

Neuman, A. (2009) *El viajero del siglo* Buenos Aires: Alfaguara.

Obligado, C. (2002). *Salsa*. Madrid: Plaza & Janés.

— (2006). *Las otras vidas.* Madrid: Páginas de Espuma.

— (2011). *El libro de los viajes equivocados.* Madrid: Páginas de Espuma.

Pauls, A. (1994). *Wasabi*. Buenos Aires: Alfaguara.

Pron, P. (2011). *El mundo sin las personas que lo afean y lo arruinan.* Buenos Aires: Mondadori.

— (2013). *La vida interior de las plantas de interior*. Buenos Aires: Mondadori.

Saer, J. J. (2000). *Lugar*. Buenos Aires: Seix Barral.

Uhart, H. (2003). *Del cielo a casa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

— (2008). *Turistas.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Urbanyi, P. (1987). *De todo un poco, de nada mucho.* Buenos Aires: Legasa.

— (1994). *Silver*. Buenos Aires: Catálogos.

Vidal, P. (2011). *Más al sur*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Vommaro, G. (2003). *Nuestra distancia*. Buenos Aires: Simurg.

— (2013). *Anclao en París.* Buenos Aires: Astier.

Fuentes secundarias

Abrego, V. (2015). "La lengua como clave y frontera. Reflexiones en torno a *La profesora de español* de Inés Fernández Moreno". En C. Sieber, V. Abrego y A. Burgert. *Nación y migración España y*

Portugal frente a las migraciones contemporáneas. Madrid: Biblioteca Nueva.

Agamben, G. (1990). *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-Textos.

— (1996). "Política del exilio". *Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura*, 26, 41-52.

— (2001). "Más allá de los derechos del hombre". En *Medios sin fin. Notas sobre la Política.* Valencia: Pre-textos.

— (2005). *Profanaciones.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

— (2006). *Lo abierto. El hombre y el animal.* Valencia: Pre-Textos.

Aguilar, G. (2009). *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

— (2014) "Cosmopolitismo en la era de la globalización". *Mardulce Magazine,* 6, Junio 2014. Recuperado el 25 agosto del 2018 de: http://www.mardulceeditora.com.ar/magazine/articulo.php?id=36&n=6

Aira, C. (1993). "Exotismo". *Boletín 3, Grupo de Estudios de Teoría Literaria*.

Altamirano, C. y Sarlo, B. (1997). *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.

Althusser, L. (2002). *Para un realismo aleatorio*. Madrid: Arena Libros.

Amado, A. y Domínguez, N. (comp.) (2004). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidos.

Amante, A. (2010). *Poéticas y políticas del destierro: argentinos en Brasil en la época de Rosas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Améry, J. (2001). "¿Cuánta patria necesita el ser humano?" En: *Más allá de la culpa y la expiación*. Valencia: Pre-textos.

Amícola, J. (2012). *Estéticas bastardas*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Andermann, J. (2000). *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Anderson, A. (1998). "Cosmopolitanism, Universalism and the Divided Legacies of Modernity". En P. Cheah, B. Robbins (eds.). *Cosmopolitics: Thinking and feeling beyond the nation*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas.* México: Fondo de Cultura Económica.

Antelo, R. (2008). "El guión de extimidad". En *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Grumo.

Anzaldúa, G. (1987). *Bordelands/ La frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books.

Appadurai, A. (1999). "Soberanía sin territorialidad. Notas para una geografía posnacional". *Revista Nueva Sociedad*, (163), 109-124.

— (2001). *La modernidad desbordada*. México: Trilce-FCE.

Arfuch, L. (2005). "Cronotopías de la intimidad". En *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós.

Arnoux, E. (2015). "El español global y la regulación de la discursividad en línea como piezas del dispositivo glotopolítico panhispánico". En S. Tavares de Sousa y M. P. Roca (orgs.). *Políticas lingüísticas, declaradas, praticadas e percebidas*. João Pessoa: Editora da ufpb.

Arro, E. (2008). "Héctor Bianciotti en viaje hacia París". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 37, 287-301.

Augé, M. (1998). *El viaje imposible: el turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa.

— (1998). *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona: Gedisa.

—(2003). "Turismo y viaje, paisaje y escritura". En *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa.

Avanessian, A. (2002). "La locura, la revuelta y la extranjería. Entrevista con Julia Kristeva". *Signos Filosóficos*, (7), 279-294.

Bachelard, G. (1965). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Badiou, A. (2005). "Desapariciones conjuntas del hombre y de Dios". En *El siglo.* Buenos Aires: Manantial.

Badiou, A. y Truong, N. (2012). *Elogio del amor*. Buenos Aires: Paidós.

Badmington, N. (2000). *Posthumanism.* Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Barnath, M. T. (2008). *Entre dos orillas: Voces del exilio conosureño en España (1975-2002)*. Tesis de Doctorado. University of California, San Diego.

Barrenechea, A. M. (1964). "Rayuela, una búsqueda a partir de cero". En *Rayuela. Edición crítica* (2001) (coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurquievich). Madrid: Archivos.

Barthes, R. (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós.

— (1987). "No se consigue nunca hablar de lo que se ama". En *El susurro del lenguaje*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós.

— (1993). *Fragmentos de un discurso amoroso.* Buenos Aires: Siglo xxi.

—(2000). "Pierre Loti: *Aziyadé*". *El grado cero de la escritura: seguido de nuevos ensayos críticos*. Madrid: Siglo xxi.

— (2003). *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo xxi.

— (2004). *Lo neutro*. Buenos Aires: Siglo xxi.

— (2005). *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Trad.: Patricia Willson. Buenos Aires: Siglo xxi.

Batty, N. (2000). "'We are the World, We are the Children': The Semiotics of Seduction in International Children's Relief Efforts" en R. McGillis (ed.). *Voices of the Other: Children's Literature and the Postcolonial Context*. Nueva York: Garland.

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro.* Barcelona: Editorial Kairós.

Bauman, Z. (2000). "Trabajo". En *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bauman, Z. (2004). *La sociedad sitiada*. México D.F: Fondo de Cultura Económica. Beck, U. y Beck, G. (2008). *Generación Global.* Barcelona: Paidós.

Benhabib, S. (2006) *Las reivindicaciones de la cultura. Igualdad y diversidad en la era global*. Buenos Aires: Katz.

Benjamin, W. (2011). "Desembalo mi biblioteca. Un discurso sobre el arte de coleccionar". En *Denkbilder. Epifanías en viajes*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Berg, E. H. (2003). "Signo de extranjería (mínimas sobre Sergio Chejfec)". *celehis: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (15), 87-105.

— (2007). "Siete notas sobre Sergio Chejfec". *El interpretador,* 32.

Berman, A. (2005). "La traducción como experiencia de lo/del extranjero". Traducción de Claudia Angel, Martha Pulido. *Colección Hermes, Traductología: Teoría y Práctica. Cuadernos Pedagógicos,* 2.

Bernabé, M. (2017). *Por otro lado. Ensayos en el límite de la literatura.* Ciudad de México: Fondo editorial Estado de México.

Bhabha, H. (2006). "Diseminación: el tiempo, el relato y los márgenes de la nación moderna. En D. Romero López, D. (ed.). Narraciones literarias. Barcelona: Anthropos.

— (2010): *Nación y narración*. Buenos Aires, Siglo xxi.

Bonilla, A. (2008). "La Medusa y el Extranjero de Elea: dos figuras antiguas de la 'otredad' ('extrañeza' y 'extranjería') en una reflexión contemporánea". En H. Bauzá (comp.). *El imaginario en el mito clásico – viii Jornada organizada por el Centro de Estudios del Imaginario.* Buenos Aires: Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires.

Bordelois, I. (2006). *Etimología de las pasiones*, Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Borges, J. L. (1956). *Ficciones*. Buenos Aires, Emecé.

— (1957) [1953]. El escritor argentino y la tradición. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé. 151-162.

— (1957). *El Aleph*. Buenos Aires, Emecé.

Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Bozon, M. (1987). *Histoire et sociologie d'un bien symbolique, le prénom*. In: Population, 42e année, n°1, 1987. pp. 83-98; Recuperado el 21 de julio del 2018 de: http://www.persee.fr/doc/pop_0032-4663_1987_num_42_1_16886

Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.

Brooks, P. (1995). *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press.

— (2005). *Realist vision*. New Haven: Yale University Press

Bustelo, M. (2006). "La palabra migrante: escritores argentinos en búsqueda de un terreno propicio para la creación", *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers alhim* [En línea], 12. Recuperado el 20 de julio del 2018 de http://journals.openedition.org/alhim/1492

Cacciari, M. (2012) "La paradoja del extranjero". En aa. vv. *El extranjero: sociología del extraño*. Madrid: Ediciones sequitur.

Calarco, M. (2008). *Zoographies: The Question of the Animal from Heidegger to Derrida.* Nueva York: Columbia University Press.

Calvo, J. (2010). "El libro alemán. Sobre El mundo sin las personas que lo afean y lo arruinan de Patricio Pron". *Quimera n° 316*, p. 22-17.

Carrión, J. (2009). *Viaje contra espacio: Juan Goytisolo y W.G. Sebald*. Madrid: Iberoamericana Editorial.

Casanova, P. (2001). *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.

Castany Prado, B. (2007) *Literatura posnacional*. Murcia, Universidad de Murcia, 2007.

Castel, R. (2010). *El ascenso de las incertidumbres: trabajo, protecciones, estatuto del individuo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Catalin, M. (2011). "Restos y después: ensayos de escritores sobre Juan José Saer". *Boletín/16, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*.

— (2012). "Sergio Chejfec. La experiencia dramática". *Cuadernos De Literatura, 16* (32), 364-369. Recuperado el 20 de julio del

2018 de: http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/4078.

— (2013). "Muchas artes": Escultura, teatro y literatura en la poética de Sergio Chejfec. *Orbis Tertius*, 18 (19), 90-100. En Memoria Académica. Recuperado el 15 de agosto del 2018 de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5992/pr.5992.pdf

— (2014) *Con los ojos bien abiertos. Bizzio, Chejfec y Babel*. Rosario: Fiesta E-diciones.

Chambers, I. (1994) *Migración, cultura, identidad*, Buenos Aires: Amorrortu.

Cheah, P. y Robbins, B. (eds.). (1998). *Cosmopolitics: Thinking and feeling beyond the nation Minnesota*: University of Minnesota Press.

Chejfec, S. (2005). *El punto vacilante: literatura, ideas y mundo privado*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma

— (2006). "La pesadilla". Molloy S. y Siskind M. (eds.) (2006): *Poéticas de la distancia*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

— (2007). "La venganza de lo idílico". *Katatay año III*, (5), 57-59

— (2012b). "La narración del artificio". *Revista Ñ-Clarín*. Recuperado el 20 de julio del 2018 de: https://www.clarin.com/literatura/sergio-chejfec-experiencia- dramatica_0_SJ0qv4S2D7x.html.

— (2012c) "Epifenómeno del recuerdo". *Blog de Eterna Cadencia*. Recuperado el 20 de julio del 2018 de: https://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/martes-de-eterna- cadencia/item/epifenomeno-del-recuerdo.html

— (2014). "El sendero de los indecisos" *Revista Iberoamericana*, xiv, (54), 127-136.

— (2015). *Últimas noticias de la escritura*. Buenos Aires: Entropía.

— (2015b) "Eso que la literatura ilumina". Entrevista de Juan José Mendoza. Clarín. Recuperado el 22 de julio del 2018 de: https://www.clarin.com/literatura/sergio-chejfec-literatura-ilumina_0_BJSZUr5vmg.html

— (2016). *Teoría del ascensor*. Zaragoza: Jekyll & Jill editores.

— (2017). *El visitante*. Buenos Aires: Excursiones.

Cisterna Gold, M. I. (2013). *Exilio en el espacio literario argentino de la posdictadura*. Suffolk: Boydell & Brewer Ltd.

Clifford, J. (1999) *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.

— (2001). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona, Gedisa.

Cohen, M. (2014). *Música prosaica (cuatro piezas sobre traducción)*. Buenos Aires: Editorial Entropía.

Colombi, B. (2004) *Viaje intelectual: migraciones y desplazamientos en América Latina, 1880-1915*. Rosario: Beatriz Viterbo (2010). "El viaje de la práctica al género". En: G. Tineo y M. Marinone (eds.) *Viaje y relato en Latinoamérica*. Buenos Aires: Katatay.

Contreras, S. (2002). *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.

— (2004). "Intervención", *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 11*.

— (2006). "Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea". *Orbis Tertius, 11(12)*.

Crumbaugh, J. (2012). "Poiesis, producción, trabajo". *Revista de Alces xxi, (0)* 41-53.

Dalmaroni, M. (2005), "Historia literaria y corpus crítico (aproximaciones williamsianas y un caso argentino)", *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 12,* diciembre.

— (2008). *La investigación literaria*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano*. *Artes de hacer*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.

De Diego, J. L. (2003): ¿Qu*ién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina, 1970-1986.* Buenos Aires: Ediciones al margen.

— (2000). "Relatos atravesados por los exilios". En N. Jitrik, *Historia crítica de la literatura argentina.* Vol. xi. Buenos Aires: Emecé.

Deleuze, G., y Guattari, F. (1978). *Kafka: por una literatura menor*. México D.F.: Ediciones Era.

Del Valle, J., y Gabriel-Stheeman, L. (2004). *La batalla del idioma: la intelectualidad hispánica ante la lengua*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.

Del Valle, J. (Ed.). (2007). *La lengua,* ¿pa*tria común?: ideas e ideologías del español*. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.

Derrida, J. (1971). *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo xxi.

— (1997). *El monolingüismo del otro (o la prótesis de origen)*. Buenos aires: Manantial.

— (2000). *La hospitalidad*. Buenos aires: De la Flor.

Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo*. Buenos Aires: Paidós.

— (2011). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Dolbeau, F. (2000). "Dionisio, Rústico y Eleuterio". En C. Leonardi, A. Riccardi, G. Zarri (eds). *Diccionario de los Santos. Volumen I*. Madrid: San Pablo.

Douailler, S. (2003). "El inquietante extranjero". En G. Diker y G. Frigerio (eds.) *Educación y alteridad: las figuras del extranjero*. Buenos Aires: Novedades Educativas.

Droz, J. (1974). *Europa, Restauración y revolución 1815-1848*. Buenos Aires: Siglo xxi.

Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.

— (2018). "Amor y revolución (sobre "La hija de Marx", de Clara Obligado, y "El viajero del siglo", de Andrés Neuman)", *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* (3). Recuperado el 20 de agosto del 2018 de: https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/2670

Esposito, R. (2003). *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

Even-Zohar, I. (2007). "Conflicto lingüístico e identidad nacional". En *Polisistemas de Cultura*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv.

— (1994). "La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa". En D. Villanueva (ed.) *Avances en Teoría de la literatura: Estética de la Recepci*ón, *Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Falcón, A. (2013). *Exilio y traducci*ón. *Importadores argentinos de literatura extranjera en España*. (Tesis doctoral), uba, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, Argentina.

Ferman, C. (1997). "Transnacionalidad y escritura: literatura argentina a ambos lados del Atlántico". Ponencia presentada al lasa-Sesión

Nuevas localidades para la producción cultural: diáspora, identidad y escritura.

Férnadez Bravo, A., Garramuño, F. y Sosnowski, S. (comps). (2003). *Sujetos en tránsito: (in) migración, exilio y di*áspora *en la cultura latinoamericana.* Buenos Aires: Alianza.

Fernández Moreno, I. (2012) Entrevista a la escritora Inés Fernández Moreno. Blog Los libros naúfragos. Recuperado el 20 de julio del 2018 de: http://loslibrosnaufragos.blogspot.com/2012/10/entrevista- la-escritora-ines-fernandez.html.

Foffani, E. (2004). "Ensayos sobre la frontera" en *Lucera,* n° 5, otoño 2004, 24-29.

— (2011). Fábulas de lo animal y lo humano: el camino de la alegoría política. (Algunas reflexiones en torno de Silver de Pablo Urbanyi). *Bulletin of Hispanic Studies,* 88(3), 357-368.

Foucault, M. (2004). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-textos.

— (2010), *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, trad. de Nicolás Marcel, Buenos Aires: Nueva Visión.

Frow, J. (1991). "Tourism and the Semiotics of Nostalgia". *October*, 57, 123-151.

Fuchs, A. (2008). *Phantoms of War in Contemporary German. Literature, Films and Discourse. The Politics of Memory*, New York, Palgrave Macmillan.

Fuller, T. (1732). *Gnomologia: Adagies and Proverbs; Wise Sentences and Witty Sayings, Ancient and Modern, Foreign and British.* London: Barker; and A. Bettesworth and C. Hitch.

Gálvez Cuen, M. (2015). *Ciudad y desplazamiento en la narrativa posnacional de Sergio Chejfec y Andrés Neuman*. Tesis de Maestría.

Universidad de Sonora, División de Humanidades y Bellas Artes, Departamento de Letras y Lingüística.

García Canclini, N. (1990) *Culturas híbridas*, México D.F.: Grijalbo.

— (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalizació*n, México D.F: Grijalbo.

— (1999). *La globalizació*n *imaginada*. Buenos Aires: Paidós.

— (1999b). "Globalizarnos o defender la identidad ¿Cómo salir de esta opción?". *Nueva Sociedad*, *163*, 56-70.

— (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados*. Barcelona: Gedisa.

— (2009). "Los muchos modos de ser extranjeros". En: N. García Canclini (coord.) *Extranjeros en la tecnología y en la cultura.* Madrid: Editorial Ariel/Fundación Telefónica.

— (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz.

— (2014). *El mundo entero como lugar extraño*. Buenos Aires: Gedisa.

Garramuño, F. (2015). *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

Gasparini, P. (2007). *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.

— (2006). Patria y "Filiatrías" (Exilio y transnacionalidad en Gombrowicz, Copi y Perlongher). *Hispamérica*, 45-58.

— (2010). "La extraterritorialidad del pobre". En N. Hochman (ed.) *Pensar el afuera.* Mar del Plata: Kazak, 103-120.

Gasquet, A. (2004). *Lingua franca*. Buenos Aires: Ediciones Simurg.

— (2007). *Los escritores argentinos de París*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

Giddens, A. (1999). *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Madrid: Taurus.

Giordano, A. y Podlubne, J. (2000). "Exilio y extraterritorialidad: Wilcock y Bianciotti". En N. Jitrik (ed.) *Historia crítica de la literatura argentina 11*, Buenos Aires: Emecé.

Gónzalez Roux, M. (2016). "Los caminos del extranjero: de la Revista Sur a la entrada en ficción. Bilingüismo, judaísmo y homosexualidad en el devenir escritor de Edgardo Cozarinsky y Sylvia Molloy". Programa de Seminario. Secretaría de Posgrado.Facultad de Humanidades y de Ciencias de la Educación. Universidad de La Plata.

Gramuglio, M. T. (1983). "Sur: constitución del grupo y proyecto cultural". *Punto de vista*, *4* (17).

— (2013). *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: emr.

Grimson, A. (2000). "¿Fronteras políticas versus fronteras culturales?". En: *Fronteras, naciones e identidades. La periferia como centro*. Buenos Aires: Ediciones ciccus – Ediciones La Crujía.

— (2005). Fronteras e identificaciones nacionales: diálogos desde el Cono Sur. *Iberoamericana v (17)*, 91-99.

— (2009). "Fronteras y extranjeros: desde la antropología y la comunicación. Cultura, identidad, frontera". N. Garcia Canclini (comp.) *Extranjeros en la Tecnología y en la Cultura*, Buenos Aires: Fundación Telefónica/Ariel.

Groys, B. (2014). *Volverse público: las transformaciones del arte en el* ágora *contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.

Guillén, C. (2004). "Los equívocos de la identidad cultural", iii Congreso Internacional de la Lengua Española, Rosario, Argentina, 17-20 de noviembre de 2004.

Habermas, J. (2000). *La constelación posnacional: ensayos políticos*. Barcelona: Paidós.

— (2007): *Identidades nacionales y postnacionales*. Madrid: Tecnos.

Hall, S. (2004). "I, Mercator". *You are here: personal geographies and other maps of the imagination*. New York: Princeton Architectural Press, 15-19.

Hannerz, U. (1996). *Conexiones transnacionales. Cultura, gente, lugares*. Madrid.

Harmon, K. (ed.) (2009). *The Map As Art: Contemporary Artists Explore Cartography*. New York: Princeton Architectural Press.

Hartog, F. (2007). *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo.* México D. F.: Universidad Iberoamericana.

Hoyos, H. (2015). *Beyond Bolaño. The Global Latin American Novel.* New York: Columbia University Press.

Horne, L. (2011). *Literaturas reales: transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Huggan, G. (2001). *The Postcolonial Exotic*. London / New York: Routledge.

Huyssen, A. (2010). *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona, Gedisa.

Imperatore, A. (2011). "Una literatura argentina transnacional: *El común olvido* de Sylvia Molloy y *Salsa* de Clara Obligado". *Rassegna iberistica*, (93), 19-34.

— (2014). "Del exilio a la globalización: desplazamiento y formas narrativas en la literatura de Clara Obligado", en *Letteratura D'America*, xxxiv, 148, 29-56.

Ireland, S. (2004). "Narratives of return". Ireland, S., & Proulx, P. J. (eds.). Textualizing the immigrant experience in contemporary Québec. Greenwood Publishing Group.

Jiménez Morato, A. (19 de junio de 2010). "La mejor literatura es aquella instalada en la indefinición. Entrevista a Sergio Chejfec". *ABC Cultural*. Recuperado de http://vivirdelcuento.blogspot.com/2010/06/una-literatura-transparente.html

Joseph, I. (1988). "El extranjero traductor" en *El transeúnte y el espacio urbano. Sobre la dispersión y el espacio público*. Buenos Aires: Gedisa Editorial.

Kamenszain, T. (2006) "El gheto de mi lengua". En S. Molloy y M. Siskind (eds.) *Poéticas de la distancia: adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

— (2016). *Una intimidad inofensiva: los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

Kaplan, C. (1996). *Questions of travel: Postmodern discourses of displacement*. Durham: Duke University Press.

Kearney, R., y Semonovitch, K. (eds.) (2011). *Phenomenologies of the stranger: Between hostility and hospitality*. New YorK: Fordham University Press.

Kohan, M. (2004). "Dos recientes lecturas modernas". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 11*. 1-5

— (2005). "Significación actual del realismo críptico". *Boletín/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. 1-13

Korstanje, M. (2006) "El viaje: una crítica al concepto de no lugares". *Athenea Digital 9*: 211-238.

Kristeva, J. (1991). *Extranjeros para nosotros mismos: ¿Será posible la convivencia multirracial en la Europa del siglo* xx. Barcelona: Plaza & Janes.

— (2001). *La revuelta* íntima. *Literatura y psicoanálisis*. Buenos Aires: Eudeba.

Lacan, J. (1968-1969). *El Seminario. Libro xvi*: *"De otro al otro"*, Buenos Aires, Paidós.

Laddaga, R. (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las* últimas *dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Laera, A. (2009). "Monstruosa compensación. Peripecias de un escritor contemporáneo en *Wasabi*, de Alan Pauls". *Revista Iberoamericana*, Vol. lxxv, (227). 459-474.

— (2017). "Impresiones del visitante. Andar, observar y conocer en la obra de Sergio Chejfec", en S. Chejfec, *El visitante*. Buenos Aires: Excursiones.

Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.

— (2011), "Some experiments in art and politics". *e-flux 23*: 1-7.

Le Bras-Choppard, A.(2000). *Le Zoo des philosophes.* París: Plon.

Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Link, D. (2009). *Fantasmas: imaginación y sociedad*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.

— (2017). *La lógica de Copi*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Llamas Ubieto, M. (2012). *Lecturas del contacto: Manifestaciones estéticas de la interculturalidad y la transculturalidad*. Madrid: Arco Libros.

Logie, I. (2009). "El desmontaje de los estereotipos fundadores de la identidad argentina en Copi". *ALEPH (LIEGE)*, (23), 85-99.

Lotman, Y. (1990). *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. New York: Tauris.

Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina: una especulació*n. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

MacCannell, D. (1976). *The tourist: A new theory of the leisure class*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press.

Mancini, A. (2004). "Juan José Saer: el exilio y la astucia", *Lucera N°7*. Rosario: Centro cultural Parque España.

Mandolessi, S. (2010a). "El mundo es un lugar de paso: migración, nación y nacionalismo en *La internacional argentina* de Copi.". En *Cuaderno Label "Territorios, fronteras y migraciones en América Latina: nuevos y antiguos desafíos para el individuo, el Estado y la sociedad civil"*. Bruselas: Ediciones Label.

— (2010b). "Sobre exiliados, migrantes y extranjeros: hacia una definición terminológica". *América: Cahiers du Criccal N° 39.* Aubès, Françoise and Olivier, Florence (ed.). *Transamériques. Les* échanges *culturels continentaux.* Paris: Presses Sorbonne Nouvelle editions.

— (2011). "¿Es posnacional la literatura argentina contemporánea? Apuntes para un debate". *Mitologías hoy 1* (1-20).

Mardorossian, C. (2002). "From literature of exile to migrant literature". *Modern Language Studies*, Vol. (32), 2. 15-33.

Marotta, V. (2010). "The cosmopolitan stranger". *Questioning cosmopolitanism*. van Hooft, Stan y Vandekerckhove, Wim, eds. Dordrecht: Springer. 105-120.

Martín-Barbero, J. (2002). "El melodrama en televisión o los avatares de la identidad industrializada. En: H. Herlinghaus (ed).

Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio. 171-198.

Mazziotti, N. (2002). *"Melodrama de madres e hijas: una difícil construcción"*. En: H. Herlinghaus (ed). *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en Amérca Latina*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio. 125-137.

— (2017). *Theories of the Stranger. Debates on Cosmopolitanism, Identity and Cross-Cultural Encounter*. New York: Routledge.

Mertz-Baumgartner, B. y Pfeiffer, E. (eds.) (2005). *Aves de paso: autores latinoamericanos entre exilio y transculturaci*ón (1970-2002). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuet.

Mezzadra, S. (2005). *Derecho de fuga. Migraciones, ciudadanía y globalizaci*ón. Madrid: Traficantes de sueños.

Mignolo, W. (2010) *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

— (2012). *Local histories/global designs: Coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*. Princeton: Princeton University Press.

Miller, J. A. (2010). *Extimidad*. Buenos Aires: Paidós.

Minguzzi, A. (2005). "Trasladarse y traducir: itinerarios de la lengua en la literatura argentina trasnacional". En iii Jornadas americanistas de Otoño "Literatura argentina transnacional. Nuevos ámbitos y fronteras". Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos.

— (2017). "Los cuentos de Clara Obligado desde España y hacia Europa: tiempo, lenguas y viajes erróneos". En *Tras la nació*n. *Conjeturas y controversias sobre las literaturas nacionales y mundiales.* Buenos Aires: Eudeba.

Molloy, S. (2013). "Desde lejos: la escritura de la intemperie". *Revista Ñ* (en línea) Recuperado el 28 de agosto del 2018 de: https://www.clarin.com/literatura/desde_lejos-_la_escritura_de_la_intemperie_0_BynGgAQiv7g.html

— (2015). *Vivir entre lenguas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

— (2017). "Escritura en movimiento. El lector como transeúnte". Filba Nacional Bariloche, Fundación Filba, Bariloche.

Molloy S. y Siskind M. (2006). *Poéticas de la distancia*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Mora, V. L. (2009). "17 apuntes sobre *El viajero del siglo*". Disponible en: http://vicenteluismora.blogspot.com.ar/2009/07/17-apuntes-sobre-el-viajero-del-siglo.html (última consulta, 15-6-2018).

Moret, Z. (2006). "Ritmos transatlánticos o la salsa de la vida en Salsa de Clara Obligado". *Confluencia, 21*(2), 83-93.

Nancy, J. L. (2003). *La creación del mundo o la mundialización*. Barcelona: Paidós.

— (2006). *El intruso*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Niebylski, D. (dir.). (2012). *Sergio Chejfec: trayectorias de una escritura*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh.

Neuman, A. (2009b). "Ficticios, sincronizados y extraterrestres". Discurso de recepción del Premio Alfaguara.

— (2009c). "Mi novela quiere traducir épocas". *La República*. Recuperado el 22 de julio del 2018: https://larepublica.pe/tendencias/410780-mi-novela-quiere-traducir-epocas

Nuriel, P. G. (2010). "Eduardo Muslip". *Hispamérica,* 116. 51-56.

Obligado, C. (2015). "Apuntes, ideas y reflexiones sobre la escritura excéntrica (en perfecto estado de desorden)". En II Jornadas de la RIUL sobre la Literatura Actual. León: Universidad de León.

— (2016). "El idioma ya no es para mí una frontera". *La Nación*. Recuperado el 20 de julio del 2018 de: https://www.lanacion.com.ar/1922751-clara-obligado-el-idioma-no-es-una-frontera-es-un-territorio-donde-nadie-es-dueno-de-nada

Oroz, S. (1995). *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina.* México, D.F.: UNAM, Dirección General de Actividades Cinematográficas.

Ortiz, R. (1998). *Otro territorio: ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Santa Fe de Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Panesi, J. (2005). "Discusión con varias voces: el cuerpo de la crítica". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 12*.

Pauls, A. (2006). "Elogio del acento". *Poéticas de la distancia: adentro y afuera de la literatura argentina*. En S. Molloy y M. Siskind (eds). Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Pardo, J. L. (1998). "Políticas de la intimidad. Ensayo sobre la falta de excepciones". En *Logos. Anales del seminario de Metafísica* (Vol. 32). 145-196

Piglia, R. (1991). "Memoria y tradición", en *Literatura e memória cultural – Anais do 2º Congresso ABRALIC*, vol. I, Belo Horizonte. 60-66.

— (1997). "La literatura argentina después de Borges". *La Página*, n° 28. 62-65.

— (2000). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.

— (2000). *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.

— (2001). *Respiración artificial*. Buenos Aires: Biblioteca La Nación.

— (2014). "La ex-tradición". *Antología Personal*. Buenos Aires: FCE.

Porter, D. (1991). *Haunted Journeys. Desire and Transgression in European Travel Writing*, Princeton: Princeton Universiy Press.

Pratt, M. L. (2003). "¿Por qué la Virgen de Zapopan fue a Los Ángeles? Algunas reflexiones sobre la movilidad y la globalidad". En A. Fernández Bravo, F. Garramuño y S. Sosnowski (eds.) *Sujetos en tránsito:(in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza.

Prieto, A. (1996). *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820-1850*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Pron, P. (2010) "Peter Adolphsen, un descubrimiento septentrional". Recuperado el 7 de marzo del 2018 de: http://www.elboomeran.com/blog-post/539/9889/patricio-pron/peter- adolphsen-descubrimiento-septentrional/

— (2015). "Ampliación del campo de batalla". Blog de Eterna Cadencia. Recuperado el 22 de julio del 2018 de: http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/43436.

Ramos, J. (1989) *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Rancière, J. (2007). *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

— (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOM Ediciones.

— (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Ricoeur, P. (2005). *Sobre la traducción*. Buenos Aires: Paidós.

— (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Rodríguez, F. (2010). *Un desierto para la nación: La escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Rosa, N. (1993). "Veinte años después o la 'novela familiar' de la crítica literaria argentina", *Cuadernos Hispanoamericanos, 517-519*. Madrid, 161-186.

— (1999). "La teoría del paso: entre huracanes y halón". En: *Usos de la literatura*. Valencia: Universitat de Valencia, tirant lo blanc libros.

— (2006). "Teoría del naufragio". *Relatos Críticos*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

Saer, J. J. (1997). *El concepto de ficci*ón. Buenos Aires: Ariel.

Said, E. (1996) "Exilio intelectual: expatriados y marginales". *Representaciones del intelectual*. Buenos Aires: Paidós.

— (2002) [1978]. *Orientalismo*. Barcelona: Random House Mondadori.

— (2004). *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Debate.

— (2005). *Reflexiones sobre el exilio*. Barcelona: Debate.

Saítta, S. (2006). Clara Obligado. *Las otras vidas*. Hispamérica, 35, (103) 121-122

— (2007). "Cruzando la frontera: La literatura argentina entre exilios y migraciones". *Hispamérica*, Año 36, N.º 106, 23-35.

— (2014). "Vivir afuera". *Letterature d'America*, 34(148), 9-28.

Sanchíz, R. (2010). "Un cuento de Patricio Pron". Blog Aparatos de vuelo rasante. Recuperado el 20 de julio del 2018 de: http://aparatosdevuelorasante.blogspot.com.ar/2010/09/un-cuento-de-patricio-pron.html

Sanz Cabrerizo, A. (comp). (2008). *Interculturas/transliteraturas*, Madrid: Arco Libros.

Sarlo, B. (2007). *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires, Siglo xxi.

— (2012). *Ficciones argentinas. 33 ensayos*. Buenos Aires: Mardulce.

Sassen, S. (2003). *Contrageografías de la globalizació*n *Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*. Buenos Aires: Traficantes de sueños.

— (2010). *Territorio, autoridad y derechos: de los ensamblajes medievales a los ensamblajes globales.* Buenos Aires: Katz Editores.

Sassen, S. y Merzari, I. (2003). *Los espectros de la globalizació*n. Buenos Aires: fce.

Scavino, D. (2016). "El autor y su musa". *Cahiers de li.ri.co* [En línea], 1 | 2006, Disponible en: http://journals.openedition.org/lirico/337 Fecha de consulta: 20/07/18.

Schöning, U. (2006). "La internacionalidad de las literaturas nacionales. Observaciones sobre la problemática y propuestas para su estudio". En D. Romero López (ed.). *Naciones Literarias*. Barcelona: Anthropos.

Schröder, G. y Breuninger, H. (eds.) (2001). *Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestió*n. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Schutz, A. (2012) [1974]. "La vuelta al hogar". En aa. vv. *El extranjero. Sociología del extraño*. Madrid: Sequitur.

Segalen, V. (1989) *Ensayo sobre el exotismo Una estética de lo diverso (y textos sobre Gauguin y Oceanía)*. México: fce.

Sennett, R. (2014). *El extranjero: Dos ensayos sobre el exilio*. Barcelona: Anagrama.

Simmel, G. (2012) [1944]. "El extranjero". En: aa. vv. *El extranjero: sociología del extraño*. Madrid: Ediciones sequitur.

Siskind, M. (2016). *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Buenos Aires: fce.

Speranza, G. (2005). "Por un realismo idiota". *Boletín/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*.

— (2009). "Elogio de la distancia. Poéticas del desarraigo en el arte latinoamericano contemporáneo". En N. Garcia Canclini (comp.), *Extranjeros en la Tecnología y en la Cultura*. Buenos Aires: Fundación Telefónica/Ariel.

— (2010). "Prólogo". En H. Uhart. *Relatos reunidos*. Buenos Aires: Alfaguara.

— (2011). "Huérfanos". *Otra parte n° 25*. 1-5.

— (2012). *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Buenos aires: Anagrama.

— (2017). *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo.* Barcelona: Anagrama.

Steiner, G. (2000). *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*. Buenos aires: Adriana Hidalgo.

Svampa, M. (2014). "Tres digresiones sobre el cosmopolitismo". En Mardulce Magazine N° 6. Disponible en: http://www.mardulceeditora.com.ar/magazine/articulo.php?id=35&n=6

Todorov, T. (1991). *Nosotros y los otros: reflexión sobre la diversidad humana*. Buenos Aires: Siglo xxi.

— (1993). "El viaje y su relato". *Las morales de la historia*. Barcelona: Paidós.

Tomás, M. (ed.) (2005). *La joven guardia*. Buenos Aires: Grupo Norma, 2005.

Topuzian, M. (2014). "La literatura mundial como provocación de los estudios literarios". *Revista Chuy* N.° 1. Recuperado de: https://revistas.untref.edu.ar/index.php/chuy/article/view/107

— (comp.) (2017). *Tras la nació*n. *Conjeturas y controversias sobre las literaturas nacionales y mundiales*. Buenos Aires: Eudeba.

Trigo, A. (1997). "Fronteras de la Epistemología: Epistemología de la frontera". *Revista Papeles de Montevideo*, 1.

— (2003). *Memorias migrantes: Testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Toro, A. (2005). "Pasajes – Heterotopías – Transculturalidad: estrategias de hibridación en las literaturas latino/americanas: un acercamiento teórico". En Birgit Mertz-Baumgartner/Erna Pfeiffer (eds.). *Aves de paso: autores latinoamericanos entre exilio y transculturación*. Frankfurt am Main: Vervuert, 19-28.

Van Den Abbeele, G. (1992). *Travel as metaphor. From Montaigne to Rousseau*. Minneapolis: University of Minnesota.

Vidal, P. (2009). "Viagem e experiência na narrativa argentina contemporânea". *Revista Cerrados*, 18(27).

— (2011). *Escrever de fora: viagem e experiência na narrativa argentina.* San Pablo: Lumme Editor.

Viñas, D. (1982). *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: ceal. Vommaro, G. (2003). *Nuestra distancia*. Buenos Aires: Simurg.

— (2013). *Anclao en París.* Buenos Aires: Astier.

Waldenfels, B. (1997). "Respuesta a lo extraño. Rasgos fundamentales de una fenomenología responsiva". *Daimon*, (14), 17-26.

— (1998). "La pregunta por lo extraño". *Logos. Anales del Seminario de Metafísica,* Vol. 32, p. 85.

— (2004). "Habitar corporalmente en el espacio". *Daimon. Revista de Filosofía*, 32.

— (2011). *Phenomelogy of the Alien.* Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Walser, R. (1996). *El paseo*. Madrid: Siruela.

Wamba Gaviña, G. (2010). "Emigración e identidad cultural en la reciente narrativa argentina (En línea). *Puertas Abiertas*, (6). Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4916/pr.4916.pdf

— (2011). "La remigración en algunos narradores jóvenes argentinos y su inserción en el campo literario hispano: El problema de la identidad cultural y del idioma". En II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Universidad Nacional de La Plata. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.

Welsch, W. (2008). "El camino hacia la sociedad transcultural". *Interculturas / Transliteraturas. Introducción y compilación de textos por Amelia Sanz Cabrerizo (Grupo leethi)*, 107-131.

Williams, R. (1997). "¿Cuándo fue el modernismo?". *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas.* Buenos Aires: Manantial, 51-56.

Wolfe, C. (2003). *Animal Rites: American Culture, the Discourse of Species, and Posthumanist Theory.* Chicago University Press.

— (2009). *What is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Yelin, J. (2013) "Para una teoría literaria posthumanista. La crítica en la trama de debates sobre la cuestión animal". *E-misférica (Bio/Zoo)* 10 (1).

Žižek, S. (1998). "Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional". En F. Jameson y S. Žižek. *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós, 137-188.

colección poliedros

Dice César Aira que si se hiciera un estudio sistemático de la posición de exilio de los grandes escritores, de cualquier época, los resultados serían sorprendentes. Es probable, de hecho, que terminaran siendo excepciones los que vivieron e hicieron su obra en su patria y su lengua. *La extranjería argentina*, de Marcos Seifert, parece poner a prueba esta *boutade* en la lectura de una serie de ficciones contemporáneas que encuentran en los desacoples entre lengua, territorio y cultura un principio inherente a nuestra literatura.

Enlazados por la imaginación crítica de Seifert, los relatos de Hebe Uhart, Sergio Chejfec, Clara Obligado, Iosi Havilio, Pía Bouzas, Paloma Vidal, Gabriel Vommaro, Patricio Pron, Pablo Urbanyi, Mariana Dimópulos, Inés Fernández Moreno y Andrés Neuman dibujan el perfil no nacional de la literatura argentina en el presente.

De un estilo afable y perspicaz, *La extranjería argentina* entra y sale y vuelve a entrar a estos relatos con gracia sostenida. El libro compone el capítulo reciente de esa "tradición de la extranjería", con raíces en el siglo XIX, que fundamenta todos los argumentos de Marcos Seifert.

Judith Podlubne

Universidad Nacional Villa María
eduvim
9 789876 996945