



Poéticas  
de los  
Dis  
Dislocamientos

Gisela Heffes (ed.)

colección **[dis]** locados





# POÉTICAS DE LOS (DIS)LOCAMIENTOS

Gisela Heffes (Ed.)

colección **[dis]** locados

**literalpublishing**

Diseño de portada y contraportada: María Fernanda Oropeza. Grficarte  
Diseño de interiores: David Medina

Primera edición 2012

Todos los derechos reservados

Copyright © 2012 Gisela Heffes  
Copyright © 2012 Literal Publishing  
5425 Renwick  
Houston, Texas 77081  
[www.literalmagazine.com](http://www.literalmagazine.com)

ISBN 978-0-9770287-5-7

Ninguna parte del contenido de este libro puede reproducirse, almacenarse o transmitirse de ninguna forma, ni por ningún medio, sea éste electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin el permiso de la casa editorial.

Impreso y hecho en México / Printed and made in Mexico

*A Ken, Sarah & Nathaniel  
por (re)locarme y em-plazarme  
en el continuo-móvil-rodante universo  
de las ternuras y devociones*



## ÍNDICE

Agradecimientos .....	9
Introducción. Para una poética de los (dis)locamientos <i>Gisela Heffès</i> .....	11
Retornos inconclusos: memoria dislocada y el deseo de volver <i>Sylvia Molloy</i> .....	31
La música de las anomalías <i>Sergio Chejfec</i> .....	45
Vino de lejos. Mujeres: madres, enemigas, cómplices, amantes <i>Alicia Borinsky</i> .....	63
Las aventuras de la escritora errante y el extraño caso de la vida acentuada y los dilemas siempre abiertos de la lengua postma- terna <i>Cristina Rivera Garza</i> ..	91
(Dis)locamientos de la poesía: de Lima a Boston, <i>interposito</i> <i>Inferno</i> <i>José Antonio Mazzotti</i> .....	113
Transatlantic Studies o perdiendo el lugar <i>Vicente Luis Mora</i> .....	129
Para llegar a Missoula <i>Eduardo Chirinos</i> .....	145

El río Jequetepeque desemboca en USA <i>Eduardo González Viaña</i> . . . . .	155
Calentando la tinta en que me ahogo: notas entre Lima y Nueva York <i>Miguel Ángel Zapata</i> . . . . .	167
Lengua mojada <i>Sergio Ramírez</i> . . . . .	179
Tres semillas de granada <i>Rose Mary Salum</i> . . . . .	197
La gran telenovela de América latina <i>Isaac Goldemberg</i> . . . . .	213
Fotogramas de la fugacidad: el escritor en tránsito y la transitoriedad de la escritura <i>Gisela Heffes</i> . . . . .	221
Escritura e invención en el umbral de lo imaginado <i>Ana Merino</i> . . . . .	239
<i>EpiCentro</i> y la ubicación de los centroamericanos en el centro: la emergencia de una nueva literatura centroamericano-americana <i>Arturo Arias</i> . . . . .	251
Obras citadas . . . . .	285
Notas biográficas . . . . .	293

## AGRADECIMIENTOS

Este libro ha germinado, crecido y se ha expandido en diversas vertientes y formas gracias al apoyo y colaboración de muchísimas personas e instituciones. En Rice University, el Humanities Research Center nos ofreció el subsidio inicial correspondiente al Global Hispanism Workshop (GHW) para llevar a cabo las series que tuvieron lugar en la primavera de 2011, y el que se extendió gracias a la ayuda primordial del decano Nicolas Shumway y el Departamento de Hispanic Studies. Asimismo, contamos con el apoyo especial de instituciones como el Institute of Hispanic Culture en Houston, *Poets & Writers* y la revista *Literal. Latin American Voices*. La participación del Consulado Argentino en Houston nos permitió ampliar y transformar el formato de las presentaciones formales en una verdadera tertulia, y quiero agradecerles especialmente al cónsul Daniel Deodato, a la vicecónsul Valeria González Posse y a Joe Macloughlin, asesor del consulado de Argentina en Houston. El apoyo de mis colegas del departamento de Hispanic Studies fue indispensable en cada una de las etapas que atravesó la conferencia, y les debo un gran reconocimiento. Beverly Konzem, Carolyn Adams, Lauren Kleinschmidt fueron fundamentales en el entramado logístico inicial, como así mis estudiantes de escritura creativa en español con su presencia y curiosidad continuas: mi agradecimiento para Enrique Vázquez y Lorís Simón Salum. Finalmente, tengo una gratitud enorme para los distinguidos participantes de la conferencia, y para los colaboradores que acepta-

ron luego la invitación a ser parte de este proyecto, por su disposición positiva, su constante amabilidad e infinita paciencia.

Este proyecto nunca hubiera sido posible sin el continuo aliento de Ken Loiselle. El regodeo entrañable de Sarah y Nathaniel fue y sigue siendo el impulso más genuino que urde el entramado de un viaje que ya no cesa.

INTRODUCCIÓN:  
PARA UNA POÉTICA DE LOS (DIS)LOCAMIENTOS  
*Gisela Heffes*

GÉNESIS DEL ÉXODO

En la primavera de 2011 organicé en Rice University un simposio que titulé *Poetics of Displacement: Latin American Emigré Writers and The Creative Imagination*. El simposio contó con la presencia de seis renombrados escritores latinoamericanos que residen o que han residido la mayor parte de sus vidas en el exterior, especialmente en Estados Unidos. Los escritores fueron Sylvia Molloy, Sergio Ramírez, Cristina Rivera Garza, Sergio Chejfec, Alicia Borinsky y Arturo Arias. Uno de los objetivos de la serie de presentaciones fue la de explorar y reflexionar sobre la experiencia de migración, desplazamiento y translocación, y el proceso creativo escriturario. Cada uno de los invitados a colaborar en este proyecto ofreció una ponencia en la que interpeló, ya sea de forma crítica, sea de manera personal, la condición del emigrado en Estados Unidos, y la incidencia que ésta última tiene en la práctica de escritura creativa.

Proponiendo como eje articulador del simposio la idea de que la perspectiva del escritor sujeto a la experiencia de desplazamiento y dislocación adquiere dimensiones múltiples, sugerimos que, por una parte, mientras el emigrado experimenta un sentimiento de nostalgia por su tierra de origen, para citar un

ejemplo posible, desarrolla al mismo tiempo una relación nueva con el país que lo hospeda, donde la posibilidad de retorno se transforma en un objeto dominante y recurrente de introspección y, en algunos casos, de angustia. Por el otro, la posibilidad (o no) de retornar condiciona la percepción tanto de sí mismo como del lugar que ha dejado, impregnando a través de las proyecciones personales una marca fluctuante que define la voz, el tono y el lenguaje. Esta nueva experiencia que en algunos casos se traduce en el modo de ficcionalizar y/o poetizar un universo externo/interno cuyo anclaje –si podemos llamar anclaje a este movimiento continuo– se encuentra asido a la fluctuación del estar y el no-estar, del pertenecer y el no-pertenecer, propone también interrogantes vinculados tanto al lenguaje como a la cultura en las que el escritor se inserta. ¿Para quién escribo? ¿Quién me lee? ¿Cuál es mi público? ¿Dónde publico? ¿En qué lengua? Por esta razón, y dado que el escritor debe traducir su experiencia a un público extranjero –en su doble acepción–, el problema de hibridación, transculturación e incluso diglosia, emerge en su escritura, aunque esta emergencia sea muchas veces una ranura imperceptible en el tejido más recóndito de las palabras. Uno de los objetivos principales que acompañó esta iniciativa fue, de este modo, la de indagar si es posible (o no) hablar de una poética de los (dis)locamientos.

#### PARA UNA GENEALOGÍA DE LAS POÉTICAS

El simposio creció y se ramificó en innumerables proyectos: el primero fue el de expandir esta propuesta e invitar a un gran número de escritores hispanoamericanos a reflexionar sobre sus propias experiencias de emigrados y, en consecuencia, a colabo-

rar con un ensayo para ser publicado en un volumen que junto a las presentaciones del simposio, sirviera como referente para una reflexión más general y profunda respecto a esta temática. Fue entonces que, en conversación con Rose Mary Salum, directora de la revista *Literal. Latin American Voices*, y José Aranda, director del departamento de estudios hispánicos de Rice University, decidimos crear una serie que bautizamos *(dis)locados*, y que se consolidaba como una asociación entre *Literal* y Rice. A través de la redacción de un escrito breve que referiré al final de esta introducción, y que sintetiza algunos de los fundamentos más importantes de la función de esta serie en el contexto de la producción hispanoamericana en Estados Unidos, me propuse, por otro lado, retomar aquellas búsquedas ya iniciadas por trabajos precedentes, los que procuraban reflexionar crítica o literariamente sobre algunas de estas cuestiones, con el objeto de establecer una suerte de genealogía de unas iniciativas que hasta la fecha no habían sido catalogadas en toda su dimensión.<sup>1</sup>

Algunas de las búsquedas que conforman la génesis de este intento por examinar un fenómeno creciente abordan la problemática del desplazamiento y la *(dis)locación* desde perspectivas y metodologías variadas.<sup>2</sup> Así, Alberto Fuguet y Edmundo Paz Soldán (2000) intentaron, a través de una antología de

---

<sup>1</sup> Una versión breve de este escrito apareció bajo el título “2012: Para una poética de los *(dis)locamientos*”, *Literal* 27 (Winter 2011-2012): 28-29.

<sup>2</sup> Es importante recalcar que este fenómeno no se encuentra limitado a los escritores latinoamericanos en Estados Unidos sino que, así como existe una literatura diaspórica en lengua portuguesa que está emergiendo en esta parte del continente, fenómenos similares están ocurriendo en Europa con escritores turcos, argelinos o japoneses, para citar los casos más conocidos. Un ejemplo paradigmático es el de la escritora Yoko Tawada, quien reside en Alemania y escribe tanto en japonés como en alemán (ganando incluso el premio Adelbert von Chamisso en 1996, que se otorga a escritores extranjeros como reconocimiento a su contribución a la cultura alemana).

escritores latinoamericanos de la “nueva generación” narrar la “diversidad de la experiencia latinoamericana en USA” (14). Aún cuando estas nociones (y categorizaciones) son de por sí problemáticas, estamos de acuerdo en que, del mismo modo en que surge un fenómeno literario que se produce en Estados Unidos, asimismo “megalópolis multiculturales” como Nueva York, Miami o Houston, van conformándose más y más en destinos literarios, y que habrá en el futuro “más novelas, cuentos, crónicas, poemas y ficciones digitales ambientadas en los Estados Unidos”: espacios urbanos habitados y “reconfigurados” por mexicanos, cubanos, sudamericanos, portorriqueños, dominicanos y centroamericanos (17). El volumen de ensayos críticos *Sujetos en tránsito: (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana* (2003), editado por Álvaro Fernández Bravo, Florencia Garramuño y Saúl Sosnowski, fue el resultado de un simposio organizado por la Universidad de San Andrés en Buenos Aires y la Universidad de Maryland en College Park, y parte de la “subjetividad fracturada y múltiple” del migrante con el fin de explorar los discursos y representaciones imaginarias, la dimensión simbólica de la migración –relatos, cartas, películas, fotos, memorias y ensayos producidos alrededor de ésta– y los debates generados por su condición y dinámica particulares (11-12). Tomando como punto de referencia estas representaciones, el trabajo colectivo recogido en este volumen concibe aquellas como “hiatos” entre el sujeto y su mundo aunque, al mismo tiempo, “acto de rebelión”, en tanto el migrante, “al sustraerse del mundo que lo apresa, desafía la sujeción identitaria sin abandonar por completo su relación con la cultura de origen, pero cambiando su posición frente a ella” (12). El aporte de este notable volumen es que busca analizar el proceso de migración evitando categorías de origen y destino, las que

remiten invariablemente a identidades nacionales polares, sino por el contrario, examinar este proceso sin reificarlo.

Ese mismo año apareció un trabajo de corte etnográfico cuyo objetivo fue el de investigar el cruce entre la experiencia de migrar y el de la diáspora, o la intersección entre migración y memoria, dentro de la problemática contemporánea de identidad y nación, Estado e historia, modernidad y globalización (Trigo 2003: 11). Aunque circunscrito exclusivamente a la experiencia de los uruguayos en Estados Unidos, también el trabajo de Abril Trigo conforma una contribución significativa, en tanto se ocupa de una dimensión peculiar y sumamente relevante a la vez: cómo los uruguayos en la diáspora recuperan, a través de la “traumática” experiencia del migrar, las memorias culturales “soterradas bajo sucesivas capas históricas de la memoria histórica y del imaginario nacional”, la que se traduce, por otro lado, en nuevas formas de “solidaridad nacional, praxis ciudadana y experiencia comunitaria cuando el tejido social y cultural del país, como de muchas partes de América Latina, parece desintegrarse” (11).

Desde una perspectiva enfocada en el problema específico de la identidad, el volumen *The Other Latinos-Central and South Americans in the United States*, editado por José Luis Falconi y José Antonio Mazzotti (2007), comprende una colección de artículos y ensayos que abordan la temática de migración, desplazamiento y experiencia diaspórica. Si bien este volumen retoma una problemática cada vez más apremiante tanto en Estados Unidos como en otros territorios y centros globales donde los cruces y flujos migratorios se exacerban dadas las disparidades económicas y sociales entre regiones, se centra, por otra parte, en el fenómeno migratorio de otros grupos “latinos”, los que difieren de los tradicionalmente identificados con los cubanos-americanos,

portorriqueños y mexicanos-americanos. Así, los artículos abordan el fenómeno migratorio por parte de aquellos sujetos provenientes de América Latina aunque menos estudiados, como las comunidades que en los últimos veinte años han llegado de Centroamérica y Sudamérica. No sólo aparece una perspectiva comparativa fuertemente elaborada en esta colección de ensayos, sino también cuestiones relacionadas con la tradición, la experiencia y los desafíos que a diario estas comunidades enfrentan. Algunos ejemplos de este fascinante volumen son el cuestionamiento respecto a cómo se posicionan estos “otros” latinos en relación a su cultura de origen y la cultura nueva que los alberga, como el carácter indígena de algunos de estos grupos, sobre todo aquellos que vienen directamente de las zonas montañosas de Centroamérica y Sudamérica, donde el contacto con las comunidades de habla hispana es muchas veces intermitente o mínimo (3-4). De hecho, muchos de estos inmigrantes no hablan prácticamente español sino quechua, maya-quiché y/o aimara y, en consecuencia, no se identifican con una herencia hispana sino quechua o maya (4). Esta presencia que tiene un impacto innegable en la fisonomía cultural de los Estados Unidos (y otros núcleos del globo) tiene, por su parte, importantes ramificaciones y consecuencias en América Latina a través de los billones de dólares que regresan cada año (38 en el 2003 y 53.5 en el 2005) (Falconi y Mazzotti: 4). Así, este volumen examina no sólo las características de este fenómeno a partir de una lectura de aquellas comunidades menos estudiadas en su conjunto, sino que además ayuda a resignificar y visitar nuestro entendimiento respecto a nociones complejas como lo “latino” y la “latinidad” (8).

En el año 2006 apareció *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina*, editado por Sylvia Molloy y Mariano Siskind, resultado de un encuentro de escritores que tuvo

lugar en la ciudad de Nueva York y que, tomando como punto de partida la “ansiedad común” de los que “vivimos fuera del país”, formuló dos preguntas fundamentales para comprender y articular una reflexión respecto al fenómeno de dislocación: la primera, ¿de qué maneras participa el escritor desplazado, con su “estética migrante”, en la literatura nacional?; la segunda, ¿en “qué medida las experiencias concretas de la diáspora, desplazamientos, exilios y viajes de los que se vuelven o no determinan inscripciones, autoexclusiones y estancias liminares respecto a esa formación nacional vaga e inaprensible que Alberdi llamó (hablando de los resultados de la emigración) ‘ese país flotante’”? (9). Centrado en un extrañamiento “estético” generado por la distancia, pero con el objeto de inscribir la escritura y la reflexión dentro del marco de una literatura argentina a la que se pertenece pero cuyos rasgos y contornos resultan borrosos (9), nuestro volumen comparte y adhiere a estas premisas cruciales, aunque posiciona el interrogante de manera adyacente, intentando pronosticar en qué modo la distancia afecta nuestra escritura (desplazada, dislocada) ofreciéndole una dimensión no sólo nacional sino continental.

Vale la pena, por último, mencionar dos trabajos más, uno desde las ciencias sociales, y otro desde la crítica literaria y cultural. El primero, *The Politics of Exile in Latin America* (2009), de los investigadores Luis Roniger y Mario Sznajder, analiza las resistencias y transformaciones del exilio político desde la colonia hasta el presente en América Latina. Si bien el objetivo de este proyecto fue el de examinar las exclusiones institucionales en tanto una de las características constitutivas más importantes de las políticas latinoamericanas, algunas cuestiones trabajadas en este trabajo resuenan con los interrogantes aquí propuestos, como el problema de la “vuelta”, la definición de

los exilios presentes y futuros, la cuestión de género, y la experiencia diaspórica. Inscrito en esta perspectiva, aunque ceñido de manera más específica a la experiencia de los escritores latinoamericanos exiliados, el artículo de Florinda Goldberg, “Latin American Migrant Writers”, repasa algunas cuestiones que pueden asimismo contribuir a esta reflexión respecto a las contingencias y percepciones que acompañan al escritor y su proceso de migración. Según Goldberg, una de las características de la experiencia del expatriado es que, para éste/a, la espacialidad del mundo se encuentra dividida en dos territorios particulares, muchas veces excluidos entre sí, los que articulan a su vez paradigmas opuestos: el ausente y el presente, el propio y el extranjero, el familiar y el no familiar, y el peligroso y el seguro, entre otros (288). Más aún, es la dimensión espacial de la escritura la que se modifica ya que, como ya había sugerido Adorno en 1945, para el hombre que no tiene hogar, la escritura deviene el lugar para y donde vivir (87; traducción mía).

Todos estos esfuerzos apuntaron y apuntan a establecer los efectos que los flujos migratorios de una escritura que se desplaza —junto a sus sujetos— producen en un corpus más amplio, como puede ser una tradición nacional, el mapa del exilio latinoamericano en su marco continental, así como el impacto que el desplazamiento y la dislocación tienen en el imaginario creativo. Contrariamente a la idea de una genealogía fija (o exhaustiva), procuré mencionar aquellos trabajos que me parecieron y siguen pareciendo relevantes. Esta lectura bibliográfica no pretende ser la única ni, mucho menos, establecer una perspectiva categórica y definitiva. Por el contrario, habrán otros trabajos, muchos más, omitidos por limitaciones tanto espaciales como temáticas. No fue mi intención descartarlos de este mapa sino de diagramar mi propia cartografía textual

y espacial de las inquietudes que acompañaron este proyecto y ofrecer asimismo una contribución dentro de estas amplias e inagotables latitudes.

## LOS ENSAYOS

¿Cómo darle cohesión a un proyecto cuyas experiencias, si bien similares, se disparan en direcciones tan variadas? Los ensayos que componen el tejido de este volumen conforman una muestra amplia de un conjunto de voces dislocadas y, si bien las perspectivas, los tonos, e incluso formatos escogidos para abordar esta cuestión revelan este contraste, del mismo modo los textos convergen en un punto central: la idea de desplazamiento y dislocación, ya sea en el caso directamente personal a través del relato autobiográfico, como asimismo en textos menos subjetivos, cuyo eje temático es la diglosia, una o más lenguas que se extienden desde todos los confines, reconfigurando nociones que no sólo abarcan lo lingüístico sino todas las membranas culturales y sociales de este amplio mapa que es Estados Unidos.

En lugar de reducir la temática de los ensayos por medio de etiquetas simplificadoras, me interesé por la multiplicidad, por las incontables experiencias y por las innumerables formas de percibir y narrar este fenómeno, convencida de que existe prácticamente una “generación” que no se limita a una fecha de nacimiento en particular sino a un momento de confluencia, una suerte de sinergia que está ocurriendo en este momento, y que abarca desde orígenes latinoamericanos tan diversos, como temáticas muchas veces disímiles —y hasta contradictorias—, estilos, miradas, posturas, bagajes, formaciones, etc... Este conjunto de voces proviene de Hispanoamérica pero vive o ha vivido

por mucho tiempo en esta parte del globo, y la vía académica ha servido, en la mayoría de los casos, como la forma de inserción.

El primer grupo de ensayos problematiza la idea de retorno, porque, si hay “ida”, hay –en algunos casos– “vuelta”, aunque esta última se conforme en una proyección imaginaria, el deseo por estar en ese espacio que ya obedece más al de los recuerdos y los deseos que al de su correspondiente, el referente “real”. Así, estos textos insinúan la ansiedad tanto de la ida como la de un regreso posible, vuelta que oscila entre el desplazamiento por una geografía o una lengua, una literatura o una añoranza, pero que no siempre (ni necesariamente) se cumple, y comprende los trabajos de Sylvia Molloy, Sergio Chejfec, Alicia Borinsky y Cristina Rivera Garza. El texto de Molloy, que abre esta colección, examina la idea de volver, o de retornos inconclusos, desde lo autobiográfico, con el fin de establecer desde allí una relación con las narrativas del regreso y armar un tejido de representaciones literarias en las que la vuelta se traduce en otras inquietudes, como la del reconocimiento, o la elaboración de una multiplicidad de elementos que van desde uno mismo a la patria imaginaria (e imaginada). Tomando como punto de referencia algunos textos fundamentales de Borges, como también su correspondencia, Molloy cuestiona las interpretaciones más habituales de su obra (sobre todo a propósito de esta cuestión temática), y sugiere que si bien la idea de retorno puede condenar a una persona a sujetarse a una imagen única es, al mismo tiempo, una imagen que se imprime sobre otra, la que distorsiona y disloca la imagen anterior, creando una única y nueva. Este aspecto creativo del retorno le agrega una dimensión significativa a una experiencia de por sí difícil de asimilar, complejizándola. Del mismo modo, Sergio Chejfec se interesó por la figura del emigrado quien, imposibilitado de regresar al

propio país, adopta el deseo de otro expatriado, “el deseo ausente de quien no quiere volver, pudiendo hacerlo”. Alternando entre una mirada crítica sobre la literatura nacional y una mirada sobre sus propias premisas en las que refiere a cuestiones que lo afectan o han afectado, algunas de las temáticas abordadas por Chejfec comprenden desde la construcción de personajes emigrados —o que habitan espacios alternos aun cuando no se han desplazado—, hasta el lugar intrigante y problemático que ocupa una literatura como la argentina que ha sido producida en gran medida en el extranjero. Acertadamente, indica que para un escritor la experiencia de la emigración no está marcada de forma predominante por el contraste y la desconexión sino que ocupa un tiempo discontinuo hecho de marchas y contramarchas, de exposición y confusión a la vez. Propone en cambio un recorrido por aquellos autores que han escrito en otra lengua pero que fueron incorporados en tanto fundadores de una literatura nacional, en la conformación de los grandes mitos o valores vinculados con esta identidad, como William H. Hudson, Copi o Witold Gombrowicz, hasta la experiencia propia, ya más personal, de aquellos que residen afuera y conforman, según su perspectiva, una “especie de literatura paralela”.

También la vuelta aparece en el ensayo de Alicia Borinsky, quien explora las modalidades del viaje a Buenos Aires a través del tango, en tanto registro de la ciudad y espacio que le da sentido al mito porteño. El tango, elemento distintivo, se inscribe en un mecanismo más amplio, el cual le asigna un sentido particular a estos procesos. Borinsky analiza tanto la partida como el regreso; es desde el tango donde retoma el rol de las mujeres y la de su impacto en el imaginario de la ciudad fluctuante con el fin de armar una mitología femenina donde los flujos espaciales como sus dinámicas migratorias marcan la permanencia de

la poesía tanguera. No obstante, se trata de una mitología que en su afán por comprender las poéticas de la distancia, apela a las mujeres más iconizadas por Hollywood en los años 30. Como las mujeres del tango, sugiere Borinsky, estas mujeres pertenecían a “otro lado”, y traían con ellas historias, enigmas, esperanzas y plausibles fracasos. Cristina Rivera Garza, por su parte, refiere al “regreso de un regreso” para definir ese continuo desplazamiento sur-norte y norte-sur en el que se ha embarcado durante los últimos quince años, como así la vuelta al (o los) lenguaje/s, enfatizando una pregunta en apariencia “obvia” pero que, con el tiempo, se ha arraigado en la percepción misma de los latinos como algo aparentemente dado: ¿por qué escribir en español y no en inglés? Se trata, dice Rivera Garza, de decisiones fundamentales, donde la adopción de una segunda lengua puede implicar desde una decisión política hasta el deseo de reinventarse, ser una persona nueva, y donde la inseguridad e incertidumbre propia de moverse dentro de aquella puede tornarse en algo semejante a protección y libertad. Esto puede ocurrir, no obstante, sólo a través de un alfabeto sin memoria o uno perteneciente a la memoria más reciente.

El segundo grupo de textos se inaugura con el de José Antonio Mazzotti, y se posiciona del lado de la ida. En todos estos trabajos la escritura como viaje o la poetización de la experiencia migratoria cohesionan una forma de experimentar tanto el desplazamiento espacial como la dislocación escrituraria. Retomando la idea de la lengua como poesía, viaje y locación, Mazzotti refiere a una visión poética del mundo, visión indispensable para definir la ubicación del poeta en su contexto, la que a su vez lo remite a su infancia y sus primeros pasos en la práctica poética. El paralelismo que traza entre la condición de dislocamiento, propia de aquella –y de la condición de

poeta en sí—, y su desplazamiento de Perú a Estados Unidos, se corresponde con una aventura admirable que fuera transitada durante sus años de formación, en conjunto con las propuestas estéticas e intervenciones políticas que caracterizaron aquella etapa de su vida. La vocación de poeta e investigador académico, nos dice Mazzotti, alianza que se fue construyendo y constituyendo a lo largo de su residencia en este país, lo ha colocado en otro —e inédito— dislocamiento: el del poeta y crítico, actividades ambas que se han y siguen complementando mutuamente, aportando a través de la visión poética y el desarrollo de la imaginación rigurosa, la posibilidad de socavar el efecto dislocador que cada componente mencionado ha tenido en estos desplazamientos. También Vicente Luis Mora refiere a una ida, pero, en este caso, al desplazamiento subjetivo que va del ser alguien conocido a ser nadie: es decir, convertirse en un ser anónimo. Este anonimato dentro de la experiencia de trasladarse a New Mexico tuvo múltiples efectos y consecuencias, y Mora los relaciona tanto con la práctica de los *trolls* —personas agresivas que le escribían en su blog también de forma anónima—, como asimismo la condición de “trasterrado” en la que se encontraba cuando, en medio de la escritura de un libro y una tesis doctoral, percibió la paulatina disolución subjetiva propia de este proceso. No obstante, es ese estar fuera de sí lo que le devolverá, en Albuquerque, su sentido de existencia.

Un lugar tan remoto como Albuquerque no puede sino dialogar con Missoula, otro de esos territorios lejanos y poetizados por la literatura y el cine, espacios más imaginarios que reales, o cuya realidad remite a la imaginación (y no siendo de manera inversa). Eduardo Chirinos define la idea y experiencia de la dislocación como viaje, en tanto encuentro entre la intertextualidad entendida como un desplazamiento de un

sistema de signos a otro, y el exilio en su acepción etimológica de “saltar hacia afuera”, definición de aquella que ya fuera conceptualizada por Julia Kristeva. Desde esta perspectiva, su ensayo explora la transposición de su viaje a Missoula como una transposición literaria, un palimpsesto que da forma a los acontecimientos que fueron signando su experiencia humana, tanto como poeta como explorador en tierras prometedoras de incalculada felicidad.

Eduardo González Viaña también se remite a la ida, una ida en la que no se vislumbra la posibilidad de retorno y donde, como en el texto de Miguel Ángel Zapata, la palabra es el elemento unificador que sutura la escisión del desplazamiento y dislocación. La palabra así deviene lo único que sobrevive en el contexto de exilio y extranjería. De esta forma, González Viaña examina cómo la experiencia migratoria aparece representada en sus textos, a través de una estrategia de transpolación, a partir de la cual el proceso de inmigración y dislocación emerge en la imaginación creativa de sus relatos y en su más conocida obra, *El corrido de Dante*. Aunque la palabra, sugiere, con su capacidad de transfiguración, es la que permite que los escritores puedan situarse en ambos lados de la frontera y unir así esa escisión referida al inicio. Del mismo modo, el poeta Miguel Ángel Zapata propone una relación entre poesía, migración y existencia, relacionando esto último tanto con su Perú natal como con la ciudad de Nueva York, lugar donde reside actualmente. El itinerario de su poesía en tránsito lo remite de manera invariable al exilio de Vallejo, como al de tantos otros poetas que han residido y escrito en suelo extranjero.

El tercer y último conjunto de textos explora el proceso de dislocamiento y la imaginación creativa desde una lectura entre dos o más espacios. Es la lengua como la experiencia personal la

que habita múltiples ranuras, desplazándose o instalándose en la fluctuación escurridiza de un vaivén que por momentos no se deja asir. El ensayo de Sergio Ramírez plantea por una parte el problema de una lengua que tiene a su país por cárcel, la que contrasta con el español, casa de su infancia, la cual se caracteriza por su continuo movimiento, se extiende desde todos los confines y narra la historia de su tierra. Es una lengua que existe en tanto preserva su memoria, y que, por esto mismo, también puede renovarse, extenderse y mantenerse viva —a diferencia de otras lenguas, como por ejemplo el latín. Por esta razón, sugiere Ramírez, es una lengua sin fronteras ni compartimentos, la que, en lugar de “recogerse sobre sí misma”, se expande cada día, enriqueciéndose en la medida en que camina territorios. También el ensayo de Rose Mary Salum explora la condición de vivir entre lenguas y entre espacios. A través de referencias personales que la remiten a la búsqueda de una identidad dislocada, acuña una terminología variada que la definen como “latina confundida”, “libanesa mexicana” y “americana desdoblada”, neologismos que procuran darle sentido a una experiencia de desarraigo tanto lingüística como subjetiva. Esta búsqueda entablada por Salum no va a limitarse sólo a su identidad propia, exclusivamente, sino al proceso mismo de desplazamiento o a esa forma nueva de estar en el mundo que, gracias a la escritura y la imaginación creativa, la ayudarían a concebir ese camino, un camino que daría a llamarse *Literal*.

La problemática de identidad aparece asimismo en el ensayo de Isaac Goldemberg, quien refiere a la escritura de un presunto escritor peruano-judío que narra una novela sobre dos historias paralelas, la que no sólo refiere a los orígenes de los dos personajes sino al idioma en que éstos se encuentran escribiendo: la “lengua del exilio”, lengua que acompaña la experiencia

de vivir en una realidad “que se nombraba de otro modo”. Dado que la lengua de acá no sirve para nombrar la realidad de allá y el lenguaje de allá no sirve para nombrar la realidad de aquí, sugiere Goldemberg, el escritor escoge las lenguas del exilio, o esa patria nueva y colectiva que están fundando los latinos en Estados Unidos. Bajo el título de “La gran telenovela de América latina”, la narración del escritor propuesto por Goldemberg se conforma de un gran repertorio temático que comprende desde los padecimientos del destierro, el peso de la tradición, las cuestiones relacionadas con la identidad étnica y nacional, la memoria colectiva, la asimilación, el mestizaje, la religión y la mitología cultural, entre otros.

En mi ensayo intenté elaborar una reflexión sobre el impacto que diversas formas del desarraigo han tenido tanto en escritores, pensadores y poetas, como así en mi experiencia personal en tanto escritora y emigrada. El ensayo parte de esta búsqueda por definir la perspectiva del emigrado en conjunción con la práctica escrituraria, y entender el proceso de reconstrucción imaginaria que procura trazar un puente entre un universo lejano y el espacio que nos acoge en su condición extranjera. Una tentativa por comprender –y aprehender– las poéticas de la reconciliación y las resistencias. Así, la escritura, se sugiere, esboza un mapa poético de las palabras con el objeto de que el vacío frente al que se enfrenta el lenguaje sea a su vez el comienzo de un tejido más denso y sustancial, un universo coherente que le dé sentido a estas transformaciones. De igual modo, la poeta Ana Merino refiere a su infancia, a su entre libros, al desarrollo de la imaginación, y al proceso creativo entre dos lenguas. Dominar la lengua extranjera, sugiere, es una capacidad íntimamente afectiva, ya que sólo puede lograrse cuando aparece la necesidad de expresar sentimientos y emociones en

ese nuevo lenguaje. De manera reversa, Merino explora la relación que sus estudiantes en Estados Unidos entablan con el despertar de su imaginación a través de sus cursos de escritura creativa en español, donde al navegar en otra lengua en busca de la recuperación de sensaciones e imágenes personales, éstos se embarcan en un viaje de aprendizaje o “proceso mágico” a través del cual la “otra lengua” se encuentra impregnada de una constelación de sensaciones y descubrimientos.

Finalmente, el ensayo de Arturo Arias analiza el movimiento de los poetas centroamericanos *EpiCentro*. Arias refiere a cómo la poesía de esta nueva generación de poetas conecta las fronteras geográficas latinoamericanas con las fronteras de la poesía misma, y su historia. Aunque se trata de una identidad diaspórica, se encuentra anclada a un espacio transístmico, desde el cual se articulan reivindicaciones sobre una base de formación cultural y una experiencia que trasciende lo nacional para abarcar la región centroamericana. De este modo, carece del carácter de insularidad tan característico de muchas de las identidades isleñas. Los poetas y escritores, propone, se constituyen a través de sus discursividades y performances, en subjetividades liminales, ubicándose en los resquicios de aquellas definiciones familiares de una identidad latina previamente aceptada. Así, Arias concluye que todas estas identidades que originalmente se asocian con los Estados-nacionales latinoamericanos deben ser comprendidas dentro del flujo histórico generado por la colonialidad del poder, concepto propuesto por Aníbal Quijano que explica la producción de identidades europeas y no-europeas dentro de un sistema de jerarquías y dominación —por parte de las primeras sobre las segundas— y la necesidad de recurrir a epistemologías alternativas que nos permitan aprehender de manera más acertada estas dinámicas de la dislocación.

Todos los ensayos que componen este volumen comparten una experiencia que se vincula tanto con la lengua como con la cultura que se ha dejado y a la que el o la escritora se insertan. Son trabajos que investigan, exploran, indagan y procuran definir esta poética específica de los desplazamientos. Es mi esperanza que al final de este derrotero de palabras, ideas, nostalgias y alegrías, podamos dirimir éstas y otras cuestiones, desplazando y desplazándonos hacia nuevos territorios poéticos, y nuevas poéticas territoriales.

NOTA SOBRE LA SERIE *(DIS)LOCADOS*

El año 2010 representa un año paradigmático en muchos sentidos. Es el año de los bicentenarios, tanto para México como Argentina, Chile y Colombia, y es el año en el que comenzamos a gestar la idea de crear un espacio que, paradójicamente, cuestionara la idea de los “centenarios”. Si estos últimos celebraban la fundación de los Estados nacionales, este proyecto consiste en un espacio, pero también un sueño y una búsqueda, la que pueda darle una dimensión nueva a un conjunto de voces que residen en las junturas, los vórtices, la zona fronteriza y desdibujada de aquellas “naciones” declaradas doscientos años atrás.

La serie *(dis)locados* tiene por objetivo recolectar las voces —así, como si fuera en una carretita de colores— de los desplazados, los translocados, los itinerantes y nómades, los que han abandonado los “bordes” de sus naciones oriundas para asentarse entre los pliegues, surcos y ranuras del *gigante del norte*. Pero “asentarse” tampoco es la palabra más adecuada. Asentarse implica fijación. Estas voces vagan. Vienen y se van. Aunque estén aquí, vuelven, regresan como una constelación a las ciu-

dades o pueblos en que crecieron, a sus barrios o colonias, a sus calles, sus veredas, a esos espacios que se han transformado, y a aquellos que permanecen como si el tiempo nunca los hubiera tocado. Y ese ir y venir es justamente lo que transforma al dislocado en un sujeto sin anclaje, sin un lugar de pertenencia.

La serie *(dis)locados* es un proyecto que, por una parte, procura crear un espacio para estas voces que migran, con la convicción de que hay un número considerable de escritores hispanoamericanos que, en este momento, se encuentran produciendo sus obras literarias en Estados Unidos. Escritores que sienten la urgencia de abordar el problema de pertenencia y arraigo desde una perspectiva más fluida y transnacional. Son escritores (y por lo tanto voces) que no están acá ni allá; su escritura se funda en ese territorio escurridizo del no-lugar pero con la consistencia y materialidad que puede dar la producción de textos claves para la comprensión de una literatura que ha traspasado las fronteras tradicionales para ubicarse en territorios movedizos, inestables geografías, espacios que se ubican limitados por bordes fluidos y aparentes. Textos y voces trans-territorializados.

La serie *(dis)locados*, no sólo cuenta con este pequeño y humilde escrito. Se inaugura con esta colección de ensayos, la que constituye el texto-umbral de este proyecto. El objetivo final es que el escritor hispanoamericano que reside en Estados Unidos tenga un espacio para publicar sus escritos y, al mismo tiempo, el de crear un archivo viviente de una de las producciones literarias más importantes hispanoamericanas actuales. Recuperar, aunar, darle consistencia a una red múltiple de voces que crecen dispersas en el mapa inabarcable de un país cuyos bordes exceden todo imaginario posible; voces que imaginan a la vez dentro de sus bordes, poetizando sus ciudades, latinizando sus

acentos y narrando sus aventuras diarias. Una que se ciñe a su lengua, pero no a su tierra. Una que se maneja en dos lenguajes: una que encuentra su hogar en la palabra de su lugar natal, mientras que la otra, la cotidiana, la remite a los vaivenes de su existencia migratoria.

RETORNOS INCONCLUSOS:  
MEMORIA DISLOCADA Y EL DESEO DE VOLVER  
*Sylvia Molloy*

Hace unos años escribí un texto autobiográfico sobre mi deseo de regresar a la casa donde me crié y lo titulé “Casa tomada”, copiando deliberadamente a Cortázar. El gesto no era tanto homenaje como intento de reorientar mi texto (o al menos dar la impresión de que lo estaba reorientando), alejándolo del género confesional y trabajando más lo literario. En mi relato cuento cómo me entero a través de un amigo que la casa de mis padres, en un suburbio de Buenos Aires, ha sido demolida o por lo menos renovada a tal punto que ya no es reconocible. Tanto una como otra posibilidad son extremas, pero cediendo a la urgencia dramática del mensaje escojo por supuesto la primera y, confiando en mi amigo —que también era del mismo barrio— reacciono indignada: ¿cómo se atreven a demoler la casa de mis padres! Continúa mi texto contando cómo, en un viaje subsiguiente a Buenos Aires, voy a ver la casa el mismo día en que llego: está por cierto cambiada (han construido una extensión de la planta baja, lo cual cambia la fachada) pero todavía es reconocible. A mi regreso a Nueva York le reprocho a mi amigo: ¿qué lo llevó a decir que la casa había sido demolida si todavía está allí? Pablo insiste en que ha sido completamente modificada, demolida y reconstruida, el patio de adelante y el árbol enorme ya no están. Pero tanto el patio como el sauce llorón estaban en la parte de

atrás de la casa, y no al frente, le digo, y lo que han agregado es mínimo, la casa ha cambiado muy poco. Pablo porfía que no, que ya no es la misma casa y que el árbol estaba al frente. Mi relato concluye, me doy cuenta de que es inútil que insista en lo contrario: probablemente los dos tengamos razón.

Así termina mi relato aunque no la historia. El año pasado, con la intención de probarme a mí misma, una vez más, que estaba en lo cierto, volví para ver la casa. Mientras me detenía en la vereda, mirando el jardín del frente y deseando que milagrosamente pudiera escurrirme en el interior de la casa y recorrerla sin que me vieran, salió un muchacho. Armándome de coraje, le dije que había vivido allí muchos años atrás y le pregunté si podía echarle una mirada muy rápida, para refrescar la memoria. El joven consintió, pero me dijo que debería ser muy rápido porque se estaba yendo a clase. Mientras caminaba con él hacia el fondo, tomando nota mentalmente de cómo las cosas prácticamente no habían cambiado en el jardín (la Santa Rita de mi madre todavía estaba allí, del mismo modo que el sauce llorón, en la parte de atrás, *donde siempre había estado*), vi que habían remodelado la parte de atrás de la casa: habían construido una cocina nueva y un *porch*, me contó el muchacho, mientras me mostraba estos nuevos agregados. No reconocí nada en este interior que veía por primera vez salvo la puerta, una vieja puerta con manija de porcelana que recordaba muy bien, y que pertenecía a la parte vieja de la casa. Estaba cerrada, y estaba yo a punto de preguntar si podíamos entrar, con la esperanza de reconocer lo que había del otro lado, o lo que recordaba que había del otro lado, cuando el muchacho, mirando el reloj, dijo que se le hacía tarde para la clase, con lo cual tuvimos que dar por terminada la de por sí breve visita. Y así partí, habiendo realizado el sueño de entrar en la casa pero

sin haber visto nada que pudiera reconocer, salvo una puerta vieja del otro lado de la cual, quizá, me esperaba *mi* casa. Por suerte una semana después los detalles de la nueva construcción habían desaparecido de mi mente, y hasta el día de hoy soy incapaz de ver la casa con su agregado. Sé que está ahí, pero mi mente no puede recrearlo espacialmente, con excepción de la puerta que lo separa del resto, esa puerta donde comienza mi verdadera casa. La casa que solía llamar mía no ha cambiado en mi memoria, y probablemente ya nunca lo haga.

Me he permitido la referencia personal porque sintetiza, para mí, la alienación básica de las narrativas de regreso con toda su miseria fantasmagórica y/o su esplendor. “No se puede volver a casa”, escuchamos con frecuencia, lo cual no impide que añoremos esa casa a cada paso: es otra forma de regresar. Quiero reflexionar aquí sobre la idea de regreso, y articular algunos de los ecos, dislocaciones y contradicciones que la expresión suscita a primera vista. Además, dentro del sistema de viajes, desplazamientos, migraciones, exilios y diásporas que caracterizan la globalización y sus malestares, quiero reflexionar acerca de la contribución que hace el *retornante* a la historia de las migraciones culturales modernas. No considero que esa contribución sea necesariamente enriquecedora, un conocimiento “útil”, como lo era el conocimiento material que los exploradores traían de un nuevo mundo lleno de riquezas, o como lo es el desencanto del viajero que vuelve lleno del *amer savoir* baudeleriano. Se trata, más bien, de una suerte de sacudida existencial, una disrupción de lo familiar que el retornante –literal y metafóricamente un *revenant*, un aparecido– opera ya con su retorno, ya con el mero hecho de pensar en su retorno.

Hay un relato de Nathaniel Hawthorne, “Wakefield”, que quiero considerar. O mejor dicho, un relato de Hawthorne según

lo narra Borges, experto, podríamos decir, en viajes de regreso. En esta historia, Wakefield, el protagonista, individuo común no exento de cierta astucia, abandona un día su hogar para no volver. Este acto de abandono es singularmente tímido, o por lo menos así lo parece. Wakefield apenas se desplaza; meramente se *desvía*, alejándose apenas de la calle donde vive, mudándose a un apartamento a la vuelta en el que permanece veinte años. Hawthorne lo hace entrar en el apartamento que ha alquilado: Wakefield se sienta junto a la chimenea, se frota las manos y, con la satisfacción de estar “en casa”, sonrío. De hecho, esta tímida mudanza, presentada prácticamente como travesura, descoloca tanto o más que un desplazamiento más importante. Durante veinte años, Wakefield pasa sus días pensando en su antiguo hogar, extrañándolo, preguntándose qué estará pasando, e incluso espiondo a su familia desde una distancia segura. Su hogar ha quedado atrás y su misma inmediatez —recuérdese: a sólo dos calles de distancia— lo vuelve doblemente distante, extraño: se lo vive como espacio siniestro, objeto tanto de subrepticia curiosidad como de anhelo. El cuento de Hawthorne da nuevo sentido a la observación de Svetlana Boym: “La nostalgia no es nunca literal sino lateral. Siempre mira de costado” (354; traducción mía).

El efecto de extrañamiento en el relato funciona de dos maneras. Del mismo modo que el hogar se vuelve extraño para Wakefield, Wakefield se vuelve extraño para su familia: años después de su partida, al cruzarse en la calle con su esposa, ésta no lo reconoce. Finalmente, a través de un final tan abrupto como sugerente, Wakefield un día, sin razón aparente, pasa por su antigua casa, se detiene, y abre la puerta para entrar. Mientras lo hace, Hawthorne lo hace sonreír una vez más; luego Wakefield entra tranquilamente y cierra la puerta. Para bien o para mal, Wakefield ha regresado. Le queda al lector imaginar

si reconoce o si es reconocido una vez dentro de la casa, aunque la solemne moraleja de Hawthorne al final del relato no parece demasiado auspiciosa.

El cuento de Hawthorne ilustra aquello que todo viaje, todo desplazamiento, aunque sea mínimo, pone en evidencia: el hogar no es el hogar *hasta* que se lo ha dejado atrás y se vuelve una construcción imaginada, ya sea como punto de referencia (es el caso, por ejemplo, de los cronistas de Indias cuando comparan Tenochtitlán con Sevilla en el mes de mayo), ya como objeto de añoranza. Como observa George Van Den Abbeele en su brillante análisis de la economía del viaje, el *oikos*, punto originario de partida, nunca coincide con el punto de regreso. La vuelta al hogar, estrictamente hablando, es imposible:

La casa que uno deja no es la misma casa a la que vuelve. El criterio mismo de orientación, el *oikos*, es paradójicamente el que puede provocar la mayor desorientación [...] Tal desorientación en el punto de retorno indica la radical no-coincidencia entre el punto de partida y el punto de retorno. El punto de retorno como repetición del punto de partida es imposible sin que haya una diferencia en esa repetición: el desvío constitutivo del viaje mismo [...] (11-12; traducción mía).

Aún así, pregunta pertinentemente Van Den Abbeele: “Si el *oikos* no permanece idéntico a sí mismo ¿cómo podemos sentirnos seguros en él?” (xix; traducción mía). La única seguridad disponible se encuentra claramente en el simulacro del hogar —o de la nación— que el viajante, la persona dislocada, lleva consigo en sus viajes: un hogar portátil, por así decirlo, como el “país portátil” del que suelen hablar los venezolanos.

La literatura de las Américas, norte y sur, abunda en narrativas del regreso por un sinfín de razones imposibles de enume-

rar aquí. Limitando mis comentarios a América Latina y, más particularmente, a la Argentina, quiero examinar una escena de regreso que podríamos llamar el retorno del hijo nativo. Me refiero principalmente a la ficción escrita en los años 20 y 30 del siglo pasado, ficción de giro nativista en el que los personajes regresan al país de origen, luego de haber pasado años en Europa, para encontrarse a sí mismos, descubrir quiénes son realmente y, sobre todo, quiénes quieren ser en la patria recuperada. Variantes del regreso del hijo pródigo, estas novelas celebran tanto la reinsertión individual en una comunidad que nunca cambia como la capacidad renovadora de esa comunidad –“patria imaginaria”, para citar a Salman Rushdie– cuyos fundamentos son ideológicos y, a menudo, descarnadamente políticos. En estos casos, y por razones ideológicas, el *oikos*, pese al desplazamiento que forzosamente lo vuelve otro para el retornante, debe presentarse siempre idéntico a sí mismo. Historias exitosas de regresos felices, necesitan el viaje al extranjero para que el reencuentro con la patria y el sentido de pertenencia nacional sean tanto más significativos. Es el caso de Ricardo Güiraldes, cuyo protagonista Raucha, en la novela homónima, luego de haber vivido despreocupadamente en París por unos años, dedicándose a la poesía y otros *péchés mignons*, retorna al refugio de una pampa que finalmente reconoce como su hogar: una pampa donde “no ha cambiado nada” (142). La última escena de la novela lo muestra, algo ridículamente postrado en la tierra, en actitud de adoración: “los brazos abiertos, crucificado de calma en su tierra de siempre” (143). No únicamente por razones biográficas –como hijo de terrateniente el protagonista de Güiraldes (como el autor mismo) cultiva la mística de lo rural– sino por razones ideológicas, la pampa es aquí hogar y patria. *Raucha* continúa la tradición sentimental de las novelas decimonónicas que ha

estudiado agudamente Doris Sommer, en tanto instrumento invaluable de una *paideia* nacional que, durante el siglo xx, se esfuerza ya no tanto por formar ciudadanos sino por fortalecer un vínculo casi religioso, a menudo discriminatorio, con la patria.

Si me detengo en este relato de retorno fervorosamente nacionalista (y bastante mediocre en tanto obra literaria, lo cual no sorprende), uno de entre muchos de la época, lo hago para mejor apreciar el carácter iconoclasta de otro regreso que, compartiendo aparentemente la celebración de lo nativo, finalmente lo subvierte. Vuelvo a Borges, y a la poesía que escribe cuando regresa de Europa a comienzos de los años 20, con el propósito de cuestionar la lectura habitual de esos poemas.

Borges, recordemos, pasa sus años de formación, entre 1914 y 1921, en Europa, primero en Suiza y luego en Mallorca. Cuando regresa a Buenos Aires con su familia en 1921, lo hace de manera insólita: aun antes de llegar a destino, elige desempeñar el papel de peregrino en su patria, para beneficio de sus corresponsales europeos. Desde el barco que lo lleva a Buenos Aires escribe a Maurice Abramovicz: “Si uno no es griego o español, la única manera de tener un poco de cultura en los huesos es ser judío, como tú. O italiano o moro. (Los españoles somos medio moros, sobre todo los andaluces. Yo tengo antepasados de Córdoba y de Málaga)” (*Cartas* 130). La carta hace alarde de extranjería. Este distanciamiento con respecto a una subjetividad nacional permite al retornante postularse, aún antes de su llegada, como disidente, como el que “no se encuentra” en la casa de donde se marchó. “La vuelta a Buenos Aires me entristece –¡y cuánto!”, escribe al mismo destinatario. “Voy juntando por aquí y por allá informaciones sobre ese extraño país” (*Cartas* 134). Este *extraño país* sobre el cual Borges debe documentarse –la patria, la casa, vueltas literalmente *unheimlich* cuando no siniestras– aparece

también en las cartas a su otro amigo europeo, Jacobo Sureda, ya como lugar totalmente ajeno, ya como escala pasajera que precede el verdadero retorno a Europa:

Nos hemos anclado en Buenos Aires en un barrio geometral, serio y sosegado. (Casas de un piso, filas de plátanos otoñales que cubren sus ramas pobres con vendas de sol, tranvías, pentagramas telefónicos rayando el flaco y aguachirle azul del cielo, risas de niños en la calle...) Esto no nos entusiasma gran cosa y, en cuanto hayamos ultimado una serie de asuntos que nos molestan, volveremos al viejo continente, más nuevo que éste, que esta América donde todo parece flojo y marchito. Volveremos tal vez antes de un año (*Cartas* 198).

La postura de estas cartas, escritas a bordo del barco que lo lleva a Buenos Aires o apenas llegado, recuerda la de Gardel en uno de sus últimos films, *El día que me quieras*. En una famosa escena en la cubierta del barco, Gardel canta uno de sus tangos más famosos, “Volver”, festejando la ciudad a la que regresa en una verdadera epifanía de reconocimiento. Pero lo que llama la atención en el film es que Gardel canta no en la proa, mirando hacia Buenos Aires, sino en la popa. A diferencia de la entrada anticipatoria del viajero de Hölderlin, Gardel está de hecho dándole la espalda a Buenos Aires, mirando no aquello que lo espera sino aquello que ha dejado atrás. Este gesto físico de dar la espalda al “hogar”, aún cuando se está llegando a él, evidencia la angustia del retornante como no hubiera podido hacerlo ninguna otra imagen.

La inquietud del regreso al hogar –paso que Hawthorne omitió convenientemente en su relato al hacer que el regreso de Wakefield pareciera una ocurrencia arbitraria– es, básicamente, la inquietud del reconocimiento. O, mejor dicho, dos

inquietudes: “¿podré reconocer?” , pero también “¿me reconocerán?” En el caso de Borges, esta preocupación – puesta de manifiesto en la reflexión sobre la nacionalidad que envía a su amigo– culmina no sin cierta petulancia: “¿No seré yo, después de todo, un ‘buen europeo’ como quería Nietzsche?” (*Cartas* 134). Pisando ya lo que él mismo denomina, tentativamente, una “recuperada heredad”, Borges intuye la imposibilidad de reconocimiento para el retornante. La vuelta al hogar podrá apaciguar a quien regresa queriendo creer que reconoce y es reconocido –como el personaje de *Raucha* de Güiraldes, abrazando y siendo abrazado por “su” pampa–, pero en Borges el proceso de reconocimiento es inestable, más una pose que un acto de fe, algo que fácilmente se desvanece (como bien saben los que regresan) a través de un detalle, un error trivial: “Ah no, así no se hacen las cosas aquí, se ve que has estado afuera”. Por más que se quiera, el que regresa, moviéndose cautelosamente en un entorno a la vez viejo y nuevo, como el personaje de Susan Suleiman en su *Budapest Diary*, no logra pasar inadvertido.

El Borges que regresa tampoco pasa inadvertido, ni quiere hacerlo. Su retornante es, desde un comienzo, un inadaptado, un pariente que se ha vuelto extraño. No sólo no se aquerencia sino que resueltamente practica el distanciamiento; no procura recuperar una comunidad ni confundirse con ella sino volver a empezar en sus propios términos. Sacando provecho de la desorientación causada por, para citar una vez más a Van Den Abbeele, “the radical noncoincidence of point of origin and point of return”, Borges hace que su retornante camine (porque son textos de *flâneur*) por una Buenos Aires insólita, situada no ya en el centro de la ciudad sino en sus márgenes, su periferia.

Se suele ver ese gesto como resultado de una nostalgia autobiográfica. Borges, según esta interpretación, no reconoce una

Buenos Aires que ha cambiado en su ausencia, pasando de gran aldea a ciudad moderna y vertical. Por ende, Borges se vuelca al suburbio donde puede encontrar una ciudad parecida a la que dejó. No por convincente el argumento deja de ser erróneo: cuando Borges parte para Europa en 1914, Buenos Aires *ya* era una ciudad cambiada, entregada a la empresa modernizadora: la ciudad premoderna, las callecitas, las casas bajas que convoca en sus poemas de regreso ya eran en buena parte, *aún antes de su partida*, cosa del pasado. El Buenos Aires que Borges recrea a su regreso es pues resultado de un doble desplazamiento, temporal y espacial. En la periferia de la ciudad moderna, celebra un espacio que nunca conoció, un espacio arcaico, más reliquia que recuerdo. Borges escoge esa Buenos Aires doblemente desplazada no tanto porque le recuerda algo sino, precisamente, porque no le recuerda nada. No se trata aquí de un reconocimiento fallido, ni de pérdida del aura, porque nunca hubo aura para comenzar. El “yo” no *hace memoria*, inventa. “Yo soy el único espectador de esta calle; / si dejara de verla se moriría” (“Caminata” 43).

No sólo hay carencia de *regard familier* en estos vagabundos desasogantes por este Buenos Aires sino que hay carencia de familia. A diferencia del caso de Güiraldes, como de la mayoría de las ficciones nacionalistas de comienzos del siglo xx, en las que el regreso al país de origen presuponía un reconocimiento nacional, una vuelta al redil como si tal cosa existiera, aquí no hay comunidad. Lo que es más: no hay personas. Es difícil imaginar una ciudad más vacía que la solitaria Buenos Aires de Borges.

El regreso es tema de muchos relatos posteriores de Borges y me detendré brevemente en tres que acaso aclaren aún mejor la labor de sus retornantes. El primero, “La otra muerte”,

cuento fantástico, narra la historia de un hombre que retorna a su hogar después de muchos años, habiendo servido a su país valientemente como soldado salvo en una ocasión: en una batalla decisiva se comportó como un cobarde. De regreso en su pueblo de Entre Ríos, aislado de toda compañía, Pedro Damián se empeña en corregir su pasado, trabajando su imagen mentalmente (es decir, la *figura* que proyecta) a base de puro esfuerzo de voluntad, hasta que logra cambiar no sólo la percepción que de él tienen los otros en ese momento sino en borrar el recuerdo que conservan de su pasado infame. El regreso a casa le permite ser otro, mejor dicho, le permite construirse a sí mismo como otro, asumiendo así la imagen que le hubiera gustado proyectar desde el principio, la de un hombre valiente. No le ofrece la posibilidad de enfrentar el pasado sino de corregirlo, tanto para los otros como para sí.

El segundo cuento, “El cautivo”, escrito bastante más tarde, narra la historia de un niño robado de su hogar por un malón. Luego de buscarlo durante años, los padres encuentran a alguien que podría ser él (“un indio de ojos celestes”) y “creyeron reconocerlo” (166). El hombre se deja llevar de vuelta a la casa y la contempla, imperturbable. No reconoce a sus padres, no reconoce la casa, no sabe que ha regresado a su hogar. De pronto, se le iluminan los ojos y se precipita dentro de la casa: ha recordado un pequeño cuchillo que, cuando era un niño, escondía en un recoveco de la chimenea de la cocina, y que ahora recupera, feliz. “Los padres lloraron porque habían encontrado al hijo”, escribe Borges. La felicidad del regreso, no obstante, dura poco. A pesar de haber recuperado aquella reliquia, el hombre no puede vivir entre paredes y retorna al desierto. “Yo querría saber qué sintió en aquel instante de vértigo en que el pasado y el presente se confundieron; yo querría saber si el hijo perdido renació y

murió en aquel éxtasis o si alcanzó a reconocer, siquiera como una criatura o un perro, los padres y la casa” (166). Regresar es también no saber que se está de vuelta; es no poder nunca responder a la pregunta: “¿vienes o te vas?” El lugar al que se vuelve es, forzosamente, lugar de tránsito y a la vez lugar de elaboración: elaboración de sí mismo como otro, elaboración de una patria imaginaria, construcción de *otro* relato.

Recurro a un tercer cuento de Borges, “El milagro secreto”, suerte de reescritura del “Occurrence at Owl Creek Bridge”, de Ambrose Bierce. En los dos relatos Dios —o la intervención de lo fantástico, como se lo quiera ver— concede a un hombre condenado a muerte (el soldado confederado de Bierce, el judío en la Segunda Guerra Mundial en Borges) el tiempo necesario para que se cumpla un deseo. El personaje de Bierce elige retornar a su hogar, junto a su esposa y su familia. El personaje de Borges, terminar una obra de teatro. La conexión entre el regreso a casa y la creación literaria puede ser, en última instancia, la gran contribución del que retornante, puede ser la recompensa final del retorno.

Agrego un comentario a la anécdota personal con la que comencé. Me alejé de la casa de mi infancia frustrada porque no había podido reconocer nada: me habían mostrado la diferencia y no la mismidad que recordaba. El magro consuelo que saqué de esta experiencia es que al poco tiempo me olvidé de lo diferente y volví a recordar la casa tal como había sido *siempre* en mi memoria. Pero tan fuerte fue mi deseo de superponer mi recuerdo a la nueva realidad (que, como digo, mi mente borró de inmediato) que la imagen mental de la parte de atrás de la casa de Olivos como era antes pareció cobrar vida propia. Con esto quiero decir: hoy en día, cuando pienso en la parte de atrás de otra casa, en Long Island, donde vivo ahora, casa que no se

parece en nada a la casa de mi infancia, mi mente se empeña en convocar la vieja casa de Olivos *tal como era antes*. Mi retorno se ha vuelto prisión, condenándome a repetir una imagen única. Me consuela pensar que el hecho de que adose esa imagen a otra construcción mental —la casa de antes sobreimpuesta a la de la casa donde vivo ahora— puede verse como signo de que mi mente es aún capaz de distorsionar, inventar, remendar: esto es, de crear. Ahí reside la lección de la vuelta, por así llamarla, en ese “estar entre” característico del retornante, estado productivo y a la vez difícil de vivir. Pero ¿quién dijo que el retorno iba a ser fácil?



## LA MÚSICA DE LAS ANOMALÍAS

*Sergio Chejfec*

Voy a hablar sobre dos cosas que encuentro relacionadas: la literatura argentina de la emigración y mi experiencia como escritor que vive fuera del país. No busco ofrecer un paisaje armado o definido alrededor de estos temas, sino más bien, tal cual pienso como es y como supongo que funciona, más bien al modo de algo un poco en desorden; o sea, voy a tramar una mirada parcial e interesada que intenta vincular mi escritura con la experiencia de vivir en el extranjero, con el modo de considerarme escritor, en la que vivir afuera ha sido decisivo y debido al paso del tiempo se ha convertido en cosa natural. Voy a alternar una mirada crítica sobre la literatura y observaciones sobre mis propias premisas, porque no quisiera que, ante una exposición dividida en temas, hubiese falsas expectativas ante lo que este relato propone. La idea es referirme a cuestiones como si se tratara de una guía de temas o motivos, y recortar sobre ello el papel que me trazo, papel que no siempre tengo bastante claro.

1

De cierto tiempo a esta parte se me ha dado por elegir personajes que son emigrados. Al darme cuenta, advertí que cuando no

lo hacía, cuando no escribía sobre emigrados, lo hacía sobre personas que estando en su propio país se sentían o actuaban como si vivieran fuera. Fuera del país o en un territorio alternativo, o fuera del lugar donde se consideraba que debían estar. Dejé la Argentina en 1990 y aún vivo en el exterior. Por una casualidad de la cronología, me fui cuando aparecía mi primer libro (*Lenta biografía* [1990]). Viví muchos años en Venezuela; nunca publiqué en Venezuela. Desde un comienzo, publicar significaba tener que hacerlo en mi país; y sigo pensándolo de este modo. Lo que escribo no existiría si no fuera publicado en la Argentina; o estaría irremediabilmente errado, cada libro pertenecería a un espacio alterno de la literatura, esa región muda donde las obras que esperan ser rescatadas duermen (o sea, el destino de la mayor parte de los libros. En parte por eso publicar en mi propio país es un manera de suponer que les doy vida a los míos).

La literatura argentina siempre ha tenido un vínculo estrecho y renovado con la experiencia de la emigración. Buena parte de los primeros textos, los así llamados fundadores, que dejaron su marca de géneros en estado de mezcla y de predicción múltiple de la política, fueron escritos en el exterior, aunque con la intención excluyente de que se leyeran dentro del país. Desde esos comienzos, y por circunstancias relacionadas con la historia política e intelectual local, el escritor que se va cuenta con varias condiciones ya dispuestas para pertenecer al mundo de la literatura argentina. Pasa el tiempo, pasan los siglos y los gobiernos; cambia la literatura, la forma como se escribe, como se enseña y como se lee; cambian los motivos para que la gente, y los escritores entre ellos, dejen el país. Pero siempre la literatura escrita en el extranjero ocupa un lugar intrigante y problemático al mismo tiempo.

## 2

Recién mencioné mis personajes. Cuando digo “personajes” pienso en modelos vacíos, cosas desvinculadas de arquetipos que podrían suponerse reales. Sin embargo, esos personajes poco realistas prefiguraron una condición flotante que más tarde pude reconocer como propia, cuando me tocó vivir situaciones similares a las que había asignado a esos seres silenciosos y sin voluntad, en las historias. Para mí, las mejores historias giran alrededor de la determinación y la indeterminación, se alimentan de ese conflicto, digamos, conceptual. Y por una casualidad biográfica, o sea, una condición empírica, me encontré, al emigrar, con una vida que se parecía a la que varios personajes ponían de manifiesto en mis libros.

Dejar el país no consistía en pasar a otro hemisferio. Me quedaba en el continente; en Venezuela, país similar y distinto a la Argentina casi en un mismo grado. Y dado que en la Argentina, me daba cuenta estando en Venezuela, había vivido siempre, por distintas circunstancias, como si fuera un extranjero, la vida entonces en el nuevo país era una especie de continuidad natural, pero más realista en el sentido de más tangible, porque me resultaba novedosa, de lo que había sido la vida en la Argentina.

A esto hay que agregar el escenario, el ámbito en el que la separación se representaba. No me había ido a un país del primer mundo. Y con ello las experiencias contrastadas, los choques culturales, las brechas de todos los días, todo esa madeja de situaciones que a veces se organizan alrededor del eje primer mundo/tercer mundo; abundancia/escasez; previsión/imprevisibilidad; lengua materna/lengua extranjera; etc., estaban ausentes. Venezuela era aproximadamente lo mismo, lo cual hacía

todo más borroso. Pero al tratarse de otro país, ubicado a miles de kilómetros del propio, me brindaba la oportunidad de vivir afuera y de preguntarme si efectivamente me había ido.

El tiempo en Venezuela me dio la oportunidad de saber que, para un escritor, la experiencia de la emigración no está marcada predominante o inevitablemente por el contraste y la desconexión, por la circunstancia, digamos, de la falta o el choque con lo ajeno, sino por la interrogación sin resultados y sobre todo la incertidumbre respecto del significado concreto de la experiencia en el extranjero. Me pareció que, sobre todo, el escritor expatriado ocupa un tiempo discontinuo, hecho de marchas y contramarchas y sobre todo de exposición y confusión a la vez, incluso en los casos de exilio forzado y de privaciones dramáticas. Es verdad que referirse a ambigüedades y perplejidad, a negociaciones permanentes y tribulaciones, significa usar el idioma común de la sensibilidad actual. No es fácil dejar de ser el resultado de su propia época. Pero por lo mismo, o sea, el resultado obvio de la propia época, resulta que no siempre los escritores, a través de sus relatos, vivieron la emigración como una posibilidad de navegar por el empirismo relativista.

### 3

Dentro de la literatura, la noción de exilio vendría a ser una especie subsidiaria de esa matriz permanente que es el viaje. La idea de viaje, a su vez, introduce la noción de anomalía. El viaje dispara los relatos porque otorga el motivo ideal para el desvío de la experiencia: hay alguien que va hacia un lugar que no le pertenece, hay alguien que viene de un lugar distinto. Así como el viaje posee los atributos de la épica, el exilio articula los mo-

dos de la elegía. En la literatura argentina, los primeros textos están tramados con estos elementos. Incluso libros tan definitivamente políticos como *Amalia* (1844) y *Facundo* (1845), que sin duda definen desde un principio el modo descentrado, eventualmente extraterritorial, de nuestra literatura, hacen del tono elegíaco no sólo un tributo a la escena del desgarramiento, la separación, sino el tic romántico invertido que permite anunciar el futuro, después del presente de la tiranía, como una reconexión con el pasado.

No sé si sería necesario subrayar cuánto de exilio o descentramiento hay en nuestra literatura, porque de hecho resulta algo muy evidente que las cosas han sido de este modo: la experiencia del desplazamiento y la transpolación produce una atracción irresistible y persistente en la Argentina, incluso cuando ha operado en sentido inverso. Por ejemplo, el caso del polaco Witold Gombrowicz, el caballito de batalla de parte de la literatura argentina, cuya leyenda de residente forzoso ha funcionado como imagen especular de la tendencia exógena de la tradición literaria local. Porque Gombrowicz viene a ser el desplazado que asume una argentinidad prestada: algo tan particular como el exilio puede verificarse, asombrosamente, sobre territorio argentino. Quizás el caso extremo de Gombrowicz sirva para describir cierto tipo de nociones débiles y premisas difusas (aunque en algunos autores se manifiestan de manera marcada), vinculadas con la emigración y la extraterritorialidad.

Gombrowicz vive en Argentina bastante tiempo, entre 20 y 25 años; su presencia se convierte para muchos en una naturaleza, si bien no siempre visible. Cuando está cerca de su regreso, cartas y testimonios propios reflejan el temor que a Gombrowicz le inspiraba volver a Europa y cancelar un probable retorno a la Argentina. ¿Qué lo reclamaba en Europa? No era la vida en

Polonia, a donde por otra parte no regresó, su país tan parecido al nuestro, países inocentes e infantiles, sino la actividad europea vinculada con su consagración inminente. Gombrowicz se va pensando que va a regresar a la Argentina, en esto no se diferencia de cualquier otro escritor argentino que haya emigrado. Pero al poco tiempo de estar fuera advierte que la maquinaria del éxito precisa alimentarse con su presencia. Entonces en las cartas arrecian las formas de la nostalgia y las estrategias para vencer la distancia. A través de ellas Gombrowicz administra una geopolítica de las relaciones, acosa a los amigos con recetas de conducta, proyecta mudanzas, convivencias y operaciones inmobiliarias; estipula aquello que deben o no decir sobre él, reparte dinero y bienes afectivos a la distancia. Gombrowicz dirige un cuadro viviente a través de instrucciones fragmentarias, que unidas dibujan el país que echa de menos.

Mientras tanto, aparte de sus labores vinculadas con la conquista europea, sobre todo teatral, sigue con la escritura del *Diario* (1953-1969). El *Diario* es la obra argentina de Gombrowicz. Obviamente no fue lo único que escribió en este país, pero sí lo que hizo ver a los argentinos, en especial a escritores y críticos, que el mundo nos mandaba, bajo la forma de emigrado, a un argentino potencial. Era el emigrado perfecto, que proveniente de un confín del mundo descubría un nuevo confín.

Parte de lo que se llama literatura argentina, sin embargo me refiero a varios autores, se detiene entonces en la mirada de Gombrowicz, la manera como observa el país y las estrategias que desarrolla para describirlo. En varios casos es notorio cómo la mirada del otro permite poner en funcionamiento la autoconciencia propia. Desde comienzos de siglo llegaban de cuando en cuando escritores y conferencistas ilustres a Buenos Aires, que en muchos casos debían someterse a la vanidad

argentina, consistente en querer saber cómo la Argentina era vista en el exterior, qué se decía en el mundo sobre los argentinos. No importaba el saber para el que el visitante estuviera preparado, únicamente era escuchado si contaba qué se sabía de nosotros afuera. En los modos como Gombrowicz es leído y valorado puede verse la evolución de ese tipo de demandas. Un autor de primer orden y gran emigrado, Juan José Saer, dice en un momento que Europa *ve* la Argentina a través de la mirada de Gombrowicz. Se refiere al *Diario*. En realidad, pienso, está diciendo que la Argentina encuentra en Gombrowicz una mirada exterior. Y las miradas exteriores pautaron el itinerario de la literatura argentina.

Argentina es un país de literatura flexible y porosa. El canon es bastante variable. Consideramos argentinos a autores que han escrito en otras lenguas aparte del castellano. Y algunos de ellos son a veces incorporados como fundadores de nuestra literatura. Por ejemplo, los viajeros ingleses o franceses del siglo XIX, que pertenecían a avanzadas comerciales o a proyectos de gobierno. Martínez Estrada les otorga un papel fundamental no solo en la irrupción de la literatura argentina sino en la conformación de los grandes mitos o valores vinculados con la identidad. Casos relevantes también son Guillermo Hudson, Copi, el mencionado Gombrowicz. En todos ellos la lengua no ha sido un obstáculo. Incluso más, podría decirse que la lengua distinta ha sido un valor, el elemento que garantiza una lectura especular, como si la literatura argentina leyera la materia de sí misma a través de ellos.

Creo que esta especie de ensoñación, la veleidad argentina de querer saber qué somos para los otros, cómo somos pronunciados o escritos en otras lenguas, y que por lo tanto entiende los textos de los visitantes como metáforas del lugar, ha encon-

trado una réplica y una variación en la obra de quienes, siendo argentinos, viven fuera. Obviamente los emigrados no son leídos con la misma intencionalidad, y ello permite verlos como una especie de literatura paralela. Es una literatura del país, escrita desde afuera y a la vez desde adentro. Dicho esto, según mi impresión la novedad más consistente, en cuanto a constante, que aporta la literatura argentina escrita por exiliados es que se refiere al pasado. El pasado entendido en sus distintas modalidades. Puede resultar obvio, pero no siempre se repara en ello. El pasado está presente como trauma o enigma, memoria a ser representada o rescatada, y puede ser individual o colectiva.

4

Creo que, cuando emigran, los escritores someten su escritura a los protocolos de un ajuste que, en algunos casos, significa un nuevo comienzo. El nuevo comienzo es la ilusión de casi todo escritor. Pero esa oportunidad que cualquiera envidiaría llega en este caso en circunstancias, en general, poco propicias. ¿El escritor emigrado piensa de un modo específico en el pasado? Si fuera así, ¿ello impregna la escritura de una manera particular? En mi caso, la ausencia física y la noción de distancia espacial se traducen desviadamente, como si se acumularan hasta convertirse en una rodaja de temporalidad. El país propio, o sea, lo “dejado atrás”, es lo fijo e inmóvil. Está detenido en un punto coincidente con el recuerdo de dejarlo. Naturalmente, la experiencia indica que el tiempo ha seguido avanzando; pero como el pasado se desplaza con uno, y no deja de asumir nuevas formas, cada visita al propio país se traduce a veces en abruptos trances de actualización. Es como cuando tenemos

tiempo sin ver a alguien, y nos sorprende la rapidez con que la imagen del recuerdo se adapta a la nueva visión.

A veces explicaba que la escena de visitar el país propio era equivalente a saltarse partes de una novela. Después del salto uno debe someterse a la actualización. Asociaba la costumbre con algunas novelas del siglo XIX; uno se aburría frente a las descripciones ambientales y precisiones sobre el carácter, y seguía adelante pasando las páginas. Usando este símil, proponía que para el autor que vive fuera la digresión –o sea, la “representación del ambiente”– era inherente a la vida en el extranjero, y que una forma anhelada de verdad, a veces asociada con el origen, a veces con la idea de comunidad, seguía corriendo dentro del propio país, con independencia de quien vive en el exterior. Ahora no estoy seguro de la comparación, en gran medida porque la verdadera digresión, o sea, el desvío, la circunstancia en suspenso y expectante por lo que pueda ocurrir, la incertidumbre, el intervalo, etc., tampoco se aplaza ni mucho menos desaparece cuando me toca estar en el país, como he comprobado muchas veces. El acto de haber salido me coloca en una zona contigua que tampoco se traspasa de forma provisoria cuando la brecha se salva momentáneamente, o sea cuando regreso.

## 5

Tomo tres autores argentinos que han sido emigrantes y escribieron sobre estos temas, pero cuyos relatos o miradas sobre la cuestión quedaron un poco desplazadas, por motivos que sería interesante pensar pero que ahora quizá no vengan al caso. Como conjunto, estas tres historias diseñan una escena de se-

paración y, digamos, de expectativa de vida en el exterior. Es una circunstancia en tres planos, que si bien carece de respuestas o diagnósticos claros sobre la negociación entre literatura y desarraigo, o literatura y exilio, tiene la virtud, o el defecto, de interrogar estas cuestiones sin prometer nada a cambio, o prometiendo poco, sin programa de acción o de ideas como la literatura sobre el exilio posterior o más contemporánea se creyó destinada a explicar.

El motivo básico de estos tres momentos, como si se tratara de una representación teatral, es alguien que se va, alguien que se ha ido. Y estos acontecimientos se describen como si de ello dependiera un mundo; quiero decir, son escenas que apuestan a la profundidad, el sentido se esconde en el significado estructural de los hechos. La escena número uno está a cargo de Cortázar.

El narrador de “La banda”, cuento incluido en *Final de juego* (1956), es amigo de Lucio Medina, porteño típico que ha dejado el país en septiembre de 1947. El narrador no sabe en qué lugar de Europa andará Lucio en este momento. En febrero del mismo año Lucio había tenido una experiencia única, que el narrador, ahora, vincula con su alejamiento del país. Cierta tarde termina de trabajar y decide ir al cine. El cine Ópera, en la avenida Corrientes. Una vez en la sala encuentra algo que el programa no tiene anunciado: después del noticiero y antes de la película, se presenta la banda femenina de la fábrica Alpargatas. A Lucio ya le había llamado la atención el público, inhabitual para el Centro: barrial, familiar, inmigrante (Lucio dice italiano), fuertes olores corporales y gestos airados. Ese público es lo cursi, y cursi es el espectáculo de la Banda, que consiste en piezas musicales mal ejecutadas acompañadas de una especie de desfile.

Lucio no sabe si reír o llorar. Observa la invasión prosaica con la fuerza de una experiencia estética, pero a la vez se siente estafado. Como buen porteño, aclara, decide no quejarse ante los encargados de la sala. La película termina y se va a tomar una copa. No puede creer lo que ha visto. Repasa los hechos y recién con el segundo trago ve las cosas claras. El problema no radicaba en la banda musical ni en la omisión del anuncio por parte del cine. Al contrario. Según dice el cuento, Lucio entendió que

Lo que acababa de presenciar era lo cierto, es decir lo falso. Dejó de sentir el escándalo de hallarse rodeado de elementos que no estaban en su sitio, porque en la misma conciencia de un mundo otro, comprendió que esa visión podía prolongarse a la calle, al Galeón [el bar donde está], a su traje azul, a su programa de la noche, a su oficina de mañana, a su plan de ahorro, a su veraneo de marzo, a su amiga, a su madurez, al día de su muerte (444).

O sea, Lucio tuvo una experiencia de no pertenencia. Pero lo esencial del cuento no pasa tanto por este trance de extrañamiento y revelación, que sin embargo no puede omitirse porque contiene la carga ideológica del relato, sino por una advertencia previa al relato de la historia, cuando hablando de Lucio el narrador aclara el sentido de lo que va a contar: “Por si le es útil a la distancia, por si aún anda vivo en Roma o en Birmingham, narro su simple historia con la mayor cercanía posible” (439). O sea, el que escribe, que se ha quedado en el país, busca ayudar con su interpretación de los hechos a quien se ha ido. No sabemos si Lucio precisa ser interpretado, y por ende comprendido; es el amigo, que se ha quedado, quien evidentemente precisa entender. Uno puede decir: Lucio registra una

anomalía (la banda de Alpagatas en el teatro), luego ve que esa anomalía no es tal, que él mismo, al contrario, su presencia en la sala, en el centro, en Buenos Aires, en el país, viene a ser lo anómalo, no lo usual, por lo cual decide emigrar. Sin embargo, el narrador es quien presenta la partida de Lucio como anomalía, que de todos modos se propone modelar por medio de la interpretación. Por otro lado, sabemos que es Cortázar quien está fuera, en el punto medio entre Roma y Birmingham, y que este cuento se inscribe en la serie de indicios, justificaciones y argumentos, muchas veces divergentes, con que elaboró, digamos, su partida.

La segunda dramatización del emigrante pertenece a Héctor Tizón, su novela *La casa y el viento*, de 1984. El relato tiene la forma de un lento y pacífico éxodo, desde una estación de provincia hasta los confines del Altiplano. El narrador debe dejar el país clandestinamente, y para ello ha decidido internarse en la profundidad del territorio. Recorrido que es despedida, aprendizaje de lo propio dentro del pasado y descubrimiento del mundo local. En el momento de la publicación del libro, fue notorio cómo Tizón había escrito este testimonio en tono menor, indiferente a lo que la literatura sobre la dictadura sugería como recomendable, o sea, una pieza de énfasis y sobre todo un alegato realista. Ahora, casi 30 años después de escrita, puede reconocerse el realismo austero, tal como en un principio, pero sobre todo se distingue la épica de la historia, que postula un movimiento inverso al que describe.

El motivo que mueve la novela es la personalidad dilatoria del protagonista, la demora en abandonar el territorio, aunque en apariencia nunca deje de hacer lo necesario para dejarlo. Es como si la paradoja de Aquiles y la Tortuga, confrontada nuevamente con la geografía, creara constantemente lugares inter-

medios e hiciera irrisorio todo desplazamiento físico. En cierto modo, la emigración que sólo puede consumarse si es con extrema lentitud, porque requiere de unos protocolos afines a las novelas de peripecias pero desarrollados con una temporalidad elástica, incansable, como si nada estuviera en peligro y todo debiera ser recuperado primero y conservado después, instala al exilio, lo que promete el futuro, en un limbo sin marcas de cronología. Lo que el exilio anuncia es duración pura, el estiramiento de una condición.

El tercer cuadro de la escena que propongo corresponde a Tununa Mercado. En un libro de 1992, *En estado de memoria*, Mercado tiende sobre la experiencia del exilio una mirada psicológica y conceptual al mismo tiempo. Mercado lleva su exilio en México. Son relatos cortos, vinculados por sucesos y elementos encadenados. Me gustaría mencionar dos de ellos, en tanto postulan gestos y actitudes inesperados para las premisas del destierro literario. Es a mediados de los años 70. Para entonces la Ciudad de México parece tener, tanto para la mirada de la autora como la de otros, a los exiliados (españoles de la guerra civil, uruguayos, chilenos, centroamericanos, argentinos, etc.) como únicos habitantes.

En esa comunidad de desarraigados domina la figura de León Trotsky. Con su trágico y conspirativo final es el decano simbólico del grupo. En el relato "Visita guiada", Tununa describe cómo las visitas a la casa museo de Trotsky tenían para ella y su familia tanto una materialidad ritual como una importancia casi religiosa. Significaban el trance de espiritualización de la experiencia del exilio; era comulgar con una condición permanente que Trotsky había alcanzado gracias a su asesinato, como si el objeto del destierro no hubiera sido otro que instalarse en esa zona de veneración icónica hasta el fin de los

tiempos. La casa de Trotsky ofrecía a la familia de Mercado el escenario tangible del exilio, un museo tranquilo donde el tiempo evolucionaba de manera elástica y nada cambiaba. Entonces cada dos o tres meses iban padres, niños y perro. Recorrían las habitaciones, contemplaban otra vez cada uno de los documentos, y luego se quedaban en el patio durante horas, pasando la tarde del sábado. No iban para hacer nada en especial fuera de cumplir con el ritual laico de rendir tributo a su propia condición civil.

En otro cuento, “Estafeta”, Mercado describe una experiencia distinta, concentrada como la de la casa de Trotsky pero con diferente signo. Un compañero de trabajo, exiliado español desde 1939, nunca ha regresado a Asturias y tampoco tiene intenciones de volver. Entonces Tununa hace lo necesario para ir en su lugar. Viaja con la intención de contarle luego cómo ha visto el pueblo natal, con qué antiguos conocidos o relacionados se ha encontrado, y sus impresiones en general. Me interesa esa figura: el emigrado que imposibilitado de regresar al propio país, como Tununa, que entonces adopta el deseo extinguido de otro emigrado, el deseo ausente de quien no quiere volver, pudiendo hacerlo. Como si la condición de destierro precisara describir el retorno (un retorno, cualquiera sea) con más urgencia de lo que la historia individual tiene permitido, dadas las circunstancias políticas. Porque en el relato se inscribe un regreso, si bien enigmático en la medida en que no es de nadie en particular (la protagonista no regresa, más bien viaja, y tampoco vuelve el desterrado, más bien permite que vaya en su lugar esa especie de anfitriona de su experiencia); y sin embargo el cuento dibuja, como relato del retorno vicario, la estela todavía vigente del que alguna vez se ha ido.

Sé que este ciclo de intervenciones no busca revisar las experiencias del exilio sino la negociación que establecemos, cierta o imaginaria, quienes somos escritores y vivimos fuera del propio país, con la comunidad, de nuevo, cierta o imaginaria, donde estamos. Hablo de comunidad y puedo decir también entorno; o podría decir todo o nada a la vez, porque el lugar que uno ocupa ya no es tan cierto como antes. En parte por eso mencioné estas tres figuraciones del exilio (Cortázar, Tizón, Mercado), porque creo que me reconozco en sus gestos. No tanto en la interpretación que supuestamente proponen sino en los guiños, los artilugios a los que se someten y los ademanes que dibujan. Diría incluso que creo en las supersticiones afectivas y culturales que postulan. De algún modo me siento unido a esas escenificaciones, en especial porque cancelan la continuidad de la historia: no hablan del hecho de estar fuera del país, sino de tener el país lejos. Diseñan las formas básicas de un murmullo, el circunloquio previo de la memoria cuando se pregunta no tanto por el estatuto del recuerdo como por el significado de la distancia y la ausencia.

Para quien quiera verlo, la vida en Nueva York exhibe distintas temporalidades. Por diversos motivos, para mí no es un punto esencial el hecho de vivir en medio de otra lengua. Al contrario, es frente a la propia que me sucede lo más contradictorio y, digamos, necesario al mismo tiempo. Dándole a la palabra necesidad toda la ambigüedad que lleva cuando no sabemos de qué se acompaña. Me refiero a las ocasiones en que voy a un barrio de Queens, donde abundan latinoamericanos, entre ellos argentinos en particular. Allí me pliego a capas húmedas y superpuestas de argentinidad, de un modo que me resultaría imposible en mi propio país. Y esa experiencia, poder

encapsular las señales y el intercambio con los otros como si se tratara de visitas temáticas según una sincronización que sólo es posible porque tienen lugar fuera del territorio al que pertenecen, funciona para mí como una prefiguración literaria. Me asalta la ilusión de pertenecer a una comunidad adventicia, bastante flotante, con lazos definitivos y secretos al mismo tiempo.

Por ejemplo, frente a los estantes del supermercado. Veo cómo los argentinos permanecen varios minutos en éxtasis, observando todo y nada al mismo tiempo. Lo hacen frente a productos del país: miran las marcas y los colores como si cada empaque fuera un emblema proveniente del pasado, cada uno (empaque y protagonista) con su propia clave de reminiscencias, que se activa en la conciencia profunda según mecanismos y asociaciones particulares. Pero en realidad todos miran el conjunto, el bloque acotado e interminable de yerba, de harina, de alfajores y de bizcochos, etc., con sus respectivos colores y logotipos, como si se tratara de una vida argentina acaso extinguida, o que sigue transcurriendo lejos y que ha elegido, indulgente, manifestarse así a través de señales comerciales, en realidad lo más inmediatamente visible.

Cuando estoy entre la gente oigo también giros que pertenecen al pasado del habla, pero que se pronuncian como si estuvieran vigentes y fueran tan reveladores como lo han sido en el pasado, cuando eran pronunciados dentro de la comunidad de origen. Voy a lugares de comida donde preparan platos ahora inhallables, por lo menos difíciles de encontrar bajo esa denominación antigua que vista desde el presente nos parece feliz y despreocupada: fideos con tuco, vitel toné, mayonesa de ave, tomates rellenos, vino con soda. Escucho a choferes argentinos que hacen viajes con pasajeros del aeropuerto cercano, cuando dicen, por ejemplo, que esperan un vuelo de Pan American.

Escucho decir a cada momento la palabra pesos, en lugar de dólares.

Entonces cuando pienso en esto me digo que ser escritor podría sin problema consistir en ese trance: someter la lengua propia al anacronismo, no al extranjero absoluto, al idioma que sólo puede ser traducido para ser entendible, sino al tiempo cercano, al deslizamiento, o al paso cambiado que lo amenaza; y me digo que el escritor que está fuera de su país corrige ese anacronismo con elementos de irrealidad familiarizada. Escuchar una lengua del pasado, escuchar una lengua actual como si fuera del pasado. Uno no se rodea solamente de la lengua extranjera, sino que se conecta con formas anteriores y desviadas de la propia; y se somete a la ilusión, que termina derivando en simulacro, de creer que su lengua es única y que debe ser mantenida, una rodaja de tiempo a ser preservada; que uno mismo es el cofre donde eso se guarda, porque alejado del propio país, es el mismo país el que corre el riesgo de desintegrarse en los flecos de la lengua de hoy.

No digo que el escritor sea una contención o una analogía de la lengua, digo que cuando está fuera del territorio advierte que la lengua es lo único que lo sostiene como imaginación literaria. La geografía o el entorno extranjeros pueden ser más o menos hostiles o benignos, pero la verdadera brecha se levanta entre el origen y el presente. Y con el origen, por esas argucias del tiempo y de la elipsis, resulta cada vez más incierto vincularse. Queda entonces el simulacro, la lengua como simulacro. Hay escritores que precisan estar muy pendientes de la evolución del habla. Por una serie de razones sobre las que no estoy muy seguro, pero que de todos modos no vienen al caso, mi curiosidad por nuevas formas de hablar y nuevas palabras no se vincula demasiado con mis herramientas para escribir. Siento que mi colocación respecto del país se verifica también en la

lengua con la que busco contar. Si tuviera que describirla lo haría por la negativa: no busca ser coloquial ni elevada, quiere estar más allá de lo colectivo o de lo individual. Busca ser una lengua privada, de esas que se murmuran, apenas tienen existencia y sirven para los circunloquios meditativos y conversaciones explicativas. Creo que la ficción tiene ya muy poco para ofrecer como ficción, y que por lo tanto una lengua hecha literatura debe plegarse a la incertidumbre que deriva de esa situación, o sea, la ausencia de ficción y la interrogación sobre lo que se nos presenta como cierto.

En parte por eso titulé esta lectura de este modo, la música de las anomalías. La literatura del exiliado busca enmendar algo que no debería haber ocurrido, hasta que advierte, sea cierto o no, que aquella separación se produjo mucho antes de la partida efectiva. El expatriado oscila de este modo entre la anomalía y la normalidad, sin solución. Entre la elegía de la lengua perdida y el drama escénico, a veces benigno, de la lengua privada.

VINO DE LEJOS.  
MUJERES: MADRES, ENEMIGAS, CÓMPLICES, AMANTES  
*Alicia Borinsky*

¿Para qué desplazarse? ¿Por qué asumir los riesgos de un viaje si al llegar se descubre la nostalgia por lo que uno dejó atrás? Buenos Aires tiene las ganas de irse inscrita en casas, esquinas, monumentos y, combinado con aquello que Borges llamó esa gran pasión argentina, el esnobismo, una peculiar ceguera se instala en la voluntad misma de definición de lo visto y vivido.<sup>1</sup>

Saint-Exupéry se sintió defraudado por su primera visita porque no encontró nada típicamente porteño en Buenos Aires.<sup>2</sup> ¿Dónde buscarlo? ¿Qué podría ser? No es raro oír que cuando uno está en Buenos Aires siente que habita en un espejismo por la cantidad de lugares que podrían confundirse con zonas de Madrid, Palermo, París, Londres. La arquitectura y los espacios públicos de la ciudad son un sistema de citas, una colección de itinerarios que desembocaron allí dejando la emoción

---

<sup>1</sup> Borges definió el esnobismo como “la más sincera de las pasiones argentinas” en su cuento “El Zahir”, perteneciente al libro *El Aleph* (1989: 590).

<sup>2</sup> Saint-Exupéry visitó Buenos Aires en 1929. Stacy Schiff recoge sus impresiones de la ciudad en su biografía, *Saint-Exupéry, A Biography* (1994). La actitud del escritor con respecto a la ciudad es reveladora de la perspectiva que entonces tenían los europeos cuando viajaban a las Américas. Se trataba de abrir juicio, descartar la posibilidad de que esos territorios tuvieran su propio derecho a un estilo urbano internacional. Lo opuesto era, desde luego, mejor: acentuar la diferencia y favorecer aquello que se convertiría en un exotismo digno de elogio.

de un viaje de ida con una vuelta realizable en la imaginación. El aspecto de la ciudad es simultáneamente único y prestado. Su especificidad reside en las derivaciones que la componen y en el triunfo de la descontextualización para sugerir una identidad cuestionada a cada vuelta de esquina.

Es en el tango donde Buenos Aires encuentra el mito que le da sentido, la música que da el tono a su voz y el color de la experiencia de lo vivido en términos de encuentros y desencuentros amorosos. Nadie puede decir que estuvo en Buenos Aires sin tener algún conocimiento del tango, de su coreografía implícita para ordenar lugares, dar sentido a las conversaciones y señalar la ironía de sus paréntesis.

El error de Saint-Exupéry consistió en buscar a la ciudad en sus calles y sus monumentos, en la charla de los porteños, sin advertir que había dejado de lado aquello que ya en 1929 se estaba convirtiendo en su definición: el tango, una expresión cultural cuyo definición como vernácula depende de haberse iniciado como lo opuesto: cifra desplazamientos.

El tango es un registro, un mapa que traduce y da sentido a figuras sentadas en cualquier mesa de café, esquinas que de otro modo permanecerían en el anonimato. Por el tango emerge el peligro de la noche, las ganas de no irse cuesta abajo perdiendo el amor, la juventud, las ganas de vivir. El moralismo implícito de sus letras es una voz de alarma en contra del erotismo que pierde a la obrerita cuando, vestida de satén, luce su estampa en los brazos de quienes tienen dinero para pagar por el placer de su compañía. Las mujeres que se esfuman en el paisaje urbano después de haber dejado una estela de amores fracasados y destinos signados por las incertidumbres del pecado y los engaños de la seducción definen a la ciudad como pérdida y hallazgo de la diferencia abismal entre el amor y el deseo. Estas mujeres son, también, fulgu-

raciones del azoramiento con que se las ve en el espacio urbano alejadas de una familia que las institucionalice y circunscriba.<sup>3</sup>

### ¿ADÓNDE SE FUE?

El tango *Malevaje*, uno de los ejemplos más intensos del efecto de una mujer vista de paso, nos canta en la intimidad inmediata de la primera persona: “Te vi pasar tanguendo altanera/ con un compás tan hondo y sensual/ que no fue más que verte y perder/ la fe, el coraje y el ansia de luchar”.<sup>4</sup>

La sensualidad de la mujer, su compás, mesmeriza y transforma. El hombre había sido capaz de coraje, de tener amigos y hacer gala de su presencia en la violencia flotante de los suburbios porteños. Una vez que cae bajo el hechizo de la mujer todo cambia y, nos dice, ya “no le queda ni el pucho en la oreja” de su pasado. El amor se lo ha arrebatado de las manos. Para *Malevaje* la virilidad está distanciada del amor. Ser hombre es estar con los muchachos, someterse a la lógica del cuchillo y la muerte en una pelea cualquiera. El magnetismo de la mujer es trastorno, violación de un orden y una complicidad.

Por su cuerpo, su compás, su cadencia, se suscita el deseo en un tango que excluye tanto a la madre del amante como a

---

<sup>3</sup> El temor con que se ve a la mujer independiente coincide con las ansiedades provocadas por la inmigración. Si haberse ido del lugar natal es un desgarramiento, la pérdida de la certidumbre de la vida familiar con sus papeles establecidos agrava el vacío. La mujer que se entreteje en el paisaje urbano no puede ofrecer las seguridades del hogar, esa sustitución de la patria. Desaparecen las comidas caseras, la abnegación de quien lava la ropa de sus hijos y marido. Sexualizarse y vender el cuerpo constituyen un peligro para quien desea usar a las mujeres como ancla que impida el tambaleo de no saber quién se es.

<sup>4</sup> *Malevaje* (1929), letra de Enrique Santos Discépolo.

sus amigos. Responder a ese llamado pone en peligro la vida cotidiana, enhebra la posibilidad de un vacío intermitentemente poblado por los placeres efímeros de la pasión y, en este caso, la realidad, cantada irónicamente, de ir a la iglesia.

El tango hace frecuentemente el inventario de las consecuencias negativas de sucumbir a la seducción de un cuerpo sinuoso y provocativo. Las mujeres atractivas merecen desconfianza ya que alteran la armonía de un mundo viril paradójicamente evocado y signado por el coraje de matar y morir a cuchilladas en ese universo que tanto fascinó a Borges hasta el final de su vida. Por eso, si un hombre conquista a una de estas mujeres, su victoria es sólo relativa. Le esperan humillaciones, celos, abandonos, es decir, un deterioro de su vida y de su reputación.

Debemos desconfiar del amor, nos enseña el tango. Las “ingratas” abundan y más de una vez el objeto amoroso se convierte en prostituta, adúltera o simplemente en fea. El valor económico de estas mujeres, la manera en que no reaccionan adecuadamente a los regalos y sacrificios del hombre reaparecen una y otra vez para indicarnos que la ingratitud es el pago de la ingenuidad con que se cae en las redes que saben tender.

*Aquel tapado de armiño* es un tango en el cual vemos nuevamente a un hombre que mira a una mujer de paso en el escenario provisto por la noche porteña. Le habla a una mujer que fue el centro de sus sueños, al punto de endeudarse para comprarle el tapado de armiño forrado en lamé.<sup>5</sup> La humillación se agiganta porque el amante abandonado está aún pagando por el tapado que ella ahora luce con un gigoló. Estafadora, desagrdecida y capaz de convertir a un hombre en un ser indefenso

---

<sup>5</sup> *Aquel tapado de armiño* (1929), letra de Manuel Romero.

y ridículo, la mujer imaginada en “Aquel tapado de armiño” nombra a un tipo que permanece en el repertorio tanguero definiéndolo como una de las bases del desencanto que subyace en los entusiasmos ilusorios por un cuerpo, un par de ojos, un modo de bailar. El precio del tapado de armiño, cada una de las cuotas que quien canta sigue pagando mucho después de que acabe su romance, es un recuerdo de la falta de respeto que esta ingrata tiene por sus nobles sentimientos.

Si la mujer de *Malevaje*, provocativa y sensual, domestica a su admirador haciéndole abandonar a sus amigos, su madre y frecuentar la iglesia, la traición de la de *Aquel tapado de armiño* consiste en la transformación de la mujer que convierte a una modesta muchacha de barrio en frívola y atildada figura de cabaret. Ambos tangos nos dicen que la lectura de las historias, la inscripción del cuerpo de la mujer en el destino de quienes cantan, se hace en caminatas por la ciudad.

Estar de paso, verse, hacer coincidir o eludir la mirada en calles y barrios evocados de manera precisa a través de esquinas y calles concretas, hacen de la ciudad un espacio teatral y una pista de baile para la lógica de poder del tango. Los personajes se juntan, apasionan y traicionan y, una vez que concretan sus historias, son nuevamente arrojados a las calles, los cafés y los bares para delinear y definir a una Buenos Aires tan elusiva como las existencias de algunos de sus habitantes.

## UNA BUENA MUJER

¿Quiénes son las mujeres buenas del tango? ¿Hay alguna que merezca amor, fidelidad, ternura? Las madres y hermanas enfermas recurren con el sentimentalismo de la evocación de las

casas modestas del barrio natal como figuración de una sociedad estable, serena, homogénea. Son el corazón conservador e inalcanzable de la poesía tanguera. Las amantes ordenadas y laboriosas son presentadas en un lenguaje acaso cifrado referido inicialmente al rendimiento de una prostituta leal, una “mina de oro” en su doble acepción del corazón generoso y trabajadora productiva. Tal es el caso del tango que nos habla del hombre que deja la puerta abierta de noche cuando se acuesta porque tiene la ilusión de que la mujer que añora volverá a verlo. El cuartito tiernamente decorado le resulta insoportable sin ella y ahora, solo, lo único que puede hacer es andar por la calle y lamentar el desafortunado abandono.

De noche, cuando me acuesto,  
no puedo cerrar la puerta,  
porque dejándola abierta,  
me hago ilusión que volvés.  
Siempre llevo bizcochitos pa' tomar con matecitos  
como si estuvieras vos,  
y si vieras la catrera  
cómo se pone cabrera  
cuando no nos ve a los dos.<sup>6</sup>

La partida de esta mujer, buena y laboriosa que trabaja tarde por la noche cambia la domesticidad ideal que armó para su hombre y sin ella lo que era un hogar se convierte en un espacio del cual se debe huir. Aún así, debe desconfiarse de ella porque es capaz de dejar a quien la quiera.

---

<sup>6</sup> *Mi noche triste (Lita)* (1916), letra de Pascual Contursi.

Mientras que el abandono de una mujer que no vale la pena es celebrado como un triunfo aun cuando esté asociado con la humillación y la ruina económica, el de la buena penetra la vida cotidiana y deja una huella indeleble. Y es en los gestos de todos los días: traer las masitas que le gustaban y dejar la puerta abierta esperando que regrese, donde el narrador del fracaso exige nuestra complicidad. Tenerle compasión implica entender que el encanto de una mujer buena es tan artero como el de las otras.

Las letras de tango son frecuentemente populistas. Denuncian a los ricos y a quienes aparentan serlo. Los “niños bien”, las “pitucas” que hacen alarde de joyas y atuendos son insultados porque pertenecen a una clase explotadora, son parásitos o, en el caso de los ricos, fingen, cosa que es más indigna en la fantasmagoría de honestidad que permea de sentido al tango. Estas letras son una manifestación del socialismo y el anarquismo que animó a poetas que, en muchos casos, provenían directamente de la inmigración italiana y judía.

La mujer que vale literalmente la pena en el tango debe ser modesta, recatada y ofrecer de este modo una alternativa a las luces del centro y la densa sexualidad comercializada de la noche porteña. Cuando quien canta nos dice que extraña a alguna mujer, su voz nombra también cierta nostalgia implícita por un mundo en el cual las relaciones amorosas pueden serlo, sin espejismos económicos ni tentaciones de vicio. Ciertos tangos son una instantánea cantada que nos invita a añorar una silueta perdida en la ciudad. Del mismo modo que una mujer con un tapado de armiño es un documento seguro de las equívocas de la pasión, otra con un modesto tapado marrón es una imagen de amor perdido al mismo tiempo que existe la esperanza de reencontrarla para quien escucha el tango, aunque no para quien lo canta. *María*, un nombre que refleja la falta de

frivolidad, es simultáneamente pérdida y confianza en que Buenos Aires la hará reaparecer para nosotros, romance verdadero sin poses ni excesos:

Acaso te llamaras solamente María,  
no sé si eras el eco de una vieja canción,  
pero hace mucho, mucho fuiste hondamente mía  
sobre un paisaje triste, desmayado de amor.

El otoño te trajo, mojando de agonía,  
tu sombrero pobre y el tapado marrón.  
Eras como la calle de la melancolía  
que llovía... llovía sobre mi corazón.<sup>7</sup>

María define al amor como parte de la modestia de ciertas calles porteñas. Todo lo que se relaciona con ella es moderado, con la verdad que el moralismo del tango esgrime como esencial. Ésta es una mujer que no necesita estafar a ningún amante. El tapado marrón es mejor que una cintura cimbreante, que un cuerpo tentador porque nos asegura que no hay en ella ninguna ambición de ascenso social o de manipulación sexual. Más allá del brillo nocturno y las falsedades del consumo, María es un amor genuino que se pierde en una ciudad que permanece imantada por la posibilidad de su reaparición.

Las Marías, las mujeres humildes del tango son la clave de su convicción ética. Dejan un vacío que sólo puede ser llenado con la mentira, la manipulación, las “meteduras” momentáneas, el no sé qué del desapego.

---

<sup>7</sup> *María* (1945), letra de Cátulo Castillo.

## ¿Y QUÉ PASARÍA SI REGRESARA?

Los tangos que hablan de mujeres que vuelven notan que el tiempo erosiona todo y que tanto la belleza como la virtud convergen en un grotesco presente de vejez y deterioro moral. El lamento más conocido es el que se expresa dándole color a las calles del Bajo: “Y pensar que hace diez años fue mi locura/ que llegué hasta la traición por tu hermosura/ que esto que hoy es un cascajo fue la triste metedura/ donde yo perdí el honor”.<sup>8</sup> Mejor no volver del todo, nos enseña el tango, porque nos espera el desencanto, la conciencia de que el tiempo pasa mal para todos. Para el tango las mujeres no pueden divertirse sin afán de lucro ni riesgo para su integridad moral.

La farra, el cabaret, el tapado de armiño se convierten en segunda naturaleza que elimina toda posibilidad de inocencia. Acaso sea en *Flor de fango* (1919), de Pascual Contursi, donde la historia se cuenta de modo más explícito. La muchacha que termina perdiéndose en la noche sucumbe a “las delicias de un gotán” y se integra en el fango, en el barro, en los desperdicios donde el tango encuentra su genealogía más nombrada. Su pasado, la vida doméstica y humilde, desaparece en la perspectiva que arma el tango. Una vez que se cae en el pecado ya no se puede cambiar. Y otra vez es el amor, creer en alguien que la arrastra al mal y que muy pronto le hace transcurrir el trayecto de joven y buena a vieja y desilusionada. El tango castiga a los personajes de sus historias. Para los hombres, la pérdida de la juventud, el honor y la esperanza, se une a la desilusión de ver a la mujer amada vieja y perdida.

---

<sup>8</sup> *Esta noche me emborracho* (1928), letra de Enrique Santos Discépolo.

Las distancias tangueras son sólo ilusoriamente geográficas porque las letras nos dicen que las verdaderas se miden en el tiempo. Y la noche, con su abyección y los espejismos del placer, acelera el tiempo, destruye la posibilidad de volver. Bailar, vestirse, las maniobras y los recursos de la autoinvención, son rechazados a favor de una verdad sensiblera que proclama la continuidad entre las madres siempre inocentes de toda culpa y el verdadero amor. En el tango, las madres son siempre buenas. Femeneizan la idea del origen y ponen entre paréntesis la mera pasión de pareja.

#### Y ÉSA ¿DE DÓNDE SALIÓ?

El tango es una de las consecuencias del surgimiento de una realidad urbana que brinda la oportunidad de ver y representar un contexto en el cual hay personajes cuyos rostros se suceden sin la posibilidad de ninguna continuidad afectiva. La seducción del anonimato de las ciudades genera historias basadas en la sugerencia de destinos que podrían converger pero que quedan en vilo. Y son las mujeres quienes aparecen masivamente en la cultura popular y en la literatura. Pasar, irse, volver, esfumarse entre árboles, bares, negocios, devienen alternativas para quienes hacen otra cosa, algo distinto de las que se quedan, fijadas en los seguros papeles de la tradición que las hace madres y hermanas.

Actrices, cabareteras, oficinistas, almaceneras, prostitutas, espías, artistas circenses, disfrazadas en carnaval y con rostros enigmáticos en la vida diaria, las mujeres que nacen con la representación de lo urbano permean y definen el espacio cultural de la primera mitad del siglo xx; en Argentina el tango

se hace eco de esta fascinación al mismo tiempo que le da un registro único.<sup>9</sup>

Desde el inicio de Hollywood, las solteras, divorciadas, adúlteras son centro de argumentos que responden a la curiosidad de un público que quiere saber más, proyectarse en la libertad y el peligro de la nueva sensibilidad. Las filas de coristas de Ziegfield Follies abren la posibilidad de una sexualidad donde la coreografía que favorece el anonimato sugiere también una alegría en los placeres de la noche. Las sonrisas de las coristas son claras: éstas no son madres, son minas que se exhiben para la misma farra que el tango goza y culpabiliza.

Las grandes estrellas de la época dorada de Hollywood tienen un no sé qué de otra parte, un aire con historias de otras vidas que resulta también fascinante para tangos que hablan de la francesita que trajo, pizpireta, sentimental y coqueta, una poesía de otra tierra, de una Margó que regresa a la ciudad y de tantas otras, perdidas y reencontradas. Las divas hollywoodenses son mujeres con un pasado, con ojos grandes y misteriosos que suscitan para muchos, como Manuel Puig, una pasión simultánea por el tango y el cine.

Con la mirada fija en un punto distante que está fuera de la perspectiva de quien mira las fotos, las estrellas que proliferan en las revistas de cine entran al espacio de domesticidad inven-

---

<sup>9</sup> En la literatura inglesa y norteamericana la tradición es diferente ya que se presta atención a los nuevos empleos de las mujeres. Aparecen las oficinistas, las vendedoras de tienda. Estos personajes son el modo en que las realidades urbanas asimilan la figura ubicua de la institutriz cuyo ejemplo más claro está en *Jane Eyre*. No obstante, cuando la situación de la mujer se combina con la del inmigrante o expatriado, la representación cambia. La obra narrativa de Jean Rhys es un ejemplo en ese sentido. Sus protagonistas son mujeres del Caribe que están en Londres o París y padecen de incertidumbres que las hacen depender de la generosidad del amante de turno.

tando un contexto para la insatisfacción con lo cotidiano. Más allá de la excelencia de sus actuaciones, estas mujeres, como las del tango, están para ser vistas, apreciadas, adivinadas, en un juego que descarta humildes destinos hogareños.<sup>10</sup>

Acaso quien más logró ser extranjera, única, en más países haya sido Greta Garbo. “No hay mujeres de mi tipo aquí, así que si no aprendo a actuar se van a cansar de mí bien pronto”, decía en una carta de 1926 recuperada por Annete Tapert en su libro *The Power of Glamour* (1998). Estaba, lo sabemos, equivocadísima. La fascinación por la mujer distante surgiría en Hollywood como un componente esencial de su atractivo y del de otras. Verla era tan poderoso como cualquier argumento. Por eso, la venta de fotografías de actrices aventajaba en muchos casos a la de entradas de cine. Observarlas, tratar de entenderlas, entrar en su aura, respirar ese aire remoto. Mujeres como ésa no hay otras. Su contacto es como un viaje, nos dice la fascinación por Garbo. Las caminatas de Garbo en Santa Mónica, California, con el sombrero y el impermeable característicos, eran como su firma. No quería que la fotografieran sonriendo, la única fotografía que nos queda con su sonrisa es de un fotógrafo que la provocó fingiendo caerse. Pero era Garbo quien tenía razón. Sonreír es participar, abandonar el ensimismamiento, comprometerse. La clave de su magnetismo era esa libertad y la opción aristocrática de estar ahí para irse en cualquier momento.

La elegancia e intensidad de Dolores del Río jugaron en la construcción de su personaje un papel semejante al del aire

---

<sup>10</sup> Un dato curioso es que las postales con retratos de actrices eran tan populares que en muchos casos aventajaban las ventas de boletería. ¿Serán esas las estampitas (religiosas) de la primera mitad del siglo xx? La idea de la lejanía es reforzada en Argentina por estos rostros que pertenecen a una realidad remota, a lugares intuidos en revistas como *Antena* que acercan lo distante sin apropiárselo.

remoto de Greta Garbo, pero esta vez en sentido opuesto, sin apatía alguna. Mexicana de ojos grandes, la expresiva Dolores del Río construyó la ilusión de ser talentosa por su porte, independientemente, al principio, de los méritos que demostraría a lo largo de su carrera. Fue una diva surgida del enmarque de las películas mudas, bautizada oficialmente como “baby star” por la Western Association of Motion Picture Advertisers (Asociación Occidental de Publicidad Cinematográfica) en 1926, antes del estrellato que alcanzaría en 1928 por los ahora clásicos del cine mudo *What Price Glory*, *Resurrection* y *Ramona*.

¿Qué atraía a la imaginación? ¿En que consistía el encanto de su persona? El universo creado por la fotografía le adjudicó el magnetismo del “te vi pasar” de *Malevaje*. Posaba ante las cámaras sugiriendo historias posibles e inasibles a la vez. El contexto de Dolores del Río incluía al público como *voyeur* en fiestas a las cuales ella asistía luciendo vestidos de gala con pieles a juego, una especie de utopía de la moda en la cual se mezclaban los volados y estampados geométricos de México con las líneas estilizadas de la moda parisina. La fascinación por la mujer de origen indefinible, inmortalizada en el tango *Griseta* como esa “mezcla rara de museta y de mimi”, fracasa en la música porteña, que la condena al realismo chato de una muerte real, y triunfa en el cine en personas que como Dolores del Río logran reunir exitosamente la poética de la distancia con el logro del estilo personal.<sup>11</sup> Estoy hecha para el amor y la aventura, decía Dolores del Río, y el proyecto de Hollywood coexiste con las minas fabulosas del tango, que, al revés que sus contemporáneas cinematográficas, van rápidamente hacia el deterioro, la ausencia inexplicable o la muerte.

---

<sup>11</sup> *Griseta* (1924), letra de José González Castillo.

Entre las mujeres que entendieron y fascinaron a Buenos Aires, acaso la más lejana, la menos asimilable por la música de la ciudad haya sido Marlene Dietrich. Su vida aventajó los papeles que interpretaba en el cine. Travestida en su famoso esmoquin, ultramoderna y andrógina o lascivamente femenina, toda piernas, voz ronca, fumando en boquilla, Marlene planteó inmediatamente que su pose era nada más que un anticipo de algo que radicaba en la experiencia, un más allá en el cual una mujer podía conservar opciones peligrosamente abiertas.

Cuando Dietrich hizo su entrada en Hollywood en 1930, se creyó que iba a convertirse en rival de Garbo. ¿No eran ambas, después de todo, productos de las mismas técnicas, versiones de la misma capacidad de exceder el marco fotográfico con la sugerencia de una historia con una electricidad infinitamente mayor que la de su público?<sup>12</sup>

Sabemos que Dietrich muy pronto demostró lo contrario. Su bisexualidad realizaba la promesa del traje de hombre y la arrogancia y libertad de sus poses se combinaría políticamente en el coraje con que se enfrentó al nazismo. Junto con Garbo y Dolores del Río, dio la imagen para una vida sin domesticidad, toda tensión y cambio.

Más urbana, tranquila e hiperbólicamente controlada, Claudette Colbert se mantuvo idéntica a sí misma a lo largo de una dilatada carrera en el cine y en Broadway, en contraste con Joan Crawford, cuya constante redefinición señaló durante años el estilo del presente. Aunque Colbert, de origen francés, llegó a Nueva York con su familia a los siete años, cultivó un tipo francés que de anacrónico pasó a ser tan distintivo que parecía inubicable y

---

<sup>12</sup> Diane McLelland, en su libro *The Girls* (2000), estudia las amistades erotizadas entre ciertas actrices.

universal. Según se dice, en Nueva York Colbert era más francesa que los franceses; en su casa se servía solamente comida francesa y ella sólo usaba el tipo de vestimenta típico de las francesas. La interpretación que Colbert hizo del estilo, aquello que constituyó la clave para su autoinvención, fue repetida tan homogéneamente que devino natural, una suerte de transparencia transnacional a salvo de los caprichos del momento. Y sin embargo se sabe que su perfeccionismo era tal que era capaz de deshacer completamente un traje y volverlo a coser si había algún detalle, por mínimo que fuera, que no le gustaba. Su carácter transnacional era un efecto no buscado, porque en su imaginación ella se mantuvo siempre fiel a cierta imagen de Francia que había aprendido desde fuera. Su pose aludía a una versión de París en la que imperaban la prolijidad y el minimalismo.

Colbert alimentó en su público de las Américas la misma ilusión que la impulsaba: por ella se tuvo acceso a un París hipotético, lejano, de una elegancia constante, acaso universalizable. Junto con Dietrich, Garbo y Del Río personificó el triunfo de la inmigración en contra de la chata domesticidad cotidiana. Como las minas del tango, estas mujeres eran de otro lado y traían con ellas historias, ciertos enigmas, la esperanza de un viaje compartible en el caso de Hollywood y la certeza de una partida que conduce al fracaso en el tango.

Los directores de la época de oro de Hollywood trabajaron con el doble papel que les había sido asignado: eran caras con un argumento propio sobreimpuesto a las historias de las películas.

Comprar fotos y revistas de cine, traer los rostros a casa, ver escenas de películas, sentarse en el cine y admirar la ropa en los estrenos de Hollywood, cuando las estrellas salían de un auto para ser inmediatamente retratadas por fotógrafos y recibir la adoración del público congregado para admirarlas, fueron un

producto indispensable para un placer democrático que expresaba el deseo de estar en otro lado de todos los sectores de la sociedad. Para quienes no venían de fuera, el encanto se conseguía con la ayuda de miradas particularmente enigmáticas, ropa dramática y la intimación de una vida privada desmesurada, única.

Ir al cine era, así, ir de viaje, partir. Estas mujeres transportaban al público, y para algunos su influjo continúa en un continuo de referencias, tonos de voz, equívocos sexuales, como en la obra de Manuel Puig, fijada en el misterio del estrellato cinematográfico.

El relativo exotismo de estas mujeres, su carácter a la vez peligroso y elusivo, es otra de las caras del impulso que existió en el tango que le era contemporáneo. Y, como ese tango, fue devorado por su opuesto actual: la necesidad de adquirir una imagen cotidiana. Julia Roberts, y tantas otras son fotografiadas con zapatillas y *shorts*. El mensaje es claro: vivimos en el mismo mundo, podemos compartir las mismas experiencias. No hay necesidad de soñarse otro. La poética de la distancia ya no se instala como prerequisite de la fascinación. Si la ropa implica autoinvención, somos testigos de la transformación directamente en la pantalla, como en *Pretty Woman*, cuya heroína se transforma en un triunfo de *make-over*; es decir, un cambio de estilo en la vestimenta, el modo de caminar y de hablar. Consumir es la clave. Al comprar algo con la elocuencia de una historia, todos podremos compartirla. Incluso las vestimentas menos prácticas y aparentemente más escandalosas de los rockeros se seleccionan en Estados Unidos con miras hacia la producción y venta masiva. La televisión trae todo a casa y ese arte que nos sacaba de allí se ha convertido en su contrario. La pantalla es fuente de una energía normalizadora y aislante.

## FUERA DE CONTEXTO

Las mujeres descontextualizadas fascinan al tango y van armando para sí mismas un espacio propio señalando que es posible pensar Buenos Aires como un teatro que les permite demostrar su individualidad, su ser únicas. “No habrá ninguna” después que parta la amante, nos dice un tango, mientras que otro reconoce con sorpresa “que sus ojos se cerraron y el mundo sigue andando”.<sup>13</sup> Mientras Hollywood proclama el triunfo de las que se van para instalarse en la imaginación, el tango condena a las “pitucas”, a las muñecas bravas que dejan el barrio por el centro y se internan en los destinos de unas viajeras sin el aura de las divas de Hollywood.

La otra cara del viaje representado en las películas *made in USA* está dada en el tango por las prostitutas que llegan en barco, engañadas, destinadas a perder la juventud. Las francesitas, franchutas, testimonian un vínculo de París con Buenos Aires invisible en esa arquitectura que tanto rechazó Saint-Exupéry. La presencia de las francesas en las letras de tango y de palabras del francés en el lunfardo son huellas de un pasado no tan lejano que registró un erotismo argentino cuya mitología más intensa está en Buenos Aires, pero cuya geografía abarcó gran parte del país.

En el libro *Le Chemin de Buenos Aires*, publicado en París en 1927, el periodista Albert Londres detalla su investigación de la trata de blancas en Buenos Aires en los años veinte. Los macrós franceses descubrieron que la importación de mujeres

---

<sup>13</sup> *Ninguna* (1942) y *Sus ojos se cerraron* (1935), letras respectivamente de Homero Manzi y Alfredo Le Pera.

jóvenes a la Argentina presentaba la posibilidad de buenas ganancias. La historia se conoce y tiene todas las características que ya se han convertido en un lugar común, en gran medida por las letras de tango. Una joven, sin dinero y sin trabajo, se enamora de un tipo que invierte en ella, le presta atención, le compra un vestuario y comida y un pasaje de ida en barco a Buenos Aires.

Hay quienes saben en qué se meten, otras son realmente engañadas y algunas hacen suficiente mérito como para convertirse en la mujer, la esposa del macró y controlan a las otras, asegurándose de que el capital siga rindiendo y haya orden en el comercio.

Los macrós se deshacían de las minas difíciles y se las vendían entre sí fingiendo que se trataba de otra cosa. Según Londres era habitual que un macró le sugiriese a otro que sedujera a una de sus prostitutas para que ella pensara que se iba voluntariamente. Para las mujeres, la relación con sus macrós no era siempre claramente comercial, sino que estaba signada por las ambigüedades de la dependencia y la pasión.

Los macrós hablaban de abnegación, generosidad, amor, de parte de sus prostitutas. Las francesas traídas a la Argentina entran en el tango con emotividad y dolor. De vez en cuando, algún allegado sospechaba que el dinero enviado a casa por alguna muchacha era demasiado y comenzaba a investigar para darse cuenta del tipo de trabajo que realizaba. Tal es uno de los casos que cuenta Londres: un pariente preocupado termina por averiguar y, escandalizado, contacta con Londres, quien después de pasar por un laberinto que le demuestra el grado de corrupción administrativa de la época, logra que se apruebe la repatriación de la muchacha. Pero, a pesar de los ruegos de Londres, ella decide quedarse en Argentina. A esas alturas, había cambiado tanto

que volver a la miseria y la chatura de su vida francesa le parecía más sórdido que seguir prostituyéndose.

El amor y la degradación moral están unidos en la relación entre macrós y prostitutas. El tango se refiere muchas veces a esa pareja y sus altibajos. Mientras que *Maula* habla con indignación del hombre que no cumple debidamente con su papel y no defiende a la mujer cuando lo necesita, otros, los más, proclaman el agradecimiento a la prostituta abnegada y trabajadora, la mina de oro.

La mujer bella y disponible que viene de lejos en las películas de Hollywood tiene el magnetismo de lo extranjero; el tango usa referencias geográficas, literarias y operísticas para intensificar el carácter remoto y universal de las historias que canta. Manon, Margarita Gautier y la princesa que está triste de Darío entran en las letras de tango como confirmación de que los destinos inscritos en la distancia estaban ya implícitos en la cultura desde siempre.

Las prostitutas extranjeras existían ya en Argentina alrededor de 1870. Rusas, húngaras y polacas fueron traídas al país por hombres del mismo origen o por argentinos para trabajar en condiciones frecuentemente sórdidas. El comercio era lo suficientemente intenso como para que los marineros que llegaban al puerto de Buenos Aires supieran de entrada, aun sin hablar nada de castellano, el barrio, el pueblo o la calle en la cual se congregaban las oportunidades sexuales. El control del ejercicio de la prostitución varió según el momento. Discretas casas con *pupilas* sucedieron a los prostíbulos y el abierto ejercicio callejero. Los cabarets, *boîtes*, teatros de variedades se implicaron en la prostitución de distintos modos. Los rumores acerca de excesos que erotizaban la vida porteña incluyeron concursos de tango, como uno en el Hospital de Clínicas donde se decía que los

estudiantes de Medicina llegaron a participar bailando con esqueletos y prostitutas. Y es Buenos Aires la ciudad que se canta en el tango, aun cuando el ambiente prostibulario, la farra de la noche existió en tantas otras zonas del país, como Rosario, por ejemplo, que se desarrolló un barrio entero, Pichincha, lleno de restaurantes y prostíbulos. La mitología también borra a las prostitutas extranjeras distintas de las francesas. Para el tango porteño son las francesas quienes darán la tónica del sexo y la posibilidad del amor con el prestigio de París.

El viaje de París a Buenos Aires permea las letras de tango que cantan la pena de estar anclado en París, añorando Buenos Aires. El hombre fuera de la ciudad que ama, exiliado por falta de dinero, de oportunidad o por las casualidades del amor es uno de los temas predilectos de las películas de Carlos Gardel. La imagen de Gardel en el barco dejando la patria o cantando *Mi Buenos Aires querido* sigue siendo una de las definiciones más claras de la distancia entre aquellos límites que verdaderamente importan para el tango de la época, la que media entre Montmartre y la calle Corrientes.

Las mujeres del tango sienten una nostalgia en sentido opuesto. No es la del viajero que añora Buenos Aires, sino la de la joven inocente que ha dejado París y que en Buenos Aires lo extraña, como parte de una juventud y una inocencia perdidas. Enrique Cárdenas inmortalizó a este personaje en el tango *Madame Ivonne*:

Han pasao diez años que *zarpó* de Francia  
Mamuasel Ivonne es hoy sólo Madam,  
la que al ver que todo quedó en la distancia  
con ojos muy tristes bebe su champán.  
Ya no es la papusa del Barrio Latino,  
ya no es la mistonga florcita de lis.

Ya nada le queda... ni aquel argentino  
que entre tango y mate la alzó de París.<sup>14</sup>

Ivonne, otra víctima del amor y la pasión, se une al desfile de los seducidos y abandonados para configurar afectivamente la ciudad de Buenos Aires.

“¿Qué pretende? ¿Adónde va?”, se pregunta el hombre que canta en *Margó*, de Homero Expósito, cuando retrata el regreso de una mujer a Buenos Aires, perdida la fe, los amigos y la juventud. Pobre Margó. Equivocada, no supo entender la forma de su destino:

París  
era oscura y cantaba su tango feliz,  
sin pensar, ¡pobrecita!... que el viejo París  
se alimenta con el breve  
fin brutal de una magnolia  
entre la nieve.  
Después,  
otra vez Buenos Aires  
y Margó otra vez sin amor y sin fe.

Es claro que Margó no tendría que haber regresado a ningún lado. París ya no era suya porque había pasado demasiado tiempo fuera. Y Buenos Aires, por su parte, sólo podía ser un escenario para el fracaso moral, físico y amoroso. Perdidas en un itinerario que conduce a la revelación del vacío, las mujeres que se desplazan en el tango padecen una herida que no se puede sanar.

---

<sup>14</sup> *Madame Ivonne* (1933), letra de Enrique Cadícamo.

Volver es siempre un error porque el tiempo es inevitablemente un castigo. El tango nos pide que consideremos la ropa, las cabezas cubiertas de canas, la arrogancia y las humillaciones de quienes pasan por la calle entretejiendo historias observables en cafés, bares, esquinas. La princesa que está triste en el poema de Darío, citada en algún tango, cede el lugar a otros rostros sin amarguras aristocratizantes. Son el desfile de bohemios, fracasados y prostitutas de Roberto Arlt y los perdedores crónicos de los tangos que dibujan una geografía y dan voz a Buenos Aires.

#### LOCALES Y EXTRANJERAS

En octubre de 1924 se estrena el tango *Griseta*, con letra de José González Castillo y que sería registrado por Carlos Gardel. El título se refiere a una *grisette*, una obrerita, que, como se volverá lugar común en el tango, será devorada por la lógica del cabaret y se perderá en placeres equivocados. El modo elegido para entenderla es la superimposición sobre un discurso cultural francés:

Mezcla rara de Museta y de Mimí  
con caricias de Rodolfo y de Sachaurnard  
era la flor de París  
que un sueño de novela trajo al arrabal  
y en el loco divagar del cabaret  
el arrullo de algún tango compadrón  
alentaba una ilusión,  
soñaba con Des Grieux,  
quería ser Manon...

Siempre se quiere ser otra, nos dice el tango, y la realidad es que el fin será idéntico para todas: muerte y desvalorización. En este caso, el fallo mayor es no haberse leído bien en las referencias que parecía apropiarse:

quién diría  
que tu poema de Griseta  
solo una estrofa tendría,  
la silenciosa agonía de Margarita Gautier.

No se trata ahora de pensarse en términos de distancias geográficas porque el exilio es de clase social.

*Griseta* ha pasado de ser obrerita a la vida de la noche, traducible en la subcultura de una mitología que quiere asimilarse a la novela y la ópera sin lograrlo, completamente:

Mas la fría sordidez del arrabal  
apostando la pureza de su fe  
sin hallar a su Duval  
secó su corazón lo mismo que un muguet.  
Y una noche de champán y de cocó,  
al arrullo funeral de un bandoneón,  
pobrecita se durmió  
lo mismo que Mimí,  
lo mismo que Manon.

Entre el lunfardo “cocó” (por cocaína) y la naturalización de *grisette* por Griseta, se ha negociado el acceso de las referencias culturales y literarias a la música de la sabiduría callejera. En *Che, papusa, oí!* (1927), también del repertorio inicial de Gardel, la mezcla de lunfardo con el argot francés es parte de la

razón de la popularidad de la composición, que hizo entrar en la lengua porteña el vocabulario de los cabarets franceses.<sup>15</sup> La evocación de la mujer de habla afectada (hablar con zeta) y talento para bailar el tango es también ocasión para hacer entrar en el idioma un vocabulario que inscribe la distancia:

Muñeca, muñequita que hablás con zeta  
y que con gracia posta batís mishé,  
que con tus aspavientos de pandereta  
sos la milonguerita de más chiqué.

Esta mujer bien vestida, buena bailarina, trajeada de bacana, no es aún condenada por el tango que no retrata el futuro que le espera. Sólo se le pide que oiga, que se integre al mundo que la rodea y que ame:

Che papusa, oí  
los acordes melódicos  
que modula el bandoneón.  
Che, papusa, oí!  
los latidos angustiosos  
de mi pobre corazón.

Se celebra aquí el habla común, a través de la mujer posera y arrogante, de las noches francesas y porteñas. Al bailar con cortes, hablar con zeta y ser descrita en el argot de dos orillas, esta mujer está ahí para ser entendida como el verdadero puente de la distancia entre ellas. En una composición de

---

<sup>15</sup> *Che papusa oí!* (1927), letra de Enrique Cadícamo.

1928, *Muñeca brava*, es nuevamente Cadícamo quien señala en la persona de una mujer, una “madam”, que la distancia entre París y Buenos Aires ha sido ya exitosamente salvada en la imaginación popular:

Che, madam, que parlás en francés  
y tirás ventolín a dos manos,  
que cenás con champán bien frappé  
y en el tango enredás tu ilusión.  
Sos un biscuit de pestañas muy arqueadas,  
muñeca brava  
bien cotizada.  
Sos del Trianón, del Trianón de Villa Crespo,  
Che vampiresa, juguete de ocasión.

El Trianón de Villa Crespo se refiere a un café en Corrientes y Dorrego, y al aclarar que es ése y no ninguno de los Trianones franceses erigidos por los reyes Luis XIV y Luis XV para sus amantes Madame de Maintenon y Madame Dubarry, respectivamente, comienza el desenmascaramiento de los atractivos de la mujer.

El tango desconfía de todo menos de su propia capacidad para ridiculizar, vaticinar el fracaso y la muerte en medio del desencanto amoroso. Las imposturas de clase son las peores y entre ellas, la de la mujer que consume productos que no son de su clase original está entre las más cuestionables. El placer de la autoinvención entra al tango para ser denunciado con una fuerza idéntica o aún más devastadora que la que usa para la arrogancia de los niños bien de las clases altas.

## MÁS ACÁ DE LA COMPRENSIÓN

A salvo de los contactos de la ciudad, las divas hollywoodenses plantearon la posibilidad de una pose a la vez remota e imitable, una fantasía decorosamente contenida en la pantalla del cine. El exotismo de las mujeres del tango es distinto. Su drama es el de las encamadas, el baile con cortes, el abandono de la familia, la ropa obtenida con imposturas para perderse en el cabaret. El miedo a los placeres otorgados por estas mujeres encubre casi el hecho de que no se habla para nada de los experimentados por ellas mismas. El tango da voz a las mujeres solas que pueden elegir o ser elegidas y les da un nombre y una historia en el relato de la aventura de la prostitución y el abandono. Solas y definidas por el precio de su compañía, estas mujeres parecen existir para vestirse, disfrazarse y jugar a las escondidas en una ciudad que las pone en vidriera.

El drama evocado por estas mujeres es el de su independencia, porque a pesar de los “cafishios”, de los macrós y los hombres que las abandonan cuando, buenas y generosas, no saben inspirar un amor consecuente, todas tienen un halo de provisionalidad. Llegaron de otro lado y, descontextualizadas y tentadoras, tienen el misterio de su domesticidad negada.

Años después de la invención de la mitología femenina por el tango, Eva Perón evocaría para las clases medias y altas argentinas los resquemores y resentimientos que se manifestaron en las letras de los primeros tangos. Altiva, vestida de modo que traicionaba la realidad de su clase y realizando, al mismo tiempo, la fantasía de convertirse en otra, Eva provoca a las capas altas de la población.

Una cosa era aceptar que el tango entrara en las casas; otra, muy distinta, incorporar ese mundo al de la política y la geo-

grafía cambiante de las calles antes exclusivas del Buenos Aires tradicional. La mitologización en la música es aceptable por nostálgica y remota; los pasos nuevos e insolentes de Eva inauguran una era en la cual la poesía tanguera se muestra en todo su peligro y capacidad de crear espejismos de poder.

Acaso la permanencia de la poesía tanguera en el imaginario porteño tenga que ver con las múltiples distancias y barreras aún no franqueadas, persistencia de esas diferencias de clase producidas por hipocresías que exilian tanto a los de adentro como a los de afuera.



LAS AVENTURAS DE LA ESCRITORA ERRANTE  
Y EL EXTRAÑO CASO DE LA VIDA ACENTUADA  
Y LOS DILEMAS SIEMPRE ABIERTOS DE LA LENGUA  
POSTMATERNA  
*Cristina Rivera Garza*

I. LA CUESTIÓN MÁS SENCILLA

La pregunta llegó como llegan las cosas sorpresivas, aparentemente de la nada. Estaba por terminar una participación más bien informal en un panel en el que se dirimían algunos detalles de los así llamados US Latino writers cuando, de entre las filas de enfrente, brotó la pregunta. *Why did you choose to write in Spanish?* El rostro de la mujer parecía genuinamente interesado en la respuesta, o al menos auténticamente intrigado por la singularidad. Se trataba, sin lugar a dudas, de un gesto de curiosidad y empatía combinadas. Era, lo que se dice, un rostro bueno. Pero su voz tuvo en ese momento la virtud o la malicia de hacerme estremecer. Nunca he sabido por qué las cuestiones más sencillas son las más difíciles de abordar.

Yo había aceptado la invitación a participar en la US Latino Writers porque una profesora involucrada en su organización, cuyo trabajo y persona me son entrañables, había puesto especial esfuerzo en lograr que suspendiera, al menos por un par de días, mi proceso de mudanza desde el centro de ese país que se llama México hasta la zona fronteriza de ese otro país que se lla-

ma Estados Unidos. En efecto, después de haber sido profesora en una universidad del otro país por siete años, en el 2003 había emprendido mi caravana de regreso al centro del país de origen, con lo cual daba por terminada una visita de más o menos 15 años en el así llamado extranjero, como diría Thomas Bernhard. Y ahora, cinco años después de esa decisión que había surgido con la apariencia de ser definitiva, iba de vuelta al norte. Me encontraba, pues, en un viaje de regreso de mi regreso cuando, sin esperarlo siquiera, escuché la pregunta y abrí la boca e intenté decir algo que, al menos en sus primeros intentos, se convirtió en puro aire. Exhalación voraz. Suspiro o espanto.

El viaje hacia el campus donde se llevaría a cabo la conferencia se había iniciado con una nota más bien inquietante. Estaba en el aeropuerto, documentando mi maleta, cuando me di cuenta de que había olvidado mi cartera. Llevaba mi bolsa, ciertamente, y dentro de ella, entre muchas otras cosas grandes y pequeñas, se encontraba lo que el extranjero siempre lleva consigo, pegado al borde de su corazón: el pasaporte, en efecto, y ese otro pequeño rectángulo de plástico que me permite cruzar una de las fronteras más dinámicas del mundo con relativa facilidad. Lo que no llevaba eran identificaciones del otro país, ni tarjetas de crédito ni dinero en efectivo. Sin documentos con los que afirmar o negar mi identidad y sin monedas con las que participar del intercambio de mercancías, esa persona del aeropuerto, inmóvil por lo demás, veía a su alrededor con la distancia entre exultante y amenazadora del paria.

Fue esa paria que, además, venía del regreso de un regreso, quien escuchó la pregunta y la consideró con suma propiedad, examinándola parte por parte. Por qué. Elegir. Español. Escribir. Debe haber alguna razón, concluí entonces, para que algo que es tan obvio se haya transformado, al paso de los años, en

motivo de interrogación. Un enigma. Debe haber, creí por un momento, un malentendido. Es una broma funesta, me dije. Pero conforme los argumentos se hacían y deshacían a una velocidad enorme dentro del silencio de la cabeza, tuve que admitir que la pregunta, ese pequeño alfiler que se había aproximado con aparente inocencia o naturalidad a un globo relleno de helio, me concernía. Era, sin exageración alguna, la pregunta de mi vida. Fue justo ahí que llegó el vértigo.

## II. UN ALFABETO SIN MEMORIA

En un número reciente de la revista *Granta*, la escritora sudafricana Elizabeth Lowry da cuenta de las experiencias vitales e intelectuales que la condujeron a elegir el inglés como la lengua de su escritura. Lowry, nacida y criada como afrikaner en Pretoria y, gracias a la profesión diplomática de su padre, en varias capitales importantes del mundo, se comunicó desde el inicio de sus días y justo como sus conterráneos en afrikaans. Sin embargo, y a pesar de las críticas de la familia, pronto, después de una estancia educativa en Londres, tomó el inglés como cosa propia. “Es imposible”, asegura la autora en su breve testimonio, “adoptar una nueva lengua cuando se es niño sin convertirse también en una nueva persona. El lenguaje que uno habla, con sus compactas adaptaciones a la historia, sus sutilezas de significado y las implícitas suposiciones culturales, en realidad nos habla” (13). Dice también que “J.M. Coetzee alguna vez caracterizó a la literatura sudafricana en la era del apartheid como ‘una literatura menos que humana, antinaturalmente preocupada por el poder’. Ese no era el tipo de libro que yo quería escribir” (14).

Resulta evidente que si Lowry estuviera analizando las razones por las cuales eligió el inglés por sobre, digamos, el francés o incluso el alemán, sus comentarios no dejarían de parecerse a muchos que se han hecho y se hacen a la ligera, en el terreno absoluto del sobreentendido, en relación a los cada vez más numerosos casos de bilingüismo o multilingüismo que pueblan el mundo. Después de todo, vivimos en la era global, testigo plurivocal del deslizamiento humano sobre el planeta. Pero Lowry, en un inglés sin traza alguna de sentimentalismo, en un inglés austero y hasta contenido, sabe muy bien que está hablando del afrikaans, la lengua del apartheid, y también sabe que está hablando del inglés británico. Y, en este contexto, las frases “adoptar una nueva lengua”, “convertirse en una nueva persona”, “no era el tipo de libro que quería escribir”, adquieren ecos (aunque no significados, porque estos los resguarda la escritora absteniéndose de hacer comentarios explícitamente políticos) que resuenan si no con gravedad propiamente dicha, sí con un peso más bien descomunal. Lowry sabe que la decisión de escribir en un idioma que no es el afrikaans, al serla, es una decisión de vida o muerte.

También son condiciones extremas las que justifican que Jakob, el personaje principal de *Fugitive Pieces*, la novela que la canadiense Anne Michaels publicó en 1996, adoptara el inglés no sólo como lengua de comunicación cotidiana sino, sobre todo, como herramienta de escritura. Vecinado en los Estados Unidos como un sobreviviente del holocausto —salvado, de manera milagrosa, por un científico griego—, el futuro poeta describe así su ambivalente contacto con la otra lengua, la lengua que se convertirá, con el paso del tiempo, en su lengua propia: “el inglés era comida. Me lo ponía en la boca, hambriento de él. Una oleada de calidez invadía mi cuerpo, pero también de

pánico porque, con cada bocado, el pasado se callaba más” (92; traducción mía.). En uno de los registros más detalladamente humanos del tipo de acciones microscópicas que se llevan a cabo cuando alguien “decide” escribir en un idioma con el que no nació, Michaels incluye: “Lenguaje. La lengua entumecida se adhiere, huérfana, a cualquier sonido: se pega, la lengua al metal. Entonces, finalmente, muchos años después, se despega dolorosamente y se libera” (95; traducción mía.). Y luego, como el mismo Jakob lo reconoce eventualmente, toma lugar el descubrimiento: “Y luego, cuando empecé a escribir los eventos de mi infancia en un idioma en el que no sucedieron, llegó la revelación: el inglés podía protegerme; un alfabeto sin memoria” (101; traducción mía.).

Se trata, sin duda, de una revelación sagrada.

Es usual señalar, con mayor o menor cantidad de amargura, las limitaciones que impone el uso de una lengua con la que no se creció. Hay varias imágenes: el hablante que se mueve sólo tentativamente dentro de la casa de la segunda lengua; el oyente que, sobre tierras movedizas, está siempre a punto de ser engullido por el sinsentido o el fuera de lugar; el hablante que, deseoso de expresar algo, únicamente atina a abrir los labios para sentir el paso seco del aire. Es mucho menos usual señalar, como lo hacen, cada cual a su modo, Lowry, la escritora, y Jakob, el personaje de otra escritora, que esa incertidumbre, esa falta de seguridad, esa perenne tentativa de dominio destinada a fracasar también conlleva un paradójico componente de protección y otro, tal vez más embriagador, de libertad. Ahí está, toda entera, la posibilidad de reconstruirse desde cero. Ahí está, también completa, la posibilidad de oír esa otra manera en que la lengua “nos habla” y, luego entonces, nos inventa. Vida acentuada. El alfabeto sin memoria o, para ser más exactos, el

alfabeto con la memoria más reciente, vuelve real la posibilidad de ser esa otra persona que acaba de doblar la esquina y desaparecer, con un poco de suerte, para siempre.

### III. LA SEGUNDA LENGUA

#### *a. El número dos*

Siempre me ha parecido mejor, por considerarlo más cómodo, el segundo lugar. También tiendo a creer que lo más importante, tanto en los libros como en la vida, suele ocurrir con pasmosa frecuencia en el penúltimo párrafo, capítulo, escena, piso. Entre el rimbombante inicio inaugural y la parca conclusión definitiva está, para el bien de todos, el número dos: la puerta de entrada para la postergación o el alargamiento o la interrupción o la duda. Acaso por eso, en lugar de la primera, prefiero hablar de (¿en? ¿para?) la segunda lengua. Hay un cierto aire de libertad a su alrededor. El olor a cosa abierta. Lo que subyuga.

#### *b. Después*

En sentido estricto, por supuesto, toda lengua es una segunda lengua. En sentido estricto, quiero decir, la lengua que nos acoge y nos arropa desde el seno materno es ya, de por sí, una lengua madrastra. Aún sabiéndolo, sin embargo, me gusta llamarla así: La Segunda Lengua. Hay un cierto sentido de extrañeza y otro de consecutiva falta de importancia que me hacen sentir bien respecto a ella. No es mi casa, ciertamente, ni otra casa. Se trata, en todo caso, de la intemperie. No es la encargada de mantener las apariencias (de lo original o lo primigenio o lo natural), sino la otra, la que nada más por el hecho de existir logra ponerlo todo (a lo original y lo primigenio y lo natural) en duda. La de la pre-

gunta difícil y el acento raro. La que no se acopla y, por lo tanto, no domina. La que llegó después y, por haberlo hecho, anuncia que puede haber todavía más. No es la casa, decía, sino el camino que me acerca o me aleja, según suba o baje la loma, como ya lo anotaba Juan Preciado en su camino a Comala, a esa casa.

*c. Malentender*

Hay un eco dentro de la cabeza. Un ligero zumbido. Un estertor. A todo eso le llamé por años La Segunda Lengua. Ruido sucio. Un leve mareo que asemejaba una vital levitación. El nombre que le puse al velo que no me permitía ver las cosas claramente o que, bien mirado, me invitaba a ver las cosas de otra manera. Una distorsión, en efecto. Una alterada alteración. La inminencia de un malentendido, que es el otro nombre de la invención. Y éste, tal vez el nombre no tan secreto de toda escritura.

*d. La otra manera*

Suele pasar así: todo el mundo habla una lengua alrededor de una mesa y, sin planearlo, sin pensarlo siquiera, aparece La Segunda. A veces es sólo el guiño diminuto de la palabra súbitamente intraducible y, en otras, el silencio en el que ocurre el puntual proceso de traducción. En algunas ocasiones es sólo un ligero tartamudeo y, todavía es más, el acento que sella lo que viene de lejos. Está ahí, me digo entonces, para recordarme que en toda circunstancia, aún en las felices, es importante hablar *de otra manera*. Está ahí para confirmarme que siempre soy, al menos, dos.

*e. Que no es lo mismo pero es igual*

Alguna vez creí que sabía cuál era cuál. Viví por muchos años en el país de la Segunda Lengua y allá, cual debe, rodeada de nostalgia y alcanfor y una sesuda necesidad por La Gran Narrativa, surgió

el mito de La Primera. Allá (que en este momento es Aquí, por cierto) llevaba mis asuntos terrestres en la Segunda y los divinos, que son los más íntimos, en la Primera. Cosa de simetría. Asunto de claridad. Y todo habría estado bien si no hubiera ocurrido la proverbial noche del proverbial día en que tuve el proverbial sueño en la Segunda Lengua. No recuerdo la anécdota onírica (aunque estoy casi segura de que había un tren en todo aquello) pero recuerdo, casi a la perfección, el súbito despertar. Entonces, me pregunté ¿La Segunda ya es La Primera? Hacía un sol terrible allá afuera. Y todo habría estado bien una vez más si no me hubiera mudado al país de la Primera donde la Segunda volvió, no sin reticencia, no sin ese relinchar que suele despertarme en las noches sin sueños, a su propio lugar. Excepto que, de acuerdo a las simetrías que tienen la desgracia o la virtud, según se les vea, de ser estructurales, empecé a llevar mis asuntos terrestres en la Primera, dejando, luego entonces, todo lo privado, que es, como ya lo dije, lo más cercano a un cierto concepto de lo sagrado, en manos de la Segunda. Cosa de divinidad. Desde entonces sólo hablo de amor en una lengua con la que no nací.

*f. La Libertad de la Segunda Lengua*

Con ella puedo maldecir a mis anchas, cortar oraciones donde se me da la gana, hacer declaraciones escandalosas, cambiar los puntos de lugar, prevaricar que es casi lo mismo que mentir, equivocarme con lujo de detalles, bajar la voz hasta que la voz llegue al grado cero de sí misma, decirme y desdecirme con la misma solitaria convicción, dar un pésame, prometer lo imposible que acaso sólo sea otra forma de besar. Como si a mí y a La Primera nos atacara un súbito pudor cuando estamos cerca, hay cosas que no puedo ni siquiera concebir en su presencia. Como si hubiéramos vivido demasiado cosas juntas. Como si

todo nos doliera. Pero con la Segunda puedo contar chistes pasados de tono, decir palabras de amor, desbaratar un secreto largamente guardado, despedirme, discurrir sobre política.

*g. Manifiesto popular*

Independientemente del idioma en que aparezca, la escritura siempre se hace en La Segunda Lengua.

IV. EL LUGAR IMPORTA

*a. Noble y brutal*

Confesión verídica: estoy acostumbrada a partir.

Es una costumbre noble, ésa, partir. Y también es una costumbre brutal. Uno se acostumbra a elevar la mano y a borrar, en ese cauteloso movimiento oscilatorio, lo que queda atrás. Uno olvida, siempre con método. El gajo que desbarata la completud de la mandarina. El puño que se convierte en cinco dedos. La pieza que, por ausente, obliga a la imperfección de las máquinas. La pieza que, por no estar ahí, contribuye al fluir de las aguas. Uno jura. Uno ve el paisaje al otro lado de la ventanilla y descubre, entonces, qué es exactamente el verbo extrañar, el sustantivo nostalgia, el subjuntivo “si hubiera”, el futuro del condicional. Después, en el anonimato del otro lugar, uno prevarica. Uno inventa un origen y un pasado y, si se puede, lo que vendrá. Luego sólo queda el arrebatado que provoca a veces esa corteza, aquella montaña, ese pedazo de ciudad, esta luz.

Algo reverbera entonces.

El gesto fundador del sujeto, recordaba Žižek en *Visión de paralaje* (2006), consiste en sujetarse a sí mismo. *Voluntariamente*, añadía, sujetarse a.

En lo noble y en lo brutal, partir, que es siempre partir de un lugar, se parece mucho a escribir. Eso es cierto.

*b. La relación imaginaria*

“El materialismo significa”, argumentaba también Žižek, “que la realidad que veo nunca es total, no porque una parte importante me eluda, sino porque contiene una mancha, un punto ciego, que señala mi inclusión en ella” (26). Por eso el lugar es lo único que nunca podré en realidad ver. Por eso el lugar me sujeta. Por eso, también, lo objeto con mi subjetividad.

El lugar, así entonces, es sobre todo una relación. No es la geografía, sino una aproximación a esa geografía; no la ciudad, sino la manera en que se desplaza el cuerpo dentro de la ciudad; no el libro, sino la lectura insustituible del libro; no un dato de nacimiento, sino el nacimiento mismo. El cielo. A la relación con el lugar le llamamos paisaje. Porque es humana, esa relación es material: se trata de un paralaje con cuerpo y sudor y sexo y clase y raza y pobreza y entrepierna y saliva y uñas e, incluso, mugre bajo las uñas. Entre más ahí, más densa y, por lo tanto, más opaca. Entre más profunda, de hecho, más adjetivada. Entre más aquí. Por lo mismo, por ser humana, esa relación que es todo lugar es también, acaso por principio pero tal vez también a final de cuentas, una relación imaginaria. El lugar es pura escritura.

*c. Ser del lugar*

Una visión más bien conservadora y rígida prescribe que la relación entre el sujeto y el lugar es, o debe ser, unívoca y, además, monógama. Un sujeto, se dice, debe ser de un lugar, de preferencia, aunque no siempre, el de nacimiento. Lo demás, se dice, es traición o, peor aún, pérdida de la identidad. Pero

no todo en la vida, ya por desgracia o ya afortunadamente, es unívoco o monógamo o pura pérdida. Uno pasa por muchos lugares después de todo y uno se enraíza, si verdaderamente pasa. Apropiación magnífica. Arábigo árbol agreste. Armastote. Armstrong. “Nadie nace sólo una vez” (5; traducción mía), aseguraba la poeta canadiense Anne Michaels en esa magnífica novela que es *Fugitive Pieces*. “Si tienes suerte, emergerás una vez más en los brazos de alguien; si no, despertarás cuando la larga cola del terror te toque el interior del cráneo” (5; traducción mía). *Time is a blind guide*. Pasar por un lugar siempre tiene consecuencias; entre otras tantas, por ejemplo, la de fundarlo. Por eso el lugar es en realidad los lugares. Cosa plural en caso de tener suerte. Materia de fortuna. A veces.

Para el que parte, el lugar lo es todo. Para el que parte, el lugar no es nada. Ambas declaraciones tienen su contenido de verdad. En todo caso, para el que parte: el lugar. Mejor aún: los lugares. Porque ¿cuántas veces no hemos nacido ya? La otra manera de plantearse esta cuestión: ¿cuántas veces no hemos muerto ya? Hace algunos años, en el valle por donde pasa un río al que denominan el Bravo, escuché las primeras narraciones infantiles. Ahí, también, me perdí por primera vez. Ahí nací, es cierto. En el regazo y en el arrullo del algodón, luego sorgo. Y nací otra vez aquí cerca, en algún lugar de este lugar donde ahora digo “el lugar”: cola de caballo, estanque con peces y patos, agua con sal. En las páginas de un libro, en la nota musical, en las palabras compartidas sobre una mesa llena de sobras de comida: todos ellos lugares de nacimiento y más.

Una nace también, a veces, *when lucky*, viendo el mar, al lado de una valla hecha originalmente de un material para no pasar.

A todos estos ciclos constantes, a toda esta aglomeración de raíces, yo le llamo Lo Contrario a lo Universal: esto es la

Constelación de Benjamín que, en el dato más concretamente material, en el objeto saturado, ve todo lo demás. Porque, ¿de dónde es uno finalmente? ¿De qué relación que es todo lugar?

¿Del lugar que aparece en la inscripción de un acta de nacimiento? ¿De la casa a la que uno siempre regresa? ¿De esa tarde en una carretera angostísima bajo el cielo azul (impeccable) y la luz invernal (filosa) mientras escuchaba, con desasido interés, una obra de Cardew? ¿De un abrazo? ¿Del norte? ¿De un margen de mí misma? ¿De todas las fisuras por las que uno siempre se escapa? ¿Del lenguaje que es una casa que es un sitio que es un lenguaje? ¿Del deseo de otro que es mi otro y el otro del otro? ¿De la tierra sobre la que caen mis zapatos? ¿Del paisaje descrito por un autor (cuyo nombre no recuerdo) en un libro que he perdido? ¿De las cicatrices? ¿Del centro? ¿De estas tremendas ganas de irse? ¿Del ritmo de las palabras a través de las cuales escuché las primeras narraciones increíbles? ¿Del teclado? ¿Del momento ése (alucinado) (inconcluso) en que uno sabe, con total certeza, que es mortal? ¿De tu aliento cuando envuelve las sílabas de mi nombre? ¿Del huesoroto? ¿De la esquina donde di la vuelta y me perdí? ¿De la sala de un aeropuerto? ¿De la biblioteca? ¿Del libro ése intransferible, innombrable, esencial? ¿De la más brillante de todas mis pesadillas? ¿Del disparo y el eco del disparo y el recuerdo del disparo? ¿Del instante en que se doblan las rodillas y se escapa el aire y a uno no le queda otra cosa sino maldecir? ¿De la maldición? ¿De estas tremendas ganas de irse otra vez? ¿Del bosque de oyameles donde pasea una narración fragmentaria y sin anécdota? ¿De la falta de anécdota? ¿De la conversación entre amigas? ¿De la palabra arena cayéndose de seca? ¿De Matamoros, Tamaulipas, México? ¿De Tijuana, Baja California, México? ¿De San Diego, California, México? ¿Se puede, en realidad, ser de México? ¿De

la tumba donde yacen mis muertos? ¿Del signo de interrogación? ¿Del signo?

*When lucky*, uno escribe con todo eso en modo de pregunta, a la manera del enigma.

## V. MI PASO POR TRÁNSCRITO

La escena se repite con una frecuencia escandalosa aunque, en honor a la verdad, cada vez incorpora ligeras variaciones que la vuelven interesante o, al menos, reconocible como repetición variada de algo más. El guión básico de la escena incluye a dos hablantes que participan de un diálogo cotidiano cuyo flujo se ve interrumpido por la aparición de El Acento. Para un espectador ajeno al contexto de los dos hablantes, debería ser claro que ambos tienen acento —es decir, ambos enuncian palabras con un tono de voz y un ritmo y una velocidad *peculiares*. Para un espectador más cercano al contexto donde se produce el diálogo entre los dos hablantes, sin embargo, es claro que uno de ellos tiene un acento que, en su semejanza con el habla de los muchos alrededor, se ha vuelto transparente y, por lo tanto, pasa desapercibido, mientras que el acento del segundo hablante va marcado por señas de volumen, ritmo, y dicción que lo resaltan como distinto. Este diálogo se nota más cuando se lleva a cabo entre hablantes de dos idiomas diferentes, aunque también suele desarrollarse entre hablantes de una lengua en común. Veamos.

Hablante 1: Enuncia *algo*.

Hablante 2: No entiende lo enunciado y, luego entonces, detiene el diálogo a través de una interjección. [<http://es.wikipedia.org/wiki/Interjección>]

Hablante 1: Reacciona ante la interjección y, luego entonces, repite de manera veloz, acaso sin pensar en el hecho, el *algo* enunciado con anterioridad. A esa anterioridad desde ahora la llamaremos el origen o lo original.

Hablante 2: No entiende lo enunciado y, luego entonces, pide expresa y literalmente su repetición.

Hablante 1: Repite el *algo* enunciado originalmente pero ahora a una velocidad muy lenta.

Hablante 2: No entiende y, luego entonces, pide que se deletree lo enunciado.

[1.intr. Pronunciar separadamente las letras de cada sílaba, las sílabas de cada palabra y luego la palabra entera; p. ej., *b, o, bo, c, a, ca; boca*. 2.tr. Pronunciar aislada y separadamente las letras de una o más palabras. 3.tr. Adivinar, interpretar lo oscuro y dificultoso de entender.]

Hablante 1: Deletrea el *algo* enunciado en el origen. Imagen: los gestos enaltecidos de los labios, la incorporación de las cejas o las manos en el proceso de intercambio.

Hablante 2: Guarda silencio, escucha cada una de las letras enunciadas, las ve literalmente pasar frente a sus ojos mientras se introducen con gran lentitud dentro de sus oídos. Lee, eso queda claro. Lee así y, entonces, sólo entonces, responde.

Hablante 1: Continúa la conversación original hasta que la escena, que es esta escena, se repita una vez más.

CONFESIÓN TRISTÍSIMA: Tengo acento, eso es cierto. Es más: tengo dos acentos, al menos. Nada de lo que cuento aquí tendría mucho sentido si el proceso de migración que me llevó de

México a Estados Unidos hace ya algunos años no hubiera marcado mis hábitos de enunciación en las dos lenguas que utilizo de manera preponderante para platicar, trabajar, crear. Nunca intenté no tener un acento, pero tampoco imaginé que con el paso del tiempo adquiriría dos. No sé, ahora, qué sería tener una vida no acentuada. No sé cómo me sentiría si mi manera de hablar no pusiera a todos en alerta: ella no es de aquí. Tengo ya pocos recuerdos de cuando mi acento se confundía con la así llamada normalidad. Como lo explica Yoko Tawada en un texto todavía sin traducción publicada pero cuyo título correspondería, según dicen, al vocablo Exofonía, “seguir los acentos propios y lo que éstos traen puede convertirse en una cuestión de creación literaria” (en Perloff 136; traducción mía).

De su paso del japonés al alemán, lengua ésta última en la que también ha escrito poesía y novelas, Tawada dice, y aquí traduzco del inglés: “La gente dice que mis oraciones en alemán son muy claras y fáciles de oír, pero que todavía ‘no son comunes’ y, en cierto modo, están desviadas. No me extraña, porque las oraciones son el resultado que yo como un cuerpo individual he absorbido y acumulado al vivir en un mundo multilingüe... El ser humano de hoy es el sitio donde co-existen diferentes lenguajes en mutua transformación y no tiene sentido cancelar esa co-habitación o suprimir la distorsión resultante” (en Perloff 137; traducción mía).

Volvamos a la escena original. Sabemos que algo ha sucedido entre Hablante 1 y Hablante 2 porque la conversación, cuya naturaleza es fluir, se ha detenido. Seguramente un elemento extraño o no reconocido como una repetición de algo más ha sido incorporado a la conversación y eso ha propiciado el reparo. El paso de una orilla a otra suele ser, en efecto, lento. Hablante 1 y Hablante 2 han atravesado acaso algo. Pre-

guntémos: ¿por qué el Hablante 1 al no entender algo tiene la necesidad de oírlo en el modo del deletreo? ¿Qué significa en realidad pronunciar las letras, como lo define la RAE, “aislada y separadamente”? Aún más, ¿cómo es que deletrear también es “adivinar, interpretar lo oscuro y dificultoso de entender”? (DRAE 2001)

La última vez que participé de una escena como la que describo me di cuenta de algo que antes, con toda seguridad porque es obvio, me había pasado desapercibido. Mientras veía a mi interlocutor haciendo un esfuerzo casi palpable por ver las letras que deletreaba en su idioma “aislada y separadamente” supe que no me estaba oyendo sino que leía lo dicho. Deletrear es una manera de lectura en el aire. El interlocutor aquél estaba, en efecto, transcribiendo mi habla. Mientras yo deletreaba, el interlocutor transformaba el sonido de mi voz en silenciada letra asegurándose que en el paso de la oralidad a la grafía disminuyera el efecto de la distorsión. Cuando lo consiguió, cuando fue finalmente capaz de entender y, luego entonces, de participar activamente en la continuación del diálogo, la cara de felicidad no estaba en modo alguno relacionado al contenido del intercambio sino al exitoso proceso de transcripción.

Pensé en ese momento que ambos éramos practicantes de una lengua en franco proceso de anti-extinción: el transcrito. [<http://es.wikipedia.org/wiki/Sánscrito>]

Así es, se trata de una lengua ceremonial utilizada sobre todo por lectores de pantallas multilingües afectos a los hábitos del *copypaste* y la yuxtaposición para quienes el oído y las funciones de la oralidad constituyen un riesgo o, con mayor frecuencia, un más allá del que es posible no regresar jamás. Es, en algunos casos, el último reducto de la página silenciosa, convirtiéndose, también con algo de frecuencia, en el estandar-

te del ojo contra el oído. Se practica en la Tundra Ciberiana, por supuesto.

SEGUNDA CONFESIÓN TRISTÍSIMA: yo sólo sé que quiero escribir un libro en transcrito.

## VI. EL CASO MÁS EXTRAÑO

### *a. La revelación*

No fue sino hasta un par de años después de aceptar un nuevo empleo en la sección de Escritura Creativa del Departamento de Literatura de la Universidad de California, San Diego, que me di cuenta de lo inusitado de la situación. Ahí estaba yo, esta escritora que nació y creció hablando español y que, hasta este día, escribe en su lengua materna, leyendo con cuidado y comentando con el detalle del caso los textos, tanto de narrativa como de poesía, aunque con mayor frecuencia de textos que desafían cualquier distinción estricta entre géneros, escritos por jóvenes estudiantes para quienes esa lengua, el inglés, era y es su lengua materna.

### *b. Lo que me dieron las fricativas*

Como toda revelación, la mía irrumpió con algo de violencia y vino a poner en entredicho el estado de las cosas. ¿Qué hago aquí?, me pregunté eso en más de una vez. Y me sumí, como se dice, en el desconcierto más pueril, sino es que en el más adolescente. Mis libreros de la oficina universitaria están ocupados, en efecto, por cantidades parecidas de libros en español y en inglés (con una pequeña colección de libros en francés y otros en italiano a los que, a decir verdad, suelo sacarles la vuelta). He escrito en inglés, eso es cierto, pero se trata sobre todo de mi

trabajo académico, relacionado a esa parte de mi vida en la que mi identidad profesional era, sobre todo, el de historiadora. Y, aunque un afán más bien juguetón, si no es que aventurero, me ha hecho escribir algunas piezas en inglés, no me preocupa mucho su publicación ni tengo, por lo demás, la menor intención de dejar atrás el español en la producción de mis libros. Para colmo de males, y como en mis talleres siempre asigno una cantidad más bien exagerada de material de lectura requerido, pocas veces puedo recurrir a los escritores más contemporáneos de mi lengua materna porque las traducciones, como es bien sabido, tardan en llegar. Resumo, para que se entienda mejor: doy talleres de escritura (no clases de literatura) en mi segunda lengua para grupos de estudiantes en su mayoría monolingües para quienes las tradiciones literarias externas a los Estados Unidos son cosa más bien ajena. Lo escribo ahora mismo y me digo que sólo una distracción estratégica o algo incluso más perverso pudo haber retardado tanto tiempo la aparición de la pregunta “¿qué diablos hago aquí?”. No fueron años fáciles, añado esto para los que lo estén preguntando. Pero sí fueron años interesantes. No todo el mundo tiene la oportunidad (¿el privilegio?) de desconocerse de manera radical justo a la mitad del camino de la vida. Eso me decía yo para compensar.

¿Qué puede en realidad ofrecer el hablante/escritor de una segunda lengua a un hablante/escritor de una lengua materna? Esta pregunta, que ya es en sentido estricto una pregunta mucho más productiva que la primera, surgió el proverbial día en que la discusión de un manuscrito me llevó, de manera “natural”, a una conversación acerca de la naturaleza estética y política de las fricativas tanto en el discurso hablado como en el escrito. ¿Y qué decir del análisis comparativo de la función del adjetivo en ambas lenguas? ¿Y cómo describir la larguísima charla, esto

en, un examen profesional de licenciatura, sobre los efectos de velocidad y de espacio que conlleva el uso del punto y coma tanto en español como en el inglés? Sé que nunca me acercaré a mi segunda lengua con la familiaridad con la que me muevo en mi primera, pero también entiendo que conozco mi segunda lengua con una minuciosidad y un estado de alerta que pocas veces le dedico a la primera. Hay una intimidad lingüística que no se basa, esto lo voy entendiendo, en la familiaridad sino, por el contrario, en la extrañeza. Es una intimidad cautelosa, que no necesariamente excluye la distancia exacta de la observación más intensa. ¿No se es más verdadero cuando más vulnerable y no se es más vulnerable cuando se está fuera de lugar?

*c. Las múltiples combinaciones*

No es común pero tampoco inusual que un escritor termine escribiendo en una lengua distinta a la materna. Los casos célebres incluyen, por supuesto y entre otros, a Joseph Conrad, Vladimir Nabokov, César Moro. Tampoco es tan extraño que, algunos de ellos, hayan impartido clases en universidades de sus nuevos lugares de residencia, aunque usualmente estas clases han sido con frecuencia de literatura, no de escritura, impartíendolas, como es natural, en su lengua materna como modo de comunicación. Entre otros tantos, registro el caso del escritor boliviano Edmundo Paz Soldán, quien ha dado clases de literatura en español ya desde hace algunos años en Cornell. La creación de al menos dos programas de creación literaria en español ha permitido que escritores como Luis Arturo Ramos, el narrador mexicano, o María Negroni, la poeta argentina, impartan talleres de escritura en su lengua materna tanto en la Universidad de Texas en El Paso y la Universidad de Nueva York, respectivamente. Hasta donde tengo entendido, los ta-

lles literarios que Mayra Santos-Febres imparte en la Universidad de Puerto Rico son talleres en español. Existen, por otra parte, bastantes casos de profesionistas de habla hispana que, luego de un doctorado, imparten clases en universidades norteamericanas en el área de su especialización y en inglés. Yoko Tawada, quien escribe tanto en su natal japonés como en su adoptivo alemán, vive en Berlín impartiendo clases en alemán, pero estas son clases de literatura, no de escritura.

*d. El caso más extraño*

Más extraño es el caso, pues, de los escritores que, desarrollando su obra en su lengua materna (el español, por ejemplo), imparten talleres de escritura tanto a nivel de licenciatura como de posgrado en una lengua post-materna (el inglés, por ejemplo). Este es, en resumen, mi caso. Y lo cuento ahora, así, tan denotativamente, con la intención de recabar datos acerca de otros escritores que se encuentren en una situación similar: ¿alguien que escriba en turco y de clases de creación literaria en el sistema universitario alemán?, ¿pero hay clases de creación literaria en el sistema universitario alemán?, ¿un escritor de chuvash que de clases de creación literaria en ruso en alguna universidad de Moscú? No es una pregunta retórica, eso se entiende. Por favor, envíen comentarios y/o respuestas a: [criveragarza@gmail.com](mailto:criveragarza@gmail.com). Asumo, acaso con demasiado optimismo, que este tipo de cruces es más frecuente de lo que me imagino. Pero tal vez no.

## VII. LAS LENGUAS POSTMATERNAS

Hace algunos años inicié un ejercicio de escritura con la poeta Jen Hofer. Las premisas eran sencillas, naturales casi para dos

escritoras que se movían continuamente de la primera a la segunda lengua, de la lengua madrastra a la materna, y viceversa: yo escribiría en inglés y ella me traduciría al español. El proyecto, que no se ha publicado, terminó llamándose *The Reasons of the Arsonist: Seven Essays on Self-Transation/Las razones de la incendiaria: siete ensayos sobre la auto-traducción*. A medida que pasan los años me voy convenciendo de que todo lo que he escrito a través de esos años que se miden y pasan es, acaso, ese libro. Tengo razones, en efecto, para quemarlo todo. Todo es un ensayo, en el significado más amplio del término. Y, siendo una forma de apropiación y reciclaje y cita, toda escritura es, por supuesto, un proceso de auto-traducción de lo que está afuera o de lo que estaría o hubiera estado.

Esta es pues, la aventura. Esto es errar.



(DIS)LOCAMIENTOS DE LA POESÍA:  
DE LIMA A BOSTON, *INTERPOSITO INFERNO*  
*José Antonio Mazzotti*

LA CONDICIÓN DE POETA, (DIS)LOCADA EN SÍ MISMA

Comencemos admitiendo que la simple condición de poeta, sobre todo a partir de la modernidad, significa en sí misma una forma de (dis)locamiento cualquiera que sea su contexto. El engañoso paréntesis apunta, sin embargo, a enfatizar que, pese a todo, el poeta no puede desligarse de su localidad, de su experiencia inmediata y que, incluso, por muy libresca que esa misma experiencia sea (pensemos en Borges, por ejemplo), ésta se encuentra condicionada por coordenadas sociales e institucionales que posibilitan su desarrollo y actualidad, su carácter determinante sobre la visión poética del mundo que constituye, en principio, el motor de la poesía.

En sociedades clasistas y opresivas (económica y/o políticamente) como las occidentales y modernas en general (capitalistas, socialistas o simplemente “postmodernas”), y para no hablar de las premodernas, encontrar en el ritmo de las palabras, en sus combinaciones poderosas, en su energía constructiva y reconstructiva, un patrón sobre la llamada realidad va a traducirse en un choque inmediato. Porque esa realidad será, por naturaleza (al menos transitoria) un manojito de disparidades, injusticias y mediocridades entronizadas bajo el aura de

los poderes simbólicos y fácticos de turno. Expulsado de la República, el poeta encuentra su patria en el lenguaje y el ritmo. Y, sin embargo, ese mismo poeta que se ve golpeado pocas o muchas veces (“tan fuertes, yo no sé” [Vallejo 1988: 59]), es capaz de encontrar chispas de poesía en la experiencia terrenal, en los cuerpos sólidos y deseosos que lo determinan y liberan, así sea limitadamente, y a pesar de las imponderables cadenas externas, extracorporales, que gobiernan nuestros destinos.

En ese sentido (y a contrapelo), asumo como indispensable una visión poética del mundo para definir la ubicación del poeta en su contexto. Por visión poética me refiero al vislumbamiento de una realidad alterna, pero no escapista, sino reconstitutiva de un ser potencial, que lleva los elementos de la realidad cotidiana e histórica del poeta a su máxima posibilidad de existencia, a su plenitud por encima de los yugos morales, legales, racionales o religiosos (en el sentido de la religiosidad institucional y opresiva), a su estado de permanencia onírica y ergónica. Ahora bien, esta visión no convierte por sí misma a nadie en poeta, pues es posible que un místico, un idealista, un revolucionario, un héroe o un mártir la compartan, pero creo que es la base sobre la que el poeta moldea su arte verbal para construir con el lenguaje esa realidad avizorada: realidad más real en el poema que la realidad contingente y fragmentada de la experiencia diaria.

Me ubico, por lo tanto, en una línea de poesía que pasa por Orfeo y Góngora, por Garcilaso y Vallejo, por Lucano y Lezama. Incluso dentro de la siempre engañosa institucionalidad literaria, el poeta auténtico atraviesa en su momento por el callejón del ninguneo, el rechazo, el ridículo, el exilio o el insilio; formas todas de contraponerse a la “modernidad” o al pensamiento hegemónico que lo oprime y trata de domesticarlo.

## VOLVIENDO A LOS ORÍGENES

La condición del poeta en el Perú no es distinta de la de otros países latinoamericanos, excepto, quizá, porque el Perú es uno de esos lugares donde la disparidad lingüística y cultural (además de la económica) se da en niveles verdaderamente pantagruélicos. Ser poeta hispanohablante en el Perú lleva implícito el salpicamiento de una forma u otra del ostracismo interno, sea hacia los inmensos grupos de herencia andina como de éstos hacia el canon y la franja social criolla que los domina histórica y simbólicamente.

El tema se remonta a varios siglos antes y no quisiera entenderme demasiado en una explicación que podría convertir este testimonio personal en un ensayo académico. Me limitaré a apuntar que mi descubrimiento de la poesía, o, mejor, la primera conciencia de ser poeta me llegó muy temprano, a los cuatro o cinco años de edad. Yo estaba en mamelucos en el jardín de la infancia y la maestra (siempre gigantesca, siempre hermosa en la memoria) necesitaba voluntarios para actuar en una escena sobre el Día de la Raza, como se le llamaba entonces al 12 de octubre. A mí me importaban muy poco las carabelas y Colón y los Reyes de España. El mundo era un constante asedio de pasiones y una ominosa aventura diaria. Y sólo tenía cabeza para pensar en mi primer amor, una niña salida de las carátulas de las revistas o de los ensueños. Su nombre era Raquel, y por ser la más linda fue elegida para representar a la Reina de España. Los demás papeles se fueron completando a regañadientes. Pero faltaba el principal, el de Colón, que debía usar bombachas y mallas de bailarín (sospecha de afeminamiento) para rogarle a la Reina su apoyo en la empresa transatlántica y, eventualmente, ganar su aprecio (y quizá, en un golpe de

gloria, hasta su admiración y su amor). Para mí, ofrecerme a ser Colón fue como asumir lo que más tarde sería la vocación de la poesía: correr el riesgo de hacer el ridículo para estar más cerca de la belleza absoluta. ¡El síndrome de Dante y Beatrice! A los pocos años Raquel se transformó en Ángela y yo había perfeccionado la caligrafía. Mi primer poema, a los diez u once años, se llamó así, como ella, “Ángela”. Pero la poesía la intuí mucho antes de saber escribirla.

Otra imagen primordial es la de los viajes a la selva junto con mi padre, quien cumplía misiones de medición geodésica para el gobierno peruano. Fue también a mis cinco o seis años de edad. Pasamos varios meses en Tarapoto, pequeña ciudad del Departamento de San Martín, en la Amazonía norperuana. Ahí jugaba al aire libre, asediado de hormigas gigantes y tarántulas inocuas, bajo las lluvias más torrenciales del planeta. El contraste con Lima me llenaba de profunda melancolía, haciéndome vivir, desde entonces, en el exilio interno, en la “memoria del bien perdido” (Garcilaso f. 14r). Sin Raquel y sin la selva al alcance, me acostumbé a ese sentimiento de no encajar completamente en ningún lado y de una constante, obsesiva, inconformidad.

Aparte de mi primer contacto con la poesía como experiencia y conciencia del (dis)locamiento, mi primer contacto con la poesía como palabra fue con la poesía oral. Los refranes y oraciones de mi madre ejercían un poderoso hechizo en mí. Cantar con el sentido de las palabras. Eso me gustaba. Años más tarde, iniciando la escuela secundaria, recuerdo entre brumas “Los heraldos negros” de Vallejo y su aspirina para sufrir acompañado. Me sirvió de mucho. Y continuando con las musillas, esa rima de Bécquer que termina “Hoy la he visto, la he

visto y me ha mirado.../ hoy creo en Dios!” (Rima XVII, 40). Pero se trata de tiempos antediluvianos. Una lectura más consciente de la poesía empezó a finales de la secundaria e inicios de la universidad: poemas de Cernuda, de Vallejo nuevamente (sobre todo *Trilce* [1922]), de Aleixandre, de Pablo Neruda y su explosión lacrimógena. Y, muy curiosamente, incluso para mí, la bastante abandonada poesía de Unamuno (“con recuerdos de esperanzas / y esperanzas de recuerdos / vamos matando la vida / y dándole vida al eterno / descuido que del cuidado / de morir nos olvidemos” [2007: 115]). Mis gustos y preferencias se fueron ampliando rápidamente. De la tradición hispánica salté a la francesa (Rimbaud, Lautréamont, Laforgue y Baudelaire) y a la angloparlante (el primer Pound, el Eliot de *La tierra baldía* [1922] y los *Cuatro cuartetos* [1943], Wallace Stevens y William Carlos Williams). Luego redescubrí “la otra vanguardia”, como llamara Pacheco a la tradición conversacional hispanoamericana (327-334), y empecé a disfrutar a los poetas peruanos y latinoamericanos de los 60 y 70. Un viaje de un año a Polonia en 1973 me ayudó a familiarizarme con una lengua muy distinta y su tradición poética, aparte del deslumbramiento ante una sociedad sin mendigos. Pero incluso allí, el (dis)locamiento era evidente.

Para entonces, ya sabía de sobra que sería poeta por el resto de mi vida y que ya no se trataba de seguir imitando, sino de hablar con voz propia. Sin embargo, mi admiración por los poetas se ha ido volviendo más crítica con los años. Hoy pondría algunas de esas lecturas en la refrigeradora, para descongelarlas más tarde, como quien guarda un juguete querido que ya no usa mucho. Otras pocas siguen visibles en mi mesa de noche y hasta en la biblioteca de mi baño de visitas.

## EL RE-LOCAMIENTO, O EL RETO DE ENCONTRAR LA VOZ PROPIA

Cuando se es más joven, suele ocurrir que uno se identifica plenamente con una voz ajena y no por ello se siente menos poeta. Al contrario. Parecería que la conmoción producida por un poema contundente nos hace sentirnos más poetas y tratar de lograr los mismos efectos que el modelo produjo, sin tomar en cuenta la distancia necesaria entre un lenguaje y otro. Pero con el tiempo se va descubriendo que el secreto de la supervivencia poética es entender que esas identificaciones siempre terminan siendo parciales y que hay algo que el otro no pudo decir simplemente porque vivió su propia vida y no la de uno. Ahí es cuando comienzan a surgir las novedades y uno se enfrenta al terror de tener que decir algo que nadie ha dicho nunca jamás. Somos hijos del romanticismo, después de todo, y todavía creemos en la originalidad. Pero no dejan por ello de tener presencia esos ritmos universales y comunes que Darío descubría en las constelaciones pitagóricas y Neruda en el oleaje del mar. De ahí que el gran desafío sea articular coherentemente la imagen y el ritmo. Ambos suelen venir juntos. De lo contrario, podríamos estar haciendo sólo música o sólo publicidad o chiste. En el mecanismo interior del poema la imagen y el ritmo son inseparables: una imagen es poética porque viene en un ritmo específico, en un ordenamiento preciso que dejaría de ser eficiente en el poema si cambiara una sola sílaba, una sola coma. Eso es lo que, en suma, se llama ritmo interior.

A veces, para exorcisar el fantasma de no lograr esa “soñada coherencia” (en verso de Luis Hernández [157]) se da la tentación de formular el desafío en artes poéticas. Por eso, buena parte de mis poemas son reflexiones sobre la poesía. Esto ocurre desde mi primer volumen publicado, *Poemas no recogidos en*

*libro*, de 1981. Siempre entendí la poesía como una reflexión implícita sobre el lenguaje: ¿cómo es posible decir esto de esta manera y no de otra?, ¿por qué romper con las fórmulas convencionales de la escritura cada vez que me enfrento al papel en blanco? A veces la reflexión se hace explícita (como en las mencionadas artes poéticas) o está latente en el mismo decir que realiza la poesía porque es consciente de ella, aunque no sea evidente. Decía una antigua y querida amiga que el mejor maquillaje es el que no se nota. Lo mismo con la complejidad del lenguaje poético cuando trasciende el artificio puro.

En mi caso, y para hablar sólo de poesía peruana en castellano, una de las más fuertes y duraderas sintonías establecidas desde muy joven fue con la obra de Vallejo. Ahí está prácticamente todo lo que viene después. También gusté mucho de la poesía de Emilio Adolfo Westphalen, de Jorge Eduardo Eielson y de Carlos Germán Belli. Con Pablo Guevara aprendí el arte y la importancia de renovarse. Y naturalmente, los grandes de los años 60, como Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza y Luis Hernández. En cuanto a poetas de la lengua, disfruto y me emociono con Garcilaso, con Góngora, con Sor Juana, con Rubén Darío, con el ya nombrado Cernuda, con Aleixandre, con Neruda, con Salomón de la Selva, con Joaquín Pasos, con Villaurrutia, con, con con, son tantos. Y es que tenemos la inmensa suerte de pertenecer a una lengua que ha parido extraordinarios poetas, y en cantidad.

Ahora bien, en términos de sintonías vitales, lógicamente las tengo con algunos miembros de mi generación, la llamada “generación poética del 80” en el Perú. Con ellos pude establecer un diálogo franco, igualitario, y a la vez compartir estados de ánimo adolorido ante la patética situación que nos tocó vivir en aquellos años en el país.

Al salir de la secundaria en 1977, decidí postular a las dos universidades que me ofrecían mejores posibilidades de crecimiento intelectual en los dos aspectos que me interesaban de la poesía: su materialidad gráfica y sonora y su elemento creativo e inesperado. Por eso, empecé desde los dieciséis años la carrera de lingüística en la Pontificia Universidad Católica del Perú y de literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Todos los días caminaba por la delgada franja de tierra de la Avenida Riva-Agüero, que unía los campus de una y otra universidad, que entonces quedaban en la periferia urbana. Por la mañana, San Marcos; por la tarde, la Católica. Clases en uno y otro sitio, pero de diferente calibre y enfoque. Y en las noches, generalmente la vuelta a San Marcos para unirme a las jornadas de bohemia de los poetas que poco a poco iba conociendo.

Fueron años de mucha intensidad, con larguísimas conversaciones sobre el quehacer poético y la voluntad política que nos aquejaba en un contexto de violencia acelerada y entrada plena del neoliberalismo económico. Como todos los poetas jóvenes, aunque con distintos matices, éramos de izquierda. Ya 1980 sería el momento del regreso a la democracia formal (luego de doce años de dictadura militar) y de la aparición de las primeras acciones armadas del Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso.

En la Católica formé, junto con dos excelentes poetas y todavía amigos entrañables, Eduardo Chirinos y Raúl Mendi-zábal, un pequeño grupo, los “Tres Tristes Tigres” (TTT). Con ellos fuimos alrededor de 1980 responsables de batir modestamente algunos aires literarios de la convulsionada Lima. Dos años antes, los tres jóvenes estudiantes de letras en la Universidad Católica habíamos cruzado nuestros caminos unidos por la misma pasión hacia la poesía. Además de eso, nuestra pro-

cedencia clasemediera y nuestra relativa marginalidad frente a los hijos de una rutilante burguesía neoliberal que veía en los intelectuales piezas de cuestionable ascenso social y sospechoso progresismo político, contribuían a reforzar una solidaridad que ha persistido por más de treinta años. En ese espíritu de autoprotección y de ataque decidimos lanzarnos a la aventura editorial de una revista que acogió los textos de sus responsables (los mencionados Mendizábal, Chirinos y el que esto escribe), además de los de otros poetas amigos y compañeros de estudios. La revista se bautizó *Trompa de Eustaquio* y tuvo sendos números en 1980 y 1981. El nombre era simplemente una metáfora de la poesía como conducto que regula la presión interna del oído para permitirle encontrarse en consonancia con el mundo. El personaje Eustaquio aparecía en la carátula de la revista como un pequeño elefante sin orejas, escondiéndose del público y, sin embargo, en secreta alianza con los poetas, los devotos protectores de su culto.

Como suele ocurrir con los autores muy jóvenes cuando estrenan sus textos, el tono melancólico quedaba mal disimulado entre los actos de audacia, y de ahí el nombre del grupo editor: los TTT. Como llamada de atención y sonrojamiento previsible, el nombre tuvo una relativa fortuna, aunque no sirvió para crear ningún movimiento literario, sino sólo para dar testimonio de la comunión y la fe (dis)locada de esos tres jovencitos —que entonces éramos— por situar nuestra poesía en el Perú. Al hacerlo, quizá inconscientemente, no sólo afirmábamos una identidad personal, sino contribuíamos modestamente a la renovación de un lenguaje que, mal que bien, es parte ya de una tradición local, nacional y global, como es la tradición poética “cultá” peruana.

En San Marcos mis primeros contactos fueron los poetas Roger Santiviáñez, Dalmacia Ruiz-Rosas y Domingo de Ramos,

con quienes compartí escenas delirantes en lo literario y lo político. Debemos recordar que para entonces, una universidad pública como San Marcos era el semillero de muchos grupos estudiantiles de todos los colores. Los que más abundaban eran, previsiblemente, los radicales. De modo que la experiencia directa del Perú, con todos sus sectores sociales y sus variedades ideológicas, estaba en San Marcos, y eso me sirvió muchísimo para entender mejor lo que pasaba en el país.

#### LA PROFUNDIZACIÓN DEL PERÚ, O LA APERTURA DE CUMAS

Sin embargo, un momento muy importante para mí fue un viaje que hice con algunos compañeros de la Católica a la comunidad andina de Sacsamarca, en el Departamento de Huancavelica, para realizar prácticas profesionales (alfabetización, entrenamiento de los comuneros en técnicas de impresión, recuentos estadísticos de los bienes de la comunidad, etc.). Eso fue en febrero y marzo de 1980. Conocí directamente los problemas del campesinado peruano, sus modos de vida, sus aspiraciones, la esperanza de algunos de ellos en que una revolución violenta serviría para redimirlos de la secular opresión que sabían perfectamente que vivían y a qué causas históricas y actuales se debía. Durante esas féculas semanas conversé mucho con los comuneros, reforcé algo mi quechua y bastante más mi castellano andino. Desgraciadamente, esa comunidad sería arrasada años más tarde por el Ejército, y nunca más volví a oír de algunos de ellos, precisamente los que más claramente habían expresado su compromiso con el cambio. Un poema mío, “*Diuturnum Illud: sueño profético de Wanka Willka*”, en mi libro *Castillo de popa* (1988), refleja ese momento.

En 1982 se fundó el Movimiento Kloaka, un grupo de poetas amigos que decidieron levantar su grito de protesta ante la progresiva albañalización o cloaquización del país. El Ejército había sido oficialmente autorizado para entrar en las llamadas zonas de emergencia, específicamente en Ayacucho. Eso significaba por definición la puesta en práctica de la guerra sucia. La militarización del país estaba en marcha y los desgarrones económicos que llevaron a una acelerada inflación, pese al aparente “progreso” de las privatizaciones y la liberación de las importaciones, mataban cualquier aspiración de tomar muy en serio el mundo que nos dejaron los mayores. En ese sentido, la “generación del 80” sufre un cambio violento de subjetividad en relación con el país y las luchas populares, al menos entendidas tradicionalmente. Kloaka resumió ese rechazo visceral a todos los estamentos del Perú “oficial”. Todo este hermoso episodio vital y cultural del Perú fue recogido en mi libro *Fierro curvo (órbita poética)*, de 1985, y aparece explicado en detalle junto con otras líneas poéticas en mi libro-testimonio *Poéticas del flujo: migración y violencia verbales en el Perú de los 80*, de 2002.

Kloaka sólo duró dos años, y tuve el placer de ser “aliado principal” del Movimiento. Los cabecillas y mejores poetas del grupo, Róger Santiváñez y Domingo de Ramos, aceptaban con agrado mi presencia y mi asesoría literaria y académica y, lo más importante, mi amistad. Juntos llegamos a escribir algunos manifiestos. Juntos sufrimos también represión y persecución, sobre todo cuando dos años más tarde, ya en 1986, dirigimos, con la poeta Dalmacia Ruiz-Rosas, el semanario *Asaltoalcielo*, parte de un periódico de izquierda que sería sistemáticamente hostigado por la barbarie represiva del primer gobierno de Alan García (1985-1990). Fueron años gloriosos e infernales, llenos de sangre y de heroísmo. Denunciamos numerosos abusos a los

derechos humanos, la hipocresía del gobierno aprista, lo mismo que de cierto sector de la izquierda oficial y su complicidad con el poder, mientras la mayor parte de la intelectualidad peruana (incluyendo la más joven de entonces) callaba en siete idiomas.

Alejados de esa publicación, usamos el nombre del suplemento para crear uno de los sellos editoriales de poesía más constantes que ha habido en el Perú, ASALTOALCIELO/editores. Hoy lleva más de treinta títulos publicados desde 1987. Ese año inauguramos el sello con la publicación de una muestra generacional, *La Última Cena: poesía peruana actual*, que motivó las iras de tirios y troyanos. Como siempre, los que más se quejaron fueron los excluidos.

En ese libro se explicaba lo que vendría a ser el primer análisis del cambio de lenguaje experimentado en los 80. Se hablaba de dos líneas dentro de la nueva poesía de esos años: la que desarrollaba creativamente el lenguaje del conversacionalismo instaurado desde los años 60, y la que rompía con las convenciones gramaticales y léxicas para establecer una poética esquizoide y verbalmente anarquista. En ambas líneas se apreciaba, sin embargo, una desconfianza frontal a los discursos lineales y progresivos de la historia, al lenguaje como vehículo de comunicación y de cambio social. En ese sentido, puede decirse que la poesía de esos años era postmoderna *avant la lettre*, pues incluso antes de saber de los nuevos postulados teóricos que asaltaban la academia boreal por esos mismos años, ya los poetas intuían el resquebrajamiento de las fronteras entre alta y baja cultura, entre disciplinas y formaciones discursivas, y entre agentes y sujetos populares que escapaban de una definición monocorde de la identidad peruana.

El exilio vino entonces. La situación de vulnerabilidad personal ante la guerra civil se hacía más y más evidente. El pano-

rama laboral era inseguro e ingrato. El nivel de paranoia y de soplonería dentro de un sector de la intelectualidad peruana había alcanzado niveles vergonzosos.

#### EL EXILIO NORTEAMERICANO

Lo cierto es que, para lograr que la poesía sobreviviera, hacía falta salir del país. Y, además, había que considerar la curiosidad intelectual que siempre acompaña a todo poeta, y la necesidad de lograr un medio de mínima tranquilidad material y mental. Después de todo, la academia asegura el contacto con los libros y con la gente joven, la misma que siempre aportará ideas nuevas. Las “condiciones subjetivas” estaban, pues, dadas.

Tuve la suerte de ser llamado por mi maestro sanmarquino Antonio Cornejo Polar para una beca en la Universidad de Pittsburgh. Salí del Perú a mediados de agosto de 1988. Y luego pasé dos años en la encantadora ciudad que fuera “the gateway to the West”, trabajando en mi primera Maestría. Ese tiempo resultó un baldazo de agua fría de cultura norteamericana y latinoamericana a la vez.

Algún crítico limeño ha dicho cómodamente que la diáspora de intelectuales peruanos a los Estados Unidos y otros países durante los 80 y 90 no puede llamarse realmente exilio. Quizá tal crítico desconoce las causas concretas por las que muchos tuvimos que irnos. En mi caso y el de otros escritores, se trataba simplemente de conservar la integridad física y moral que orgullosamente nos caracterizaba. No hubo un decreto explícito de expulsión, pero sí una práctica coactiva de las fuerzas represoras por silenciar toda voz crítica del Estado paramilitarizado de aquellos años. Y aunque muchos otros peruanos (cien-

tos de miles) salieron motivados principalmente por necesidad económica, hay que preguntarse si la situación material del Perú de entonces (y de ahora) no obedece a decisiones políticas concretas, a aplicaciones de recomendaciones financieras internacionales y a intereses de clase (dominante) específicos. En ese sentido, incluso en el caso de los peruanos que partieron en busca de una mejor vida, se debe hablar de refugiados políticos y no económicos.

Ya en los Estados Unidos, lo que más me chocó al principio fue el silencio de las calles. La gente salía poco o no salía. Los mercados eran asépticos. El trato en la Universidad, amable pero distante. Llegué además casi en el momento de la elección de primer Bush contra Dukakis. Cachetada en el rostro: venir del subdesarrollado país semifascista de Alan García a la faceta más patana de la primera potencia.

En Pittsburgh viví el doble exilio de ser un sudamericano en una ciudad predominantemente anglo y de ser poeta y demasiado rebelde para la academia norteamericana o, simplemente, la academia en general (cosa que ya había experimentado con una parte de la academia peruana). Ni mencionemos que también era una especie de bicho raro entre los latinoamericanos exiliados por distintos motivos de sus respectivos países.

Con un inglés apenas mediano, el desarraigo se hizo más grave. Y, por eso mismo, y pese a las distancias con los latinoamericanos que vivían en la zona, fui ampliando mi radio de conocimiento hacia otros países de los que en el Perú poco se conoce. En ese sentido, el desarraigo nacional fue sorpresivamente sustituido por una nueva red de alianzas y el enriquecimiento con otras culturas latinoamericanas.

Dada mi voracidad por la lectura, empecé a interesarme mucho por la llamada literatura colonial. Descubrí que esos

viej os textos, que antes consideraba aburridos e inútiles, ofrecían un universo de conocimiento sumamente rico para comprender la literatura moderna, para ampliar los criterios con los cuales se podía definir mejor la realidad del subcontinente. Empecé a crecer otra vez. Y me sentí finalmente (aunque nunca del todo) en mi ambiente, el de los libros y el debate intelectual.

Y luego siguieron Princeton, en Nueva Jersey, para el doctorado, y mis primeros empleos en Filadelfia y Boston. Me enamoré y me casé, lo que constituye una secuencia ideal.

La lección norteamericana ha sido fecunda. Es la lección del extrañamiento y del encuentro selectivo. Y, por lo tanto, del (dis)locamiento en su sentido más genuino. Si bien la inconformidad no se ha apagado, en más de dos décadas de (dis)locamiento he podido reconfigurar una serie de aristas básicas que me han permitido moverme cómodamente en dos sociedades, en dos lenguas y en dos culturas. A la vez, la vocación de poeta se ha visto acompañada por una vocación no menos fuerte: la de investigador. El viejo prejuicio de que la crítica excluye o mata la creación o que la creación le quita seriedad a la crítica, creo, modestamente, que en mí no tiene sentido. Mi poesía se ha enriquecido con nuevos conocimientos y lecturas, con formas inéditas de comprender la realidad peruana y latinoamericana, sin necesidad de vivir todo el tiempo ahí. A la vez, mi crítica permite desarrollar una imaginación rigurosa sin traicionar sus postulados básicos de objetividad y verificabilidad. Y esto, paradójicamente, me coloca en un nuevo (dis)locamiento: poeta y crítico, o sea, casi como hablar de un gato alado.

La visión poética del mundo que me permite abrir los ojos cada mañana esperando siempre algo mejor, sorprendente y brillante, es la misma que me hace temer al cerrarlos que nunca los volveré a abrir. Entre esos dos polos de intensidad vivir en un

país que no es el propio apenas constituye un telón de fondo, pero no el escenario mismo. Este se define por la misma condición de poeta, que no sería demasiado distinta, sospecho, si me hubiera quedado en el Perú. Pero eso hubiera significado, también, *otro* Perú.

La aspiración de una sociedad más justa y armónica con la naturaleza, en que no haya muertos por desnutrición y en que las capas polares no se derritan en veinte años es algo que todos los seres sensibles, poetas y no poetas, deseamos. Pero soy también consciente de que nuestro plazo en este globo, la conciencia inescapable de la muerte, nos rige y nos termina reduciendo a lo que siempre fuimos: nada. Entonces uno se pregunta ¿para qué tanto esfuerzo? ¿Para qué luchar por el cambio y por hacer de este planeta un lugar más digno? ¿Para qué, por último, escribir poesía? La duda como tal puede ser legítima, pero llegar a la ataraxia de la inoperancia y la indiferencia, al descreimiento, es, al menos para mí, dejar la poesía de lado, ya que por esencia la poesía es una propuesta de cambio, una esperanza de plenitud, de ésa que muy pocas veces se encuentra en la vida. Creo entonces que si el mundo fuera mejor y todos los seres humanos pudieran alcanzar la felicidad, quizá la poesía no sería necesaria. Desgraciadamente, no es el caso. Termino citando nuevamente a Lucho Hernández, quien decía que “poesía es evitar el dolor” (13). Nada más cierto. El dolor está siempre ahí.

Ergo, el (dis)locamiento.

TRANSATLANTIC STUDIES O PERDIENDO  
EL LUGAR  
*Vicente Luis Mora*

One of the glories of New Mexico is that you not only forget that you're in the United States, you forget *when* you're in the United States.

GILBERT SORRENTINO, *Imaginative Qualities of Actual Things*

De nuevo por la I-40

THOMAS PYNCHON, *Vineland*

SER ALGUIEN

Se baja del tren en Albuquerque al mediodía. La ciudad parece muerta, evacuada.

ALBERTO FUGUET, *Missing (una investigación)*

Blasting through New Mexico in the velvet dawn.

DON DELILLO, *Americana*

Durante mi primer año en Albuquerque me dediqué obsesivamente a terminar mi tesis doctoral. Tuve que bucear por once-no año consecutivo en la disolución del sujeto, en el tema del doble, en el espejo que nunca devuelve la imagen o lo hace de

modo distorsionado, en la idea del nadie social, en la notredad. Realizaba la inmersión en el concepto de *nadie* por las noches de modo intelectual, y ahora me doy cuenta de que también lo hacía durante el día, *enviando mi cuerpo vestido*, como escribe Kafka en “Preparativos para una boda en el campo” (325-354). Desde que llegué a Albuquerque aprendí a ser nadie. No un Nadie, como Ulises, sino un simple hombre sin rostro ni nombre, perdido en una ciudad nueva.

Me explicaré. Córdoba es una ciudad española mediana. Apenas trescientos cincuenta mil habitantes, aunque en su estricto núcleo urbano hay menos aún. Hasta 2007 había vivido en ella casi treinta años, sin interrupciones. Córdoba es una ciudad con aires de pueblo, como todas las pequeñas urbes, y por esa razón, tanto tiempo de arraigo y cierta actividad pública como escritor y como gestor cultural me habían granjeado cierta notoriedad. Desde los 18 años, sostenía un artículo de opinión semanal en el diario local —llamado, curiosamente, *Córdoba*. Mi foto, situada en un lugar privilegiado (la página 3) se distribuía semanalmente en un periódico de notable tirada para su entorno: más de cien mil ejemplares. La media de lectura de cada ejemplar, según estudios realizados por el rotativo, era de dos personas por día, de forma que era bastante probable que cada sábado, aunque no leyeran mi artículo, entre 150.000 y 200.000 personas vieran mi nombre y mi foto unidas durante cerca de veinte años.

Una insistencia mediática tan constante, en un núcleo geográfico pequeño, tiene un efecto perceptible y notorio. Cada vez que me presentaban a alguien, solía decirme: *te conozco, eres el del periódico*. También había personas que me miraban dos veces en la calle o en los restaurantes, como diciendo *sí, es él*. Es decir: aunque yo no conocía a mucha gente, mucha gente me

conocía a mí. No tiene nada que ver con ser famoso, pero era *conocido*, y aunque las consecuencias no son tan devastadoras como las que conlleva la fama, es bastante molesta la sensación de tener que controlarte siempre en cualquier sitio, discotecas o pubs incluidos, por asaltarte siempre la impresión de que estás siendo no vigilado, pero sí observado. Porque no eres anónimo. Porque eres *alguien*.

Sostuve esa sensación de *ser conocido* durante muchísimo tiempo, hasta que formó parte de mi personalidad. Cuando comenzó mi carrera literaria contestaba con seguridad y aplomo a las entrevistas para prensa o radio, porque desde mi mayoría de edad aparecer en periódicos era algo pautado, *semanal*, para mí. Era corriente ir a la oficina de correos y no tener que mostrar mi documento nacional de identidad para reclamar un envío; era natural ser presentado por personas a las que yo no conocía. No me envanecía de esto, aunque tampoco me importaba demasiado, simplemente *ser alguien* era parte del juego.

Entonces llegué a Albuquerque, NM, Estados Unidos.

Y pasé a ser absoluta, brutal, minuciosamente anónimo. A ser un nadie más, perdido entre ochocientas mil personas, muchas de ellas *nadies* también.

## DISOLUCIÓN EN LA NOTREDAD

El poeta y editor español Carlos Barral, en sus dietarios *Observaciones a la mina de plomo*, escribió algo que no por obvio deja de ser interesante:

el sentimiento de ser y parecer anónimos, la conciencia de no ser nadie, precisamente, subyace a casi todas las formas de experiencia propia-

mente urbana, está en el fondo, en lo más elemental de la mayoría de las sensaciones que nos relacionan con el paisaje ilimitado de asfalto de piedra y de cemento dentro del que nos sabemos encerrados, que pensamos estar habitando constantemente y en el que creemos que transcurre nuestra vida cotidiana (50).

Así es. No tengo ninguna duda de que si en vez de Albuquerque hubiese ido a Abiquu, en el norte del Estado de New Mexico, o a una granja de Minnesota, hubiera tenido una experiencia distinta. Mucho más limitada, pero más humana; en un entorno tan pequeño se hacen más rápida y fácilmente lazos sociales firmes. Aunque sean negativos. Pero en la ciudad es muy fácil convertirse en un fantasma.

Llegas a Albuquerque, eres escritor, tienes pendiente una tesis y una novela a medias, no tienes lazos sociales allí, y caes en la tentación de hacer lo posible por no tenerlos. Te conviene trabajar las horas que hagan falta y luego llegar a tu casa y escribir como un monje, a solas, hasta caer rendido por el cansancio. Los fines de semana se convierten de este modo en larguísima días de trabajo en los que apenas te permites jugar baloncesto o ver en el cable un partido de la NFL o de la NBA, a los que siempre he sido gran aficionado.

El resto lo pasaba delante de los libros o haciendo libros. De modo que llegué como nadie y casi acabo siendo *nada*.

En ese tiempo también reflexionaba mucho sobre los ánimos que me llegaban al blog. *Trolls* o personas muy agresivas que me dejaban mensajes insultantes o agresivos, sin demasiadas esperanzas de verlos publicados, sólo para que yo los leyese. Primero los borraba sistemáticamente, luego los coleccionaba. Eran como una siembra negativa. No entendía por qué mi figura, un trasterrado sin poder alguno, que en realidad acababa de

dejar el poder atrás, viviendo a diez mil kilómetros de distancia de casa y que apenas tenía un blog de crítica literaria, podía levantar semejantes enconos. Sigo preguntándomelo, por supuesto, pero por entonces pensaba mucho en ello. Intentaba ponerme en la piel del anónimo. Incluso fabulaba narrativamente sobre lo que debe sentir un anónimo que deja parte de su piel y su subjetividad en el blog de otro.<sup>1</sup> Era o es otra forma de disolver la subjetividad, tema obsesivo para mí por aquel entonces, a causa del proceso de doctorado.

Entiendo ahora, pasado el tiempo, que la del anonimato era mi experiencia también. Pero no la experiencia informática, ni tampoco la literaria, sino la personal. Yo era un anónimo que iba dejando mensajes en las páginas de los otros. Llegar a Estados Unidos es rellenar papeles (lo cual es una suerte, porque significa que los tienes; eres uno de los privilegiados que se libran de ser un *sin papeles*). Llegar como inmigrante legal a USA conlleva sentarte a escribir formularios en todas partes. Y eso era yo. Un anónimo escribiendo en el “blog” del IRS, en el blog del Bank of America, un anónimo bienintencionado completando los formularios para ser cliente del Flying Star, para tener tarjeta de débito, para poder comprar en Target o tener tarjeta de puntos de descuento en los Smith’s. Un anónimo que entraba en el Motor Vehicle Department a recolectar documentos para obtener otro documento, la *driver license* que me acreditaría como nadie inocuo, un *nadificado* (*nadificado*) no peligroso. Era el anónimo de buena fe que entraba en las webs de Netflix y del *New York Times* para teclear mi suscripción. Era el nadie que recorría la ciudad e Internet dejando mensajes en tarjetas

---

<sup>1</sup><http://vicenteluis mora.blogspot.com/>. El comentario fue realizado el miércoles 6 de febrero de 2008.

inequívocamente blancas, llenas de casillas negras; mis mensajes eran poco trascendentes, pero desbloqueaban mi situación. Supongo que eso es lo que hacen los cientos de miles de *trolls* insultantes del mundo: desbloquear su rencor y su envidia en las páginas de los demás. Yo era un *troll* inocente. Rellenando las fichas que me permitían comer carne roja llena de esteroides y hormonas o beber cafés aguados hundidos en natas y grasas polisaturadas que sólo me hacían daño a mí mismo.

Albuquerque fue una experiencia, en primera persona, de disolución del sujeto. De ser conocido a desconocido, de alguien a nadie. Aunque mi currículum decía que había obtenido una categoría superior, lo cierto es que el Instituto Cervantes, como cualquier institución cultural no relacionada con el cine o la música *mainstream*, era una institución poco conocida en la ciudad. Lo era cuando llegué, pese al esfuerzo de dos directores, y lo era cuando me fui, pese al esfuerzo de tres. La mayoría de personas de la ciudad saben que en el National Hispanic Cultural Center se enseña español, pero creen que lo hace el propio NHCC. No me extrañaría que incluso alguno de los alumnos tenga esa impresión. Ser una institución de renombre en Albuquerque no sería difícil: bastarían unos cientos de miles de dólares, unos cuantos anuncios en *prime time* y vallas publicitarias en la autopista. Algo inimaginable para una institución española pública que trabaja en setenta centros por todo el mundo, y que no puede dedicar a cada uno un gran presupuesto en publicidad. De esta forma, dirigía una institución conocida por unas treinta mil personas en una ciudad de cerca de un millón, lo cual es una forma de decir que también profesionalmente pasaba desapercibido. En lo literario, pronto obtuve uno de los objetivos que buscaba: salir del vértigo del mundo literario español, que me estaba llevando en mis

últimos años cordobeses a asistir como ponente, moderador o conferenciante a casi dos actos al mes, algo que comenzaba a minar mi capacidad de resistencia física. Fue llegar a Albuquerque y salir del mapa literario, dejar de ser invitado a actos por el enorme precio del billete de avión. Me había *quitado de en medio*, como decimos en España. Como escritor, era un marginal, un trasterrado que no mantenía más comunicación con mi patria que mi blog: era un escritor virtual, una especie de fantasma cibernético.

Mi yo, en consecuencia, estaba siendo barrido desde todos los lugares.

Una verdadera suerte.

Algo absolutamente precioso para escribir, como bien dice el pensador Jorge Wagensberg:

La condición humana siempre está en el origen y el fin de toda literatura. Pero digamos que la comprensión de aquella da un salto significativo cada vez que alguien empuja el Yo fuera del centro del escenario. Moisés apartó el Yo humano de la cohabitación con los dioses, Copérnico empujó el Yo terrícola fuera del centro del cosmos, la revolución americana y la revolución francesa descentraron el Yo aristócrata y Marx lo intentó con el Yo burgués, Darwin barrió el Yo del *Homo sapiens* del centro de la evolución y Freud desplazó el Yo consciente del centro de la comprensión de sí mismo. No: descentrar el Yo en literatura no puede ser malo. El ejercicio abre nuevos caminos hacia la comprensión de la condición humana y, de paso, reduce el riesgo de contar siempre la misma historia (29).

Como estaba describiendo en mi tesis doctoral: no es que me hubiese convertido en otro, era un *notro*. Una subjetividad hecha de ausencia, de vacío, una ficción.

Y hablando de ficciones.

## ESTUDIOS TRANSATLÁNTICOS, LECTURAS POSTCOLONIALES

Vine a parar a este rincón del sudoeste, cerca de la frontera con México, por una acumulación de circunstancias espectrales cuyo significado aún no poseo.

BLANCA RIESTRA, *La noche sucks*

Al llegar a los Estados Unidos me enteré de que mi dinámica investigadora, que consideraba el idioma español como un todo, y que superaba fronteras y concebía las dos orillas del Atlántico como una sola costa literaria, se llamaba *Transatlantic Studies*. Está bien eso de encontrar un nombre para lo que haces. De súbito tu pasión queda reforzada, dejas de pensar que estás loco, hay personas por ahí que dedican sus *papers* a lo mismo que tú. Hay perfiles profesoriales con ese marchamo, con esa etiqueta (siendo hoy, en la era de las *cookies* y de Facebook, tan importantes las etiquetas).

Incluso mi tesis es en parte transatlántica: Gamoneda dialoga con Bellatin, Borges con Carmen Martín Gaité. Esto de hacer conversar a poetas españoles con narradores mexicano-americanos y argentinos medio suizos es algo esquizofrénico, atrevido, temerario. Profundamente mío, en consecuencia. Perdiendo el hogar vital, se encuentra el lugar investigador. Uno entiende, como decían Ibn Arabi y Nietzsche, y otros muchos sin conocerse unos a otros, que *el centro está en todas partes*. De modo que hay que abandonar unas cosas para encontrar otras. Encontré muchas cosas en Albuquerque, después de perderme a mí.

Justo cuando estaba saliendo de Nuevo México para mudarme a mi nuevo destino, apareció en España una novela. Era una novela sobre Albuquerque, o al menos situada en Albuquerque. Estaba escrita por mi predecesora en el Instituto

Cervantes. Es decir: una persona con mi misma experiencia, había escrito una narración sobre su experiencia, o *a partir* de su experiencia. De forma que la lectura se planteaba como la colocación de un espejo, al menos en parte, frente a mis ojos. Quizá por eso, por estar algo cansado de espejos tras defender la tesis doctoral, la postergué.

Leí *La noche sucks* bastante tiempo después. Cuando ya estaba aclimatado a otro país, a otra geografía, a otras lenguas (francés y algo de árabe dialectal). El extrañamiento fue, por tanto, doble: salía de mi nuevo entorno para entrar en una recreación del antiguo. Una revisitación algo drástica: la novela de Riestra daba, o da, una imagen desasosegante y algo hispida de Albuquerque. Supongo que un crítico postcolonial haría un gran trabajo examinando una novela que aborda, entre otras historias, la de una mujer que trabaja en el Instituto Cervantes de una ciudad con nombre español, en un Estado norteamericano de nombre casi español (New Mexico) y donde este idioma es una lengua muy extendida y el *code switching* una práctica común. Pensé que iba a poder leerla así, pero no pude: mi experiencia personal se solapaba demasiado. En la novela se citaban lugares donde me habían sucedido cosas; aparecían –convenientemente disfrazadas– personas que yo también había tratado y que habían sido amigos comunes de Riestra y míos (Gary Brower, Tony Mares, etc.). Cada restaurante, esquina, tienda, recodo o calle citados se convertían en estímulos de otras historias, *factions*, historias reales que me habían sucedido y que convertían el texto de *La noche sucks* en una especie de semillero de recuerdos o de espoleta de imágenes que reventaban a cada instante. Todas las páginas tenían una escena o una mención que hacía mi mente volar y que me obligaba, después de la remembranza, a volver párrafos atrás para retomar la histo-

ria (la de Riestra), mientras luchaba por calmar la mía. Casi al principio, la narradora que cuenta la trama de la novela en primera persona escribe: “Sobre Albuquerque cae uno de esos famosos anocheceres como sudarios. He venido buscando algo, pero no sé lo que es. Estoy sola, fuera del mundo” (22). Parecida sensación, la recuerdo bien, la tuve a mi llegada a la ciudad, que también hice solo (estuve mucho tiempo a solas en Albuquerque, por diversos motivos). Me encontraba enajenado, dislocado, con la sensación de estar fuera de mi mundo habitual aunque quizá, en mi caso, por fortuna. Necesitaba, cuando me fui, liberarme de muchas cosas, yo mismo entre ellas. Así que la disolución en la vida de Albuquerque fue algo parecido a una panacea, a una cura de aislamiento *en otros*. Quizá por esta razón, mi idea de Albuquerque, mi visión sobre la ciudad, no es negativa, es neutra. Cosas muy buenas y cosas muy malas; algo que sucede a cualquiera en cualquier ciudad si media el tiempo suficiente.

En cambio, la narradora de *La noche sucks* no deja títere con cabeza en su representación:

dicen que Albuquerque es un vertedero donde sólo anidan aves de paso, quebrantahuesos, fugitivos, estudiantes repetidores, hippies viejos. Albuquerque no es una ciudad hermosa, ni siquiera es una ciudad propiamente dicha, sólo un cruce de carreteras en medio de la nada, una circunvalación que se levanta azul, rodeada de moteles y de *diners*. En Albuquerque sólo hay una calle Central que vertebrata las casas desperdigadas y tristes, con columpios en el porche y una bandera casi siempre a media asta por un muerto (43).

Más adelante la retrata como un purgatorio (126). No es ese mi recuerdo de la ciudad. Su enclave a las faldas de las *Sandía*

*Mountains*, el hecho de estar rodeada de páramos por los otros tres costados, la convierte en un emplazamiento singular, que cuenta con el privilegio de tener los atardeceres y amaneceres más fascinantes y maravillosos que me haya sido nunca dado contemplar. Teniendo en cuenta que son sucesos que pasan, por lo común, una vez al día, en pocas ciudades he sentido con tanta frecuencia la impresión de asistir a espectáculos naturales tan magnificentes. En ella se toca el sublime kantiano con los ojos dos veces por jornada. Es cierto que en Albuquerque hay varias zonas duras, feas, ásperas. No conozco ciudad que no las tenga. Es cierto que en Albuquerque muere gente. Creo que no hay lugar libre de esa mala costumbre. Y así podemos seguir, hasta culminar en el tópico de que cada uno, cada quien, recuerda las experiencias según le ha ido en ellas. La narradora de *La noche sucks* parece siempre perdida y enfadada con el mundo, fuera de lugar. Para mí, Albuquerque fue un tesoro: me hizo darme cuenta *de que el lugar no es importante*. De que uno está dentro o fuera de sí, y que no hay más que esos dos emplazamientos.

En Córdoba, estaba fuera de mí, fuera de todo, atrapado en varios círculos viciosos: personales, profesionales, literarios. En Albuquerque, aunque me costó tiempo, entré en la existencia.

#### DE INCIERTOS Y DESIERTOS: UNA CITA

Es diecinueve de enero de 2008. Paseo por White Sands, el desierto de arena de yeso completamente blanca que se extiende durante varias millas al sur del Estado de Nuevo México. Estoy solo. Hacía frío cuando llegué y ahora sudo. Hay plantas en las White Sands que sufren cambios de temperatura de casi 60°

entre estaciones, y sobreviven. Las diminutas ratas que pueblan el lugar jamás han probado una sola gota de agua; procesan el líquido almacenado en las escasas semillas, y sobreviven. Este lugar podría sufrir una explosión atómica a escasos kilómetros, un terremoto, una inundación, y sobrevivir, exactamente tal cual está, blanco puro.

Lo único imperfecto, sobrante y desvalido en el desierto somos nosotros (Mora 11).

#### LECTURA DE LA RUTA 66 A SU PASO POR ALBUQUERQUE

Riestra y Fuguet coinciden en describir a Albuquerque como un cruce. El encuentro perpendicular de las autopistas I-25 e I-40, a juicio de ambos, la convierte en una especie de parrilla, de *grid*, que se desarrolla cuadrangularmente partiendo de esa unión de carreteras. Como es sabido, el cruce de caminos es una tradición muy estadounidense y, desde el famoso blues de Johnson, está relacionado con el encuentro con el diablo y, sobre todo, con la *pérdida del alma*.

Sin embargo, quienes han vivido mucho tiempo en la ciudad no tienen esa perspectiva de rejilla, esa percepción cuadrangular. Sus habitantes de larga duración ven más bien a Albuquerque como *una calle*. Así la describía Ángel González, el poeta español que fue profesor en UNM durante más de 25 años. Definía a Burque como una calle de 20 kilómetros, refiriéndose a la calle Central, que es el auténtico corazón (o espina dorsal) de la ciudad. Y creo que es así. Llega un momento en que percibes que las autopistas no forman parte de la ciudad. El hecho de que estén elevadas, creando un pasmoso y atronador *scalectrix* justo en el lugar donde se cortan, las convierte en algo que sucede en

otro lado, en otra dimensión: en las alturas. Las autopistas se cruzan en el cielo, no en el suelo, y por tanto están más bien en el imaginario religioso que en el inconsciente de a pie. Es decir: aquello que más llama la atención al viajero que llega a la urbe es en realidad un fenómeno que acaba disolviéndose, desapareciendo en la mente de los habitantes de *longe durée*.

Y esa lectura es importante, porque la identidad es también la capacidad de desciframiento del entorno próximo. El poeta uruguayo Rafael Courtoise escribió en un artículo que “los habitantes de la ciudad ‘leen’ la ciudad como primera manifestación de su espacio existencial, como constructo de su expresión metalingüística y al mismo tiempo de una factible voluntad identitaria colectiva” (31). La imagen de la ciudad como un libro que se lee con los pies (dístico oriental recogido por Walter Benjamin, Max Aub y Quintín Cabrera), o con las ruedas, comparece en la calle Central de forma clara: cada fachada de Central es una página. Algunas muy hermosas, y muchas muy antiguas. Esas fachadas son también escaparates y, con ellos, espejos donde otras fachadas (y otras personas) se miran. En un interesante ensayo, titulado *Desvelos. Autonomía de la envolvente en la arquitectura contemporánea*, Graziella Trovato enseña cómo ha cambiado el concepto de fachada de los edificios desde el Barroco hasta nuestros días, desvinculándose cada vez más la imagen exterior de las construcciones de su interior y hasta de su propio significado. En la actualidad, dice Trovato, la fachada “puede leerse, de este modo, como a) logo de una empresa o una *firma* arquitectónica; b) expresión o traducción de un concepto; c) o (más aún), *concept*, en el sentido publicitario de mensaje, que remite, más que a un producto, a un ideal de vida determinado” (76). En efecto, una calle puede ser publicidad de sí misma, y Central lo es: lo que sorprende de

la Ruta 66 a su paso por la ciudad es su *autoconciencia*; diríase que la calle misma se ha dado cuenta de su carácter especial, y todo en ella espejea a voluntad esa singular condición de *calle elegida*, de calle o ruta conocida mundialmente.

EXTRAÍDO DE MI CUADERNO DE NOTAS SOBRE UNA ANÉCDOTA REAL VIVIDA EN LA CALLE MONTCLAIRE

25/01/08. Desayuno viendo las noticias mientras por la calle pasan –domingo a las ocho de la mañana– un hombre mayor y su hijo, paseando a un perro, hablando de lo divino y de lo humano.

Crecer debe ser esto: ir constatando inapelablemente todas y cada una de las cosas que ya nunca tendrás, sin saber por qué, y sin poder esperar explicación, aunque tenías derecho a ellas.

## CONCLUSIÓN

Albuquerque y su desierto. Una ciudad horizontal, pegada a la tierra, como una alfombra.

JOSÉ LUIS MOLINUEVO, *Guía de complejos*

Desde la estratosfera, la imagen de Albuquerque es estremecedora. Porque a su alrededor impera, mayestático, el desierto.

JORGE CARRIÓN, *Teleshakespeare*

Pasé del sur de España al sur de los Estados Unidos. Ahora es de noche en el sur de Marruecos, en esta ciudad roja que también

está rodeada de páramos y cerca de uno de los mayores desiertos del mundo.

Estando en Albuquerque indagué mucho en el desierto. Lo tenía cerca. Lo visité a menudo. Hice a solas dos excursiones a las White Sands, en el sur de New Mexico. Terminé un libro sobre el desierto que llevaba escribiendo desde 1998. Sobre la arena del inacabable yermo de yeso de Alamogordo redacté casi la mitad de los poemas, con gafas de sol, intentando que la demencial blancura no me cegase. Fui uno con la nada. Llegué hasta el fondo.

Después, en Marrakech, he conocido otra forma aún más interesante de disolución, pero en Albuquerque logré re/conciliarme conmigo. Dar el primer salto al vacío. Abjuré de ser uno para ser algo, otra cosa, una dispersión literaria, un conjunto atomizado de signos en rotación, como diría Paz; una entropía subjetiva, un punto de escape. El resultado es una liberación dolorosa, pero una liberación. Desaparecen las ataduras del yo; y la palabra es adecuada porque tiene *duras* dentro de sí, y duras eran mis circunstancias personales. En Burque fui dolorosamente feliz, maravillosamente desgraciado. Es una ciudad de contrastes.

Es de noche en la ciudad roja. A esta hora, en Albuquerque, New Mexico, está teniendo lugar un atardecer tan hermoso que de sólo pensar en él dan ganas de llorar.



PARA LLEGAR A MISSOULA  
*Eduardo Chirinos*

Cuando vimos por primera vez *A River Runs Through It* ni Janine ni yo imaginamos que algún día esos paisajes tan espectaculares iban a ser nuestros.<sup>1</sup> Sin sospechar que la mano del destino guiaba tan rutinaria decisión, alquilamos la película un domingo cualquiera de 1992. No recuerdo nada particular de ese día, salvo que era húmedo y triste como suelen ser los domingos invernales en Lima. Tal vez por eso nos impresionó tanto el paisaje montañoso y feraz de la película, los pinos frondosos y enormes, la nieve coronando las cumbres de unas montañas que reventaban de verde, el cielo azul sin mácula de nubes. No importaba que Robert Redford contara con menos brío el relato de Norman McLean, que el ministro presbiteriano sufriera la muerte de su hijo predilecto (un jovencísimo y lampiño Brad Pitt) ni que ese domingo fuera tan húmedo y tan triste: había un lugar en el mundo llamado Missoula, y ese lugar no se parecía a la imagen que Hollywood suele regalarnos de las ciudades norteamericanas, tan llenas de oficinistas atareados, adolescentes rencorosos y amas de casa desesperadas.

¿Missoula sería una invención de McLean? La pregunta no es retórica. Para quien viaje por los Estados Unidos no le será

---

<sup>1</sup> *A River Runs Through It* (1992) fue dirigida por Robert Redford.

difícil reconocer una cartografía diseñada por la literatura, el cine, las canciones populares y las series de televisión. Entre ese Estados Unidos construido a retazos y el Estados Unidos real no hay demasiada diferencia, pues el segundo también ha sido diseñado como un *collage* de sueños, prejuicios y expectativas que varían según los individuos, las épocas y las crisis económicas. Antes de proseguir quisiera dejar claro que todo viaje (sobre todo aquellos que se llevan a cabo para instalarse en otro territorio) supone para mí un encuentro entre la intertextualidad, entendida como un desplazamiento de un sistema de signos a otro, y el exilio en su acepción etimológica de *exsilire*: “saltar hacia afuera” (*DRAE* 1994: 262).<sup>2</sup> El vínculo entre exilio y sistema de composición está presente en la clásica definición de intertextualidad, que ofrece Julia Kristeva:

El término intertextualidad denota esta transposición de uno o varios sistemas de signos a otro; pero debido a que este término se ha entendido casi siempre en un sentido banal de “estudio de fuentes”, preferimos el término *transposición*, que posee la ventaja de precisar que el desplazamiento de un sistema de signos a otro exige una nueva articulación de la posicionalidad enunciativa y denotativa. Si se admite que toda práctica significativa es un campo de transposiciones de varios sistemas significantes (una intertextualidad), se comprende que el “lugar” de enunciación y su “objeto” denotado nunca son simples,

---

<sup>2</sup> Según Corominas, la palabra *exilio* (que proviene del francés *exile*) era rara en español hasta 1939. Antes se usaba la palabra *destierro*. La fecha indicada por Corominas coincide con el final de la guerra civil española. Su carta de ciudadanía lingüística se inicia con el exilio de los considerados opositores al régimen. El *Diccionario de la RAE* define el exilio como “separación de una persona de la tierra en que vive”, y como “expatriación, generalmente por motivos políticos” (933).

completos, ni idénticos a sí mismos, sino siempre plurales, fragmentados, susceptibles de ser tabulados (59-60; traducción mía).

Una lectura cuidadosa de esta definición no puede pasar por alto que el “saltar hacia afuera” (que define etimológicamente la condición del exiliado), guarda más de una correspondencia con el procedimiento intertextual que consiste, precisamente, en hacer “saltar” un sistema de signos y transponerlo a otro lugar de enunciación. Este proceso es infinito y define la condición esencialmente nomádica de la poesía. Como lo recuerda la poeta uruguaya Ida Vitale, “las palabras son nómadas; la mala poesía las vuelve sedentarias” (187). Nuestro exilio americano se expresaba trasponiendo nuestro sistema de signos en aquellos lugares donde el azar había decidido que habitáramos. Si para nosotros New Brunswick era el cable de la iglesia presbiteriana donde colgaban las zapatillas del equilibrista de Bayard Street, y Philadelphia el museo que albergaba la colección Duchamp (y las escaleras de Rocky Balboa), Missoula era la película de Redford y un breve poema de Robert Bly que leí por primera vez en la traducción de Eleonora Falco:

Leve la nevada.  
 Oscuros durmientes dejan atrás las sombras.  
 Contemplo el cristal surcado de nieve tenue.  
 La mañana me ha sorprendido en Missoula, Montana,  
 perfectamente feliz (194).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Transcribo el original en inglés: “There has been a light snow. / Dark car tracks move in out of the darkness. / I stare at the train window marked with soft dust. / I have awakened at Missoula, Montana, utterly happy” (47).

Ese poema, titulado “En un tren”, fue para mí la prueba irrefutable de la existencia de Missoula: no sólo tenía un lugar en el mapa, sino que formaba parte de un imaginario que aceptaba la felicidad. Por supuesto que había quienes la rechazaban. Me refiero a los críticos que nunca le perdonaron a Bly ese final tan abiertamente cursi, como si la felicidad no escondiera misterios y fuera de buen tono hablar únicamente de infelicidades y tristezas. Años más tarde, cuando Jannine y yo fuimos contratados por la Universidad de Montana (cuya sede principal queda precisamente en Missoula), decidimos hacer el viaje desde Philadelphia en automóvil por la carretera 90, la más larga de los Estados Unidos. De ese viaje conservo los ojos de un mapache rebuscando la basura en un motel de Ohio, el azul intenso del Missouri serpeando en la pradera amarilla, una manada de bisontes junto a la carretera, los bosques de pinos que asoman en las laderas de las Montañas Rocosas. Íbamos en pos del espacio donde habríamos de instalar nuestra casa, y en ella los mismos deseos, los mismos miedos y las mismas obsesiones que nos acompañan desde hace algunos años. Durante los cuatro días y medio que duró esa aventura me repetía el poema de Bly mientras pensaba en lo subversivo que era aceptar la felicidad que nos aguardaba. Pensaba también en dos parejas de ingleses que, de nuevo, la mano del destino puso a nuestro alcance: Lennon & McCartney y Hitchcock & Shakespeare.

Siempre me he preguntado por qué la música se empeña en convertirse en la banda sonora de nuestras vidas. Rara vez nos deja elegir: la canción (cualquier canción) aparece sin que nadie la invite y se instala en nuestro cerebro sin pedir permiso. Aunque la aparición de esa intrusa responde a una lógica que se salta las más laboriosas asociaciones, en mi caso no había que ser muy perspicaz para entender que los primeros compases de

“Rocky Raccoon” terminaran convirtiéndose en lo que Oliver Sacks llama “gusanos cerebrales” (61).<sup>4</sup> Definidos como la activación repetitiva y autónoma de frases musicales, esos “gusanos cerebrales” pueden durar días, incluso semanas. Por suerte la cosa no llegó a niveles patológicos: suelo cantarme canciones en voz baja, y en mi *ipod* mental los *Beatles* han tenido siempre un lugar de privilegio. Pero bastó que cruzáramos la frontera que separa Minnesota de South Dakota para que Paul McCartney empezara una y otra vez:

Now somewhere in the black mountain hills of Dakota  
 there lived a young boy named Rocky Raccoon  
 and one day his woman ran off with another guy  
 hit young Rocky in the eye Rocky didn't like that  
 he said I'm gonna get that boy  
 so one day he walked into town  
 booked himself a room in the local saloon.<sup>5</sup>

No estoy insinuando que esa canción se me apareciera con el carácter pegadizo que define a los *jingles*. Se trataba, más bien, del modo en que la transposición escenográfica me invitaba a escuchar el paisaje cultural que se abría ante mis ojos. Por supuesto que en ese viaje no nos alojamos en ningún *local saloon*, pero vimos a más de un muchacho que podía ser Rocky Raccoon buscando desesperadamente a su novia Magil (“quien se hacía llamar Lil y a quien todo el mundo conocía como Nancy”).

---

<sup>4</sup> Ver especialmente el capítulo titulado “Gusanos cerebrales, música empalagosa y melodías pegadizas” (61-71).

<sup>5</sup> “Rocky Raccoon” fue escrita por John Lennon y Paul McCartney e incluida en *White Album* (1968).

Preferimos alojarnos en modestos moteles de carretera donde invariablemente encontrábamos la famosa *Gideon's Bible* que menciona la canción. Casi todos los hoteles de los Estados Unidos tienen esa Biblia en sus habitaciones, excepto los de Utah, que sólo ofrecen *El Libro del Mormón*.

¿Qué canciones habrían acompañado a los ciudadanos de origen italiano y japonés que llegaron a Missoula durante la segunda guerra mundial? Pocos saben que en esa apacible ciudad del Oeste fueron recluidos cientos de ciudadanos americanos cuyo único pecado era tener ancestros en los países del Eje. En *Google* se pueden ver fotografías de Fort Missoula donde aparecen prisioneros de uno y otro origen trabajando, marchando, jugando a las cartas, e incluso improvisando obras teatrales en esas barracas que se convirtieron en un lugar privilegiado de transposición cultural. Todos ellos fueron liberados una vez terminada la guerra, pero no puedo dejar de pensar que ese dramático “salto hacia fuera” (esa intertextualidad humana) define subterráneamente el carácter de Missoula:

A orillas del Bitterroot  
los soldados construyeron Fort Missoula.

Fue a mediados del siglo XIX,  
cuando esta región era “la última frontera”.  
La casa sin techo de los indios Nez Perce.

No se parece a los fuertes del cine  
(al Fuerte Apache, por ejemplo)  
pero tiene sus glorias:

un tren  
alicaído, una iglesia rota y el recuerdo

del 25 Batallón de Infantería  
(el primero en movilizarse en bicicleta).

Al segundo año de la guerra  
trajeron al fuerte mil prisioneros italianos  
y mil doscientos japoneses.

En estas barracas durmieron  
y comieron juntos (sin mezclarse)  
hasta que en el 43 los soltaron.

Algunos volvieron a su patria. Otros  
hicieron familia y se quedaron en Missoula.

Los que murieron fueron enterrados.  
Y también se quedaron en Missoula (Chirinos 46).

Este poema, titulado “Las barracas de Bitterrot River”, lo escribí meses después de nuestra visita a Fort Missoula, donde todavía hay un pequeño y modesto museo que vale la pena visitar.<sup>6</sup>

¿Y Hitchcock & Shakespeare? En la segunda escena del segundo acto de *Hamlet*, el príncipe entiende que si quiere darle mayor credibilidad a su locura el mejor recurso es el lenguaje del delirio. Por eso se permite estas palabras: “I am but mad north-north-west: when the wind is southerly, I know a hawk from a handsaw” (35), que traducidas al español dirían –más o menos– “Sólo estoy loco en el Nornoroeste; cuando el vien-

---

<sup>6</sup> Todos los poemas aquí mencionados pertenecen a mi libro *Escrito en Missoula* (2003).

to viene del sur, sé distinguir un halcón de una garza”. Estas palabras (tan extrañas como las canciones de Lennon & McCartney en la época de *Magical Mystery Tour* [1967]) cifraban el palimpsesto de nuestro viaje, cuyo arquetipo era la absurda indirección de Hamlet y la huida, también absurda, de Roger Thornhill, el inolvidable personaje encarnado por Cary Grant en la película de Hitchcock. Su título, *North by Northwest* (1959), es un velado homenaje a Hamlet y a otro danés loco apellidado Borglum, el mismo que esculpió en el Monte Rushmore las caras de los presidentes norteamericanos. Sobra decir que nos desviamos de la carretera para visitar el famoso Monte, más por revivir la escena de la persecución final de Roger Thornhill con la espía rubia Eve Kendall que por fetichismo turístico:

Eva Marie-Saint. Nombre perfecto  
para rubia:  
sofisticada y fría, ni un pelo  
podría despeinarse ante el revólver  
ni una mueca podría delatarla.

Imagínala desnuda en un vagón de tren.  
O mejor  
arrastrada por el río, despetalando flores.  
Entonces se llamaría Ofelia. Y Cary Grant  
el pobre Mr. Thornhill en la torre abolida.

Éste es el páramo que coronan las torres,  
éstas las praderas amarillas de Elsinore.  
Y hacia el oeste  
la gran nariz de Lincoln.  
No olvides

la gran nariz de Lincoln,  
su abismo de piedra donde caen la rubia  
el amante el asesino.

El viento que nubla los ojos  
a los que vienen del sur (Chirinos 54).

Este poema se titula, al igual que la película, “North by Northwest” y supone otra vuelta de tuerca al homenaje de Hitchcock a la extraña frase de Shakespeare. Bien mirado, el título define también el sentido de nuestro viaje y el modo en que las transposiciones literarias arruinaban toda posible contigüidad temporal: sin que nos diéramos cuenta, nuestra experiencia integraba el drama del príncipe Hamlet tratando de demostrar que estaba loco con el drama de Roger Thornhill tratando de demostrar que no era el agente George Kaplan. En este caprichoso juego de significantes que se desplazan a través de los significados que la cultura le asigna, ¿qué papel jugábamos nosotros? Ni Jannine era Eve Kendall ni yo Roger Thornhill (por suerte, tampoco éramos Ofelia ni Hamlet), y si por un momento quisimos convertir nuestra llegada a Missoula en el palimpsesto del poema de Bly, la realidad del viaje se encargó de devolvernos a otra página, la que a nosotros nos tocaba escribir.

Ya sabemos que las predicciones de la poesía rara vez se cumplen... o se cumplen de un modo tan misterioso que exigen una relectura más atenta de los acontecimientos. Nosotros no llegamos a Missoula en tren, no había caído nieve (era verano), ni siquiera era de mañana. Pero nadie pudo arrebatarnos esa felicidad:

Hace algunos años  
leí un poema de Bly sobre Missoula.

Todavía lo recuerdo.

Hablaba de un tren  
(tal vez la vieja ruta del Pacífico)  
en una mañana de invierno. Los durmientes  
habían dejado atrás las sombras  
y el cristal

surcado por la nieve  
dejaba entrever el perfil de las montañas.  
Era necesaria la nieve para llegar a Missoula,  
para cruzar “la puerta del infierno”  
como antiguamente la llamaban los colonos.

Nosotros llegamos una tarde de verano  
en automóvil. Y hacía mucho sol.  
¿Por qué nos perseguía el frío del poema?

Para llegar a Missoula  
era necesario un tren  
y una ventana escarchada y algo de nieve (Chirinos 55).

## EL RÍO JEQUETEPEQUE DESEMBOCA EN USA

*Eduardo González Viaña*

### I. MI AMIGO ES EL CERRO

Cada persona en el mundo tiene un cerro, un río, un árbol, o un mar, una catarata, una península. En el desierto del norte peruano donde yo nací, logré hacerme compadre de un cerro. Mi amigo es el cerro de Chepén, el pueblo donde nací.

Me hice su amigo a los quince años de edad siguiendo los consejos de un amable chamán de mi tierra. Lo contaré en detalle cuando escriba esa historia.

Creo que desde entonces, he estado recibiendo sus mensajes y su fuerza. Aun ahora, a diez mil kilómetros al norte, lo siento, lo escucho. Es como si hablara conmigo en medio de mis sueños.

Desdichados aquellos que en vez de un cerro, una lagartija, una montaña abrupta, un río tormentoso o un desierto, tienen un supermercado y la vista de mil edificios caóticos. Les debo a Chepén y a toda la entonces provincia de Pacasmayo, bañada por el río Jequetepeque, unos inmensos poderes que se me hacen presentes cuando me siento solo.

Como a todos los paraísos, a la gente que vive en ellos le llega la hora del éxodo que, en un país centralista como el Perú, conduce a Lima y al infierno. Lima significa para muchos nardificarse y mimetizarse con los habitantes de la provincia de

Lima. Hay que olvidar la campana de la iglesia, el sabor del pan de la plaza nueva, la alegría de la lluvia, el día de San Sebastián, o los bostezos del mar en la playa de Pacasmayo.

Hay que hablar con el acento y el dialecto limense. Hay que ser nada y nadie. A muchos, sin embargo, la provincia de Lima no nos llegó a convencer y nos empecinamos en seguir siendo gente de nuestra tierra. Imagínense lo que ocurre cuando después de haber llegado allí, un avión nos trae hasta los sueños de América... y nos deja aquí sin pasaje de vuelta.

Y nuestra tierra nos persigue todo el tiempo. También me sigue cuando recorro los cotidianos 20 kilómetros desde mi casa hasta el campus de la universidad en el estado de Oregon donde trabajo. En el trayecto, mi carro se alza sobre alguna cordillera de las Cascadas y se hunde de súbito junto a una laguna para después recorrer la margen derecha del río Willamette, y yo me digo:

He salido de Pacasmayo –el puerto donde viví mi infancia– y ya he pasado San José, otro distrito de la provincia. Poco me debe faltar para llegar a Guadalupe y a Chepén. Este río de al lado debe ser el río Jetepeque...<sup>1</sup>

Y a lo mejor, lo es... y no lo es. La vivencia del exilio imprime en el que lo vive una escisión entre dos mundos: el tradicional y el posmoderno, el de los normales y el de los extraños, el de la noche y el día, el de la razón fría y el hipersensible, el de la realidad y el del deseo, el del muro y el de la libertad. En esas condiciones, lo único intocado, lo único que nos queda es la palabra.

---

<sup>1</sup> Ver *Correo de Salem*. Nro. 351, 2005 (acceso obtenido el 14 de febrero de 2012).

## 2. LA PALABRA PARA NO MORIR

Ustedes comprenderán entonces el rol que tiene la palabra en mi narrativa. Con ella trato de reconstruir un universo herido, capaz de zozobrar. Ella es lo único que va a sobrevivir de mi condición de extranjero. A ella le corresponde registrar qué es lo que está ocurriendo en mi subjetividad, y cuál es la relación entre mi vida y el signo lingüístico.

La palabra –pese a sus muchos disfraces– es el signo de identidad de mi vida. Creo que ocurre eso en todas las narrativas marcadas por la diáspora. La palabra sirve para que el narrador preste su voz a los protagonistas, lo cual equivale a una suerte de intercambio de almas.

Eso ocurrió cuando escribí mi novela *El corrido de Dante*. El personaje, Dante Celestino, es un inmigrante ilegal mexicano. Ha llegado a Estados Unidos hace 20 años. Es poco más que un analfabeto. Su escaso dominio del inglés oral y escrito lo pone en problemas para leer e incluso para interpretar los mapas y los signos del camino.

Además de ello, su timidez le impide dar discursos o pronunciar parlamentos muy largos. En ese caso, no es el inglés sino su propio castellano lo que teme. Tan sólo se atreve a hablar con un burro.

Virgilio es el acompañante de Dante Celestino en su viaje sin fin por los Estados Unidos. No es un burro mágico. No habla ni da consejos. Es un burro burro. Su amigo hablará con él, o más bien hablará frente a él. Gracias a esos monólogos, nos enteraremos cómo llegó a este país y cómo vive un inmigrante indocumentado que es campesino en el estado de Oregón.

Hablando de guitarras, todos saben que las mejores se hacen en Sahuayo, y también es allí donde se toca el acordeón al mero estilo michoacano –dijo Dante, y Virgilio olisqueó la ventana (208).

Como se ve, hay pocas similitudes entre mi personaje y yo. Acaso la más cercana es que ambos hemos llegado a Oregón desde el otro lado de América que, por cierto, aquí no se llama América... y nosotros –para el habla oficial– no somos *americanos* sino *latinos*.

A pesar de estas diferencias, creo que soy yo quien le presta la voz cantante mientras que el me presta su alma. En el intercambio, por cierto, salgo yo ganando.

Dante no cesaba de recordar lo que Beatriz le había contado de la experiencia en el túnel; y de repente se le ocurrió pensar que también Emmita, su hija, había entrado a los Estados Unidos por un túnel.

Allá arriba, en lo más alto de los cielos, le habían dicho, hay una gran puerta donde se asoman las almas de quienes van a nacer, y allí cómo jugando, escogen a la mujer que va a ser su madre. Seguro que desde allí Emmita divisó a Beatriz cocinando en una casa en medio del bosque y, sin pensarlo ni un instante se dejó caer en el tobogán celeste que pasa por la luna y llega hasta un bosque dentro del cual hay una mujer esperando.

En esos días, Beatriz no paraba de cocinar platos de Michoacán... no puede saberse qué atrajo más al alma de Emmita, si fueron los tamales de ceniza y la crema con rompopo, si la deslumbró el esplendor de los ajos y la fragancia de los chiles picosos, si la llamó con ternura ese aroma intenso de nostalgia y de recuerdos, de yerbabuena y de esperanzas guardadas que desde esa casa subía hasta el cielo (168).

Es fácil advertir hacia donde conducen las reminiscencias contenidas en el nombre de los personajes. *La Divina Comedia* fue

el libro más querido de mi infancia. Lo que pasa es que no lo leí con la seriedad de quien aborda a un clásico. Era en verdad una forma de comunicarme con mi abuelo.

Aquél era un caballero setentón de cabello, bigote y terno blancos. Montaba también un caballo blanco. Era agricultor de arroz y lector empedernido. Durante mi infancia, que fue más bien solitaria, los libros y don Guillermo –así se llamaba– fueron mis amigos más próximos. Leíamos juntos y, cuando el padre de mi madre comenzó a perder la vista, yo fui sus ojos.

Por eso fue que me contagió su predilección por *La Divina Comedia*. Se la sabía de memoria. Me pedía que le leyera tal o cual canto que se encontraba en tal o cual página. Como era una edición bilingüe, pronto pasamos a la obra en su idioma original. En ese caso, don Guillermo repetía varias veces un fragmento y quería que yo lo memorizara. Además, mi abuelo creía que los niños pueden entender todos los idiomas del mundo.

Se debe a ese recuerdo el hecho de que en toda mi vida he estado tratando de reescribir la historia que contó Dante Alighieri. He escrito varios cuentos con los nombres de sus personajes, pero llegado a Estados Unidos y frente al drama de los inmigrantes precarios, se me ocurrió que aquel libro representaba toda la historia.

Como su homónimo clásico, Dante Celestino va a recorrer los muchos infiernos y el infinito purgatorio de este país en busca de un paraíso que no sabemos si existe.

Decía al comienzo que, como escritor inmigrante, la palabra –pese a sus disfraces– es lo único que va a sobrevivir de mi antiguo cuerpo o del espíritu que dejé allá en mi tierra. Pienso ahora que la palabra es lo único que a mí me va a hacer sobrevivir, y que tal vez escribo por miedo a la muerte.

Después escuchó que su compañero se quejaba, y le dio pena suponer que aun estando muerto sintiera dolor.

Logró tomar su mano con la suya.

—¿Crees que ya estamos muertos?

—Y no lo estamos?

—Sí, creo que sí. ¿Tú crees que hay algo allá arriba?

—¿Y qué crees tú?

—No sé. A mí me parece que todo es un sueño. ¿Cuánto tiempo crees que hemos dormido?

—Miles de años. Duérmete.

—No sueltes mi mano. Me da miedo morir (296).

### 3. LOS ASNOS NO HABLAN

Los asnos no hablan, pero tal vez leen en un relato de mi libro *Los sueños de América* (2000). En ese texto, una familia mexicana compuesta por el padre, la madre y un niño pequeño... y además un asno, cruza ilegalmente la frontera y se va a vivir en Salem, Oregón. Por supuesto, el burrito es también indocumentado, pero eso no es lo más importante. Lo relevante de la historia comienza cuando Manuelito, el pequeño, va a la escuela, se enamora de la escritora y, de regreso a casa, decide enseñar a su mejor amigo, el burro, a leer.

En Miami, Florida, una tormenta está por llegar. Dos millones de personas están manejando hacia las Carolinas. Se pronostica que olas de la altura de un rascacielos van a barrer la ciudad y van a cambiar la geografía del país. Pero una anciana *balsera* probablemente va a salvar la ciudad porque ella, a bordo de una improvisada embarcación, está trayendo desde Cuba una imagen de Santa Bárbara.

Una anciana de 80 años procedente de Guatemala camina a través de la frontera, pero no está sola. Conduce a su hijo, de cincuentitantos, que padece un cáncer terminal. No tienen seguro, seguridad social, pasaporte, visa ni dinero plástico. Su fortuna alcanza solamente a 200 dólares, pero ella está buscando al mejor médico de Estados Unidos, y además va a hablar con la muerte, de mujer a mujer, para que respete la vida de su hijo.

Un brillante chileno que es CEO de una compañía de publicidad participa en un famoso *talk show* de la televisión en español. El nombre del programa es “Encuéntrate con tu vida”, y sirve para recordar los humildes comienzos de alguna gente famosa.

A mitad del programa, se sabrá que los productores han conseguido los papeles falsos de inmigración que el personaje presentó a su entrada en ese país, la evidencia de un arresto por un pequeño robo de ropa en un *mall*, y por fin, la imagen de una primera esposa alcohólica cuyo matrimonio sirvió para que él consiguiera los papeles de la naturalización. El CEO no sabía hasta ese momento cuán vulnerables eran incluso los latinos exitosos en este país.

En San Diego, una joven sudamericana se siente feliz porque ha escapado de una dictadura y acaba de llegar –clandestinamente– al país de la democracia y la libertad. Sin embargo, cuando está paseando en un autobús, los agentes de la inmigración detienen el vehículo, ingresan en él y comienzan a pedir a la gente que muestre sus documentos legales.

Presas de pánico, la muchacha revela su secreto al caballero norteamericano que está sentado a su lado.

Aquél grita: “Estúpida... ¿qué estás pensando?... ¡Y te atreves a sentarte a mi lado!” (Viaña 2000: 242)

Ante la bulla, los agentes se acercan al hombre y le preguntan la razón del escándalo que está armando, y él responde: “Mi mujer, de nuevo. Otra vez ha olvidado sus papeles. Llévensela de una vez por todas porque quiero volver a ser soltero” (244).

Como se ve, todos estos personajes viven en los Estados Unidos y se mueven en ambientes que ya no son los suyos ni aquellos que recuerdan de la patria lejana. Sin advertirlo, he pasado de un escenario a otro. Mis palabras, además, contienen pocos, casi invisibles, trazos regionales. Trato de comunicarme a través de un castellano que los lectores latinoamericanos de aquí no distinguan del propio.

Por ejemplo, cuando trato el tema del amor por Internet, mi personaje no es una peruana ni vive en Lima. Es una dama colombiana que habita en Santa Marta. En mi novela *El amor de Carmela me va a matar* (2010), ella es una aficionada al chat. En la pantalla de la computadora va a conocer a un caballero gringo quien la invita a conocer el cielo en San Francisco. Será ésta otra forma particular de inmigración en los Estados Unidos.

Escondida en una casa de los suburbios de la bella ciudad de California, Carmela se va a hacer las mismas preguntas que se hacen casi todos los viajeros que vienen hasta aquí en pos del “sueño americano”:

Todo el mundo habla con sus gatos –se dijo, y le dijo el gato que la locura del amor suele transformar al tiempo en una entidad chata sin después de después. Cuando hablaba con Chuck y cuando aceptó su invitación, no había pensado qué era lo que ocurriría después de llegar a Estados Unidos, después de ver a Chuck en el aeropuerto, después amarse como locos, después de que pasara toda esa primera locura, después de venir cayendo del espacio por el torbellino del amor. Y nunca se había preguntado: ¿al tocar fondo, que pasaría? ¿Vivirían como una

pareja sosegada? ¿Sosegada y muda? ¿Ardiendo ella de ganas frente a la figura sentada e inmóvil de Chuck? ¿Sentada y mirando esa cara por toda la eternidad? (109)

De todas formas, tanto sus decisiones como sus palabras conservarán un ritmo que es el de las canciones latinoamericanas. Son éstas las que por mi parte, durante mi adolescencia, vi llegar volando de un país y otro en nuestro desordenado mapa del sur, y me hicieron saber que era latinoamericano:

Es que te has convertido en parte de mi alma  
Ya nada me conforma  
Si no estás tú también.  
Más allá de tus labios,  
Del sol y de las estrellas,  
Contigo en la distancia,  
Amada mía, estoy.<sup>2</sup>

O la cadencia de aquella otra que le dará título a su historia:

Ya me voy pa' la Habana  
Y no vuelvo más,  
El amor de Carmela  
Me va a matar  
El amor de Carmela  
Me va a matar.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> "Contigo en la distancia" (1946) fue escrito por César Portillo de la Luz.

<sup>3</sup> "El barranquillero" (2007) fue escrito por Sergio Vega.

¿Qué son las ilusiones para esta mujer indocumentada? ¿De qué le sirven los sueños, las esperanzas o los recuerdos? ¿De qué le valdría el simple hecho de escaparse de su amante-raptor si no tiene pasaporte, ni menos tarjetas de crédito, ni mucho menos un pasaje de avión para retornar a Colombia?

En el lugar a donde la ha llevado Chuck no hay manera de orientarse. No es el mismo San Francisco; es una parcela en medio del Bay Area. Mientras él está ausente, Carmela tan sólo puede dar vueltas por el parque o descubrir una pequeña iglesia en la que revive sus recuerdos religiosos.

Tal vez el silencio le respondía. Tal vez en esos momentos creyó que Dios era tan sólo un gran silencio y después la calma eterna.

Tal vez en ese momento, Carmela se dijo:

—Dios, eres el día, la tarde y la noche. Dios, eres hambre, eres silencio y eres sueño. Dios eres patria y eres ausencia, pero sobre todo eres un dolor como el de los retortijones mal curados.

O tal vez se lo dijo a Dios (280).

Los únicos bienes del hombre son los recuerdos. Ya vemos sin embargo que ni siquiera ellos les sirven a mis protagonistas. ¿En medio de tantas renunciadas, qué es lo que se conservan, lo que conservamos? ¿Acaso la utopía? ¿O es que también deben ellos o yo, el autor, abdicar de ella?

Todo lo que amas, sin tardanza  
has de dejar, y es ésta la primera  
flecha que el arco del destierro lanza (Dante: Canto XVII, versos  
55-57).

Todo el tiempo vienen a mi recuerdo las palabras del exilado perpetuo. Sin embargo, también me llega el *mantra* que le permitió soportar el castigo de la lejanía y, al mismo tiempo, mantenerse para siempre en su amada Florencia. Ese *mantra* es la palabra.

Más allá de su condición material del lenguaje humano, y lejos de ser un simple medio para el dibujo realista del mundo, la palabra se transfigura en una realidad autónoma. La palabra les ofrece a los personajes y al propio autor la libertad de estar en los dos lados de la frontera al mismo tiempo. Por ello, la escritura es un lugar privilegiado en el que se guarecen sus almas.

Después soñó despierta con el río Magdalena. En una ocasión había navegado por él al lado de sus padres. Sentada en la popa veía correr y desaparecer asustados los árboles y las aldeas. Esa era la imagen más bella de su vida. Sin embargo, Chuck insistía en que la parte más bella se encontraba en esa casa de los Estados Unidos. Se preguntó cómo era la muerte y quiso saber si ya se encontraba en sus territorios. Las palabras de Chuck asegurándole que la vida pasaba con rapidez le dieron cierta esperanza.

Pensó que la muerte podía venir por ella pronto y que esa era la única forma de volver a Santa Marta. En esos momentos, mientrasabría otro hoyo en el jardín, le pareció sentir que el corazón de la tierra latía (González Viaña 2010: 126).

Cada persona en el mundo tiene un cerro, un río, un árbol, o un mar, una catarata, una península. En mi caso, la palabra vive y me salva porque soy compadre de un cerro en el Perú, y porque el río Jequetepeque desemboca incansablemente en los Estados Unidos.



CALENTANDO LA TINTA EN QUE ME AHOGO:  
NOTAS ENTRE LIMA Y NUEVA YORK  
*Miguel Ángel Zapata*

1

Yo vivo donde me ha tocado escribir. Acá bajo este relieve de aves y pinturas construyo un lugar ideal: ese espacio donde confluye la vida nueva y el entorno de la memoria que va levantándose en el patio de la casa o en el rascacielos más inmenso. Escribo al lado de la ventana sin sombras ni nostalgias. Escribo por el presente y por lo que vendrá en este momento que ejecuto un concierto para dos voces, o tres, o un millar.

Habiendo dejado Lima atrás de ese otro mar menos oscuro descubro ahora que lo único que cambió después de tantos años fue un aparente espacio, un paisaje menos sonoro, una altitud mas desnivelada. No hay tanto dolor cuando se descubre un nuevo paisaje con esmero, una nueva música, nuevas voces que te acompañan, otras ciudades que se desviven por complacerte. El mundo se empequeñece gradualmente. El dolor no es tanto cuando uno llega a un nuevo país y nunca piensas que te quedarás ahí de por vida, que siempre serás el mismo, que no reemplazarás tu idioma por otro extraño y feroz, y que finalmente —a pesar de las influencias y complejos de cierta identidad cultural desvalorada— no te volverás otra persona, esa que nunca fuiste. Así el viaje se torna plácido y gratificante, y

uno va volviendo siempre al lugar del encuentro definitivo: la escritura, en mi caso, la poesía que viene adherida a la piel y a la razón del corazón.

Siempre vuelvo a mis viejos puentes, aquellos que recorrí para bajar a mi colegio todos los días, y aquellos que volaban por un río enmudecido bajo un cielo cálido en las tardes azulinas del malecón: el río y el mar de Lima como una piedra y una alhucema. Después de la dicha de ver y cruzar otros puentes transfigurados y mezclar sus cimientos y sus encierros en una nueva visión, escribí un poema como un movimiento de traslación:

EL PUENTE DE BROOKLYN

(Primer fragmento)

Hoy día es otro mundo. He caminado delirante por el parque más grande de la ciudad. Vi a Bronzino en el Metropolitano. Goya ya había salido de su pozo profundo y su perro lo lamía feliz en el Parque Central. Sus dibujos son los trazos recurrentes de esta tarde ciega. Los sueños de su razón producen monstruos caprichosos. Después los árboles de las calles me leyeron poemas de Dylan Thomas y Vallejo. Si Vallejo hubiera caminado por estas calles habría tal vez escrito algo sobre la *confianza en el antejo de una rama*. Hubiese caminado conmigo por estas calles de luna llena, virando en cada museo y desdoblándose en los bares de la noche con ese piano que se va hasta adentro del río.

Habría ocurrido un relámpago en todos los puentes (Zapata 2011: 15).

Un puente es como una ventana. La ventana es un puente hacia la superficie del otro. Un puente imaginario te lleva hacia otra realidad. La realidad está en el imaginario de la poesía y de la

vida. El lenguaje no puede reemplazar a la vida. Uno escribe lo que vive y sin importar donde estemos, escribimos nuestras vidas, lo que queremos del mundo y de ese cristal que quema nuestras ansiedades y nuestras albricias deseadas.

Lo positivo de una memoria activa y al compas de los contratiempos, es hacer confluir en el poema las voces que te atraparon en la bitácora del vuelo, en este caso el ambiente espectacular de un gran parque en Nueva York, y la voz de César Vallejo, cada día mas actual y avasallante, caminando por las calles del *Village* con el amigo Dylan Thomas. Así, todos exiliados.

El poema viaja por las fisuras del idioma pero no olvida el corazón de los encuentros.

## 2

Ahora estoy aquí escribiendo en una noche de lluvias en Nueva York, en el mes de noviembre de 2011, escuchando mientras tanto unos vales criollos del Perú, arriba en mi departamento desde donde se ve el rumor del agua que sube para atraparte sin remedio. Y después de los años, la misma lluvia. Esta lluvia es la misma que me mojó en Iquitos navegando el Amazonas, y la otra lluvia intensa que humedecía mis cristales en California tan distante de los aguaceros de Piura que brotan con regularidad en estos días... allá también fulgura en los arenales de mi infancia. No sé si al recordar Chulucanas, allá en el Perú (perdonen la alegría), y el pensar en la niñez de mi madre y en su tierra natal, todo esto forme parte de un juego de la poética de los dis(locamientos) o solo sea parte del ejercicio vital de la poesía: ejercer su derecho de presencia en cualquier lugar don-

de le toque ensayar a la orquesta. Un poema llega más rápido al corazón que una novela o un cuento, aterriza, y trae la vida entera en una o dos páginas. Cuando escribí este poema –aún inédito– sobre el tondero, aquel ritmo y baile tan hermoso del norte del Perú, nunca pensé a quien iba dirigido: solo pensé en la memoria de mi madre Mercedes brillando en mis papeles. El poema lo hubiera terminado en Lima si ese hubiese sido el caso, pero lo comencé y lo terminé (casi) acá en Nueva York. Copio un fragmento del poema:

PRIMERA POÉTICA DEL TONDERO

Gracia, arrogancia y salero,  
señores es el tondero...  
que con guitarra y cajón,  
al compás de alegres palmas,  
nació con la cumana  
en bella tierra piurana...

MIGUEL CORREA SUAREZ

*Para Mercedes, mi madre, in memoriam*

Los pañuelos se levantan hacia el cielo como una antorcha  
con el sol.

1

Allá en Chulucanas  
la polvareda de oro se levanta con  
el río que limpia los campos de mango  
y tamarindo.  
Mercedes abre el surco de un canto perdurable/

y el sol brilla en su vestido de algodón blanco/  
rebotantes sus trenzas largas y negras  
giran entre el aire articulado de la plaza, y  
suena un tondero con el corazón exacto de la voz  
y el arpa incontenible de La Jorana (. . .) (Inédito)

Chulucanas se levanta con Mercedes contra el tiempo y el olvido. Chulucanas y Nueva York no se parecen en nada, ni siquiera el cielo azul del norte se compara con estos campos de hierro y de cemento: solo tal vez sus ríos sean los hermanos más cercanos. Mercedes aparece como la mediadora en estos espacios. Es el exilio de una madre que dejó Chulucanas de niña para irse a Piura, tan cercana, tan lejana, y después a Lima definitivamente. El espacio recrea ríos y nubes, tormentos y alegrías por vivir. Mi madre pasó una niñez feliz en Chulucanas, la tierra del mango y el algarrobo: allá bailó tonderos y cantó yaravies y cumananas con sus padres y hermanos. Yo la hago revivir en el poema escrito en Nueva York y que viaja a Chulucanas por el puente de la poesía. Una noche de improviso se me aparece mi madre bailando en Nueva York. Acá la dejo, acá queda, la rosa más hermosa de mi jardín. La referencia a Chulucanas y a mi madre ya había aparecido en otro poema largo que también fue escrito en Nueva York hace como seis años, y del cual copio un fragmento:

ENSAYO SOBRE LA ROSA  
(Fragmento)

4

Mi madre es una rosa llena de ríos. Hermosa curiosidad su piel: una perfecta combinación de canela con miel, solo comparable con los in-

terminables campos de Chulucanas. Mi madre es una rosa de noventiseis pétalos bien dispuestos por el algarrobo y el mango. Cada espacio en su lugar: la voz que entona canciones del novecientos y el corazón abierto como una manzana. Es la rosa más bella de mi jardín (Zapata 2010: 33).

3

Yo escribo bajo cualquier árbol de la dicha.

Yo escribo poesía bajo cualquier árbol o entre los puentes de las ciudades o de los bosques escondidos. Una nueva ciudad o un nuevo paisaje te puede hacer escribir nuevas canciones o cantos innumerables, y buscarás otros sosiegos y otras locuras pero al final acabarás frente al poema como antes o como después del viaje. El viaje primero comienza calando en tu interior, se va transfigurando dentro de ti, y vas cambiando paulatinamente. La escritura está hecha en base a viajes interiores. Una vez que los controlas algo puede salir hacia el exterior que es el mundo con todos los cuadros construidos por los seres humanos. Escribo en español, mi lengua materna, y bajo cualquier árbol o cielo será mi escudo de protección, y también mi nación entera. El vivir en un país como Estados Unidos puede producir efectos tan disimiles como el horror y la fascinación. Cuando uno se interna en un bosque puedes sentirte un caminante desconocido entre tantos árboles inmensos, pero de vez en cuando sentirás que esos bosques ya te pertenecen. El mundo te pertenece por temporadas. Mi experiencia creativa en un país de habla inglesa, aunque con variantes lingüísticas de diverso calibre, es una oportunidad para pensar en cómo uno sobrevive en un país que impone su idioma como norma

y sus costumbres como una forma de vida ideal. Creo que la vida “ideal” depende de cada persona y sus costumbres arraigadas. Yo llegué a este país ya formado a nivel universitario y con costumbres bastante enraizadas y hábitos que fui cambiando de acuerdo a circunstancias específicas. Cuando uno viaja o vive en otro universo no hay más remedio que aceptar ciertos cambios. El cambio de vida se presenta cada segundo que respiras. A través de los años he aprendido a respetar las costumbres de los ciudadanos de otros países y de los Estados Unidos, y de la misma manera exijo que se respeten mis costumbres e ideales. Siempre me ha fascinado la idea de escribir viajando. Lo ideal del viaje como aprendizaje es fundamental en la poesía y la literatura en general. El vivir fuera de mi país de origen me ha enseñado mucho y sigo aprendiendo. Al Perú lo tengo metido en el cerebro y el corazón, y creo que no saldrá nunca de ahí. Cuando camino por las calles de Manhattan algo extraño siempre sucede. Alguna visión acontece, algún milagro se suscita en la memoria. Manhattan es la ciudad que vuela por los puentes, y que me lleva con la memoria a mis viejas calles de Lima. La escritura viaja, el mundo se mueve con tu pensamiento sin importar donde estés respirando la poesía y creando ciudades imaginarias.

4

Cuando Kublai Kan le dice a Marco Polo –según lo relata Italo Calvino en *Las ciudades invisibles*– que le parecía extraño e increíble que Marco haya tenido tiempo para visitar tantas ciudades, y que tal vez era posible que el gran viajero ni siquiera hubiera salido de su propio jardín, Marco Polo le contesta que

tal vez este jardín existe sólo en la sombra de nuestros párpados, y que ellos son los que separan al mundo, y nunca llegaremos a conocer lo que está adentro o afuera (13).

Cuando uno escribe un poema en su estudio o en su jardín (o por qué no, en la calle o en una iglesia o en el edificio más alto de la ciudad), el espacio que divide nuestro pensamiento con el lugar donde estamos se difumina. El momento en que uno escribe un poema comienza el viaje hacia el no lugar; un exilio temporal o permanente. Lo podríamos llamar un “exilio imaginario”. Y a veces es mejor no retornar de este trayecto, donde tanto las neuronas como nuestro cuerpo, están al otro lado del jardín. Al otro lado del jardín está la sombra y la luz: ahí palpita el verdadero exilio de la poesía. Sin olvidarnos que grandes poetas y escritores vivieron exiliados (Ovidio, Virgilio, Dante, Hugo, Vallejo), la calidad de sus poemas no puede sólo ser atribuida al hecho de que vivieron desterrados. Por supuesto que este cuadro no siempre sucede, hay notables excepciones. Por ejemplo, siempre me he preguntado si el primer prosista del continente americano, el Inca Garcilaso de la Vega, hubiese podido escribir sus *Comentarios Reales* si no se hubiera ido a vivir a España, donde fue un exiliado en la tierra de su propio padre. El Inca era un escritor plenamente bilingüe, hablaba a la perfección tanto el quechua como el castellano, aparte del latín. Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud renunciaron a “pertene- cer” a la tribu de la abundancia del París del siglo XIX. Aparte de estar en contra de todo el aparente progreso, vivieron totalmente marginados por ellos mismos y su sociedad. Mallarmé vivió los últimos años de su vida exiliado en las afueras de París, en su casa a las orillas del Sena. Los poemas de Mallarmé eran fruto de su exilio del inframundo de la poesía: su relación con la naturaleza y el lenguaje cambió el curso de la poesía moder-

na. Un poeta fundamental como César Vallejo escribió sus dos primeros libros, *Los heraldos negros* (1918) y *Trilce* (1922), en el Perú. Luego vendría su exilio en Europa, especialmente en París, donde escribió el resto de su obra poética. ¿Se podría afirmar entonces que el viajar voluntariamente a otros países sirve para poder expandir el mundo y las visiones del poeta? Yo estaría de acuerdo en parte con esta hipótesis. Vallejo vivió en París y tuvo que aprender francés, aparte de no encontrar un trabajo fijo y decoroso, y de no poder volver al Perú por un juicio oscuro en su contra, logró escribir la segunda parte importante de su obra poética, y sendos artículos periodísticos. Según consta en las cartas de Vallejo, él no se encontraba contento en su natal Trujillo, de la cual tuvo que salir para residir un tiempo en Lima, y desde donde criticaba la mediocridad de algunos de sus contemporáneos trujillanos. El único refugio de Vallejo era la escritura, la cual fue parte fundamental del transcurso definitivo de su existencia. Vallejo comienza una ruta que no se fija solo en el lugar y en el reencuentro, sino en el efecto de la tinta sobre la asfixia del tiempo. Hay un poema póstumo de Vallejo que nos da la pista para reforzar nuestra hipótesis: “Quedéme a calentar la tinta”, el cual lo escribió el 24 de septiembre de 1937 en París:

Quedéme a calentar la tinta en que me ahogo  
y a escuchar mi caverna alternativa,  
noches de tacto, días de abstracción.

Se estremeció la incógnita en mi amígdala  
y crují de una anual melancolía,  
noches de sol, días de luna, ocasos de París  
(...)

Y todavía  
aun ahora,  
al cabo del cometa en que he ganado  
mi bacilo feliz y doctoral,  
he aquí que caliente, oyente, tierra, sol y luna,  
Incógnito atravieso el cementerio,  
tomo a la izquierda, hiendo  
la yerba con un par de endecasílabos,  
años de tumba, litros de infinito,  
tinta, pluma, ladrillos y perdones (2007: 458).

La asfixia que pudiese producir la tinta no proviene del dolor de la ausencia. En cambio, este exilio apunta hacia una combinación del ahogo que produce la prístina dificultad del lenguaje en su entorno urbano con algunos elementos constantes de la naturaleza: sol, tierra, luna (con sus respectivas palabras masculinizadas: tierra y luna). La tinta, y la pluma se complementan con el ladrillo que representa la dureza y liviandad de los perdones. Pero no es el perdón de la ausencia, es el infinito de la poesía frente a la muerte. Ciertamente –aparte de otras imágenes prominentes– coexiste una imagen solar (nocturna) en el poema. Esta imagen se podría atribuir a las luces de París o al sol mismo y su ocaso natural.

Claudio Guillén en *Múltiples Moradas. Ensayo de Literatura Comparada* (1998) dice lo siguiente en relación a los desterrados:

Me propongo destacar dos valoraciones fundamentales. La primera es una imagen solar. Sugeridas por unas arquetípicas palabras de Plutarco, esta actitud parte de la contemplación del sol y de los astros, continua y se desarrolla rumbo a dimensiones universales. Conforme unos hom-

bres y mujeres desarraigados contemplan el sol y las estrellas, aprenden a compartir con otros, o a empezar a compartir, un proceso común y un impulso solidario de alcance siempre más amplio –filosófico, o religioso, o político o poético (30).

La escritura te posibilita estar en todos los lugares al mismo tiempo. El sol funciona como el arquetipo contrario a un sol natural: este es un sol nocturno que no todos pueden ver, si seguimos a Plutarco y a Guillén. Lo que sí funciona es que en medio de la vida urbana la naturaleza reaparece con el lenguaje para salvar a la poesía y a la vida. Se podría argumentar que el entorno de Vallejo tiene que estar situado en París, pero también podría ser en Lima o en Venecia.

La transfiguración de la poesía te lleva a exiliarte temporalmente en un arco sin triunfo. Lo que solo permanece es la asfixia de la tinta.

La asfixia de esa tinta puede ser recelosa como fascinante ya que te lleva por terrenos inhóspitos y también sensuales y gratos. La vida te lleva por territorios desconocidos en medio de la bulla de otras lenguas, y aun así, contra la corriente vas escribiendo en tu idioma los cantos de la vida leve, y así también regresa la madre, la ciudades que dejaste por un tiempo solamente, y a las cuales retornas siempre con amor para abrazarlas y poseerlas delirantes.

Al final lo que queda es el poema en la ventana mirando con horror y fascinación la gran ciudad. En el cielo que te escribe están los signos de un idioma que te llama en las noches de sangre y de delirio.



## LENGUA MOJADA

*Sergio Ramírez*

Siempre me ha intrigado saber lo que es sentirse escritor de una lengua con el país por cárcel, oprimida dentro de las rejas de la comunicación y la expresión local, una lengua que no se habla más allá de las propias fronteras. Claro que el tamaño de una lengua no se mide por sus límites geográficos, ni creo que haya lenguas pequeñas. Todas tienen sus propios registros mágicos e inmensas posibilidades literarias, pero éstas de las que hablo son lenguas hacia adentro.

No sé lo que es vivir en uno de esos espacios verbales cerrados. Hay escritores que desde allí, desde esos compartimentos, se han trasplantado a alguna de las grandes lenguas europeas, como es el caso de Milan Kundera, que ahora escribe en francés, y no en checo. Eso es muy legítimo, y Kundera es un gran escritor. Pero para mí, una renuncia semejante significaría alejarme de la casa de la infancia para siempre clausurada, desde donde me llegan las voces que un día aprendí para siempre.

Son escritores que dejan de escribir en la lengua en que nacieron, y con la que nacieron, bajo un sentimiento de asfixia. El sentimiento de que su voz se escucha de cerca, pero no de lejos, de por medio o no la traición de las traducciones. Y no puedo verlo sino como una dolorosa mutilación, como la que se practicaba a los *castrati* en el siglo diecisiete, que ganaban así una nueva voz, pero perdían para siempre la propia. Mutilarse para

sobrevivir. Pero peor que la castración es la deslenguación, la lengua cortada, suprimida, extirpada, desde su arranque y raíz.

Quitarse la lengua uno mismo, o que se la quiten por la fuerza. Otro de los grandes escritores centroeuropeos, Sándor Márai, sintió que había muerto cuando sus libros, que entonces sólo podían leerse en húngaro, fueron prohibidos por el gobierno comunista. Ya tenían sus novelas el país por cárcel, y ahora las enviaban al cementerio. Le habían extirpado la voz como castigo. No sólo nadie podría leerlo al otro lado de la guardarraya, ni siquiera en Polonia, en Austria, o en Checoslovaquia, donde no estaba traducido, sino que tampoco podría ser leído en su propio país. Como que no existiera. Y así el mundo se perdió por muchos años la espléndida belleza de sus palabras, mientras él decidía su suicidio en el exilio, ya sin lengua. Hasta ahora, que está traducido en todas los idiomas.

Nicaragua es un país más pequeño que la Hungría de Sándor Márai, o de lo que fue la antigua Checoslovaquia de Milan Kundera, y por eso me intriga, y me aterra, esa posibilidad de que nadie pudiera oírme más allá de mis fronteras, o la de quedarme alguna vez sin lengua. El limbo de las palabras, o su infierno.

Si en cada una de las pequeñas y desvalidas parcelas centroamericanas se hablara una lengua distinta, ya no digamos en cada uno de los países de Hispanoamérica, viviría yo también, a fuerza, ese síndrome de Babel que obliga a despreciar la propia lengua para entregarse sin consuelo a otra de mayores posibilidades, en busca del eterno universal. Y al perder la lengua así, cortada desde donde empieza, en lo hondo de la faringe, perdemos también la garganta, la boca, el oído, el olfato, la visión.

Al perder la palabra, perdemos la memoria, si no es que, por rara excepción, hallamos una nueva patria verbal, como en el caso de Vladimir Nabokov, o en el de Joseph Conrad, que

emigraron los dos hacia el inglés, desde el ruso, que no es una lengua de escaso territorio, y el polaco, y vinieron a ser grandes estilistas de su nueva lengua, a la que hicieron más rica. Cuando su editor quería provocar a Conrad, con el que no se llevaba, le decía que no sabía hablar inglés, porque en verdad, su acento era pesado y engorroso, y mientras más se sentía provocado, y más se llenaba de cólera, menos inteligible se volvía. El inglés aprendido a los veinte años, en el que escribió *Heart of Darkness*, *Under Western Eyes*, o *Nostramo*, novelas sin cuya lectura nadie puede existir como escritor.

Para ser trasplantado hay que ser arrancado de las propias raíces, porque la lengua no es solamente una forma de expresión que uno pueda cambiar en la boca a mejor conveniencia, como pueden hacerlo los traductores simultáneos, sino que es la vida misma, la historia, el pasado, y aún más que eso, el existir en función de los demás, porque la lengua sola de un individuo hablando en el desierto no tendría sentido, menos para un escritor, que si existe es porque lo leen, y porque alguien más comparte sus palabras, y las vuelve suyas. Existimos, porque podemos hablar entre todos los que profesamos esa misma lengua, y con esa misma lengua, sin confundirnos como en el Pentecostés, cambiándola cada día, y agregándole capas de pintura creativa, en lo que hablamos en la calle, y en lo que escribimos en la literatura.

Digo todo esto, como quien se consuela con la realidad al despertar de un mal sueño, porque con el español me ocurre todo lo contrario a los padecimientos de los escritores de lenguas encerradas. Soy escritor en una lengua vasta, cambiante y múltiple, sin fronteras ni compartimientos, que en lugar de recogerse sobre sí misma se expande cada día, haciéndose más rica en la medida en que camina territorios, emigra, muta, se

viste y se desviste, se mezcla, gana lo que puede otros idiomas, se aposenta, se queda, reemprende viaje y sigue andando, lengua caminante, revoltosa y entrometida, sorpresiva, maleable, que gana todo el tiempo hablantes. Puedo volar toda una noche, de Managua a Buenos Aires, o de la ciudad de México a Los Ángeles, y siempre me estarán oyendo, estaré oyendo el español porteño, o el español chicano desde mi español centroamericano, dueño de un incesante caleidoscopio verbal.

Español de islas y tierra firme, deltas, pampas, cordilleras, selvas, costas ardientes, páramos desolados, subiendo hacia los volcanes y bajando hacia la mar salada, ningún otro idioma es dueño de un territorio tan vasto. Me oirán en la Patagonia, y en Ciudad Juárez, un continente de por medio, y en el Caribe de las Antillas Mayores, y en el arco del Golfo de México, y del otro lado del dilatado Atlántico también me oirán, y oiré, en tierras de Castilla, y en las de Extremadura, y en las de León, en las de Aragón. Y en Guinea Ecuatorial, y en el desierto saharí. Nos oiremos, hablaremos. Sabremos de qué estamos hablando, porque en la lengua, somos idénticos, estamos unidos por la misma gracia. Y me oirán en Tucson, y en San Antonio, y en Sacramento, y en Newark, y en Houston, y en Manhattan.

Tengo en la boca una lengua invasiva, que no recula, y sabe entrar en mezclas nuevas porque se sabe el fruto de una permanente hibridación a través de la historia; la lengua que ya llegó cambiada a América después de siglos de recibir un torrente de palabras del árabe y el muzárabe, después de haberlas recibido del fenicio, del griego, del latín, y que antes las había recibido también de los celtas y de los godos y los visigodos.

Y cuando fue traída al Caribe por las carabelas, tuvo su primer encuentro con el taíno, y después, al expandirse hacia el centro y el norte y el sur del continente, entraría en tratos

con el náhuatl, el maya, el quechua, el aimara, y con cuántas lenguas aborígenes más, y luego con las lenguas de los esclavos africanos, y el francés y el holandés y el inglés corsario en el Caribe, y el italiano de las masas inmigrantes en el Río de la Plata, que dio el lunfardo.

Unas lenguas entran en otras, caudales de distintos ríos. Augusto Roa Bastos es un híbrido del español y el guaraní, de otra manera no existiría *Hijo de hombre*. La sintaxis quechua entra en la escritura de José María Arguedas, de otra manera no existiría *Los ríos profundos*. Sin la lengua yoruba, congo o mandinga y su profundo palpar de tambores, no existiría *Songoro Cosongo* de Nicolás Guillén.

Aguas revueltas de ríos distintos hasta convertirla en una nutrida amalgama que la hará a la vez irreconocible, y reconocible, una sola en su vasta y caótica diversidad que ya de este lado, el lado de los emigrantes hispanos a Estados Unidos, se vuelve más vasta y sigue nutriéndose y transformándose. No empobreciéndose, como pueden pensar los académicos, sino enriqueciéndose, porque una lengua viva que emigra, y no se queda enclaustrada en su propia casa, siempre lleva las de ganar.

Cuando en América hablamos acerca de la identidad compartida, nuestro punto de partida, y de referencia común, es la lengua. No somos una identidad étnica, no somos una multitud homogénea, no somos una raza, somos muchas razas. La diversidad es lo que hace la identidad. La homogeneidad no es unidad, sino muerte. Tendremos identidad mientras la persigamos y queramos encontrarnos en el otro. Pero somos una lengua, que tampoco es homogénea. La lengua desde la que vengo, y hacia la que voy, y que mientras se halla en movimiento, me lleva consigo de uno a otro territorio, territorios reales o territorios verbales, desde el territorio mismo de la infancia.

La lengua ladina que se llevaron hacia Turquía y el Medio Oriente los judíos en su diáspora desde la Península en el siglo quince, el mismo año de 1492 del descubrimiento, y el mismo año en que los moros dejaron su último reducto de Granada, encuentra eco en la lengua arcaica acarreada por los andaluces y extremeños que se repite en lo hondo de la entraña campesina de Nicaragua: “endenantes lo vide pasar con la fresca, su merced, y agora lo tengo otra vez frente a estos mis ojos”. El niño nunca olvida esas frases oídas en su pueblo natal de Masatepe, que tienen una música extraña y antigua que enamora el oído, y andarán siempre con él en su memoria de escritor. Tengo memoria, luego escribo. Tengo lengua, luego escribo. Escribo, luego existo.

Oí hablar a esa gente humilde que conservaba la lengua del Siglo de Oro como reliquias vivas, depositadas en resquicio, en una oquedad sin tiempo. Porque la lengua española es eso, estratos geológicos superpuestos, vocablos escondidos que la retienen en sus fuentes primigenias; y encima la agobiante modernidad que trastoca los vocablos que buscan el cauce de las necesidades tecnológicas, porque quien no inventa tecnología tampoco inventa los términos de la tecnología, y entonces la lengua abre sus valvas para recibir esas palabras ajenas, y volverlas propias.

Vuelvo a mi misma vanidad de antes. Me expreso en la lengua que hablan quinientos millones de seres. Es una lengua de uso común, que sirve para comunicar necesidades y crear vínculos sociales y económicos de manera constante, un gran mercado común de la lengua a través del continente, y desde allí, desde sus múltiples puertos, en viaje de ida y vuelta a la Península, de donde vino. Pero es también, y su invulnerabilidad tiene mucho que ver con ello, una lengua literaria que

alguna vez en el futuro será lengua tecnológica sin dejar de ser literaria.

Una de las grandes lenguas literarias de la humanidad. No puedo sentirme solo, por tanto. No tengo mi lengua por cárcel, sino el reino sin límites de una incesante aventura, de Cervantes a García Márquez, de Góngora a Rubén Darío, de Alonso de Ercilla a Pablo Neruda, de Bernal Díaz del Castillo a Miguel Ángel Asturias, de Sor Juana a Javier Villaurrutia, de Miguel Hernández a Ernesto Cardenal, de Pérez Galdós a Carlos Fuentes, del Inca Garcilaso a César Vallejo, del Amadís de Gaula a Vargas Llosa, de García Lorca a José Emilio Pacheco. Ésos son los símbolos de la identidad buscada.

Nuestra lengua, nutrida desde múltiples vertientes, y por tanto mezcla portentosa, viene a ser un instrumento no sólo de comunicación entre grandes distancias, y entre millones de seres, sino también una lengua de invención. Una lengua de miles de escritores, y la lengua que se transforman todos los días en lugares remotos entre sí, y que avanza como un alud hacia acá, hacia el norte del continente, traspasando las fronteras y conservando su capacidad agresiva de transformarse. De ser siempre otra siendo siempre la misma.

Es nuestra lengua mojada. La que entra oculta a los Estados Unidos en los furgones de carga, clandestina y hacinada en los vagones de los ferrocarriles que atraviesan la frontera, la que pasa debajo de las alambradas, la que traspasa el muro inteligente, la que burla los detectores infrarrojos, la que no se deja encandilar por los reflectores, la que huye de los perros de presa que saben oler pobreza y sudores, y de los cebados granjeros de Arizona convertidos en *vigilantes* armados de fusiles automáticos. Vigilante. Palabra ésa que, ironías de la lengua perseguida, ellos mismos la usan en español.

Es la lengua que el sheriff Arpaio viste con uniforme de presidiario color rosa y la hace desfilar por las calles de Phoenix para escarnecerla. Viene desde tan lejos como Bolivia, el Perú y Ecuador, acampa en el río Suchiate esperando la noche para pasar a nado desde Guatemala hacia México, siempre acosada a lo largo de su marcha temerosa hacia el otro río, el río Bravo, clandestina, y por tanto subversiva. Es la lengua de la pobreza, que cae bajo las balas de los Zetas en su camino, lengua triste y masacrada que sin embargo vuelve a despertar al nombrar cada vez al dolor y la miseria, pero también a la esperanza.

Nace todos los días, se acomoda todos los días, se nutre, se aclimata, camina. Cambia mientras camina, mientras atraviesa territorios y fronteras distantes. El español de la Tierra del Fuego y el de los salares del desierto de Atacama, el del las alturas de Machu Pichu y el de las tierras calientes del Guayma, el español del valle del Cauca y los llanos de Apure, el español de la estrecha garganta pastoril iluminada por el fuego de los volcanes que es Centroamérica, el español campesino del Cibao dominicano y el insaciable español habanero, el español tapatío y el de los chilangos de la región más transparente del aire, y el del desierto de crudos espejismos de Sonora, el español de las dos Californias, el de las madreñas mexicanas en Los Ángeles, el de los murmullos de los inmigrantes ecuatorianos y bolivianos perseguidos en San Diego, el de los nicaragüenses que lloran de cabanga en San Francisco por su paisaje perdido, el de los *tex-mex* de El Paso, el de los chicanos de Yuma. La raza. El español de la Nueva Orleans de los hondureños dejados desde antaño en las costas de Luisiana por los barcos bananeros de la Flota Blanca, el de la Florida de Ponce de León donde se habla en son cubano, el de los salvadoreños ardidados de patria en las barriadas de Washington, el vasto e intrincado

español de Nueva York cantado por los dominicanos, y por los portorriqueños que se inventan cada día como *newricans*. Una lengua que crece pero no se divide, se hace diversa pero no cercena su cordón umbilical, una lingua franca que no amenaza fraccionarse, como le ocurrió al latín, sino que se ampara en su pasmosa y elástica diversidad.

La lengua en que vivimos. La lengua que siempre está atravesando fronteras, clandestina entre clandestinos, seguirá siendo la misma lengua híbrida, la que vino desde el latín y el muzárabe, y vendrá luego también del inglés en el territorio conquistado de Estados Unidos. Un nuevo español más allá del río Bravo, donde *marqueta* por *mercado*, *grosería* por *grocery*, *tuna* por *atún*, *soques* por *calcetines*, *sopa* por *jabón*, *carpeta* por *alfombra*, tendrá un día carta de legitimidad en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*.

En ningún otro momento como ahora la lengua castellana ha sufrido tantos cambios porque está sometida a amplios tras-pasos culturales determinados por la globalización, y porque es cada vez más territorio de los jóvenes, en la medida en que las cifras de población les dan la absoluta primacía, lo que la hace más viva y enérgica, y porque es una lengua que viaja como nunca antes. Esa lengua mojada sufrida y clandestina que crea sus propios ámbitos de acción en el territorio donde llega, y que al expresarse en términos literarios toma en cuenta su nuevo paisaje social, y por tanto, su nueva carga semántica.

Estas circunstancias dan a la lengua nuevos códigos, cerca del lenguaje digital, del universo cada vez más dominante de las imágenes, de los nuevos paradigmas de la comunicación, y de las hibridaciones más sorprendentes, al mezclarse con lenguas aparentemente antagónicas, como el inglés. Pero ya viajó un día hasta el Japón, en tiempo de las misiones jesuitas, y quedó

la palabra tempura en los menús, que no es sino temporada, la temporada de Cuaresma.

La lengua clandestina, la lengua que se disfraza. No es la primera vez que ocurre. El Quijote fue un artículo de contrabando en América, como todas las novelas, prohibidas porque encandilaban las mentes y encendían las imaginaciones con fuegos maléficos. Es decir, se prohibió la imaginación, que triunfa siempre contra las prohibiciones, y así como el Quijote entraba en América escondido en barriles de tocino, o de vino, o en fardos de barajas, vaya a saberse, así pasa hoy día nuestra lengua mojada, que cruza, aún a nado, hacia la tierra prometida, donde la utopía se quebranta y sufre sus peores decepciones.

Cinco ejemplares de la primera edición del Quijote llegaron a México en 1605, el mismo año en que se publicó en España, a bordo de la goleta “La Encarnación”, y fueron examinados por la guardia aduanera del Santo Oficio en el puerto de Veracruz. Se les dejó pasar esa vez porque era muy pronto, quizás, para que aquel artículo que contaba las aventuras de un loco que en la sinrazón buscaba la libertad, fuera certificado como indeseable y peligroso para la disciplina y la cordura propias de los buenos súbditos del poder. Pero no tardaría mucho en pasar inadvertido.

Los que mandaban altaneros desde arriba, y los que se dejaban mandar mansamente desde abajo, sin alegatos de por medio, y sin imaginación de por medio, eran, tanto para Erasmo como para Cervantes, los verdaderos locos. Lo siguen siendo. Los locos con poder, que vienen a resultar la peor especie de locos. Los que visten de rosa a los prisioneros indocumentados, y los pasean por las calles, que siempre han existido en la vida, y en la literatura.

Y la mayor parte de esa primera edición tuvo como destino las Indias, es decir, el Quijote se leyó entonces más en América

que en España, algo que dice mucho de esa proclividad nuestra a los frutos prohibidos, a los artículos de contrabando, y al riesgo de las invenciones, ya no se diga a buscar en las invenciones lo que ya sabíamos que existía desde antes en los hechos. Lo que la vida, y sus exageraciones, le dictan al oído a la literatura.

La lengua que se paraliza en la boca es una lengua muerta. Ya sabemos que el español es la segunda lengua más hablada en los Estados Unidos, y el número de los hispanohablantes es cada vez más creciente. Éste es un país bilingüe, por mucho que pese al sheriff Arpaio. Pero el español es también en los Estados Unidos una lengua literaria, que es la otra manera de que una lengua viva sin riesgos de muerte. Una lengua de los escritores que han traspasado la frontera, o que han nacido en el territorio de Estados Unidos, y escriben en español. Unos hablan la lengua, otros la escriben, y estos son sus dos puntales vitales. Es un asunto verbal, no territorial.

Estos escritores, que emigran, o que son hijos de la inmigración, pertenecen a un nuevo mundo, el de la cultura latina en los Estados Unidos. Latina, o hispana. Una cultura híbrida, variada, y contradictoria, sorprendente y sorpresiva, que varía su sintaxis, que crea neologismos, que se aventura a inventar.

Se trata de una literatura forjada desde la lengua castellana frente a un nuevo paisaje y una nueva circunstancia, una literatura que nace de la voz y de las experiencias de miles de inmigrantes anónimos, los mismos que se suben en Tierra Blanca, en el estado de Veracruz, al Tren de la Muerte, los mismos que se arriesgan en las aguas del río Bravo a morir ahogados, los mismos que son engañados por los *coyotes*, y que si una cosa llevan consigo en su aventura es su lengua mojada. Son protagonistas de una invasión verbal que cada vez más tendrá consecuencias culturales. Consecuencias de dos vías, por supuesto,

porque cuando las aguas de un idioma entran en las de otro, se produce siempre un fenómeno de mutuo enriquecimiento.

Hace una década se publicó una antología de escritores latinos en Estados Unidos, *Se habla español*, preparada por Edmundo Paz Soldán y Alberto Fuguet. El libro reúne a 36 cuentistas, residentes en diversos estados, jóvenes todos, y la suma de todos sus textos nos da una imagen de ese mundo nuevo, variado y sorprendente.

Personajes latinos en Minneapolis, o en Los Angeles, o en Mobile, o en Boston, que viven en las páginas de ese libro, y fuera de ellas. Los hondureños que en la calle Canal de Nueva Orleans hablan, cuando no, de mujeres y de parrandas, cortando a tajo de cuchillo las palabras; el dulce deje andino peruano, que tiene tanto de quena, escondido en algún recoveco de Baltimore; el caramelo dentro de la boca de la cadencia paraguaya, en la que despierta el guaraní, escuchado a lo mejor en Portland; esa mezcla de lamento y desafío que tienen las improntas de la lengua costeña venezolana, dos maracuchos hablando en un bar de medianoche en Orlando; la reserva amanerada de los bogotanos que escogen una a una las palabras como si las consultaran antes en el diccionario de Caro y Cuervo, saboreando su propio café en la barra de algún puesto de Starbucks en Dallas; la estridencia alborotadora y pendenciera de los nicaragüenses en el Miami asoleado que a ellos se les parece a Managua, como si nunca hubieran salido de allá; las palabras que arden como brasas en la boca de los dominicanos de Manhattan, y las que tienen los arpegios de violín rural, restregado con malicia y ganas de llanto, en las voces de los mexicanos de Chicago; o esos salvadoreños, en fin, siempre en grupos en los andenes del metro de Rosslyn, en Arlington, conversando de todo, como si nadie los estuviera oyendo mientras yo acerco

mi oído avaricioso a lo que dicen, y sé entonces que otra vez hablan de triunfos perdidos, de ausencias y de penas.

Que una generación tras otra de escritores trasplantados a Estados Unidos se manifieste más allá de las viejas fronteras, con vivacidad creativa, es una prueba de que la literatura castellana será cada vez más ubicua, no sólo en cuanto a escenarios, sino en cuanto a la lengua misma. Un castellano de las Islas Canarias, o de La Patagonia, y otro de San Pedro de Macorís, o de San Juan de Puerto Rico, o de San Cristóbal de Las Casas, o de Castilla La Mancha; y también un español literario de Atlanta, o de Brooklyn.

Pero es aquí donde me paso al otro lado del espejo, y veo mi lengua en otra lengua que de todas maneras sigue siendo mía, la nueva lengua en que escriben Rosario Ferrer, Julia Álvarez, Sandra Cisneros, Oscar Hijuelos, Junot Díaz, Daniel Alarcón. Desde el inglés, como Conrad, o como Nabokov.

¿Me contradigo? No me contradigo. Escribo en español, desde el español, seguiré haciéndolo toda la vida. Pero el fenómeno de la emigración es complejo, y siempre enriquecedor. Los idiomas, como los ríos caudalosos, se van por muchas vertientes, y sus caudales van variando de acuerdo a los territorios que atraviesan.

No es lo mismo abandonar una lengua madre en la edad madura para adoptar otra, porque esa lengua madre tiene fronteras estrechas, que escribir en la lengua dinámica del emigrante niño que escucha hablar en su casa el español, y en la calle el inglés, y entonces lo que va a dar a la escritura literaria es una mixtura, una amalgama verbal que significa la creación de un nuevo lenguaje que no hace sino reflejar la experiencia diaria, que es una experiencia oral transmutada en experiencia escrita, y que, por tanto, no puede dejar de ser literaria.

Es lo que resulta en la novela de Junot Díaz *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. Es cierto que es una novela escrita en inglés, pero es un lenguaje híbrido, que no podría explicarse sin las constantes inserciones del español oral caribeño, que bien puede ser también el español oral de los emigrantes dominicanos a Nueva Jersey. ¿Cuántos españoles hablados por dominicanos habrá, en todo caso, en Estados Unidos? El de Newark, el de Manhattan, el de Providence, el de Tampa.

Es una novela escrita en un nuevo inglés, un inglés distinto, que yo pienso que no es traducible al español. ¿Puede traducirse satisfactoriamente el *Ulises* de Joyce? Creo que tampoco. Las complejidades que presenta la novela de Junot Díaz a la hora de trasvasarla al español no son pocas, la primera de ellas, que el sistema nervioso de la novela, el que crea las sensaciones, se halla en el español oral que reproduce, y que sólo tienen sentido al lado del texto narrativo en inglés; porque si no, todo el texto en español, el original más el traducido, pierde su sustancia.

Pero este lenguaje híbrido, o mixto, no es sino una consecuencia cultural que nos enseña el mundo de donde proviene la novela. La novela proviene de la emigración, y toda emigración no sólo deja atrás una historia nacional, sino que la trae consigo, en la memoria y en los sentimientos de la familia. La familia, como protagonista, es un distintivo de la literatura latinoamericana, de lo que resulta siempre una saga. Somos cronistas del pasado, y de los sucesos públicos que ensombrecen ese pasado, en cualquier idioma que escribamos.

Seguramente Junot Díaz sería de todas maneras un excelente escritor si hubiera olvidado ese pasado dominicano, pero lo que estoy juzgando es una novela suya escrita en clave latinoamericana, que cuenta la historia de una familia bajo el peso del terror de la dictadura del Generalísimo Rafael Leónidas Tru-

jillo, y que entra en disputa con *La fiesta del chivo* de Mario Vargas Llosa para narrar el trujillato.

Trasplantado a su inglés híbrido, Junot Díaz se hace cargo de la historia de su país, y no abandona la sustancia imaginativa latinoamericana que nunca deja de traslapar la historia pública, siempre preñada de excesos y anormalidades, con las historias privadas, porque las dictaduras, los exilios, son factores del destino que alteran las vidas privadas, y el novelista, entre nosotros, siempre está allí para servir de cronistas desapasionado de esas maneras en que las vidas privadas se transforman bajo ese peso que bien podemos llamar destino, o llamar poder.

¿Qué poder es ése? El poder de las viejas dictaduras de los caudillos vestidos de general napoleónicos, sin olvidar el tricornio emplumado, y que se proclaman sin sonrojo padres de la patria, o rebautizan a las capitales con su propio nombre, como Trujillo, que ordenó que Santo Domingo se llamara Ciudad Trujillo, y que mantienen las salas de tortura en los sótanos de sus propios palacios presidenciales, o a las prisioneros metidos al lado de las fieras en las jaulas de su jardines zoológicos privados, como hacía Anastasio Somoza; el poder de las satrapías militares científicas de la segunda mitad del siglo veinte, que practicaban la doctrina de la seguridad nacional persiguiendo sin tregua al enemigo interno, que eran los jóvenes, miles en las listas de desaparecidos, niños arrancados del vientre de sus madres antes de ser asesinadas para ser dados en adopción. Todo eso ha sido novelable y lo sigue siendo. Está en la sustancia de nuestra realidad, y de nuestra literatura, y entre ambas se crea una frontera dichosamente difusa.

Pero está también el poder de las grandes desigualdades económicas que empuja al exilio a miles de espaldas mojadas, los que traen en sus bocas la lengua mojada, porque estas emi-

graciones en busca del sueño americano no son sino exilios. Y está el poder del narcotráfico, que asesina todos los días y desmiembra familias, corrompe y compra jueces, fiscales y policías, y aun políticos, y financia campañas electorales. Todo esto ha sido novelable y lo sigue siendo, y la novela latinoamericana no puede desprenderse de esta piel, ahora puedo decir, en cualquier lengua que se la escriba.

¿Qué es, sino una novela latinoamericana, *Lost City Radio*, de Daniel Alarcón? La guerra librada entre la guerrilla maoísta de Sendero Luminoso, y el Ejército del Perú, ha sido una de las más crueles y despiadadas en la historia del continente, una guerra en que ambas fuerzas convirtieron por igual en víctimas a la población campesina. Miles de inocentes asesinados por ambos bandos. Para un novelista peruano, se trata de un tema insoslayable. El tema, y sus consecuencias en la sociedad, y en las vidas de las gentes más humildes. Santiago Roncagliolo, que pertenece a la misma generación de Daniel Alarcón, pero que escribe en español, lo retoma en su novela *Abril rojo*, las sombras del terror que años después de acabada la guerra, todavía reinan en Ayacucho.

De eso se trata también la novela de Daniel Alarcón, del peso que diez años después esa guerra sigue teniendo en la memoria y en las vidas de las gentes que la sufrieron. Desde una aldea perdida en las sierras, un niño viaja a Lima llevando consigo una lista de desaparecidos para ponerla en manos de la conductora de un programa de radio, cuyo marido también se halla desaparecido. Sin las atrocidades de esa guerra, sin el terror, sin las arbitrariedades que trajo consigo, no habría historia que contar. Los programas de radio donde la gente expone sus quejas los hay en todas partes del mundo. Pero en Perú, lo que el niño lleva a los estudios de la radio es una lista de desaparecidos.

Y estoy hablando de los escritores más jóvenes, aferrados a los viejos temas de la historia pública porque son fantasmas que no pueden desterrar de la memoria que han heredado, una textura que va más allá de la lengua en que se expresen. Son, al fin y al cabo, historias de desterrados, las que todo el que se va lleva consigo al exilio, en su memoria y en su lengua. La lengua mojada. Pero que sólo quien recibe la gracia de la escritura puede expresar la historia, o su historia, en las palabras.

*Lengua* se llama en quiché a quien habla en nombre de los demás, porque tiene el don de la palabra y representa así a los que no tienen voz. La persona *es* la lengua. Los que hablan, y los que escriben, para que quede memoria de las ocurrencias del pasado, estén donde estén, son los lenguas de la tribu.

¿A qué otra cosa mejor puede aspirar un escritor, de este lado de la frontera o del otro, sino a ser lengua de su tribu?



TRES SEMILLAS DE GRANADA<sup>1</sup>  
*Rose Mary Salum*

1

Desde que crucé la frontera que divide los Estados Unidos de México, esa línea que en un descuido se abre como una zanja, el inglés aprendido en mis años mozos dejó de funcionar correctamente y, para mi asombro, mi pronunciación se apelmazó y sus palabras se rebelaron en mi contra: los sustantivos se vaciaron, los adjetivos abandonaron su capacidad descriptiva y los verbos se transformaron en una especie de parálisis. Por una razón que no he acabado de entender y me ha robado cientos de horas frente al sillón del psicoanalista, el inglés que manejaba con tanta confianza y articulaba con acento casi imperceptible se desprendió de mi lengua y se desplomó quebrándose en mil pedazos, tal como el espejo de Blanca Nieves cuando abandonó la tarea de devolverle la imagen acostumbrada, cuando la realidad del mundo había cambiado, cuando dejó de ofrecer las mismas respuestas. Las sesiones con el psicoanalista no fueron suficientes para subsanar el sentido de pérdida; por lo tanto, en un acto de profunda desesperación decidí visitar un experto en

---

<sup>1</sup> Agradezco a David Medina Portillo, Estela Porter-Seale y Gisela Heffes su atenta y siempre incondicional lectura.

la práctica de la hipnosis. Después de asistir a varias sesiones, una mañana le confesé al doctor que al día siguiente presentaría una conferencia en inglés y estaba asustada. Desesperado me dijo: *Just talk! Let it out!* Bastante confundida por su reacción, me levanté del asiento, pagué la consulta y volví al mundo con mi lengua quebrada bajo el brazo.

Mi español también ha sufrido los estragos del cambio, sólo que en este caso el deterioro se ha revelado de forma distinta. La gramática se nota alterada y mi expresión oral se ha inundado de anglicismos y palabras del *spanglish*. Mi escritura flota sobre un océano de ambigüedades y los adverbios no modifican nada. Mi estilo abandonó la poesía y optó por el pragmatismo. Los resultados no han sido óptimos. Vivir en el extranjero ha limitado mi decir y entorpecido mi destreza para expresarme con nitidez en mi propio idioma.

Mi ascendencia (proviengo de una familia que salió de Líbano en la primera guerra mundial) ha aumentado mi sentimiento de extranjería. Durante la infancia conviví con el árabe, pero solamente aprendí las malas palabras y algunas frases sueltas. Éste se volvió inaccesible porque los mayores lo hablaban para que los chicos no entendiéramos. Sin embargo, fuera del hogar, los abuelos se limitaban al castellano. La discriminación que sufrieron en aquella época desmotivó su práctica abierta. La gente los llamaba “turcos”, por lo que dejaron el árabe para ciertas reuniones familiares y la intimidad del hogar. Crecí de lleno con ese idioma sin jamás apropiarme de él pero con toda su visión del mundo y sus tradiciones. Las consecuencias de haber crecido con una lengua que por paralela fue inalcanzable, resultan una incógnita; nunca he reflexionado seriamente sobre ellas.

El gusto natural por la literatura en estas condiciones ha sido desgastante: ha requerido horas extras de estudio, trata-

mientos psicoanalíticos y periodos enteros de inseguridad. Vivir en un hábitat ajeno erosiona las sutilezas de la expresión.

En medio de estas circunstancias, con una lengua quebrada, una prácticamente fantasmal y otra duramente afectada, entendí que el exilio era parte de mi esencia. Que mis mudanzas sólo eran la extensión de aquel viaje emprendido por mis abuelos cuando llegaron a América en busca de paz y un lugar donde desarrollarse. Entendí también que mi relación personal con la poética del dislocamiento, con ese estado incierto e indefinido, era mucho más íntima de lo que yo misma había querido aceptar. La frase *soy de* ahora perdía su significación más tradicional y me arrojaba a un viaje interno en busca de un concepto lo suficientemente dúctil para adaptarse a las nuevas circunstancias. Por lo pronto, la zanja ya se había abierto y comenzaba a tragarse mi voz. Con frecuencia me descubría en México escribiendo sobre Líbano, en los Estados Unidos sobre México y al visitar el Medio Oriente, regresé cargada de nuevas historias sobre la guerra. Un conflicto bélico tan extranjero como lo puede ser el conflicto entre demócratas y republicanos, pero tan cercano, como transitar por la misma avenida donde fluye mi realidad.

La acumulación de dislocaciones ha añadido una fisura a mis lenguas y acarrea consecuencias tan simples como la de no poder encasillar mi raza en los formularios oficiales que la vida diaria requiere así como las más sofisticadas: la pérdida y por ende, el cuestionamiento de mi identidad. Si pudiera afirmar con certeza que soy una latina (aunque en realidad no lo sea porque el término está destinado a las escritoras de origen latinoamericano escribiendo en inglés y, como dijimos antes, mi inglés se fracturó) sería una latina confundida, una libanesa mexicana (un término inexistente porque en México las estructuras sociales que se refieren a los orígenes operan por

canales distintos) y una americana desdoblada (un concepto políticamente impensable pero altamente descriptivo). A eso, lo llamo mis circunstancias. La territorialidad en cuestión. La constante disyuntiva: ¿a cuál geografía de mi imaginario y del imaginario colectivo pertenezco? Quizá a la perenne no pertenencia, a la obligada y dudosa extranjería. O tal vez a la mutante sensación de no estar, de no acabar de llegar, de no acabar de partir, de no acabar de ser, de no poder descifrar quién habita estos nuevos territorios mentales y físicos, de vivir en un entremedio, entre espacios, entre lenguas. Enfrentar la confusión que crea la mirada del Otro al percibirnos, la extrañeza mostrada cuando advierten un acento, la inclinación de su cabeza cuando hablo, el incremento del volumen de su voz cuando me contestan y el regodeo de la dicción cuando se dirigen a mí: *Where-do-you-originally-come-from?* La mirada perdida cuando tratan de entender palabras que en mi dicción se pronuncian exactamente igual: *beach/bitch*, *bean/been*, *leavel/live* ¿Cuál es la diferencia? ¿Una *i* larga, una *i* corta? Las exquisiteces de la comunicación.

## 2

Me convertí entonces en la mutante, la dislocada, la que transita, la que, como entidad chamánica, se mueve entre mundos. Tomé la identidad del camaleón que se adapta a la mirada del otro, la que adopta el aspecto de la sobrevivencia. Entendí que el espacio vital antes unívoco, se había bifurcado haciendo de esta condición la norma, como esos mundos cuánticos coexistiendo simultáneamente. La nueva forma de estar abrió la posibilidad a los binomios tal y como le sucedía a los personajes

de Ana Lydia Vega, Sonia Rivera Valdés o incluso, del mismo Hemingway.

En el prólogo de la *Norton Anthology of Latino Literature* (2011), Ilán Stavans habla sobre los temas pilares tratados en la literatura latina de los Estados Unidos. Uno de ellos es la fijación por las raíces, los lazos afectivos hacia el origen se traducen en una duplicación de la identidad. Entendí entonces que la caída libre que había iniciado cuando cruzaba la frontera, esa zanja abierta y amenazadora que prometía tragarse al que decide traspasarla, me había convertido, sin siquiera desearlo, en parte de un estereotipo al que por primera vez empezaba a entender. Había leído al respecto; a decir verdad, el pachuco del *Laberinto...* o los hermanos del *Mambo...* no añadían nada a lo que entonces parecía ser mi vida.<sup>2</sup> Tampoco me interesaban. Fue hasta mi salida que la añoranza geográfica y los recuerdos se modificaron desde sus estructuras. El lazo que unía mi pasado con el presente se revitalizó, los recuerdos tomaron forma y cobraron existencia refiriendo ahora a esta nueva realidad que experimentaba.

Las construcciones afrancesadas de la colonia Roma y Polanco, el centro de la ciudad con patios abiertos y columnas de cantera, los muralistas hablando en las cafeterías, el Ángel de la Independencia como testigo de tantas historias penosas, los churros con chocolate del Portón y las quesadillas de Coyoacán, se contraponían a la arquitectura perfectamente geométrica y aséptica de los suburbios de los Estados Unidos, la precisión de los rascacielos, la exuberante vegetación de los parques, las

---

<sup>2</sup> Me refiero a *El laberinto de la soldadad* (1950), de Octavio Paz, y *The Mambo Kings Play Songs of Love* (1989), de Oscar Hijuelos.

hamburguesas del Mc Donalds o las distintas versiones del pay de queso de las franquicias de restaurantes. En los momentos de más añoranza, veía con desconsuelo el orden exterior: “Todo exacto, piedra sobre piedra, bajo el estupor. Tengo adherida a la piel –planta del pie–, un nombre preciso, una esquirla dentada (aguijón o filo o tenso nudo), cristal a la uretra” (Cerón 56).

El recuerdo dejó su condición pretérita y se amplificó hasta el presente creando una doble realidad. Ahora me encontraba deambulando entre el presente/pasado, lo comprensible/incomprensible, lo ajeno/conocido, lo familiar/extranjero, lo fijo/cambiante. Los códigos sociales se impusieron a través de las estructuras lingüísticas que exige el nuevo idioma. Sustituí las tonalidades que naturalmente surgen del habla por otras nuevas que obliga el inglés; incluso para contestar el teléfono. Pero la tensión que surgía del roce con la gente, añadió un nuevo binomio a mi reciente colección: el inglés/español. Me daba cuenta de que en un país de más de 300 millones de habitantes constituido en parte por inmigrantes de Latinoamérica, una lengua no “oficial” pulsaba en las estructuras sociales añadiendo un nuevo componente al dislocamiento. Éste era un país bilingüe que se manejaba como monolingüe y el tironeo entre ambos idiomas y sus estructuras gramaticales, así como mentales, enmarcó mi condición foránea y mi percepción sobre la pertenencia.

Muy pronto la segunda lengua fungió como un estilete que separaba la noción de equidad acentuando mi destierro. Su imposición en la vida diaria me llevó a ser parte de una estadística, de material de estudio. A los conceptos de violencia, drogas, decapitación, sangre, revueltas y dictadura usados en el español, se añadieron otros por el canal del idioma adquirido: *aliens, wetbacks, ilegals, beaners, foreigners* and *brownies*. Los términos nuevos se apilaron a los que flotaban en mi imaginario

como una carga política que pronto se convertiría en mi carga diaria y legal. Mis realidades paralelas se politizaron a través de la lengua. Tuve que aprender las nuevas leyes y sus penalidades y cambiar ciertas actitudes: lo que en mi país era normal, aquí se convertía en una falta de educación, lo que allá era bien visto, en los Estados Unidos se volvía un acto ilegal. Judith Butler y Spivak lo explican mejor que yo en *Who Sings the Nation State?* (2007) El manto del poder de un Estado no desliga a sus habitantes de las leyes que lo rigen. A pesar de lo ambivalente de esta situación, mi falta de identidad jurídica –y mental– ante éste no me libraba de la imposición del poder que ese Estado, y sus ciudadanos, ejercen.

La cuestión en sí es difícil porque estaba sucediendo algo extraño: el país que me recibía ahora me desposesionaba. El país que históricamente había dado cabida a los inmigrantes, ahora los relegaba a la marginación. Bastaba un poco de acento o una expresión mal estructurada para dejar bien clara la extranjería. Ahora podía entender a William Scott Green cuando anotaba que “A society does not simply discover its others, it fabricates them, by selecting, isolating, and emphasizing an aspect of another people’s life, and making it symbolize their difference” (en Pagels 1996: xix).

La problemática dejó de ser subjetiva o una cuestión de aparente inadaptación y pasó a la mesa de discusiones específicamente legales, pero también éticas y psicológicas. Por primera vez en la historia –mi historia, mi percepción– las voces de inmigrantes que pulsaban en una realidad lateral a la mía tenían sentido. Un puñado de leyes y un hábitat distinto me situaban al margen a pesar de mis exhaustivos intentos por pertenecer y construir una nueva identidad. La noción de gravitar entre una frontera y la otra, requería de mí una narrativa que

me reacomodara en el mundo. Quizá un mundo fluctuante, surgido de desplazamientos geográficos en donde a la idea de salida le corresponde la de llegada, y a ésta, la necesidad de encontrar un término para describir la movilidad, para nombrar lo indispensable. Entendía que para encontrar esa nueva denominación, tendría que recorrer esa otra, la del inmigrante. La palabra exilio quedaba fuera de lugar, así como el de exilio voluntario. La palabra conmutar tampoco era representativa porque mi desplazamiento no era exclusivamente físico; imponía un desplazamiento mental, incluso literario. Me di a la tarea de buscar palabras de autores que estuvieran bautizando esa forma nueva de estar en el mundo, de medios que dieran cabida al espíritu dual del dislocamiento. La capacidad de redactar, de escribir como acto creativo, me permitiría imaginar y concebir el camino. Pero la zanja se ahondó un poco más.

Sin haber invertido un ápice de voluntad, había pasado —además del estereotipo— a ser parte de las estadísticas del fenómeno migratorio típico de la era de la globalización. Mi forma de estar se caracterizaba por la desposesión; tendría que cavar nuevos canales para depositar mis raíces en la recién adquirida geografía. Tras la posibilidad de permitirme el equívoco, sortear un mundo ajeno, vivir en la añoranza hasta en los detalles más nimios, comencé a incursionar por las rutas internas, porque las externas ya habían sido transitadas históricamente por mis paisanos, congéneres o incluso familiares. La travesía resultaba desafiante e incómoda; era como lanzar redes al vacío.

En ese espacio ciego que precede a la escisión, entendí que la lengua no sólo era el medio por el que delataba mi no pertenencia, también era el medio por el que se volcaba el cúmulo de emociones y sensaciones experimentadas por primera vez. El español se volvió la vía del desahogo, la delgada demarcación

de la patria, la membrana que aún contiene. Mi condición foránea se dio a la tarea de buscar nuevos territorios verbales, cabildear con esa dualidad y realizar consensos.

La pregunta *quién soy* con respecto a *dónde estoy* obliga a emprender un ejercicio comparativo interminable. El reacomodo es la nueva forma de estar en el mundo; en ambos mundos. Todo es y todo se entiende en relación con ese país que se dejó. Nada existe independientemente, por sí solo, todo existe en *comparación a, en relación a.*

Dentro de ese movimiento, la memoria regresa a un lugar inexistente. Nunca se regresa a la misma casa añorada (hubiera dicho Heráclito en tiempos del libre comercio). ¿Cómo digerir los pensamientos y las emociones de un impacto así? Escribir. Habrá que escribir para volcar, para nombrar, para recrear. “Imposible” responde esa voz interna, la que teme fallar en el bautismo. “Ni siquiera lo consideres”, replica el censor interno.

Doy inicio a una serie de peregrinaciones virtuales; encontrar una vía de expresión que nombre lo ajeno: el idioma, las costumbres, los códigos sociales. ¿Cómo? ¿Tan pocas plataformas para un fenómeno tan recurrente? Leo un reporte de la ONU: más de 175 millones de personas viven fuera de sus países de origen. Imperativo: encontrar un contenedor para el imaginario de un dislocado. Entonces surge *Literal.*

### 3

Desde mi llegada, había estado buscando medios en los Estados Unidos para publicar en español. Los pocos que aceptaron leer el material lo rechazaron de inmediato porque mis historias no cuentan mi crianza en ese país del norte, mis profundas raí-

ces con lo prehispano, la cercanía al *spanglish* o la identificación con el movimiento chicano. Tampoco habían sido concebidas pensando en satisfacer los géneros establecidos por las leyes del mercado de esta sociedad. Mi trabajo no contaban nada de lo que se esperaba de una escritora hispana. Muy pronto me di cuenta de que seguía habitando el dislocamiento: hasta para ser hispana había que satisfacer ciertos requisitos.

Entendí muy rápido que las alternativas para publicar en los Estados Unidos eran escasas y mis posibilidades prácticamente se nulificaron cuando descubrí que muchas de las editoriales y revistas dirigidas a los latinos publicaban material exclusivamente en inglés, a pesar de que el territorio cultural norteamericano fuera bilingüe, lo ignoraran, y esto no acabara de integrar el total de sus expresiones –aun cuando existe una población cada vez más numerosa de hispanoparlantes titulados con maestrías y doctorados. Las opciones viables me remitían a España y Latinoamérica, espacios con los que mantenía lazos precarios o inexistentes. Yo había dejado el lugar de origen en medio de mi formación como escritora, por lo que incluso el vincularme con mi propia generación resultaba una tarea ardua; sería difícil aproximarlos desde la distancia.

¿Cómo empezar a recoger los pedazos de eso que había ido tirando en mis países de origen? Pensé que el cambio podría ayudar a desprenderme de una vez por todas de Líbano para acabar de integrarme a México y luego despojarme de México para poder asimilar los Estados Unidos. Muy pronto entendí que los países no se adhieren a la superficie de la piel, sino que se integran a los huesos, a la médula y lo que en realidad estaba faltando era adquirir la capacidad de nombrar todos esos trozos que conforman la vida. Como decía Lewis Carrol en boca del conejo blanco: había que empezar por el principio.

La idea de iniciar una revista bilingüe y cultural, de crear un mundo familiar entre sus páginas, me resultaba tan intimidante como necesaria. Allí se podría traducir física y visualmente la existencia de esa zanja; mi frontera. El proyecto de una revista internacional podría sanar el surco que me había devorado a la llegada; el mismo que había borrado mi voz. Con este proyecto podría salir al exterior hasta donde las semillas de granada que había ingerido durante este proceso lo permitieran. La idea prometía ofrecer la posibilidad de navegar entre ambos países y expresar abiertamente el desdoblamiento en ambas lenguas, la propia y la adoptada. La conciliación y la concretización de ambos universos en las páginas bilingües, en esos momentos de profundo cuestionamiento, resultaba ser un desenlace viable para volver a crear una patria, un estado de confianza y creatividad, para lograr un medio que avalara el encuentro entre mundos. La naturaleza colectiva de una revista podría fortalecer y poner en altavoz la experiencia del desplazamiento, la vorágine de vivir entre lenguas, entre códigos sociales distintos, entre costumbres disímiles y siempre tirando hacia lados opuestos. Asimismo, tenía una visión casi idealista de lo que significaba comenzar una revista cultural. Quería exportar a norteamérica mi propia tradición literaria y artística y, como dice Malva Flores en su libro *Viaje de Vuelta* (2011), construir un sitio privilegiado para entender los caminos de la vida intelectual y develar una fotografía de alta resolución en donde número a número se evidenciaran los más inusitados detalles de las ideas que desembocan en la creación.

Los encuentros culturales que se plasmaran en sus páginas podrían concretizarse en la realidad con actividades culturales en donde el intercambio de ideas se pudiera desarrollar de cara a los participantes y su audiencia. De este modo, la necesidad

de conexión como el detonador del diálogo internacional, no sólo se llevaría a cabo dentro de los interiores de la revista o los artículos en su versión *online* sino que se extendería a talleres, simposios y conferencias que dieran testimonio de que la cercanía es inevitable, que la separación imaginaria es absurda cuando la proximidad física es tan obvia, que el vínculo entre la América hispanohablante y la América angloparlante es indispensable, que Latinoamérica no puede concebirse sin los Estados Unidos y viceversa. La idea sería, en pocas palabras, promover la cultura en su sentido más *Literal*.

Si este proyecto fuera viable, si pudiera sostenerme en el mundo exterior por algún tiempo, se podría dar vigencia a las producciones latinoamericanas que están a la par de otras producciones internacionales. Solo había que encontrar el medio, la forma de expresarlo. Es cierto, algunas revistas surgen en respuesta a una generación anterior o en oposición hacia una estética vigente, algunas otras como medio para ejercer su poder. *Literal*, entre otras causas, surge en el vértice de dos culturas, se desarrolla en el enclave donde dos cosmogonías confluyen y se rozan.

Su propuesta, ahora lo entiendo, era ambiciosa (lo supe cuando, en una ponencia, Adolfo Castañón lo dijo al público).<sup>3</sup> Buscaba dar existencia a ese cruce donde ambas idiosincrasias se tocan, donde dos corrientes marítimas convergen, chocan, se revuelven, discuten, pero donde la tensión lingüística e intelectual pudiera encontrar un cauce. Crear un proyecto independiente sería el primer acto de afirmación, el testigo de esa geografía, de ese estado liminal donde palpitan las ideas; sería la forma de comenzar a navegar entre mundos. A pesar de la

---

<sup>3</sup> Feria Internacional del Libro de Guadalajara (Noviembre de 2010).

visión centralista tanto de México como de los Estados Unidos, esa franja geográfica y espacial tendría que ensancharse a base de nombrarla, de darle existencia por sí misma, creando una realidad verbal.

El inicio, como todo lo que se inaugura, fue difícil —de haberlo pensado mucho tal vez nunca me habría embarcado en esa empresa. Quizá el detonador fue haberlo hecho en medio del proceso, antes de la digestión de las tres semillas, en medio del ayuno, entre la incertidumbre y la necesidad, mientras la pérdida aún estaba muy vigente y la identidad en plena indefinición. Seguramente ayudó el desarraigo y el apuro de encontrar un hogar. Acaso fue la orfandad verbal, la falta de patria literaria, la necesidad de un lenguaje. Tal vez fue todo o nada. Quizá sólo fue un impulso creativo.

Pero nació *Literal* cuando la palabra “conexión”, y con ella una imagen de puente cultural, me tomaron por sorpresa. Había que establecer un diálogo entre América Latina y Norteamérica, ocuparse de las manifestaciones culturales y artísticas contemporáneas. Tendría que llenar vacíos recogiendo autores de ambos territorios y publicándolos uno al lado del otro como el primer paso de convivencia.

*Literal* se convirtió en portavoz de lo que he venido expresando, de lo que se vive en estas tierras. Entre las páginas bilingües y monolingües de *Literal*, se ha explorado y cuestionado el mundo en voces de Wangari Maathai, Martha Nussbaum, Joseph Nye o Christopher Hitchens; se ha dado cabida al pensamiento duro en la pluma de George Steiner, Slavoj Žižek, Tony Judt, Mark Lilla o Malcolm Gladwell; se da espacio a las voces originales a través de entrevistas con creadores y pensadores como Mario Vargas Llosa, Carlos Monsiváis, Margo Glantz, Sergio Pitol, Gioconda Belli, Tedi López Mills o Carlos

Fuentes; se mantiene viva la poesía y la narrativa y se busca la reflexión y la crítica a través de sus reseñas. En *Literal* existe una genuina preocupación por las ideas que actúan como el motor de los cambios sociales y artísticos, una inclinación por el análisis del presente porque en el acto de la observación se nombra la realidad. Y a pesar de no haber olvidado su vocación creadora, también da cabida a la crítica tanto artística como política. En *Literal* creemos que la palabra es el punto de partida para nombrar el mundo contemporáneo y entenderlo.

Quizá la labor más difícil ha sido la de convencer a sus lectores que una revista interdisciplinaria puede existir. No me refiero a México, sino específicamente a Norteamérica, porque en ésta última las publicaciones de esta naturaleza prácticamente se desconocen. Existen los *journals*, pero no las revistas de humanidades. Cuando en el 2006 *Literal* recibió el CELJ Award, en la categoría de mejor revista “híbrida” de ese año, quedaba en evidencia la dificultad con la que los norteamericanos se relacionan con todo aquello que suena a interdisciplinario y humanista, así como su tendencia a encasillar publicaciones con un perfil poco convencional ¿Cómo lidiar con una entidad híbrida cuando el mercado ofrece *journals* perfectamente definidos? La existencia de una publicación que habita entre tierras ha sido ardua. Para algunos lectores, la revista tiene excesivos artículos en inglés y para otros demasiados en español. Sólo aquellos que vivimos en circunstancias dislocadas entendemos que esa alternancia y el desequilibrio entre idiomas es un hecho rutinario porque el territorio cultural norteamericano no ha acabado de integrar las expresiones hispanoamericanas, así como los latinoamericanos aún ven con recelo la influencia cultural norteamericana. Y a pesar de los contratiempos, *Literal* insiste en acortar distancias y diluir fronteras.

\* \* \*

La realización de este proyecto modificó mi entendimiento frente a las circunstancias. La dicotomía partida-retorno y los binomios que habían brotado desde mi llegada, se han ido integrando a mi forma de ver el mundo. Ese desdoblamiento que antaño percibía, me hizo comprender que no se está fuera sino lejos, que las esencias no cambian sino las formas, que las voliciones y el miedo a lo que se desconoce es parte de la naturaleza humana. Volví del viaje interno recuperando las palabras extraviadas y su capacidad de nombrar. La lengua fracturada ahora hilvanaba en su particular sintaxis los trozos perdidos.

La vuelta al estado primigenio en el que había salido de mi país hacía tantos años ahora se me presentaba como una utopía, una obstinación de mi parte. La sentencia del ayuno como condición indispensable para el prístino retorno se había violado. Había ingerido las semillas de aquello que me llevarían a un nuevo presente y a modificar la visión del que se concibe como entidad monolingüe y uniterritorial. Durante el proceso, el Hades había ofrecido la posibilidad de convivencia con la alternancia. La actitud trágica del que ha sido arrancado de su hábitat, ahora me sonaba a mentira como dijera Roberto Bolaño frente a un auditorio vienes cuando hablaba de exilio y literatura.

El presente ofrecía las claves para entender y expresar mis nuevas circunstancias, de conectar lo inconexo y encausar contornos opuestos. La sentencia del mito griego que paraliza al que mira hacia atrás dejó de ser una realidad a nivel psíquico; ya no hubo más necesidad de sesiones hipnóticas. La zanja profunda y lineal había dejado su condición divisoria y adquirió la maleabilidad de una nueva caligrafía.



LA GRAN TELENOVELA DE AMÉRICA LATINA  
*Isaac Goldemberg*

A escasos 15 minutos de la isla de Manhattan, en un gueto conocido como “Little Jerusalem” –la pequeña Jerusalén–, un escritor peruano-judío escribe una novela. El escenario principal de la trama es Nueva York (ciudad en la cual el escritor lleva más de treinta años), pero la acción abarca también otros espacios: Perú, México, República Dominicana, Israel, Argentina, Puerto Rico y algunas ciudades de Estados Unidos, como Miami y Los Angeles. La novela narra dos historias paralelas: la del propio escritor –Daniel Katz– y la de su medio hermano –Ángel de la Cruz–, quien ha viajado de Lima a Nueva York para convertirse al judaísmo. Novelista de día domingo, Daniel Katz es –a sus cuarenta años– un Junior Executive de “Publicity Plus”, una de las agencias publicitarias más importantes de Madison Avenue.

Al comenzar la novela, a Daniel le han encomendado la dirección de la campaña publicitaria más importante de su carrera: limpiar la imagen del movimiento palestino Hamas con la finalidad de ganar adeptos, especialmente entre los judíos, para la creación de un Estado palestino. Ángel, por su parte, es historiador. Ha viajado a Nueva York con dos objetivos: pedirle a su medio hermano que le consiga un rabino dispuesto a convertirlo al judaísmo, y probar que tanto Cristóbal Colón como César Vallejo fueron judíos. Investigador incansable y poseedor

de un talento analítico comparable al de un Sherlock Holmes o al de un Sigmund Freud, Ángel está convencido de que en la Jewish Division de la Biblioteca Pública de Nueva York, sita en la esquina de la Quinta Avenida y la Calle 42, yacen pruebas irrefutables de que Colón era judío. Su tesis es sencilla: el Gran Almirante descendía de sefarditas conversos —y quizás criptojudíos— que huyeron de España durante las persecuciones de 1391. Esta, pues, sería la pieza que otorgaría pleno sentido al rompecabezas de su misteriosa vida y que explicaría muchos interrogantes sin respuesta. Por ejemplo: por qué no llevó un sacerdote católico en su primer viaje; por qué su primera carta de relación después del Descubrimiento no fue para los Reyes Católicos —como era de esperarse— sino para Santangel, banquero judío converso cercano a la Corte y con cuyo apoyo financiero se costeó la expedición.

Si su obsesión por probar la judeidad de Cristóbal Colón está alentada por el hecho de llevar el mismo apellido que el Gran Almirante, ya que por vía materna Ángel y Daniel apellidan Colón, su obsesión por desenterrar las raíces judías de Vallejo está insuflada por fuelles distintos. En primer lugar, por el de la fuerza telúrica: al igual que Vallejo, Ángel es mestizo —de rasgos marcadamente andinos— y oriundo de Santiago de Chuco, pueblo donde nació el vate peruano. Además, subraya Ángel, no es nada casual que el segundo nombre de Vallejo sea *Abraham* y que sus dos abuelos hayan sido sacerdotes católicos. Crónicas, testimonios y diversos documentos históricos presentan pruebas fehacientes de que a lo largo de su historia, la iglesia católica latinoamericana ha albergado en su seno a un gran número de curas descendientes de judíos conversos.

Por otra parte, la irrefutable evidencia del ancestro judío de Vallejo se encuentra, según Ángel, en su misma vida y obra:

siempre lo acompañó una sed religiosa a modo de los profetas bíblicos, en intimidad con un Dios vivo, y no con un Dios dogma; siempre anidó un pensamiento político que privilegia el amor al prójimo, la justicia social, el sufrimiento redentor del inocente, la esperanza apocalíptica encarnada en el Mesías. ¿Y cuáles son las “cualidades típicas” judías que revela su obra? Según Ángel: el amor al pueblo; el deseo de asumir toda la cultura universal; el gusto por las alusiones bíblicas; la importancia asumida al simbolismo numérico, con ecos de la Cábala; and *last, but not least*, la concepción de Jesús como heredero fidedigno de los profetas bíblicos. Ahora bien, la prueba decisiva que Ángel necesita —la carta genealógica materna de uno de sus abuelos curas—, yace en una de las habitaciones cavernosas de la Jewish Division de la Biblioteca Pública de New York, en Manhattan.

Por su parte, el escritor no ha decidido todavía qué título darle a su novela. En su mente batallan dos: *A Dios al Perú* y *La gran telenovela de América latina* (latina, con letra minúscula). Como ya tiene contrato para que la novela se publique en inglés, le preocupa cómo se traducirá el título. Podrían confundir *A Dios al Perú* con una despedida, siendo una salutación, y traducirlo como *Goodbye Peru*. Por otro lado, *To God To Peru*, no conserva el doble sentido del español. ¿Qué hacer entonces? ¿Sacrificar la traducción al inglés? ¿Ser fiel a la versión en castellano? El otro título, *La gran telenovela de América latina*, sí puede vertirse sin mayores obstáculos al inglés: *The Great Soap Opera of Latino America*, es decir de una América latinizada (por eso la palabra latina después de América está en letra minúscula). Sabe, sin embargo, que una telenovela no es lo mismo que una *soap opera*. ¿Por qué no llamarla entonces *The Great Telenovela of Latino America*? ¿Y por qué no *La Gran Soap Ope-*

*ra of Latino America?* En ese momento, el escritor se percata de que su novela es también una novela acerca del idioma, mejor dicho de los idiomas en que la está escribiendo: inglés, un poco de judezmo, de ídish, algo de quechua, de hebreo y algunas variantes del castellano americano. Escribe, además, en un español neoyorquino, plagado de anglicismos y de *spanglish*. Sabe que la pureza de la lengua se perdió hace rato, como se ha ido perdiendo también la pureza de sangre.

El escritor escribe, pues, en las lenguas del exilio. Desde el día que comenzó a vivir en medio de una realidad que se nombraba de otro modo, las lenguas del exilio fueron imponiéndole otra manera de nombrar las cosas y a él mismo. Tuvo que aceptar otra historia nominal, y dejar también que esos nuevos lenguajes, sobre todo el inglés, lo ocuparan y lo colonizaran (“Siempre la lengua fue compañera del imperio”, dijo Antonio de Nebrija [5]). El escritor vio que el lenguaje de aquí no servía para seguir nombrando la realidad de allá y que el lenguaje de allá tampoco servía para nombrar la realidad de aquí. Por eso escribe en las lenguas del exilio, desde esa nueva patria colectiva del habla que están fundando los latinos en Estados Unidos. Pero sabe que fundar una patria colectiva del habla implica poner distancia entre lo viejo y lo nuevo, entre las tierras de expulsión y la nueva tierra prometida. *Land*, en inglés, no es tierra en el idioma que traen consigo. Esa tierra, la nueva, se irá haciendo más cercana.

Pero para ello hay que fundar un idioma. Un idioma –puede ser el castellano, el inglés o esa criatura híbrida llamada *spanglish*– que exprese la experiencia colectiva de los latinos en USA; que sirva para afirmar un origen y consentir las lecturas de viejos/nuevos enfrentamientos relacionados con los problemas de identidad, adaptación, integración y asimilación a una cultura

diferente; que sirva para expresar las aspiraciones y la reconstrucción del pasado. Un idioma que se extienda como un puente desde el pasado hacia las proyecciones de los futuros; que les sirva de espejo para verse ellos mismos y para ver al otro. Porque si algo quiere el escritor es que *La gran telenovela de América latina* sea un reflejo del esfuerzo de autointerpretación en que se halla empeñada la comunidad latina de los Estados Unidos. Lo asiste en su misión el convencimiento de que este empeño puede constituir un referente útil del aporte que los escritores logran realizar cuando lo que está en juego es el esclarecimiento de las modalidades y tendencias que asume una cultura en su decisión de constituirse, desplegarse y palpar sus diferentes grados de consistencia, coherencia y contradicción. El escritor sabe que el tema de la identidad étnica, en vez de convertirse en un tema pasado de moda, continúa siendo de actualidad para los Estados Unidos. Y sabe también que no se halla solo en esta empresa, que un gran número de escritores latinos se encuentran escribiendo —ya sea en castellano, inglés y/o *spanglish*— acerca de cuestiones relacionadas con sus orígenes, su cultura y su idioma. Hecho que se convierte en decisivo y señala, entre otros, hasta dónde llega el afán autoexploratorio y expresivo de los latinos en los Estados Unidos.

Ahora bien, se pregunta el escritor, ¿de qué se habla al referirse a la experiencia latina en los Estados Unidos? Se habla del destino corrido por los latinos en dos lenguas: la castellana y la inglesa. Más aún: se habla del cuño propio que una y otra le han infundido a la “latinidad” al entrar en contacto con la cultura norteamericana. Sobre este telón de fondo, de idas y vueltas con el propio idioma y con la propia historia, y con la historia de las dos Américas, se va escribiendo *La gran telenovela de América latina*. Y se escribe sobre el fondo de un mestizaje

lingüístico y cultural que aparece reflejado en temáticas, texturas, estilos y recursos del lenguaje; que buscan un punto de encuentro, una síntesis que permita cimentar la identidad latina. Así, la reivindicación alegre y positiva de la latinidad transforma lo que era muda y torpe mutilación en descubrimiento y exploración de las raíces: ni repliegue ciego sobre sí misma ni dilución en un “crisol de razas” que incinere las diferencias. La consigna es ser iguales a los demás y ser, a la vez, distintos.

Entonces, valiéndose de la historia del peruano Ángel de la Cruz, de todo lo que le ocurre antes, durante y después de su conversión al judaísmo, el escritor se lanza a explorar qué significa ser peruano, judío, latinoamericano y latino. Desea explorar, al mismo tiempo, su nueva “American identity”, una identidad fruto del mestizaje de dos Américas y de dos idiomas, el castellano y el inglés, un inglés que, al cabo de treinta años de residencia en los Estados Unidos, se atreve ya a considerarlo suyo. Es decir, el escritor está buscando establecer un diálogo entre el centro y las márgenes. Quiere hacer una novela donde pueda ver reflejada su propia latinidad y donde los “americanos” no latinos puedan ver reflejada su “americanidad”, pero en un espejo que les ofrezca la imagen de una “americanidad” no unidimensional, sino multifacética. Ciertamente, el contexto en que se desarrolla la novela es “American”, pero no todo queda restringido a ese contexto, lo cual compromete su lectura sobre otras líneas de interpretación con la cultura latina y con la cultura norteamericana. Si bien la cultura latina se expresa desde una postura de reto a la cultura e identidad norteamericana hegemónica, la novela no pretende ser ni testamento político ni testimonio sociológico. Busca, más bien, expresar la cultura latina desde un discurso que sea a la vez latino y “American”, dirigido a las dos Américas y a través del cual se intente fundir lo “lati-

no-American” en una sola entidad. Para ello se vale del español y del *spanglish*, e incluso del inglés estándar, un inglés hecho impuro no sólo por la infusión de palabras y frases castellanas, sino por los cambios sintácticos que recibe una lengua cuando quienes la hablan tienen otra manera de pensar y ver el mundo.

El escritor sabe que su escritura, al igual que la de otros escritores latinos, dotada como está por el sistema mismo de un estatus marginal de discurso minoritario, cumple una función importante como contravoz del discurso oficial y ofrece un desafío al canon establecido como la “voz auténtica” de los Estados Unidos. Es decir, se trata de una escritura que se propone cuestionar el proceso por el cual las verdades aceptadas se han establecido de esa manera. En este sentido, el punto de vista latino proporciona la posibilidad de un discurso dialógico de la alteridad. Se trata de un punto de vista que refleja una realidad sociopolítica “americana” sellada por el racismo, la xenofobia, la explotación económica, y muchas cosas más. Y si bien se manifiesta de forma muy individual, es decir, según la visión particular de cada escritor y cada escritora, esta perspectiva conforma también la expresión artística de una experiencia colectiva.

Parte fundamental de esa experiencia colectiva es la memoria. El escritor sabe que a través de la memoria, el latino en los Estados Unidos se inscribe en el flujo histórico: es esencia en tanto recuerda de dónde viene y adónde va. La memoria es ese reducto donde el inmigrante latino reorganiza y da un nuevo significado a lo perdido, donde intenta conservar su identidad. Recordar es re-crear. No es un mero regreso al pasado sino la adaptación de un evento pretérito a las circunstancias del presente.

De ese modo la novela se iba escribiendo. Los padecimientos del exilio, el peso de la tradición, las cuestiones relativas a la identidad étnica y nacional, la memoria colectiva, la asimi-

lación, el mestizaje, la religión, la mitología cultural conformaban el repertorio de temas que nos brindaba *La gran telenovela de América latina*. Y se iba formando en el modo de abordar todas esas cuestiones, un acento inconfundible que ya era también latino y norteamericano.

Entonces, el escritor se vio haciendo una obra que enlazaba mundos, que rescataba visiones filtradas de tradiciones latinoamericanas y judías, y que las incorporaba a este hemisferio y sus lenguas. La identidad personal residía en la memoria, pero también en la vida cotidiana. La identidad latina en esta y en las próximas generaciones se nutriría de la savia de una historia milenaria y se desarrollaría sobre un tronco que comprendiera las modificaciones que muchas décadas de vida en los Estados Unidos habían producido sobre los códigos sociales y políticos, y también sobre el lenguaje, ese nuevo idioma latino-americano que aludía a una nueva forma de mestizaje. Y era precisamente la búsqueda de esa unidad que proponía un diseño de los Estados Unidos desde la perspectiva de una historia plurilingüística y pluricultural, lo que constituiría una de sus mayores contribuciones a *La gran telenovela de América sajona*.

FOTOGRAMAS DE LA FUGACIDAD:  
EL ESCRITOR EN TRÁNSITO Y LA TRANSITORIEDAD  
DE LA ESCRITURA<sup>1</sup>

*Gisela Heffes*

(DIS)LOCADOS POR LA MIGRACIÓN Y EL DESARRAIGO

En un cuento intitulado “La influencia de Edgar A. Poe en la poesía de Raimundo Arias”, la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi narra la historia de Alicia y su padre, dos personajes exiliados en Europa. Allí son mal recibidos. Son tratados como “extranjeros”. A pesar de hablar el mismo idioma, como bien relata el cuento, hay diferencias significativas en la nomenclatura de los elementos de consumo diario: mientras comen un “melocotón” recuerdan que, en “el país de donde venían, a los melocotones les llamaban duraznos” (51). Asimismo, las “fresas eran frutillas” y “las frutillas eran fresas” (51). Este desajuste terminológico reafirma el desajuste producido por el trasplante abrupto que persigue a los dos personajes. La referencia a las frutas no es sino uno de los tantos ejemplos en que tanto el

---

<sup>1</sup> Agradezco inmensamente la cuidadosa lectura de mis colegas y amigos Beatriz González-Stéphan, Luis Duno-Gottberg y Rose Mary Salum. Sus comentarios, sugerencias y observaciones me ayudaron no solo a clarificar aspectos oscuros de la experiencia de migración y desplazamiento, sino también a matizar los tonos que procuraron darle sentido a esta secuencia itinerante.

acto de nominar como la percepción misma de los personajes componen un paisaje plagado por el dolor y la nostalgia de aquellos que, en un exilio impuesto, un destierro brutal, han dejado su hogar para hundirse en nuevas e inhóspitas tierras. Este es un tipo de exilio, bien conocido, lamentablemente, por muchos latinoamericanos. Un desplazamiento que un siglo antes había experimentado el poeta cubano José Martí, cuando en su poema “Dos patrias”, señala: “Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche./ ¿O son una las dos?...” (186) Es la misma nostalgia formulada por la también cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda en su bien recordado poema, “Al partir”. No obstante, el exilio político de Martí difiere de la experiencia de desarraigo de Avellaneda. Las semejanzas que se traducen en el territorio afectivo divergen en sus orígenes, causas, perspectivas y posicionamientos. Este repertorio sensorial y racional propone una constelación de posibilidades en relación a cómo medir la experiencia de emigrar, como así, la de regresar, añorar, pensar y escribir.

Es posible que toda forma de desarraigo conlleve una autorreflexión no sólo respecto a la propia identidad sino también respecto a lo que se produce fuera de los lugares de orígenes. “A veces me he preguntado qué hubiera sido de mi obra de haberme quedado en la Argentina” (33), escribió Julio Cortázar. No sólo su obra se conforma en el objeto de interpelación, sino su propia condición latinoamericana, ya que será en Francia donde Cortázar justamente la descubra. A través de la dislocación, por lo tanto, emerge una dimensión de identidad colectiva que estaba latente, oculta antes de dejar el país de origen, y que se hace visible sólo a la distancia.

Europa ha sido la cuna de los exiliados latinoamericanos no sólo durante las terribles décadas de los 60 y 80, sino desde el

siglo anterior, el XIX, e incluso antes, con el caso paradigmático del Inca Garcilaso de la Vega. Algunas veces exilio voluntario, otras, destierro, lo que el diccionario define como la “pena [o castigo] que consiste en expulsar a una persona de [un] lugar o territorio determinado”.<sup>2</sup>

De manera (o en apariencia) menos brutal, pero condicionados por urgencias socioculturales, como falta de oportunidades, corrupción y constantes crisis económicas, también Estados Unidos en los últimos años se ha transformado en el territorio al que incontables migrantes, desplazados y sujetos en tránsito, arriban ansiosos por anclar sus naves errantes. Cientos y cientos de barrios constituyen microcomunidades, con sus músicas e instrumentos, sus vestimentas, sus comidas, sus códigos de honor y conducta, sus familias, pero también sus nostalgias por aquello que se percibe irrecuperable. Son países en miniatura que procuran reproducir sus universos inexistentes en la geografía nueva, generalmente urbana, en que se establecen, a la vez que los reinterpretan y redefinen, inaugurando nuevas modalidades culturales. Esta intervención espacial, no obstante, resemantiza el carácter cultural de origen puesto que, como es de esperar, no sólo la lengua y el territorio difieren, sino que se trata de un espacio socializado por leyes, gestos, actitudes y comportamientos disímiles. Una cultura extranjera. Lo que significa otra manera de medir el tiempo: el pasado, el futuro. Otra mirada sobre lo cotidiano. Otra lectura de la realidad. Otra forma de esperar, de conectarse con los “otros”, la multiplicidad

---

<sup>2</sup> *Real Academia Española*. Hay que mencionar que además de las diferencias significativas entre la noción de exiliado, emigrado y desterrado, existe también la noción de exilio interior o insilio para referirse a otras formas de alienación que no implican necesariamente un desplazamiento territorial.

de “otros”. Otra concepción de lo que significa familia, amistad, relaciones laborales. Son relaciones sustentadas por otros referentes, como en el film de Jim Jarmusch *Ghost dog* (1999), donde éste último entabla una relación amistosa con Raymond, oriundo de la Costa de Marfil, quien vende helados, le habla en francés, y no entiende nada del inglés de su amigo. La conexión, por lo tanto, sigue un entramado afectivo, abandonando las formas lingüísticas, para ceñirse exclusivamente a los gestos, los tonos, las miradas, los silencios, las pausas. Como los niños, que entienden más a través del *cómo* que el *qué* se dice.

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

#### IMAGINAR DESDE LA DISTANCIA

Para los que nos fuimos —o al menos así lo ha sido para mí— uno de los rasgos de la experiencia de la dislocación es que nos coloca frente a una postura desafiante, una perspectiva que nos invita a reconsiderar tanto aquellos ideales con los que llegamos, como aquellas ideas e imágenes que teníamos en relación a nuestros lugares de orígenes, los que se han dejado atrás. Cuando le preguntaron a Juan Carlos Onetti si la ciudad de Santa María se correspondía con su ciudad natal, Montevideo, el escritor uruguayo respondió: es una “ciudad más real que Montevideo” ya que, a diferencia de Santa María, los “recuer-

dos que tengo de Montevideo me vienen como cosas soñadas. Y a veces son realmente cosas soñadas”. Si “Santa María nació para hacer menos dolorosa” su “nostalgia” por Montevideo, también es cierto que, como propone luego, de haber sido Santa María una “ciudad real”, no le habría quedado otra salida que “crear una ciudad melancólica con mar y viento, a la que llamaría ‘Montevideo’” (Domínguez y Gilio 296).

En el proceso de las migraciones y los desplazamientos, el tránsito de un país a otro no sólo nos desarraiga y re-arraiga, sino también nos disloca. Me gusta utilizar un término que proviene de la medicina para referirme a este flujo o circuito espacial, ya que las dislocaciones, además de “sacar algo de su sitio”, son muy dolorosas. De uso más frecuente en el campo de la cirugía, la definición etimológica de la palabra “dislocar” reza: “[d]e *dis* negativo y el latín *locare*, colocar” (Barcia 856).

El escritor emigrado se asemeja en algún sentido a la literatura. Según Maurice Blanchot, la literatura tiene un privilegio: ella atraviesa el lugar y el momento actuales para colocarse en la periferia del mundo, en una suerte de fin de los tiempos (326). Desde el principio de la historia, sugiere Blanchot, la literatura juega otra representación: si ella no está realmente en el mundo, trabaja para hacer el mundo. ¿Y qué es una obra? Palabras reales y una historia imaginaria, un mundo donde todo aquello que sucede es confundido con la realidad (327). Como el escritor en tránsito, también el lenguaje literario está hecho de inquietud, y de contradicciones. Su posición es poco estable y poco sólida (315). El lenguaje, por lo tanto, comienza con el vacío (314).

Es el vacío del lenguaje, entonces, como el vacío de la ciudad real, lo que conecta la experiencia de la dislocación con el proceso creativo. Si Montevideo (o Buenos Aires o Caracas o el D.F., por citar algunos nombres) está ausente, dislocada, es la

materialidad de la palabra que, en su fluctuación permanente, erige a través de una imagen o sueño, la ciudad de Santa María.

No obstante, ésta es una lectura. Una forma de entender el proceso de reconstrucción imaginaria y de trazar un puente entre un universo lejano, y por lo tanto muchas veces añorado, y un espacio que nos alberga en su condición extranjera. Una manera de ver las poéticas de la reconciliación y las resistencias. La escritura, entonces, puede funcionar como un dispositivo que repone, restaura, restituye, devuelve, recupera, reanuda, recobra y restablece el vacío dejado por el desplazamiento, materializándolo a través de la tangibilidad de las palabras. La escritura indaga e interpela, interviene y se abstrae, converge con lecturas específicas, aunque se apoye en disidencias, acuerdos y/o desencuentros; la escritura se nutre por medio de todos los aspectos posibles que surgen de esta condición frágil y muchas veces inasible, estableciendo una relación extraña –casi extranjera– entre el escritor que se ha ido y su registro lingüístico, su memoria, su identidad, y su sentido de pertenencia. Más aún, esboza, poco a poco, un mapa poético de las palabras, para que el vacío frente al que se enfrenta el lenguaje sea a su vez el comienzo de un tejido más denso y sustancial, los contornos de un mundo o una ciudad que, aunque imaginario o imaginaria, se erija en el centro mismo de una articulación distintiva y, por qué no, elocuente, veraz. La ciudad cuyas luminarias se encuentran entrelazadas por el hilo invisible de la escritura.

#### ENTRE LO ÍNTIMOPÚBLICO Y EL PRESENTEPASADO

Más que remitirme a una genealogía de los emigrados latinoamericanos, voy a referirme a una observación de la crítica Jose-

fina Ludmer en su nuevo libro, *Aquí América latina*, de reciente aparición. En este ensayo, Ludmer analiza la realidad latinoamericana desde dos perspectivas diferentes y articuladoras a la vez: desde la temporalidad y la territorialidad. Una de las observaciones sugiere lo siguiente: “cada tiempo tiene su realidad”, y con esto se propone examinar, entre otras cosas, la “realidad” del “tiempo cotidiano”(40), el cual postula, además de un tipo de sentido, un tipo de sujeto. Dice Ludmer: “la subjetividad del tiempo cotidiano es privada y pública a la vez: el sujeto cotidiano es íntimopúblico porque estoy compartiendo la experiencia con una cantidad de otros al mismo tiempo (41). Es decir, es una temporalidad compartida y filtrada a través de la experiencia pública. Pero al mismo tiempo es íntima, en tanto sujetos que nos conectamos con una historia personal, privada. Esta lectura de la temporalidad que produce un corte pero atraviesa simultáneamente diferentes sujetos funciona bien a la hora de describir la experiencia del proceso creativo en la distancia. Porque el sujeto que emigra comparte un presente con aquellas personas que habitan ese territorio extranjero, perdiendo por lo tanto el presente que lo o la unía a otros sujetos. Aquellas personas que dejó. Su familia, sus amigos, sus maestros, sus conocidos. Ese presente que deja se transforma en pasado, una idea, una abstracción. Como una ensoñación, añadiría. El presente que lo o la vincula con estos sujetos nuevos se encuentra asimismo mediatizado por la lengua. La lengua cambia. Y con ella, cambia la cultura, los gestos, los guiños. Nuestros hijos nos hablan esta otra lengua, y muchas veces no nos comprenden cuando hablamos la propia. Mi hija Sarah, cuando todavía no tenía cuatro años de edad, me cuestionaba mi uso de “arvejas” en lugar de “chicharos”, y de “bananas” por “plátanos”. A estas discusiones, donde la resonancia de la emigración se multiplica

en infinidades de coloraciones verbales, y las que se remiten a un referente local, deben agregarse las intervenciones en una lengua extranjera:

–*Mom, what does it mean to die?*–, me preguntó Sarah un día, ¡en inglés!, con esa naturalidad infantil que sorprende y nos deja desconcertados. Interrogantes, por otra parte, a los que sólo puedo responder en mi lengua, cuando la respiración no se crispa y la voz deja de ser gemido para encarnar algo semejante a un discurso. No iré lejos en esta disquisición, ni agregaré que al interrogante recién mencionado le siguió, al poco tiempo, la pregunta:

–*Mom, what does it mean “value”?*

La escritura del escritor que emigra se ubica en esa ranura de lo íntimopúblico, todo junto, sin guión ni separación alguna. Se encabalga en este territorio del presente con el que no comparte sino su realidad cotidiana, pero vuelca una experiencia forjada en un tiempo precedente, un territorio –ahora– del pasado. Cada aspecto de este presentepasado procura darle voz a ese conjunto de voces. Un conjunto de voces que se contamina al mismo tiempo de otras, como cuando leemos un texto del siglo diecinueve, el *Martín Fierro* por ejemplo, y después escribimos como gauchos. El presente del emigrado, por lo tanto, vuelca su experiencia polifónica en su escritura, transformándola en algo muchas veces hasta extraño, ajeno, privado de lo que él o ella considera “original”. Es lo “local” aquello que desaparece. Es la falta del presente en ese territorio que ahora es pasado lo que se resiente en el papel o la computadora generando un vacío y haciendo evidente la ausencia del presente y el presente de la ausencia.

De esa tensión surge su escritura: un tejido fluctuante en el que diversas lenguas, como diferentes semánticas extralingüís-

ticas, se nutren e interceptan. Es una escritura que crece y que, en algunos casos, busca además explorar su propia condición a través de su materialización literaria. Una escritura que se autointerpela, reflexionando y, para beneficio nuestro, compartiendo muchas veces esa reflexión a través de ensayos públicos y privados, orales o escriturarios, ficciones, poesía, u otras manifestaciones artísticas y culturales.

### PÉRDIDAS, MEMORIA Y FANTASMAS

¿Qué impacto tiene en nuestra escritura el encontrarnos en un país al que las circunstancias nos han traído? ¿Cómo lidiamos con esa zona gris y borrosa, en la que algunos recuerdos aparecen difusos y frágiles, y otros se empeñan en perseverar en nuestra memoria, aún cuando hacemos un esfuerzo inhumano por conjurarlos? En un artículo titulado “Reflections on Exile”, el escritor y crítico Edward Said afirma que los logros del exilio son permanentemente socavados por la pérdida de algo que uno ha dejado atrás para siempre (357). Hasta ahora, no había tenido esta percepción liminal de mi propia experiencia como dislocada. Había sido capaz de transformar la nostalgia en material escriturario con el fin, quizá inconsciente, de atraer aquello que quedó en mi ciudad, Buenos Aires, aunque sea por medio de la imaginación. No se trata exclusivamente de un esfuerzo por recuperar el pasado, sino el espacio también, el territorio que aún a un conjunto infinito de personas, situaciones, un calendario de días y colores, risas, gritos, miedos y frustraciones, alegrías, experiencias, olores, logros y, finalmente, la partida. Porque partida quedé —como quedaron muchos— al partir, entre un lugar y otro, dividida, con un pie acá y otro allá. Curiosamente,

“partida” comparte su raíz con muchas palabras: partir, partida, pero también parto. Porque irse es comenzar de nuevo, renacer. Al tropezarme con el artículo de Said, no obstante, sentí que algo de lo que decía encajaba con un sentimiento de pesar que irrumpió en diversas ocasiones durante la pérdida de personas queridas. Y con esto me refiero a esas pérdidas irreversibles que acompañan algunas enfermedades, la vejez, o la fatalidad. En la desesperación y angustia me sentí socavada, como bien definió Said. Pero aún peor, me sentí impotente. Porque mi situación de emigrada me había impedido estar allí, junto a las personas que quise, para decirles adiós. Ni para asistirlos, ni para expresarles el tamaño de mi afecto.

En la distancia nos imaginamos que nuestros seres queridos son inmortales. Nos vendamos los ojos y creemos, con una fe intachable, que esa laguna de espacio y tiempo nos preserva como un frasco de formol, embalsamados. Nos congelamos en imágenes sin movimiento, fotografías inmóviles que se suceden sin orden ni lógica. Fotografías cuyos bordes esfumados nos instan a buscar algo intangible, nos provocan a recuperar un olor o una sensación que se ha perdido para siempre. La memoria se corresponde con el formato fotográfico más que el cinematográfico. La memoria rechaza el flujo y el desplazamiento y busca un anclaje, ceñirse a los rasgos fijos de una imagen que, aunque borroneada, reposa en la inercia. Imagen gastada. Porque la memoria se gasta de tanto usarla. Retomar esa imagen congelada, el manoseo, el uso y abuso del recuerdo termina por devolvernos, al fin y al cabo, una imagen tergiversada, deformada, casi monstruosa. Posiblemente aquel sea el punto decisivo en el que descartamos la imagen antes de que el monstruo nos devore, y quedemos para siempre atrapados en las garras del recuerdo.

Cuando nos vamos posponemos lo impostergable. Posponemos llamadas, encuentros, palabras, regalos, cafés. Pero la distancia muchas veces nos castiga: se nos viene encima para decirnos que cuando emigramos no hay nada postergable. Aunque, sobre todo, para decirnos que cuando nos vamos, ya no conformamos ese círculo de presencias que constituíamos cuando estábamos allí. Que cuando nos vamos, no sólo nosotros perdemos lo que dejamos atrás, sino que aquellas presencias también nos pierden a nosotros, aunque continúan, con una ausencia presente al comienzo, una presencia que —también para ellos— poco a poco se diluye, se vuelve abstracta, difusa. También nosotros nos convertimos en fantasmas.

#### EL ADENTROAFUERA DE LA FRONTERA-CICATRIZ

En la introducción a *Se habla español*, Alberto Fuguet y Edmundo Paz Soldán refieren a la frontera como cicatriz (18). No importa qué frontera. La frontera que divide y excluye, la que hiere y deja marcas en el cuerpo y en la lengua. ¿Cómo son las heridas de una frontera-cicatriz? ¿Cómo son las marcas? ¿Son marcas visibles o invisibles? Para aquellos que escribimos y hablamos en dos o más lenguas, la frontera de las palabras, los tonos, los acentos, incluso las gesticulaciones, es cruzada todos los días, en cada instante. Pero no es una única frontera; no es exclusivamente la frontera que divide lenguas y organiza cuerpos, enfrentándolos o diseminándolos en el vasto desierto de las geo/biopolíticas actuales. Es también una más imperceptible y diminuta, una que anida en los orificios de cada interacción e intercambio cotidiano: la del español al inglés y viceversa, como también, dentro del español, la del castellano-español y

español-castellano, o las del castellano al náhuatl, quechua, aimara, mapudungun o guaraní. La máquina de producción y traducción lingüísticas no sólo es inconmensurable, sino también desafía las camisas de fuerza que anhelan sujetar, doblar y herir la vibrante expansión del lenguaje (y los cuerpos) dentro de los muros rancios y sofocantes de una armadura obsoleta.

Vivir en el extranjero nos confronta con múltiples experiencias tangenciales. Del mismo modo que nos pone en contacto con sujetos que comparten algunos aspectos fundamentales de nuestra identidad –de quienes por otra parte distamos vertiginosamente– nos obliga a revisar nuestro aparato lingüístico y a intercambiar vocablos, expresiones, frases comunes. Estas experiencias, como bien señalaba Cortázar, posiblemente no serían iguales de haber permanecido en nuestros lugares de origen. Pero la frontera-cicatriz es también una sutura, dos elementos cosidos y unidos que, aunque artificialmente, se llevan de ese modo para siempre. Separa y une. Excluye e incluye; demarca territorios y los borra a la vez; desglosa la lengua para glosarla de nuevo. En Estados Unidos un escritor deja de ser argentino para volverse latinoamericano. Las fronteras nacionales se fusionan con la experiencia geopolítica del pasado y el presente. Una experiencia en común, continental, que se redefine de manera continua. Es un pacto de identidad que no se quiebra pero tampoco se fija. Fluctúa, como nuestra lengua, nuestros pensamientos, nuestros gestos, nuestras percepciones.

Propongo que la lengua conforma nuestro anclaje, nuestro hogar. Un hogar movedido y fluctuante, pero que no por eso es menos hogar, menos anclaje. Nuestra frontera-cicatriz, no obstante, se corresponde con la costura, una unión que, aunque precaria, se ha ido forjando a través de las puntadas de cada día. Una realidad cosida con uno hilo invisible, uno capaz de eruir

nuevas realidades como asimismo elevar mundos impensables en nuestros países de origen. Se distancia del desarraigo implacable que muy bien describiera Hannah Arendt, en su breve ensayo “We Refugees”, donde refiere a su propia experiencia del modo siguiente: “Perdimos nuestro hogar, lo que significa la familiaridad cotidiana. Perdimos nuestra ocupación, lo que significa la confianza que somos de algún uso o utilidad en este mundo. Perdimos nuestra lengua, lo que significa la naturalidad de las reacciones, la simplicidad de los gestos, las expresiones desafectadas de los sentimientos. Dejamos a nuestros familiares en los guetos polacos y nuestros mejores amigos han sido asesinados en campos de concentración, y eso significa la ruptura de nuestras vidas privadas” (264-265; traducción mía). Dos principios operan como motor de esta experiencia: olvidar el pasado y adoptar la lengua del país al que se ha llegado. Obviamente Arendt problematiza una postura tan radical y la imposición artificial de una lengua extranjera como el inglés, en detrimento del alemán. Problemaliza asimismo cierto optimismo que abraza ciegamente una cultura, aún cuando esa cultura no reciba al aluvión de inmigrantes de manera recíproca. Pero, más que nada, problemaliza la condición de refugiado, ya que no se trata —en su caso y el de sus compatriotas— de un grupo de personas que buscan asilo a partir de un acto político específico, según su propia definición, sino de aquellos que han sido tan desafortunados que han debido llegar a un país nuevo sin siquiera planearlo o desearlo. Arendt redefine el término en función de las nuevas circunstancias. Le otorga una dimensión nueva, resignificando las condiciones en que se produce la migración. Son, dice, los refugiados de ahora, los nuevos refugiados.

Lejos de establecer una comparación con las condiciones violentas que empujaron a toda una generación al exilio (a los

más afortunados, desde ya, que gracias a esto no perecieron en los guetos o en las cámaras de gas), este texto procura indagar, del mismo modo que el ensayo de Hannah Arendt, *el componente distintivo de una escritura que articula de forma simultánea el proceso de desplazamiento* –y todo lo que conlleva en sí, como la mirada, la percepción, la apropiación de una lengua nueva, la nostalgia por lo que se deja atrás– y *la imaginación creativa*, aventurando que, posiblemente en un futuro no tan lejano, existirá un trabajo genealógico para trazar, agrupar y archivar la producción literaria de una generación anclada a una frontera-cicatriz, una generación de escritores que fluctúa entre uno y otro lado, en el adentro y el afuera de la lengua, pero también, de la literatura, de las normas y los cánones, de las formas fijas del lenguaje, y, asimismo, de los territorios que los incluyen o excluyen.

#### LENGUA VACIADA, LENGUA DIASPÓRICA

La marca más visible de la transitoriedad de mi escritura amanejó en la textura de mi novela *Bruselas*, la tercer integrante de mi trilogía (aparecida en el año 2005). Escribí la novela en New Haven, Connecticut, siendo aún estudiante de posgrado y en plena dislocación. Su lenguaje despojado siempre me resultó emblemático. *Bruselas* perdió su jerga local, tan característica de *Ischia* (2000) y *Praga* (2001). Bruselas, la personita que protagoniza la novela, atraviesa un proceso de desarraigo y, del mismo modo que el lenguaje que la sostiene, se encuentra deshabitada, vaciada. El tono y las expresiones de la lengua en que se expresa la novela acompañan ese proceso de vaciamiento. Transcribo a Bruselas:

Con mi lapicera, garabateo: “A veces me asusta mi propio desarraigo. A veces me pregunto si Bruselas existe”. ¿Existo? Me doy cuenta que quiero saber cosas acerca de mí, quiero encontrar mi normalidad, si existe mi desorbitante órbita.

Me pregunto, aún con la lapicera en la mano, si soy misterio, pura ensoñación. Ahora tengo miedo. Praga empieza a desdibujarse, igual que Ischia, el tiempo y los amigos. Me arrastro por un camino desconocido. Me descubro, de repente, con horror. Estoy en una celda: el tiempo me encuentra culpable de un crimen desconocido. Sin embargo yo no maté a nadie, no abusé de nadie, no avasallé ningún derecho más allá del mío, de mí misma.

Escribo: “El tiempo es una nube blanca e implacable. Difusa y concreta; fugaz. Crece como un merengue, un *cumulus nimbus* etéreo que irradia sombras en un balcón donde crece una azalea. Pero al avanzar, lleva consigo los límites de la memoria, ese envase que recubre el pasado hasta derretirse, deja sus piezas sin forma en la arena de un océano vasto”.

Escribo: “El tiempo me sugiere una manera de mirar el mundo y denostarlo”.

Me digo, quiero empezar de nuevo; quiero decir soy Bruselas, soy persona, soy ejemplo, soy mujer. Soy la muerte (340-341).

El desplazamiento y la dislocación interceptan la imaginación creativa, su lengua, su estado emocional y espiritual. Se apropian de cada uno de los aspectos en que busca expresarse. Es una toma de posición, pero también un confinamiento. Una imposición que deja sus modalidades expresivas indefensas y hasta sujetas a los caprichos de su *modus operandi*.

Bruselas muere, por lo tanto, enfrentada con la pólvora con que ella misma se dispara. El vaciamiento no es sino una forma de morir o sentenciarse. Esta transición lingüística de la dislo-

cación revela su frustrada necesidad por asirse a un territorio fijo, enraizarse o mejor aún, re-enraizarse. Porque si Ischia es la isla, esa isla de la que podemos partir cuando tenemos la certeza de que el retorno a un territorio o anclaje es posible, esto es, una seguridad invisible pero tangible que nos conforta, Bruselas busca la conexión continental, anular las distancias que la separan —y alienan— de la isla, y asirse a un espacio fijo o, al menos, un territorio que sea percibido de este modo. Noté esa paradoja mucho después, al releer la novela, texto que de pronto me resultó árido, ajeno y hasta quizá extraño. Para esa cartografía humana que se llama Bruselas, la dislocación no concibe un regreso posible. Todas las vueltas pertenecen al ámbito de la imaginación. La escritura, en todo caso, obra como refugio pero también remanso. La imaginación procura reponer (y recuperar) lo que se ha dejado al partir, amparándose en las palabras que le sirven de cobijo y anclaje. Será por eso que Bruselas escribe su diario.

En *La escritura y la diferencia* Jacques Derrida refiere a la Torá y el Talmud, y sostiene que la “necesidad del comentario es, como la necesidad poética, la forma misma de la palabra en el exilio” (24). Si la escritura de (y en) la diáspora, como la glosa, acompaña la dislocación escribiendo o comentando en los márgenes del Texto las prescripciones relacionadas con la experiencia del estar afuera, en los márgenes de nuestro verdadero hogar, ésta funciona a su vez como un anclaje-móvil, suerte de refugio transitorio al que en diversos momentos e instancias recurrimos, pero que fluctúa y gira en torno a un centro descentrado, un imaginario que va mutando a la par de nuestro itinerario diaspórico. Es la palabra, entonces, a la que nos ceñimos para explorar y comunicar un sentimiento de desarraigo que, en algunos casos, se percibe como irreversible. De este modo, no sólo el

escritor sino es la propia palabra la que se encuentra en tránsito y que, en su misión escrituraria, opera como apostilla a un viaje, una dislocación y relocación, un desplazamiento que se convierte en la narrativa principal de una historia que procuramos descifrar y comprender por medio de su ejercicio incansable.

#### LA MARCA VISIBLE DE UNA GENERACIÓN

Para muchos de nosotros que nos fuimos, alentados sobre todo por el sueño de realizar nuestros estudios de doctorado en Estados Unidos, emigrar es inmigrar. El que sale entra y, por lo tanto, pierde su condición de local para volverse un extranjero. Es un extranjero en los dos (o más espacios) por los que ha transitado, se ha desplazado. Aunque también es local. Ubicados en ese límite fronterizo, la mirada muchas veces se nos vuelve hacia atrás, hacia el territorio que dejamos, aunque principalmente, los afectos, los objetos, los olores, las sensaciones, e incluso elementos menos definibles, como la niñez o la infancia. Ése es el territorio de la memoria. Un territorio que reconstruimos de manera directa o indirecta, consciente o inconsciente, a través de la costura persistente de nuestros impulsos más recónditos. Al fin y al cabo, es la infancia aquel espacio que nos resulta aún incomprensible, pero que preservamos como náufragos en aguas mucho más vastas, cuyas múltiples orillas se disparan en infinitas direcciones. Lo extranjero desaparece en la infancia, como asimismo la percepción de alienación o no pertenencia. No hay extranjería en el territorio de la infancia, no hay expulsión y desarraigo sino anclaje y amparo.

Muchos de los que nos fuimos también se regresaron. La lengua como hogar no puede reponer la vacuidad del desarra-

go. Emigrados que re-inmigraron a sus tierras, se encontraron frente al arduo proceso de inserción, aunque paulatinamente pudieron fijar sus hogares móviles en sus países de origen. En mi caso particular, el desarraigo que me produjo la emigración no sólo estuvo amparado por el registro incansable de la actividad escrituraria, sino por formas de arraigo afectivas que contrarrestaron poco a poco el denso volumen de una creciente añoranza. La escritura, de este modo, en tanto ejercicio de creación continua, me permitió edificar puentes y pasajes para conectar, ya sea de manera explícita o subterránea, todos los canales de una ciudad imaginaria e imaginada que, como la Santa María de Onetti, fuera más real que mi Buenos Aires natal. Porque se trata, al fin y al cabo, de una escritura que se ramifica en poéticas incontables, aunque se ciña, quizá de forma menos intencionada, a una poética de las (dis)locaciones, una que busca darle sentido a una condición en constante fluidez, y a su interacción con aquellos componentes que, involucrados en la tarea escrituraria, conforman su propio rasgo distintivo. Más que respuestas, no obstante, intenté —e intento— indagar, intervenir, cuestionar y reflexionar sobre todas estas arterias y venas poéticas que se enredan entre sí, se amalgaman, se cruzan y mezclan, transformando la imaginación creativa en una voz peculiar que aúna textos y voces dispares, y ofrece cada vez más visibilidad a una condición que nos abriga y nos despoja a la vez. Sea éste el feliz comienzo de una larga trayectoria que aún no ha sido trazada.

ESCRITURA E INVENCION EN EL UMBRAL  
DE LO IMAGINADO  
*Ana Merino*

EL PARAÍSO DE LA NIÑEZ EN EL HOGAR DE LA FICCIÓN

Crecí rodeada de libros y eso ha marcado mi forma de entender el mundo. La piel de las paredes de la casa de mis padres ha estado siempre forrada de estanterías llenas de libros. En mi casa me enseñaron que la literatura era algo necesario y que estaba ligada a la felicidad interior, al aliento secreto de la existencia. Mi padre es el escritor José María Merino, y he crecido con el privilegio de haber sido testigo del proceso cotidiano de sus invenciones. De niña me dormía escuchando el tecleo de su Olivetti y me imaginaba que ese ruido era la voz de las letras contándole secretos. En mi casa la ficción se masticaba en la sobremesa, cualquier ocasión invitaba a un relato o a un cuento a entrar en la habitación a quedarse con nosotros. Los viajes en coche estaban llenos de historias sorprendentes que mi padre nos contaba transformando el tiempo detenido de las caravanas y los atascos domingueros de aquellas carreteras comarcales en episodios fascinantes con vampiros, manos verdes que salían de la tierra o viajeros que se quedaban para siempre en embotellamientos parecidos a ese en el que estábamos nosotros inmersos. Mi madre y mi abuela Lola, también fueron maestras en el arte de contar cuentos, allí estaban piel de asno, los tres hermanos príncipes y una rana que vivía en

el jardín del palacio, la niña que bailaba sin parar o la espuma del mar deshaciendo el corazón de la Sirenita. Mi infancia ha sido macerada en ficciones, cuentos, leyendas y poemas que se mezclaban con el aire que se respiraba en casa. En la despensa de la casa de Jarabeltrán, teníamos un trasco que se bebía el vino del barril, y cuando mi padre rellenaba la bota, se quejaba amargamente con un extraño sonido. El reloj de cuco me tenía seriamente preocupada porque por las noches ese pájaro sobrevolaba mi cuarto; además salían unos seres diminutos del enchufe de la lucecita quita miedos y se ponían a observarme desde la colcha de colores de mi cama.

¿Sufría de un exceso de imaginación? Yo creo que no, que mi temperamento melancólico y mis miedos fueron más llevaderos gracias a la ficción que habitaba en nuestra casa. Ha sido ese mundo de ficciones familiares y el amor por la literatura el que hizo que mi infancia resultara enormemente rica. Me acompañaba un imaginario de seres extraños muy reconfortante, que se mezclaba con una jubilosa ingenuidad que hacía que me comunicara con lo que me rodeaba. En mi escuelita de juguete pasaba las horas imaginando que era una maestra y repitiendo los cuentos de mi niñez, añadiendo diferentes finales a petición de esos muñequitos transformados en alumnos.

En los primeros años de vida es fundamental que los más pequeños estén expuestos a la ficción en todas sus formas. Desde la oralidad de las leyendas y los cuentos de hadas, las canciones del folclore tradicional o los poemas y cuentos ilustrados. Mi niñez tuvo todos esos ingredientes, por eso crecí impregnada de imaginación, porque en la casa de mis padres habitaba y habita la ficción con todas sus texturas mágicas.

¿Cómo podemos alimentar la curiosidad infantil cuando los niños no tienen un paraíso de libros en su casa? ¿Cómo

llevar el hogar de la ficción y la creatividad a su mundo cotidiano?

Hace once años trabajé en una escuela primaria en Pittsburgh (en el Estado de Pensilvania) con una comunidad de niños afroamericanos de familias muy humildes y desestructuradas en la mayoría de los casos. La escuela estaba en un barrio muy degradado llamado la pequeña Haití, en el que no quedaban ni los supermercados. Sin embargo, los maestros de aquella escuelita elemental, pese a las dificultades y el abandono del barrio, estaban totalmente entregados a sus alumnos y se preocupaban por motivarles en todos los sentidos. Yo trabajaba en un proyecto titulado “Queen Nzinga Project” (el proyecto de la Reina Nzinga) donde se combinaba el capoeira-Angola con la música y el teatro. En mi caso, no tenía nociones de ese arte marcial afro-brasileño, aunque sí sabía algo de artes marciales chinas de mis años universitarios en Madrid. Pero lo importante era que tenía experiencia con niños, mucha energía y buena predisposición para hacerles fabular. Por eso me tocó crear con ellos la obra de teatro, la parte narrativa que acompañaría a toda la coreografía de las danzas y exhibición del capoeira.

Escribir con ellos en inglés la obra de teatro fue muy divertido. Eran niños de entre seis y once años, y yo, que todavía no dominaba el idioma, me paseaba por entre las mesas con un diccionario buscando las palabras difíciles que necesitábamos deletrear. Inventar los diálogos que daban paso a la exhibición, crear una historia verosímil que aludiera a aquella escenografía musical de tambores y saltos, fue una aventura enormemente estimulante que nos enriqueció a todos. También dibujamos los escenarios y fuimos diseñando todos los detalles de aquella representación. Trabajé con diferentes grupos de edad. A lo largo del día visitaba distintas clases y ellos me ayudaban

con los diálogos y las tramas. Luego hacía pequeñas audiciones para seleccionar a los actores principales y el resto me ayudaba con la preparación, diseño de escenario y las coreografías. El estímulo de la música y la invención de una trama teatral eran clave para estos niños que disfrutaban con cada nueva palabra que incluíamos en los diálogos de aquel proyecto. Por otra parte yo crecía con sus miradas, y me volvía adicta al universo de curiosidad que me brindaba su imaginación. Desde entonces no he dejado nunca de hacer actividades con los más pequeños, porque en ellos habita el germen mágico de la curiosidad más pura, como la primera semilla del paraíso.

#### EL UNIVERSO SE REORDENA EN LOS DIARIOS

Los libros se convirtieron en mis grandes aliados durante mi adolescencia. Para el desamor había siempre una receta infalible de poemarios con los que me sentía enormemente acompañada. Un día me atreví a escribir, empecé con un diario en el que relataba con detalle todo lo que sentía. Ordenar las sensaciones con palabras me reconfortaba y me hacía conjurar mis miedos. Era valiente frente a la hoja en blanco de un cuaderno al que le contaba la rutina de los días escolares, las peleas con las amigas, la mirada esquiva del chico que me gustaba y las abstracciones intuitivas de mis tímidos sentimientos. Escribir el diario me ayudaba a ordenar mi mundo, antes de que pudiera imaginarme capaz de hacer poemas. Tal vez por eso cuando empecé a dar clases de español y a dirigir programas de español para extranjeros viajando con ellos a Madrid, Puebla, Barcelona y Buenos Aires (con grupos de estudiantes de Appalachian State University de Carolina del Norte y de Dartmouth College de

Nueva Inglaterra) siempre puse como tarea obligatoria la escritura de un diario. Tenían que llevar un cuaderno e ir anotando el rastro de sus vivencias a lo largo de aquellas semanas viajeras donde cada día descubrían un nuevo paisaje. Uno domina un idioma cuando siente la necesidad de expresar sentimientos y emociones en ese nuevo lenguaje. Quería que mis estudiantes sintieran la hermosura de las palabras nuevas que se deslizan por las páginas de sus cuadernos, que se descubrieran a sí mismos anotando aquellas experiencias impregnadas de nuevos paisajes. Corregir los diarios de mis estudiantes siempre ha sido una de mis tareas favoritas. En aquellos viajes descubriría cómo se veían y cómo veían ese país que les acogía por unos meses. Entonces me acordaba de mi propio viaje, de mi año estudiando en Groningen, de las clases de neerlandés, de mi inglés rudimentario tratando de abrirse paso en el laberinto de los afectos. De aquel primer poemario que fue brotando a la vez que aprendía a querer en otros idiomas. En aquella época neerlandesa los *Diarios* de Kafka fueron mi libro de cabecera.

Cuando empecé a enseñar cursos de escritura creativa en español en la Universidad de Iowa, mantuve la tradición del Diario que ya había impuesto en aquellos cursos viajeros de lengua años atrás. Escribir a mano, reflexionar en otro idioma sobre la creación y hacer de ese esfuerzo creativo y lingüístico una terapia cotidiana me parece un ritual necesario y enriquecedor. Además me sorprende la inocencia con la que asumen los estudiantes del Medio Oeste este ejercicio íntimo de hablar sobre sí mismos. Anglosajones y latinos son hijos de los teclados de los teléfonos móviles, de los correos electrónicos, del Facebook o el Twitter, y han olvidado el ritual de las palabras escritas a mano. Todos se pelean con la página en blanco y reconocen que escribir a mano es un pequeño reto que los

descoloca al principio. Están acostumbrados a que el ordenador les subraye las incorrecciones y les estructure las palabras. Entonces les tengo que recordar lo importante que es ejercitarse en la escritura a mano. Les dibujo palabras, les explico la transcendencia de un ejercicio que les desnuda y les reconcilia con su propia letra. De muchos textos de los diarios arrancan luego poemas y cuentos de los que luego se sentirán enormemente orgullosos. Entienden entonces mi secreta obsesión por las palabras trazadas con la mano, por ese rincón de pensamientos que surgen cuando escribimos juntando todos los dedos de una mano y damos formas a las letras.

#### LA INVENCION SE HIZO BOSQUE DE RECUERDOS EN EL AULA DE CLASE

Cultivar la invención es un ejercicio fascinante. Hay que inventarse sensaciones, escenas, historias, diálogos, poemas, cuentos... y hacer de todo eso un espacio personal por donde transite el susurro de nuestra existencia. He tenido la suerte de crecer con la ficción recorriendo los pasillos de mi casa, verla germinar en el escritorio de mi padre, brotar de sus cuadernillos de notas a mano, de las teclas de su máquina de escribir y luego de su ordenador. La ficción habita en la casa de mis padres desde siempre, pero como es un árbol generoso uno puede llevarse esquejes y hacer que crezcan nuevos bosques. Siempre les cuento a mis estudiantes que la ficción se alimenta de lectura, por eso los ejercicios combinan lecturas de poemas, diarios y cuentos. Fragmento de los diarios de Alejandra Pizarnik, de Max Aub o incluso las reflexiones insomnes de mi padre en su libro *Tres semanas de mal dormir* (2006). Las vidas narradas

de otras personas les ayudan a entender la importancia de la escritura cuando la soledad es el arranque de los argumentos, y los sentimientos tienen texturas universales que hacen que el lector transpire empatía y curiosidad por esas reflexiones íntimas que marcan los anhelos personales. En este ejercicio de primeras vivencias está nuestra propia invención, somos la fragilidad de nuestras palabras que nos delatan desde el marco de nuestra cotidianidad y sus grietas amargas o sonámbulas. Leer los diarios ajenos refuerza el instinto de la curiosidad y muestra el eco de nuestros propios miedos. De allí viajamos por las memorias como otro ejercicio de lectura que dialoga con la escritura, fragmentos de *Mi último suspiro* (1982) de Buñuel, de los *Recuerdos de niñez y mocedad* (1908) de Unamuno o de *Confieso que he vivido* (1974) de Neruda ayudan a entender las posibilidades de los recuerdos como germen inspirador en el proceso creador. Con la lectura de Buñuel hablando de su madre los estudiantes aprenden a recordar a sus familiares. Con la lectura de Unamuno, reflexionan sobre sus primeros maestros y el impacto que tuvo en ellos el aprendizaje. Con la lectura de Neruda descubren la pasión de un joven incorporando el crepúsculo a su poética, verán el entramado vibrante de unos primeros poemarios que reflejan la necesidad de expresar. Así mis estudiantes escribirán sobre sus abuelos, sobre sus maestros y a su vez le perderán el miedo a la poesía y a los poetas. La lucidez apasionada de un Neruda que se cuenta a sí mismo les acerca y les reconforta.

Con los recuerdos ajenos surge el universo propio. Si sentimos curiosidad por las vidas que nos cuentan, ¿por qué no sentir curiosidad por nuestras propias vidas?, ¿por qué no recordar aquellos instantes que nos marcaron? De ese ejercicio salen memorias deliciosas de la niñez y los primeros días

de escuela de mis estudiantes, de las maestras y maestros que marcaron los rituales de iniciación a la lectura. Los estudiantes confiesan que disfrutaban inmensamente con este ejercicio de homenaje a su propia infancia que además se expresa en otra lengua. Así se descubren buscando palabras en el diccionario en español que recogen sensaciones y recuerdos que tenían totalmente olvidados. Se evocan a sí mismos en un tiempo lejano en el que se iniciaban en la vida, y ahora que navegan en otra lengua se sienten como aquellos niños que aprendían por primera vez el alfabeto. En el proceso mágico del aprendizaje de otra lengua está impregnada la sensación de descubrimiento. Paralelas son las emociones del estudiante bilingüe que trae a la clase la experiencia lingüística de sus ancestros y raíces hispánicas fraguadas en el hogar, y la compara a su vez con el contexto escolar anglosajón en el que ha crecido, y el constante diálogo entre ambos espacios. Poder expresar una emoción, poder imaginar en más de una lengua se transforma en un reto que les entusiasma.

#### CIUDADES Y POEMAS

Para muchos de mis estudiantes la poesía representa la zona oscura del bosque donde la densa maleza no les deja entrar. Muchos de ellos ni siquiera han leído poesía en inglés, por lo que tratar de descifrar lo que ven como un código secreto que se alberga en los versos les parece una tarea demasiado ardua. Tal vez por eso empiezo mi primera clase de escritura creativa básica con dos poemas. “Cementerio en la ciudad” de Luis Cernuda y “Arte Poética” de Vicente Huidobro. El poema de Cernuda lo voy dibujando en la pizarra a medida que navegamos por los

versos. Dibujo el banco donde se sientan los ancianos, las vías del tren, las casas, la ropa tendida, los huesos... De pronto, reconocen en ese cementerio de Cernuda los cementerios de sus propias ciudades y perciben en él el rastro amargo de la vida. Es un poema que les sitúa en el tiempo de su frágil existencia vital y les hace reconocer lo universal en la simple escenografía de un cementerio en un barrio pobre. De allí pasamos al “Arte poética” de Huidobro y entienden que pueden ser pequeños dioses y que en su poder está la capacidad de crear llaves que abran puertas y les liberen de sus miedos. Así se hacen dueños de las imágenes que inventan, mientras intentan ser cuidadosos con las palabras.

En esta cultura audiovisual y cibernética, los estudiantes se sorprenden al descubrir que la poesía de Cernuda, Neruda, Borges o Alejandra Pizarnik les puede enseñar a desmenuzar inquietudes y transformarlas en invenciones. Hay dos textos de Borges que funcionan muy bien en los ejercicios de escritura. Por un lado “Borges y yo” les ayuda a trazar el mapa de su existencia pública y privada. Así se enfrentan al primer texto creativo, estableciendo su identidad múltiple a la manera de Borges con su yo. Y así algunos hablan de su otro yo rozando la adolescencia de la que acaban de salir, hablan de su yo enamorado que se embriaga en las fiestas, de su yo solitario cubierto por un caparazón de timidez y silencios; hablan del yo que se preocupa por el qué dirán, del que se obsesiona con su cuerpo y quiere adelgazar a toda costa, del que se imagina una vida disfrazada de anhelos y a veces pierde el sueño por la noche.

En el yo secreto de mis estudiantes me veo reflejada. Allí también están los aletazos de mi primera juventud leyendo a Borges, arropada por su “Fervor de Buenos Aires”, por la inmortalidad de sus cuentos y por el misterioso devenir de su

prosa. Leemos con cuidado el poema “Fundación mítica de Buenos Aires”, entonces dibujamos el mapa de las ciudades que nos han marcado y las fundamos con poemas. Así surge Iowa City, Chicago, Ames, San Luis, Davenport y un sin fin de lugares por los que se mezclan anécdotas históricas y personales, que fraguan los rincones de sus calles y sus aceras, evocando con unos versos fundacionales la magia de su existencia. Ellos pueden contar en verso, como hizo Borges, la historia de sus ciudades, deslizarse por el entramado mítico de los lugares que les vieron crecer. El ejercicio recoge versos sorprendentes donde las ciudades se transforman en musas.

#### EL IDILIO DE LA INVENCIÓN Y LA ESCRITURA

Es importante reivindicar las pequeñas historias, el arte del microrrelato en el aula de clase. Contar ficciones diminutas ayuda mucho a los estudiantes. Monterroso, Luis Mateo Díez o las de mi propio padre con sus micro-relatos suelen ser excelentes aliados. Me gusta motivarles por ejemplo con las *Historias de Cronopios y de famas* (1962) de Cortázar. Tal vez sea porque tengo temperamento de Cronopio y algo de la boba ingenuidad de los Esperanzas, les pido a mis estudiantes que se describan en diferentes situaciones, y se imaginen formando parte del universo de los Cronopios, los Famas y los Esperanzas. Después leemos “Las instrucciones para llorar” y con el poso que nos dejan tratamos de construir la nueva mecánica de unas instrucciones para reírse a carcajadas.

En estos cursos de escritura creativa básica trato de ayudarles a encontrar la textura literaria que les ayude a enfrentarse a su propia imaginación. A veces les pido que piensen en lugares

que han visitado y los describan a través de los cinco sentidos —la vista, el gusto, el oído, el olfato y el tacto— navegando en metáforas e imágenes mientras cincelan las escenografías de sus historias. Otras veces inventan personajes a los que entrevistan exhaustivamente y en cada respuesta construyen la trama de su vida, una vida que va creciendo con la curiosidad como un aliento inquietante que respira con todos en el aula.

Cuando quiero enseñar el entramado de un cuento de largo aliento suelo usar “Los gallinazos sin plumas” de Julio Ramón Ribeyro. Es un cuento que representa de forma magistral los cuatro principios claves del cuento literario: el principio de movimiento, el principio de interés, el principio de verosimilitud y el principio de economía. Mi padre años atrás me explicó esos principios para que fuera consciente de la armonía secreta de la literatura, y sé además que en sus propios talleres profundiza en esos elementos para ayudar a sus alumnos en la difícil tarea de construir cuentos. Aprender a inventar leyendo ficciones es clave en el íntimo proceso creador. Incluso cuando di el taller de escritura creativa para los alumnos del *Center for Cartoon Studies* de White River Junction me regía por esa reivindicación lectora. Esos estudiantes querían ser autores de cómics y estaban sobre todo obsesionados con la técnica del dibujo. Sin embargo yo les explicaba que a menos que se propusieran trabajar en equipo, era tan importante el plano narrativo como el plano gráfico. Afortunadamente había una traducción al inglés de aquel maravilloso cuento de Ribeyro, y con él les enseñaba la magia de la literatura. También las traducciones de Cortázar y Borges me ayudaban en esas clases donde el universo de aquellos estudiantes estaba lleno de líneas cinéticas, onomatopéyas, metáforas visuales, bocadillos y cartelas. En aquellas clases manejábamos dos lenguajes, el de los dibujos y las palabras

aprendiendo a convivir en una viñeta, a ser secuencia en una tira o una página. A existir en armonía con la trama y el ritmo, a expresarse a dos voces en el mismo gesto.

He aprendido con todas mis clases que la imaginación germina en cada pupitre, y las invenciones son parte de una cotidianeidad que se balancea en el espacio ambiguo de las intuiciones. La dificultad del aprendizaje de una segunda lengua pasa a otro plano cuando la imaginación se transforma en la necesidad de contar por encima de la perfección gramatical. Los correctores ortográficos y los diccionarios son sus grandes aliados en este ejercicio apasionado de la imaginación. Los estudiantes disfrutaban del acto de crear y quieren relatarnos cosas porque han aprendido a alimentar sus palabras con sentimientos, sensaciones y tramas que buscan el amable cobijo de la escritura, a la vez que descubren que las buenas invenciones saben expresarse en todas las lenguas con asombrosa naturalidad.

*EpiCENTRO* Y LA UBICACIÓN DE LOS CENTROAMERICANOS EN EL  
CENTRO: LA EMERGENCIA DE UNA NUEVA LITERATURA  
CENTROAMERICANO-AMERICANA  
*Arturo Arias*

Hacia finales de diciembre de 2007 recibí un correo electrónico de la poeta Maya Chinchilla con el título, “Desde el *EpiCentro*: spoken word poetry with *EpiCentro* poets”. Decía así:

From the center of America erupts *EpiCentro*: an organic literary collective straddling performance, spoken word and testimonial artforms, composed of inter-generational community-minded cultural activists of Central American extraction that write to resurrect memory and inspire action. These Central American bodies in flux... rise from Hollywood bus stops... MacArthur Park, Mission pupuserías y más.<sup>1</sup>

El correo de Maya anunciaba un blog con el título de “EpiCentroAmerica: Central American Diasporic Art and Rumbblings”. Esta declaración puede ser indicadora de un nuevo proceso iniciado con el desplazamiento de cerca de tres millones de centroamericanos a principios de los años 80, huyendo de la pesadilla de violencia y de las masacres generadas por las guerras civiles en Guatemala y El Salvador, pero también afectando

---

<sup>1</sup> <http://www.epicentroamerica.blogspot.com>. En este artículo mantendré todas las notas bilingües en su condición original.

a Honduras y Nicaragua, hacia la aparente seguridad de los Estados Unidos.<sup>2</sup>

A diferencia de otros escritores centroamericano-americanos más tradicionales, tales como Héctor Tobar, Mario Bencastro, Francisco Goldman, Silvio Sirias, Marcos McPeck Villatoro, o Tanya María Barrientos, quienes escriben novelas en forma más convencional y están publicando desde principios de los noventas, los poetas del grupo *EpiCentro* leen, representan y publican el grueso de su trabajo en representaciones públicas o bien en blogs. Un ejemplo es “Desde el EpiCentro”, una página interactiva con un fondo café, tropo del supuesto color de la piel de los latinos y latinas. En la esquina superior derecha aparece una lista de canciones compuestas, tocadas o cantadas por miembros del grupo. La mayoría enfatiza narrativas musicales estilo hip-hop problematizando la vida cotidiana de latinos y latinas, en su mayoría gays o mujeres, en los Estados Unidos. Los títulos de las canciones incluyen “Lo Mismo”, “Solidarity Baby”, o “The Banana Hustle”.<sup>3</sup> En la esquina superior izquierda es posible acceder a fotos de, o fotos tomadas por miembros de *EpiCentro*, así como volantes o imágenes gráficas de diferente tipo. Hacia la mitad del lado derecho se puede ingresar en el blog y ubicar mensajes, chatear con otros blogueros o hacer comentarios misceláneos. También aparece una lista de eventos próximos. Hacia la mitad del lado izquierdo es posible

---

<sup>2</sup> América Central o Centroamérica es una región localizada al sur de México. Su territorio puede comenzar a partir del Istmo de Tehuantepec (donde las culturas mayas han existido desde hace más de 2.000 años) y concluir en la selva del Darién, más o menos a la mitad de la distancia entre la Ciudad de Panamá y la frontera con Colombia.

<sup>3</sup> Acceso obtenido al blog el 16 de noviembre de 2009 (todas las referencias remiten a esta fecha). Sus contenidos cambian con regularidad.

contactar a miembros del colectivo, hacerse amigos con ellas y ellos, o bien anexas la dirección a las favoritas de quien está visitando la página. La esquina inferior izquierda incluye una lista de miembros con la siguiente explicación:

Once a member always a member –These days we exist as a group only cyberspace and in the epicentro imagination... Once in a while a group of us makes an appearance in “real” space when properly coaxed and coddled.

Esta cita es seguida por una lista de personalidades que influyeron en los miembros del colectivo, incluyendo escritores centroamericanos de izquierda (Roque Dalton, Gioconda Belli, Claribel Alegría), mártires (el arzobispo Romero de El Salvador), figuras totémicas (Gloria Anzaldúa) y otros nombres que comprenden desde figuras de alcurnia (Gabriel García Márquez), influencias africano-americanas (Zora Neale Hurston, Audre Lorde), o feministas (Virginia Woolf). En la parte inferior aparecen links misceláneos, incluyendo los lugares donde se vende ropa centroamericana.

Cuando afirmo que las performatividades y los blogs del grupo *EpiCentro* pueden representar la manifestación cultural más reciente del proceso diaspórico de las poblaciones de origen centroamericano no me refiero al medio por el cual estos poetas se están expresando. Me refiero más bien a las implicaciones identitarias de su trabajo. Esta comunidad relativamente poco conocida de escritores y artistas es la primera en definirse de manera consciente como “centroamericano-americana” y de hacer uso de frases tales como “hija of the americas”, o “nacida en aztlán. criada por el barrio, trying to give a glimpse of la nueva generacion de urban third world womanhood”. Su iden-

tividad centroamericano-americana desafía nuestra comprensión tradicional de diásporas nacionalistas compitiendo por visibilidad en el área Pico-Union de Los Ángeles, en el presente rebautizada como “Little Central America”.<sup>4</sup> En este trabajo, examinaré primero la emergencia de este arte poético discursivo y performativo centroamericano-americano el cual, escrito de manera bilingüe y ocasionalmente incorporando hasta palabras del portugués o bien de idiomas indígenas, ha estado presente en los Estados Unidos desde la mitad de los años 80. Enseguida analizaré tres poemas de la antología de *EpiCentro*, los escritos por Gustavo Guerra Vásquez, Karina Alvarado y Marlon Morales. Los poemas escogidos tienen en común múltiples transacciones y renegociaciones en torno a la problemática identitaria, exacerbando el proceso de fusión que problematiza aquellas de origen tradicional, asociadas generalmente con lo latino, y que cuestionan la estabilidad del concepto mismo, transformando así supuestos fundamentales sobre este campo de trabajo. En otra sección exploraré el trabajo y el impacto de Maya Chinchilla. Finalmente, intentaré ubicar la antología dentro de lo que Aníbal Quijano ha denominado la “colonialidad del poder”, articulada para desplazar el pensamiento más allá de las conceptualizaciones eurocéntricas y occidentales. Este trabajo ofrecerá una nueva manera de enmarcar la problemática de la producción cultural y del agenciamiento o gestión de poder para trascender así identidades originalmente asociadas con algún Estado-nación latinoamericano en nuestras propias conceptualizaciones de lo que constituye la latinidad.

---

<sup>4</sup> La National Central American Round Table (NACART), fundada al final de 2002, fue instrumental en lanzar esta iniciativa y lograr su aprobación por parte del Los Angeles City Council en 2005.

## EN LAS MÁRGENES DE LAS MÁRGENES

El nombre *EpiCentro* es de por sí emblemático del imaginario *sui generis* que este grupo intenta proyectar. La palabra “epi-centro” es un término geológico designando el punto donde se origina un terremoto. La segunda cláusula, “Centro”, sin embargo, aparece en mayúscula, apuntándole así a la región ístmica famosa por su cadena de volcanes activos. Se convierte por lo tanto en una metáfora de volcanes en erupción, imagen empleada con regularidad para connotar explosividad político-social, pero es también una imagen especular de la matriz identitaria subyacente en la región.<sup>5</sup> Centroamérica en efecto es un territorio marcado por constantes luchas intestinas y fue la ubicación de la última de muchas erupciones revolucionarias generando la diáspora de los años 80. Unos quince años después, una primera generación de centroamericano-americanos cuyas suturas evidencian los vestigios de estas guerras, aparece como consecuencia del fenómeno mencionado con anterioridad. Finalmente, ese Centro con C en mayúscula también marca su presente ubicación. En el centro del imperio.

El concepto de centroamericano-americano es una deliberrada rareza lingüística teorizada por mí en los primeros años de la primera década del siglo veintiuno (Arias 1999-2000). La frase fue originalmente conjugada por Maya Chinchilla en su poema “Central American American?” Ella juega con la escritura (“Centralamerican”) y el bilingüismo (“America, Améri-

---

<sup>5</sup> A mediados de los años 60, un grupo católico radical en Guatemala, antecesor del Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP), se autodenominó “Cráter”. Hacia el final de los 70, la Organización Revolucionaria del Pueblo en Armas (ORPA) tuvo un volcán en erupción como emblema. En la prensa regional es común denominar las revueltas populares como “erupciones”.

ca”) en el mismo, para desestabilizar el sentido, como veremos más adelante. Como resultado de la evolución de otros poemas de la misma tradición de identidades compuestas de origen latinoamericano como “ameRican” del poeta “Nuyorican” Tato Laviera, Chinchilla rompe el pensamiento binario conceptualizando aquellas ubicadas a dos lados diferentes de un guión o en ambos lados de una frontera, como si fueran maneras diferentes de reconocerse como sujetos:

Centralamerican American  
does that come with a hyphen?

a space?

Central America

America

América

Las Américas...

...am I a CENTRAL

American?

Where is the center of America? (Oliva-Alvarado y Chinchilla 21-22)

En mi lectura, esta última frase amarra las fronteras del país, región, o continente, con las fronteras de la poesía y de la historia. Esta última porque desde 1820 el filósofo José Cecilio de Valle elaboró un sólido argumento para convertir el istmo centroamericano en el centro de las Américas por virtud de su posicionamiento geográfico. Anticipó que esto podría traducirse en centro político si una gran federación que uniera todos los Estados americanos tuviera su sede en Costa Rica. Poéticamente hablando, no podemos olvidar la alusión de Pablo Neruda al istmo centroamericano como “la cintura de América” en su *Canto general* (1950). Chinchilla juega con estos significados implícitos en su

poema para criticar una noción profundamente sentida, la cual no aparece en el mismo: la noción de que los Estados Unidos genéricamente se piensan a sí mismos como el “centro” del hemisferio, si no el centro del mundo, noción implícitamente definida como portadora de fuerza económica y militar. Es esta noción *a priori* que Chinchilla está deconstruyendo en su poema. La supuesta realidad empírica de ser el “centro” está ligada a los dualismos y esencialismos de la hegemonía de una identidad blanca anglosajona. En este sentido, Chinchilla hace eco de las palabras de Ana Patricia Rodríguez acerca de que Centroamérica es un espacio discursivo liminal conectando regiones, pueblos, culturas y bienes materiales. En su propio libro, *Dividing the Isthmus*, Rodríguez analiza el poema “Solidarity Baby” de Chinchilla.<sup>6</sup> Por su parte, Claudia Milian ha notado la ausencia de los centroamericanos en el imaginario “americano”.<sup>7</sup> Tanto en las formulaciones de este trabajo así como en su matización del concepto, lo centroamericano-americano emerge para Milian como aquello que se encuentra fuera del lenguaje, fuera del tropo de la “Latinidad”. Todavía forma parte del “Nuestra América”, y es un dispositivo retórico inasimilable a la simbolización en virtud de ser resistido por el horizonte identitario latino cuando éste último es articulado de manera limitada.<sup>8</sup> Yajaira Padilla ha agregado que las textualidades centroamericanas son construcciones discursi-

---

<sup>6</sup> Ver especialmente el capítulo 5.

<sup>7</sup> “Foreign Affairs: Reading Salvadoran Migrations in Demetria Martinez’s *Mother Tongue*”, por publicarse. En este artículo Milian problematiza el concepto en una sub-sección titulada “Extending Inter-Ethnic relationships: Central American-American Experiences and the Un-hyphenated Latin and Latino Hyphen”.

<sup>8</sup> Ver un desarrollo más profundo de este problema en mi artículo “Central American Diasporas: Transnational Gangs and the Transformation of Latino Identity in the United States” en *Technofuturos: Critical Interventions in Latino Studies*.

vas que articulan nuevas subjetividades al expandirse geográfica e históricamente dentro de los Estados Unidos y en otros espacios geoculturales, en espacios imaginarios y en redes globalizadas.<sup>9</sup>

Parte del nudo conceptual indicado en el párrafo anterior lo explica Maritza Cárdenas al argumentar que la centroamericanidad-americana puede diferenciarse de otras identidades latinas porque sus raíces se localizan en el conocimiento decimonónico compartido en todo el istmo, según el cual la región entera es una “patria grande”. Es decir, una Centroamérica unida tal y como fue enmarcada por el pensamiento liberal del istmo entre los años 20 y 80 del siglo XIX, luego recuperada el 15 de septiembre de 1921, centenario de la independencia centroamericana, cuando de manera simbólica los países se re-unieron una vez más durante 24 horas. En efecto, la centroamericanidad elaborada en las comunidades de los Estados Unidos es una identidad diaspórica articulando una terminología moral y teórica. Dado que sus identidades relacionales se enraízan en una localización social históricamente producida, lo que Rodríguez denomina un espacio “transístmico”, ellas articulan sus reivindicaciones sobre la base de una formación cultural y una experiencia menos focalizada en un solo espacio nacional que la de muchos otros latinos y carece de la insularidad de muchas identidades isleñas.

Por ello, el punto de partida desde donde transforman su discursividad en un posicionamiento desde donde intentan comprender tanto la latinidad como los Estados Unidos en un sentido general varía de la mayoría de otros grupos inmigrantes

---

<sup>9</sup> Ver su libro por publicarse *Changing Women, Changing Nation: Female Agency, Nationhood, and Identity in Trans-Salvadoran Narratives*.

de este país. Esto se debe a que su entendimiento no está enraizado en la experiencia de un solo Estado-nación sino en una noción más flexible de unidad regional. Si bien la mayoría de identidades latinas tienen orígenes nacionalistas (por ejemplo, mexicano-americanos, cubano-americanos), los centroamericano-americanos han construido su identidad basados en una noción de muy breve duración en el pasado que efectivamente ocurrió entre 1821 y 1841: la de una Centroamérica unida.<sup>10</sup> Una de las consecuencias de este gesto es la facilidad para dislocar el referente centroamericano-americano de su configuración geográfica original. Pero hacerlo inmediatamente levanta dudas sobre su veracidad, dada la realidad de un istmo ocupado por siete Estados-naciones que en realidad deberían ser muchas más de reconocerse políticamente las naciones indígenas. La idea de ser “centroamericano” se convierte a su vez en una ficción. Por ello, de acuerdo con Cárdenas,

(Morales's) poem calls to attention the need to think beyond concepts of nation and nationalism, as well as highlights the inadequacy of conceptual approaches that privilege history as a means to define and explore the concept of Central America (205).

Centroamérica no está definida por un espacio físico “real” de corte ontológico ni como un concepto basado en una historia compartida sino es más bien una construcción discursiva, un

---

<sup>10</sup> Existió una unidad centroamericana en los años 20 (siglo XIX) pero se disolvió en 1841 luego de una serie de guerras civiles. Centroamérica también estuvo unida como colonia española entre 1526 y 1821 pero la experiencia colonial no se transforma con facilidad en un Estado político unido. Todas las repúblicas centroamericanas del presente fueron provincias relativamente independientes bajo el auspicio de la autoridad española.

artefacto o estrategia narrativa. Por lo tanto, como señala Cárdenas, a diferencia de lo entendido como cultura latina en los Estados Unidos, la centroamericanidad emerge bajo parámetros alternativos. Esto podría también explicar las posicionalidades particulares y la interacción de problemáticas identitarias permitiendo entradas y salidas múltiples, no-jerarquizadas, adoptadas por muchos de los productores culturales centroamericano-americanos. Estas formas de ser un tanto generalizadas se transforman no sólo en conexiones horizontales sino también en invenciones abiertas y escandalosas por parte de los poetas de *EpiCentro*, quienes se ven a sí misma/os más bien como una especie de “colonialidad globalizada” (341), acerca de lo cual diré más hacia el final del artículo.<sup>11</sup> Los centroamericano-americanos parecerían estar ya apuntando en dirección de una colonialidad diaspórica, espacio en donde rasgos etno-raciales e históricos no sólo amarran a los sujetos a un pasado colonizado. Es también uno en el cual las discontinuidades marcan las maneras por medio de las cuales los sujetos no sólo se auto-identifican o bien se ubican dentro de un ambiente diaspórico, sino también por los cuales son de manera general abandonados forcejeando con estructuras variables de poder, dentro de ellos mismos para empezar, pero también en función de ellos.

#### *EpiCENTRO*: TRATANDO DE EMERGER DESDE ESAS MÁRGENES

El análisis de *EpiCentro* constituye un primer paso en la articulación de las varias problemáticas subsumidas en la diná-

---

<sup>11</sup> La frase “colonialidad globalizada” es prestada de “Unsettling Race, Coloniality and Caste”, de José David Saldívar.

mica cultural de la centroamericanidad-americana. Como ya he indicado, sus miembros son conocidos fundamentalmente por su poesía performativa, en la cual se narran oralmente discursividades, ubicando así un énfasis dual recayendo no sólo en la escritura sino también en la representación performativa como tal. A diferencia de la poesía convencional, los artistas de *EpiCentro* también emplean el lenguaje corporal y el tono de voz para transmitir sentido, de manera análoga a la llamada “spoken language poetry” o bien al Hip Hop. Las palabras habladas podrían ser poéticas por naturaleza, pero son también el dominio de lo que rodea al signo escrito. Por lo tanto no es suficiente analizar los significantes escritos; en vez de ello, tenemos que contemplar el conjunto de la representación.

Su poesía es una performatividad integral, desafiando la compartimentación disciplinaria de la poesía escrita como “arte culto”. Incluye sonido, habla, narrativa, objetos y una interacción con el público, enfocándose más en los comportamientos corporales. Sería redundante afirmar que es imposible reproducir un ejemplo de su performatividad en este artículo sin señalar una dirección de YouTube.<sup>12</sup> Por ello nos debe quedar claro que al incorporar el movimiento corporal en su contexto puntual de performatividad en vivo mediando la discursividad, *EpiCentro* ofrece un contrapeso a la producción literaria centrada en la especificidad del texto escrito con sus amarres logocéntricos a la alta cultura y a la razón. Amplían así las posibilidades epistemológicas, políticas y democráticas de interrogar a la cultura misma, especialmente en la medida en la cual ella/os se posicionan como representantes de, e intérpretes de grupos sociales

---

<sup>12</sup> Ver <http://www.myspace.com/epicentroamerica>.

con un bajo nivel de alfabetización.<sup>13</sup> En el punto nodal de la producción de la performatividad, tanto poetas como público trabajan conjuntamente dentro de constructos articulando las posibilidades del espectáculo. En este sentido, incorporan, de manera consciente o no, un sujeto culturalmente programado, generado por gestiones de poder estructurando repetidas menciones de normas así como los gestos que las transgreden. Es un modelo de transformación política a través de prácticas culturales contra-hegemónicas (Butler 205). Como resultado, en el espacio de la performatividad, la noción de textualidad aparece bordada al acto corporal de la performatividad propiamente dicha. La poesía habita ese cuerpo exigiendo ser leído, el cuerpo en el cual está inscrita la discursividad. Al final, el espectador sólo tiene acceso a la superficie del texto. Es decir, de una performatividad a la siguiente, los poetas pueden cambiar, substituir o corregir sus movimientos corporales o bien sus disfraces, sin necesariamente acercar al público a la significación “real” de las palabras escritas en el poema. Al tratar de forjar una alianza con el público que a su vez pertenece a, o se identifica con, las comunidades originarias y con los imaginarios sociales cuyas estructuras históricamente subyugaron a los poetas (o bien a los progenitores de los poetas), los poetas construyen subjetividades performativas relacionables a una serie de signos operando dentro de códigos, permitiendo la comprensibilidad y accesibilidad de la representación poética a ese particular segmento poblacional. Este enfoque difiere marcadamente del solitario acto de leer un texto poético. En esta lógica debemos reconocer

---

<sup>13</sup> Esta tendencia no es única de *EpiCentro*. Se está generalizando tanto en ciertos círculos poéticos de los Estados Unidos así como en España y en Latinoamérica.

que la poesía escrita para ser actuada es diferente de la poesía escrita para ser leída.

*EpiCentro* fue fundado en 2000 por Raquel Gutiérrez y Marlon Morales. En un principio organizaron talleres, eventos culturales y actuaron como colectivo debido a “our vital passion for doing creative work, the need to hear each other’s voices and the desire to inspire new voices”, en palabras de Maya Chinchilla.<sup>14</sup> Este grupo de poetas ha publicado una antología titulada *Desde el EpiCentro* (2007), editada por Karina Oliva-Alvarado y Maya Chinchilla. La antología es definida por ésta última así:

...an often talked about dream in *EpiCentro*, is my contribution to cultivation of new spaces for Central American voices, the kind of voices that we have always wanted to hear; the conscious and empowered voices of compañeras/os who are immigrants, workers, students, mothers, fathers, children of borderlands and solidarity movements”.<sup>15</sup>

Como indiqué al principio del trabajo, limitaré mi análisis a los poemas publicados en esta antología para evitar la contradicción de analizar poesía performativa como si se tratara de una discursividad escrita. Después de todo, un análisis de la poesía performativa incluiría comentar la modulación de las voces, los movimientos corporales, la música de fondo y la relación interactiva entre la manera de leer, la música y la denotación de las palabras, relacionadas al ambiente de las performatividades propiamente dichas y a la interacción con el público. De analizar esto, tendríamos que tomar en cuenta todos los elementos enumerados

---

<sup>14</sup> Ver “Desde el *EpiCentro*”. <http://epicentroamerica.blogspot.com/2007/09/desde-el-epicentro.html>

<sup>15</sup> *Ibidem*.

para poder revelar la totalidad del significado de la performatividad, desplegando a su vez la comprensión intercultural no sólo de estos actos como tales, sino del público y de su recepción.

La cubierta de la antología de *EpiCentro* fue diseñada por Raquel Gutiérrez. Es representativa de las contradicciones inherentes de lo que podría conceptualizarse como la identidad centroamericano-americana y de sus paisajes mentales. La publicación despliega una *freeway* del sur de California conduciendo hacia un ominoso volcán oscuro dominando el horizonte y la cubierta misma, emblema del peso simbólico de ese imaginario centroamericano asociado a su localización geográfica, un tropo geográfico creando “mundos” por sí mismo. En esta cubierta las metáforas geográficas ofrecen una manera de representar el conflicto y la diáspora. Sobre el volcán se visualiza un helicóptero militar, artefacto emblemático del trauma de las muchas masacres sufridas por las poblaciones del istmo durante las guerras de los años 80. La señalización en la *freeway* es característica de las presentes contradicciones de los centroamericanos en los Estados Unidos: un cartel apunta hacia el norte, hacia una “Moving Identity” (identidad en movimiento). Otra hacia el oeste, indicando “Exile Here” (exilio aquí). El último cartel apunta hacia el sur, diciendo “Immigrant Go Home” (inmigrantes fuera). Ninguno señala pertenencia. Las “verdades” de las geografías interiores y exteriores y los estados mentales podrían aplicarse de igual manera al paisaje, a una declaración política o a la conciencia centroamericano-americana.

Lo que estos escritores tienen en común, además de pertenecer a un grupo y ser todos individuos de origen centroamericano nacidos en los años 80, son esos elementos de fusión y flujo articulando sus identidades escogidas o fabricadas. En la última página de la antología, titulada “About the Artists” (acer-

ca de los artistas), verificamos la fluidez de su auto-descripción. Johnnito Cienfuegos juega con nociones contradictorias y lenguajes al afirmar “i came into the game.... in la ceiba honduras en el 1979, the year of the sandinista revolution y algunos dicen, el nacimiento del movimiento hip hop...”, deliberadamente mezclando inglés y español, rasgo común entre los miembros del grupo. Alma Chapina se auto describe como “a fusion of the multiple immigrant experiences” que la rodean, una alusión abierta trascendiendo la especificidad centroamericana y sus variantes. De manera análoga, Jessica Grande argumenta ser una “citizen of the world”, y argumenta que su propósito es “to act as a bridge between differences”, sin aislar el proceso de tender puentes exclusivamente dentro de la centroamericanidad o sus tropos. Tavo dice ser creado en “Los Angeles” y describe a su hijo como “a budding ‘chapicano’ artist”, aludiendo a la fusión entre guatemalteco, *chapín*, y mexicano. *Chapín* es la denominación común de los guatemaltecos. Raquel Gutiérrez se piensa a sí misma como una “indigenous Angeleno”, no solo nombrando la identidad simbólica de los centroamericanos (todo centroamericano progresista se reconoce descendiente de pueblos indígenas) sino también la naturaleza migratoria/diaspórica de Los Ángeles y, por extensión, los Estados Unidos. Ella también argumenta ser miembro de “Butchialis de Panochtitlan”, grupo descrito como “an edgy brown butch performance ensemble”. Anayvette María Martínez, hija de padre salvadoreño y madre nicaragüense-americana, se define como “daughter of Elegua/Yemaya” en alusión a los orishás del panteón yoruba.<sup>16</sup> Esta definición invoca el origen africano-ameri-

---

<sup>16</sup> Ambas figuras juegan un papel importante como protectores de los caminos. Yemanyá es también la diosa madre y patrona de las mujeres.

cano o bien las raíces amarrando a Centroamérica con Cuba y el Brasil, si no con toda la cuenca del Caribe. “GuaNica High Femme” Dalila Paola Méndez, nacida en Los Ángeles, dice ser “indígena mujer from central america”, la última de una “long line of womyn warriors”. Su nombre, indicando una identidad guatemalteca-nicaragüense, extrae sentido de su identidad sexual (“femme”, “womyn”) implícitamente asociados con el lesbianismo y el mundo queer, sin renunciar a sus raíces indígenas. Melissa Nicole Piña se visualiza como “SalvaMex”, una fusión salvadoreña/mexicana.

Como podemos ver, estas son subjetividades liminales. Caen entre, en vez de dentro de, las fronteras familiares de las definiciones identitarias latinas previamente aceptadas. Estas construcciones fluidas, fusionadas ocupan todos los espacios “entre” las múltiples tradiciones culturales y periodos históricos poblando el imaginario centroamericano. Utilizan a Centroamérica más como punto de partida, trampolín metafísico desde donde se lanzan hacia una multiplicidad de experiencias pan-geográficas, pan-étnicas o pan-sexuales. Al mismo tiempo esas identidades son también espacios liminales que no separan sino negocian su intercambio mutuo y sus acepciones relativas o emblemáticas. Todas las auto-definiciones citadas contienen trazos de demasiados significantes, contradicciones abigarradas que impiden deliberadamente cualquier síntesis identitaria posible. Pueden estar señalando de manera representativa las negociaciones liminales ya señaladas por Homi Bhabha a través de diferencias de raza, clase, género y tradiciones culturales.<sup>17</sup> Pero, aún más importante, todas captan un intercambio conti-

---

<sup>17</sup> Para la propuesta original de Bhabha ver *The Location of Culture*.

nuo produciendo así una construcción poética como reconocimiento mutuo y mutable de lo centroamericano-americanidad. Por ejemplo, el poema “Hybridities”, ya de por sí un título revelador, de Gustavo Guerra Vásquez:

Kukulcán  
Quetzalcoatl  
hybrid names for a hybrid god  
Our next millennium  
brings in its basket of goodies  
more hybrid names  
for bridges  
people of hope:  
GuateMayAngelino  
GuanaMex  
Guanachapín  
GuanaChapileña  
GuanaChapiMex  
ChapiCano  
GuanaGatraChapicana  
GuaNiCatraChapicano  
TicoGuanaCatraChapicanAngelina  
and the list continues...  
as does our struggle  
and our hope (77).

Las identidades nacionales pierden toda posibilidad de sentido y de origen en esta lista paratáctica. Las diferentes combinaciones nominales, derivadas de las evocaciones de nombres maya-k'iche' (Kukulcán) y náhuatl (Quetzalcóatl,) nombres de la Serpiente Emplumada, deidad mesoamericana del apogeo del

conjunto de la región hace ya más de 1.500 años, las fusionan en un punto mítico de origen fundacional indígena pre-hispánico como horizonte identitario. Esto último se transforma en un punto simbólico de partida para la adquisición de agencia y para el despliegue de poder en sentido foucauldiano, porque el poema traza un arco desde Kukulcán/Quetzalcóatl, ya definida como híbrida, hacia denominaciones híbridas contemporáneas. El punto de partida ancla la identidad, posibilitando a la vez su empoderamiento contemporáneo.

La redistribución de estos nombres en el poema evoca la matriz cultural híbrida de la región extendiéndose del valle central de México, el Anáhuac, hasta la zona mesoamericana, coordinadas entre las cuales los pueblos de ambas zonas desarrollaron conceptos de sí mismos y de la otredad y se miraron como complementarios los unos de los otros, representados emblemáticamente en la dualidad del sol y la luna.<sup>18</sup> La ubicación estratégica de los nombres de las deidades al inicio del poema como palabras aisladas en las primeras dos líneas también denota la ambivalencia de reconocerse en cualquier variante de alguna identidad estadounidense, hegemónica o no, aun si esto es una aspiración imposible. Sin embargo “Kukulcán, Quetzalcóatl”, de hecho una misma deidad donde un nombre es maya k'iche' por un lado (Kuk'ulk'an denotando el sonido glotal “k” en la mayoría de idiomas mayas, conocido más comúnmente como Ququmatz en el periodo quicheano tardío), y náhuatl (Quetzalcóatl) por el otro, cuyo culto fue la primera religión

---

<sup>18</sup> Mesoamérica es un término empleado generalmente por los arqueólogos para nombrar la región descrita en la nota 2, aunque su frontera sur se limita al vértice entre El Salvador, Honduras y Nicaragua. Ver también mi introducción en *Taking Their Word: Literature and the Signs of Central America*.

mesoamericana a trascender las divisiones lingüística y étnicas simplificando el contacto y el intercambio entre culturas de diferentes orígenes (Sharer y Traxler 582-583), son definidos como si fueran la fusión de dos figuras: “hybrid names for a hybrid god”. Esta representación posiblemente señala no una hibridación de deidades como tal. Más bien una hibridación de nociones identitarias. Una fusión de códigos simbólicos del valle central de México con los del Mayab’,<sup>19</sup> para representar las raíces simbólicas de una identidad híbrida mexicana/centroamericano-americana contemporánea, configurada no en el remoto pasado mesoamericano sino en el sur californiano del presente y, por extensión, en los Estados Unidos como un todo.

Aun así, esta identidad es a su vez descentrada por una larga lista de “more hybrid names” actuando como “bridges” para “hope”. ¿Qué tipo de esperanza? Ciertamente la esperanza de tachar el enlace entre los rasgos identitarios y las nacionalidades modernas. Para sortear el obstáculo de éstas últimas, el poema despliega los apodos de esas nacionalidades, incorporando la afectividad al proceso. “Guana” es abreviatura de “guanacos”, el apodo fraternal de los salvadoreños. “Catra” lo es de “catrachos”, término que juega el mismo papel para los hondureños, y “Chapi” por los “chapines”, como son conocidos los guatemaltecos popularmente “Tico” es el apodo de los costarricenses, “Mex” se refiere a los mexicanos y “Angelino” a los residentes de Los Ángeles. La afectividad desde luego implica signos de sentimientos o emociones que inician un proceso de redefinición

---

<sup>19</sup> Mayab’ es la denominación común de la región pan-maya, la cual abarca los estados mexicanos del sur y los países centroamericanos de Guatemala, El Salvador y Honduras, correspondiendo aproximadamente a lo que los arqueólogos llaman “Mesoamérica” según aparece explicado en la nota anterior.

cultural y realineamiento social. La lista de apodos fraternales es una evocación afectiva apelando a seducciones imaginarias. Solicita respuestas sensuales al apego de lugar, dimensión imaginativa de una “comunidad imaginada” donde existe la simultánea coexistencia de concepciones modernas y pre-modernas del mundo, como resultado de la naturaleza plurinacional e intercultural de las sociedades centroamericanas postcoloniales. Es una recuperación alternativa de la memoria cultural centroamericana disfrazando subrepticamente los imaginarios nacionales. El poema se convierte en una suerte de textura social intentando preservar el comportamiento comunal desterritorializado en un punto donde las identidades nacionales comienzan a desintegrarse. El uso de apodos se convierte así en un estado afectivo elemental invocando subjetividades en transición. Juega con la falta de dominio del inglés de los sujetos diaspóricos. Sin embargo esa lengua fracturada también recupera pasados y memorias traumáticas no reconocidas, las cuales se reconcilian en el presente diaspórico. La incantación poética emplea sus significantes como indicadores de sensaciones que se conjugan en representaciones simbólicas locales, las que intentan de asimilar problemáticas globalizadoras. El poema se disuelve así en emociones que construyen actitudes que procuran ubicar a los lectores o lectoras, presumiblemente también centroamericano-americanas/os, dentro de nuevas posibilidades para reciclar sus memorias culturales y reconfigurar sus identidades. La lista en efecto nulifica el posicionamiento pre-hispánico original. Establece una notación sensible a las condiciones fluctuantes de la identidad. Se vuelve accesible a través de la forma escogida, una lista paratáctica que yuxtapone las prácticas y la vida cotidiana, creando consciencia de cómo estos sujetos se encuentran simultáneamente vinculados a los

rasgos culturales globales y a localidades específicas. La lista, una ligera contrapartida a la matriz identitaria mesoamericana, mantiene todas las posibilidades sin contaminación. Su humor también connota estados emocionales pre-constituidos de sensibilidad al proceso caótico de inmigración y diáspora, uno en el cual los espacios de identificación son también definidos en la página por la forma escogida. Pese a ello las alternativas o apodos, a pesar de ser afectivos, cargan el riesgo de inventar identidades nacionales y nacionalismos. El poema intenta desplegar una ubicación geográfica como parte del mecanismo de agenciamiento. Aun así la afectividad invocada conlleva una “memoria emocional”, fenómeno que es al mismo tiempo un proceso de imaginación social, una reconstitución de la memoria y del deseo, y una vía multidireccional para articular una respuesta reflexiva que ultimadamente conduce de vuelta a la construcción de un ethos alternativo de corte nacionalista. En este sentido, si bien el poema es un intento por re-imaginar quiénes podrían ser los centroamericano-americanos, o bien lo que ellas y ellos desearían ser como sujetos, no logra sobreponerse a los indicadores y significantes nacionalistas, aunque sí logra no sólo evidenciar cómo se engarzan con el mundo sino también fusionarlos dentro de una mezcla tal cuyo resultado ya no puede leerse como nacionalista en el sentido estricto del término.

Las pasiones desplegadas evidencian lo que está en juego, provocando sensaciones fluidas matizadas por ciertas dosis de nostalgias nacionales sin colapsarlas en la inmensidad de los nacionalismos cognitivos. A pesar de la última crítica elaborada, el poema es emblemático de cómo los poetas de *EpiCentro* desafían la latinidad, invitándola a desplazarse hacia una posicionalidad más abierta, más o menos en las líneas de la definición

ofrecidas por Marta Caminero-Santangelo sobre las tentativas solidaridades forjadas.<sup>20</sup> El poema nos invita a preguntarnos cuáles estados, roles, identificaciones y vínculos sociales se vuelven posibles en virtud de los esfuerzos afectivos disponiendo de la auto-conciencia de las/los lectores. ¿Cómo son desafiados las y los lectores por el despliegue de esta lista de fusiones identitarias, y cómo son provocados para intentar alguna manera diferente de entretener sus emociones originarias? Ciertamente la mayor expresión de co-natividad toma lugar no en los juicios de las y los lectores sino en el acto de voluntad del poeta.

#### SUBJETIVIDADES EN TRANSICIÓN

Como ya hemos argumentado, lo que estos poemas analizados tienen en común es sus renegociaciones de lo que constituye la identidad. Ofrecen elementos para visualizar el espacio intermitente de la centroamericano-americanidad, señalando a la vez la tentativa precariedad de esta empresa. El estatus transitorio de la mayoría de sus indicadores identitarios categoriza la centroamericano-americanidad como una configuración alternativa en la experiencia migratoria, a pesar de que sus enunciaciones están imbricadas con las aflicciones y negociaciones diarias de la latinidad. El poema de Karina Oliva-Alvarado “Because I am” declara:

Because I was born in El Salvador  
because I was raised in LA

---

<sup>20</sup> Ver *On Latinidad: U.S. Latino Literature and the Construction of Ethnicity* (2007).

grew up with Mexicans, Mexican Americans,  
and Americans of Mexican descent  
does not make me a border agent  
or only a Central American American (62).

Aquí la implicación es que todos los sujetos son siempre algo más que su mero deseo por una identidad colectiva o nacional. Pero al mismo tiempo, el uso retórico de “because”, un paralelismo virtualmente transformando al poema en una estructura quiásmica, redefine la centroamericano-americanidad indicando simultáneamente la inhabilidad de la poeta por trascender el ser etiquetada por motivos nacionales o étnicos (“because I was born in El Salvador, because I was raised in LA”) lo cual continúa privándola de derechos, y creando una tensión entre sus deseos y cómo es vista o percibida. Al abrir y cerrar el trabajo con el propósito principal de su solicitud, la autora emplea paralelismos para reforzar sus objetivos, mientras al mismo tiempo redondea el conjunto del poema en un todo conciso.

En “Centroamérica is”, Marlon Morales afirma que la región es “fiction... Pieced together like a quilt in thought” (56). O bien, “It’s an autopsy/Rotting flesh sewn back together/with sutures that will never heal” (56). También reiterará en “Culture Can’t Protect You Like Honesty Can”:

The cross over, baby  
The Salvi cross over  
Looms over Mexican/Chicano/RiordanMahoney  
/LA” (58).

En estas formulaciones el espacio exílico liminal que la frase “fiction... pieced together like a quilt in thought” representa,

si bien capta las condiciones materiales de los ilegales e inmigrantes, crea también un hogar virtual en el espacio textual, en la discursividad misma, el cual llena el vacío de reconocimiento golpeando las vidas de la mayoría de centroamericano-americanos. También codifica un vínculo con el mundo queer a través de la referencia a “quilt”, alusión al Project AIDS Memorial Quilt (cobija conmemorativa del Proyecto SIDA). Esta “ficción” es una forma diferente de cualificación a la representada en la connotación abyecta de la frase “rotting flesh sewn back together/with sutures that will never heal”. La ansiedad reside en la zona de fluctuación entre ambas frases, una contigua a la realidad puntuada por los calificativos “salvi” y “cross over” aludiendo a la subjetividad salvadoreña, es decir, una subjetividad centroamericana-americana cruzando no hacia el mundo anglo-americano sino hacia el mundo “Mexican/Chicano/RiordanMahoney /LA”. Esta última línea compagina la identidad mexicano-americana y sus raíces con la ciudad administrada por dos figuras de origen anglo, Richard Riordan, alcalde de Los Ángeles de 1993 a 2001 y el cardenal Roger Mahoney, arzobispo de Los Ángeles desde 1985. La combinación mencionada ubica la identidad mexicano-americana en el mero centro del poder anglo de la ciudad e implica que un “salvi”, es decir, un centroamericano-americano, tiene que “cross over” hacia la identidad mexicano-americana para convertirse en sujeto reconocible en la estructura de poder de la ciudad. En el poema estos dos tipos de espacios identitarios alinean el conflicto actual, uno “whose sutures will never heal”, frase que humea aún desde los residuos de la cólera generada por el no-ser.

Como podemos ver, el uso de las metáforas, el juego de la traducción y los giros de código lingüístico (*code-switching*) les permite a estos poetas inventar genealogías mientras exi-

gen “their rightful place among cultural, political and literary movements” (iv) en los Estados Unidos. Sus palabras subrayan la ambivalencia de construcciones imaginadas y fabricadas con las esquirlas de identidades fragmentadas que se encuentran localizadas entre la cultura establecida angloamericana y la latinidad. Sin embargo, como Ana Patricia Rodríguez indica en su trabajo más reciente, estas identidades fragmentadas están a su vez en proceso de transformación, saliendo de una articulación contenida dentro de la latinidad misma hacia una matriz imaginaria “tercermundista” más amplia, fusionando las identidades centroamericano-americanas con otras configuraciones racializadas transatlánticas o transpacíficas de origen asiático o africano.<sup>21</sup>

Estos poetas exhiben un sólido ejemplo de una re-imaginación crítica, articulando la retórica para movilizar el surgimiento de agenciamiento cultural y explorar las maneras por medio de las cuales la identidad cultural centroamericano-americana es producida y estructurada. Provieniendo de la diáspora, interroga el propio imaginario centroamericano, sobreponiéndose a su retórica sentimental y romántica de sufrimiento e injusticia. Este cuestionamiento también ofrece una alternativa desde la cual se puede reconsiderar la historia de la región al abrir un espacio donde la construcción de subjetividades se encuentra más allá de la significación, a la vez que sus signos acarrear los rasgos de sus previos significados. Es desde dentro de este momentáneo espejismo de libertad nomádica desplegando posibilidades en perpetuo movimiento que los centroamericanos-americanos negocian su inserción dentro de esas categorías más

---

<sup>21</sup> Comunicación personal. San Salvador. 18 de abril, 2009.

amplias denominadas “americano” o “latino” en un momento en el cual las actitudes anti-inmigrantes, permeadas por un in-admitido racismo epistémico de supremacía blanca, filtran el paisaje estadounidense. Es también en esta lógica que muchos otros miembros ausentes en la antología pero activos en el blog de *EpiCentro* se configuran a sí mismos. Por ejemplo Alaghom Naom Tzentel, mujer de descendencia beliceña-guatemalteca-nicaragüense; escogió el nombre de la diosa madre de los mayas beliceños para sí misma. Su poema introductorio dice: “hija of the americas. taurus child, momma complex, inappropriate humor. roots stretch. madre guatemalteca belizena. padre nicoya. nacida en aztlan. criada por el barrio. trying to give a glimpse of la nueva generacion de urban third world womanhood”.<sup>22</sup> La narrativa paratáctica y el juego con las reglas de ortografía y gramaticales son típicas de muchas de estas entradas en el blog, retorcidas deliberadamente como gesto performativo. Aquí los elementos identitarios son un acto creativo vinculado a otras formas de poder. El acto ceremonial de nombrar es jugado no tanto por una institución como por la persona misma, desviando así los ritos patrióticos del poder de nombrar.

#### MAYA CHINCHILLA

La principal fuerza en el centro de la antología de *EpiCentro* es la poeta Maya Chinchilla. En su página web aparece fotografiada sosteniendo una lata de frijoles refritos Ducal en lo alto de su mano derecha, símbolo visible de su guatemalidad, su cabeza

---

<sup>22</sup> Ver <http://www.myspace.com/epicentroamerica>.

ligeramente inclinada en la dirección opuesta, gesto simultáneamente desdeñoso y orgulloso, representado en rotoscopio para crear un efecto de otro mundo. Es una imagen deliberadamente borrosa, filtrada, la representación fantasmática del estereotipo de una guatemalteca de clase media. Esta imagen resalta en contraste con la descripción textual que la acompaña. Subraya el hecho de que la rígida identificación connotada por la imagen es invalidada por las palabras, aun cuando la imagen continúe allí, a la par del texto:

Maya is a Central American spoken word poet/performer, filmmaker, educator/scholar and advocate for immigrant rights. Your all around renaissance woman! She directed ... THE LAST WORD about Las Manas, a fierce women of color spoken word crew, and also associate produced the award winning documentary READING BETWEEN the RHYMES, about the use of hip hop in education...<sup>23</sup>

La estructura citada canibaliza viejas percepciones nacionales a la vez de satirizarlas. La retórica identitaria da un paso al lado para vacilar entre lo ya encontrado en su lugar y la afirmada ambivalencia acerca de un nuevo proceso de subjetificación. La frase “all around renaissance woman” (redondeada mujer renacentista) apunta hacia una base sintáctica. Ironiza la aspiración a percepciones eurocéntricas tradicionales de conocimiento y significación. Su imagen también recrea el pastiche de lo que no se encuentra enraizado en espacios geográficos particulares sino localizado “between the rhymes” (entre las rimas); es decir, ella está hurgando en esos espacios y mediando entre significa-

---

<sup>23</sup> Ver <http://groups.yahoo.com/group/mayachapina>.

dos relativos, donde nuevos constructos emergen con el doble juego de la duplicidad, tanto en el sentido de ser dobles como en el de hipocresía o mentira. Maya pone “the last word” (la última palabra) en mayúsculas. También lo hace con la frase “reading between rhymes” (leer entre rimas). En ambas enfatiza el aspecto creativo de la identidad, desarticulando el estatus arbitrario de este concepto en el posicionamiento del sujeto. Es un gesto que desenraiza a la hablante y enfatiza la invisibilidad de su estatus. Pero también apunta hacia un latente feminismo. Después de todo, “the last word” (la última palabra), en mayúsculas, es sobre Las Manas, un grupo de “fierce women of color” (fieras mujeres de color). Son ellas, al final de cuentas, quienes enunciarán la última palabra, independientemente de su matriz identitaria.

En su escritura, Maya insinúa que solo existe el presente. El pasado es retenido en el presente por medio de las ruinas de las previas nociones de pertenencia. Centroamérica se encuentra ausente en su presente americano. El futuro es pronosticado como fusión imaginaria, matriz productiva de metafóricidad localizada únicamente en el presente. Sin embargo ella mantiene la referencialidad a Centroamérica porque “we feel the need to create a space for our own U.S. Central American voices, which are still rarely heard. Ours are the voices that many of us wish we had heard more of growing up so we didn’t feel so alone and invisible in our multicultural/multi-lingual realities” (iv).

Su poema “Solidarity Baby”, acerca del cual Ana Patricia Rodríguez argumenta que “asserts the centrality of her Central American heritage...rather than blend into the homogenizing narrative of Latinos in the United States” (164), implica un modo diferente de lidiar con la modernidad. Ella sugiere que el pensamiento moderno no es una condición indispensable para

que los sectores sociales oprimidos puedan ingresar a la esfera pública:

...A product of an international relation.

Imaginary Guatemalan, porque Guate no existe

Mistaken identity: undercover gring-achapina-alemana-mestiza...

...I'm just looking for my place

Am I a CENTRAL American?

Si pues, soy del epicentro (17).

Vemos aquí alguna burla performativa de las viejas identidades nacionales (“an international relation”) como punto de partida para la reconsideración de vínculos identitarios adheridos al fenómeno de la *guatemalidad*, entendida aquí como dislocación de cualquier imaginario territorial. Esto le permite a Chinchilla deconstruir la noción de patria geográfica si esta se localiza fuera de los significados cosechados por sus significantes. La línea en cuestión alude a un referente específico para trazar la visión del deseo de una comunidad imaginaria, estructurada por medio de la nostalgia fantasmática que aspira a una patria como mecanismo autenticador, aún cuando la frase en español (“porque Guate no existe”) moviliza un lenguaje, el castellano, para articular una red de sentimientos afectivos que aluden al pasado traumático, a una lengua desplazada y a un cuerpo inconexo, trascendiendo el significado (“Guatemalan, Guate”) en un doble juego derrideano de duplicidad. Es una perspectiva profunda e incomparable (también inconsolable) sobre la identidad. Sin embargo es necesaria para poder estructurar una identidad reflexiva en un espacio dado, más allá de lo transitorio o provisional que éste pueda ser. La noción previa, “Guatemalan, Guate” de cualquier modo está calificada por el

“no existe”, frase lapidaria velada por el lenguaje preferencial de expresión, el castellano, de manera que solo lectores bilingües pueden captar la ausencia del componente privilegiado de la identidad. Es un desgarramiento identitario y una separación en el tiempo. En esta lectura las subjetividades son configuradas en espacios marginales, inquietantes, desacogedores, localizados en los intersticios de las formaciones sociales (“mistaken identity: undercover gring-achapina-alemana-mestiza”), aquellas ubicaciones liminales de interacción simbólica (“I’m just looking for my place”) convertidas en el tejido conectivo que fabrica la diferencia entre poblaciones de orígenes antagónicos y contradictorios en un mundo globalizado (“Am I a CENTRAL American?”).

Maya Chinchilla personifica y dirige no solo un grupo poético, constituye también la punta de lanza del deseo colectivo por identificarse con una matriz identitaria más amplia, “Central America”, como un primer paso en la reclamación de las muchas subjetividades que oscilan desde los orígenes nacionales individuales hasta ricas o ansiosas variables representadas en la lista paratáctica de Gustavo Guerra Vásquez, de manera análoga a los argumentos previamente articulados por Yajaira Padilla (2008). No es un gesto que evita la emergencia de filia-ciones múltiples, sino más bien, uno que le cierra las puertas con violencia a las pertenecientes a políticas tradicionales con violencia. Por lo menos a su definición tradicional de las mismas, según la cual un grupo racializado o étnicamente específico comparte una identidad nacional un tanto esencializada alrededor de la cual articula una conciencia de opresión de manera relativamente homogénea. ¿Cuál sería la nacionalidad de un “Guanachapín” o un “GuaNiCatraChapicano”? Por mucho que ésta sea una construcción poética artificiosa existe allí una

voluntad específica de marcar el yo como indeterminación inscrita en la comunidad, la que produce a la vez estas formas y la sintaxis. Si le añadiéramos un componente sexual o bien una ambigüedad de género a esta mezcla, la complejidad resultante de este proceso de fusión sería más que aparente.

#### EL PENSAMIENTO DIASPÓRICO Y LA COLONIALIDAD DEL PODER

Desde el movimiento diaspórico original de los años 80 del siglo XIX originándose en Estados-naciones específicamente definidos (El Salvador, Guatemala, etc.), a las confluencias de hijos de migrantes centroamericano-americanos con otros latinos en el contexto estadounidense, hasta la complejización de nacionalidades en virtud de los mapeos identitarios más recientes que señalan la unión de nietos centroamericano-americanos con subjetividades de origen africano y/o asiático, lo que empezamos a discernir es que la variedad de configuraciones para auto-nombrarse, originalmente asociadas con cualquier Estado-nación latinoamericano (o “Estado libre asociado” en el caso de Puerto Rico), no puede ser comprendida fuera del flujo histórico generado por la colonialidad del poder. Las historias locales de las diferentes naciones latinoamericanas y sus movimientos diaspóricos están ligados a esas problemáticas más amplias que José David Saldívar, aplicándolo al concepto de literatura chicana, ha etiquetado como “the global division of labor, racial and ethnic hierarchy, identity formation, and Eurocentric epistemologies” (339). Como ha señalado Quijano, no podemos concebir los Estados-naciones latinoamericanos sin el marco definitorio de un entendimiento integral de este concepto, el que ubica la posicionalidad de migrantes

coloniales no-europeos en los Estados Unidos y en Europa sin problematizar simultáneamente las formaciones de sujetos etno-raciales arraigadas en la clasificación social de la población mundial alrededor de la idea de raza y/o casta, y las memorias de violencia que éstas invocan cuando articulan su producción discursiva. Si bien el concepto de colonialidad del poder puede ser relativamente nuevo, surgiendo a principios de los noventas del siglo veinte y ganando visibilidad alrededor del cambio de milenio, su contenido y lo representado por el mismo no lo es, si lo consideramos en el contexto histórico mundial de la emergencia, desarrollo y decadencia del sistema-mundo moderno. La colonialidad del poder básicamente significa la producción de identidades basadas en categorías raciales conjuntadas con la jerarquía entre las europeas y las no europeas, en las cuales las primeras han oprimido a las demás, junto con la construcción de mecanismos de dominación social designados para mantener esta fundación histórica y clasificación social. La novedad de este argumento consiste por lo tanto en la explicación de la naturaleza histórica mundial de la colonialidad, así como de su papel constitutivo en la creación del mundo moderno.

Al final de cuentas este concepto sirve para recordarnos la necesidad de buscar epistemologías alternativas para el conocimiento global, abarcando nuevos acercamientos a nuestra comprensión del flujo de diásporas latinoamericanas hacia/dentro de los Estados Unidos. No podemos seguir configurando la latinidad como un tropo bajo el cual nacionalidades con guiones buscan refugio de la tormenta racista del fundamentalismo blanco cristiano sin perder sus rasgos singulares y definitorios. Su traslape inevitablemente lleva a la fusión, a las subjetividades “GuanaMex, Guanachapín, ChapiCano”. Este modo intrincado de pensar, sentir, percibir, relacionarse, procesar y actuar está

él mismo mutando en diferentes trayectorias, deslizándose más allá de la latinidad misma, hacia otros derroteros identitarios cuya conectividad compartida es la colonialidad del poder. En este sentido la tensión entre ellas mismas reconfigura el conocimiento en torno a la subjetividad de manera más fluida, una que vincula mejor las muchas voces dispares, y reclama pequeños fragmentos de ese tropo ilusorio denominado “latinidad”. No solo centroamericanos sino también colombianos, ecuatorianos, afrobrasileños y, en la lógica de esta misma línea, mayas, otomíes, aymaras o mapuches, esos otros grupos subalternizados dentro de los mismos Estados-naciones latinoamericanos que no disfrutan de la evocación de los modernos orígenes nacionales sino prefieren desplegar sus retóricas radicales en lenguajes que no descienden del latín para enunciar subjetividades contradictorias opuestas a la modernidad eurocéntrica, y pueden hoy mismo estar casándose con etíopes, sudaneses, indonesios o vietnameses. El sentimiento de pertenencia es siempre un constructo expuesto a continuos ajustes.



## OBRAS CITADAS

- Adorno, Theodor. *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*. London: NLB, 1974.
- Alighieri, Dante. *La divina comedia*. México D.F.: Editores Mexicanos Unidos, 2005.
- Arendt, Hannah. "We refugees", en *The Jewish Writings*. New York: Schocken Books, 2007.
- Arias, Arturo. "Central American-Americans? Re-mapping Latino/Latin American Subjectivities on Both Sides of the Great Divide". *Explicación de Textos Literarios*. 28.1-2, 1999-2000, 47-62.
- . *Taking Their Word: Literature and the Signs of Central America*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- . "Central American Diasporas: Transnational Gangs and the Transformation of Latino Identity in the United States", en *Technofuturos: Critical Interventions in Latino Studies*. Nancy Raquel Mirabal y Agustín Laó-Montes (eds.). New York/Plymouth, UK: Lexington Books, 2007, 173-189.
- Barcia, Roque. *Diccionario general etimológico de la lengua española*. Madrid: J.M. Faquineto, 1887. Vol. 2.
- Barral, Carlos. *Observaciones a la mina de plomo*. Barcelona: Lumen, 2002.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas*. San Francisco: The History Company, Libreros Editores, 1891.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Blanchot, Maurice. "L'écriture et le droit à la mort," en *La part du feu*. Paris: Gallimard, 1949, 293-331.
- Bly, Robert. *Silence in the Snowy Fields*. Middletown: Wesleyan University Press, 1962.
- Bolaño, Roberto. "El exilio y la literatura". *Revista Ateneo*. Caracas (15, 2001), 42-44.

- Borges, Jorge Luis. *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda* (1919-1928). Prólogo de Joaquín Marco. Notas de Carlos García. Edición al cuidado de Cristóbal Pera. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Editores/Emecé: 1999.
- . *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Trad. de Ana María de la Fuente. Madrid: Debolsillo, 2009.
- Butler, Judith. “Burning Acts: Injurious Speech”, en *Performance and Performativity*. Andrew Parker y Eve Kosofsky Sedgwick (eds.). New York: Routledge, 1995, 197-227.
- Butler, Judith y Spivak, Gayatri Chakravorty. *Who Sings The Nation-State? Language, Politics, Belonging*. Calcutta: Seagull Editions, 2007.
- Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela, 2011.
- Caminero-Santangelo, Marta. *On Latinidad: U.S. Latino Literature and the Construction of Ethnicity*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2007.
- Cárdenas, Maritza. *Third Word Subjects: The Politics and Production of Central American-Americans*. Tesis de doctorado (University of Michigan, 2009). 218 páginas.
- Carrión, Jorge. *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae, 2011.
- Cernuda, Luis. “Cementerio en la ciudad”, en *Antología personal*. Madrid: Visor, 1996, 12-13.
- Cerón, Rocío. *Tiento*. UANL: México, 2010.
- Chirinos, Eduardo. *Escrito en Missoula*. Valencia: Pre-Textos, 2003.
- Cortázar, Julio. *Historias de cronopios y de famas*. Barcelona: Edhasa, 2009.
- . *Relatos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970.
- . *Textos políticos*. Barcelona: Plaza & Janes, 1984.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1983.
- Courtoise, Rafael. “La ciudad como proyecto y proceso de comunicación”. *Entelequia: cuaderno de comunicación*. Montevideo: Universidad Católica del Uruguay (5, diciembre de 1995), 35-42.
- DeLillo, Don. *Americana*. New York: Penguin Books, 1989.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima primera edición. Madrid: Real Academia Español, 1994. Vol. 1.

- Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima segunda edición. Madrid: Real Academia Español, 2001. <http://www.rae.es/rae.html>
- Domínguez, Carlos M. y Gilio, María Esther. *Construcción de la noche. La vida de Juan Carlos Onetti*. Buenos Aires: Planeta, 1993.
- Epicentroamerica*. 2005. 7 de septiembre de 2009. <http://www.epicentroamerica.blogspot.com/>.
- Falco, Eleonora. “Tres poetas norteamericanos: Bly, Merwin y Ashbery”. *Lienzo. Revista de la Universidad de Lima* (15, 1994), 189-209.
- Falconi, José Luis y Mazzotti, José Antonio. *The Other Latinos: Central and South Americans in the United States*. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 2007.
- Fernández-Bravo, Álvaro, Garramuño, Florencia y Sosnowski, Saúl. *Sujetos en tránsito: (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza, 2003.
- Flores, Malva. *Viaje de vuelta. Estampas de una revista*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Fuguet, Alberto y Paz Soldán, Edmundo. *Se habla español: voces latinas en USA*. México: Alfabuqa, 2000.
- Fuguet, Alberto. *Missing (una investigación)*. Madrid: Alfabuqa, 2011.
- Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios reales*. Lisboa: Pedro Craasbeck, 1609.
- Goldberg, Florinda. “Latin American Migrant Writers: ‘Nomadic, De-centered, Contrapuntal’”, en Roniger, Luis y Waisman, Carlos (eds.). *Globality and Multiple Modernities: Comparative North American and Latin American Perspectives*. Brighton (England): Sussex Academic Press, 2002, 285-312.
- González Viaña, Eduardo. *El amor de Carmela me va a matar*. Salem, Berkeley & Sevilla: Axiara Editions, 2010.
- . *Correo de Salem*. Nro. 351, 2005. 14 de febrero de 2012: <http://www.elcorreodesalem.com/>.
- . *El corrido de Dante*. Houston: Arte Público Press, 2006.
- . *Los sueños de América*. Lima: Alfabuqa, 2000.
- Green, William Scott. “Otherness Within: Toward a Theory of Difference in Rabbinic Judaism”, en Neusner, Jacob y Frerichs, Ernest (eds.). *To See Ourselves as Others See Us* (Chicago: Scholars Press, 1985), 46-69.

- Guillén, Claudio. *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Madrid: Tusquets, 1998.
- Güiraldes, Ricardo. *Raucho*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1969.
- Heffes, Gisela. *Ischia, Praga & Bruselas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.
- Hijuelos, Oscar. *The Mambo Kings Play Songs of Love*. New York: Hyperion, 2010.
- Hernández, Luis. *Vox Horrisona*. Lima: Editorial Ames, 1978. Vol. I.
- Huidobro, Vicente. "Arte poética", en *Antología de la Poesía Hispanoamericana contemporánea, 1914-1987*. Selección y prólogo de José Olivio Jiménez. Madrid: Alianza Editorial, 1995, 129-130.
- Kafka, Franz. "Preparativos para una boda en el campo", en *Narraciones y otros escritos*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2003, 325-354.
- Karinthy Frigyes. *A Journey Round My Skull*. Traducción de Vernon Duckworth Barker e introducción de Oliver Sacks. New York: New York Review of Books, 2008.
- Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétic*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.
- Londres, Albert. *Le Chemin de Buenos Aires*. París: Albin Michel, 1927.
- Lowry, Elizabeth. "Witness. Free to write, free to be". *Granta*. (103, Autumn 2008), 10-15.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- Martí, José. *Vibra el aire y retumba*. Buenos Aires, Losada, 1998. Selección a cargo de Ernesto Sábato.
- Mazzotti, José Antonio. *Poéticas del flujo: migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.
- . *El Zorro y la Luna. Antología Poética 1981-1999*. Lima: Fondo Editorial del Banco Central de Reserva del Perú, 1999.
- . *Castillo de popa*. Lima: Asaltoalcieelo/editores, 1988. 2a ed. en Amherst: ASALTOALCIELO/editores, 1991.
- . *Fierro curvo (órbita poética)*. Lima: Trompa de Eustaquio, Kloaka & Orellana, 1985.
- . *Poemas no recogidos en libro*. Lima: Federación Universitaria de San Marcos, 1981.
- Mc Lelland, Diane. *The Girls*. Los Angeles: LA Weekly Books, 2000.
- Mercado, Tununa. *En estado de memoria*. Córdoba, Argentina: Alción Editora, 1998.

- Merino, José María. *Tres semanas de mal dormir*. Barcelona: Seix Barral, 2006.
- Michaels, Anne. *Fugitive Pieces*. New York: Random House, 2009.
- Milian, Claudia. "Foreign Affairs: Reading Salvadoran Migrations in Dementia Martínez's *Mother Tongue*", inédito.
- Molinuevo, José Luis. *Guía de complejos. Estética de teleseries*. Salamanca: autoedición digital, 2011.
- Molloy, Sylvia y Siskind, Mariano. *Poéticas de la distancia: adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006.
- . *Varia imaginación*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- Mora, Vicente Luis: *Tiempo*. Valencia: Pre-Textos, 2009.
- Nebrija, Antonio de. *Gramática castellana*. Texto establecido sobre la ed. "princeps" de 1492, en Romeo, Galindo/Ortiz Muñoz, L. (eds.). Madrid: Junta del Centenario, 1946. Vol. 1.
- Neruda, Pablo. *Canto general*. Barcelona: Seix Barral, 2004.
- . *Confieso que he vivido*. Bogotá: La Oveja Negra, 1982.
- Oliva-Alvarado Karina y Maya Chinchilla (eds.). *Desde el EpiCentro*. Los Ángeles: CentroamericanoWriters, 2007.
- Pacheco, José Emilio. "Nota sobre la otra vanguardia". *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh (XLV, 106-107 enero-junio 1979), 327-334.
- Padilla, Yajaira. *Changing Women, Changing Nation: Female Agency, Nationhood, and Identity in Trans-Salvadoran Narratives*, inédito.
- . "Sleuthing Central American Identity and History in the New Latino South: Marcos McPeck Villatoro's Home Killings". *Latino Studies* (6, 2008), 376 -397.
- Pagels, Elaine. *The Origin of Satan*. New York: Vintage Books, 1996.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. (El peregrino en su patria. Historia y política de México), en *Obras Completas*. México: Círculo de Lectores/ Fondo de Cultura Económica, 1996. Vol. 8.
- Peri Rossi, Cristina. "La influencia de Edgar A. Poe en la Poesía de Raimundo Arias", en *La tarde del dinosaurio*. Barcelona: Plaza & Janes, 1985, 43-59.
- Perloff, Marjorie. "Language in Migration. Multilingualism and Exophonic Writing in the New Poetics", en *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago /London: The University of Chicago Press, 123-145.
- Pynchon, Thomas. *Vineland*. Barcelona: Tusquets, 1992.

- Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder: eurocentrismo y América Latina", en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Edgardo Lander (ed.). Buenos Aires, CLACSO/UNESCO, 2003, 201-242.
- Ribeyro, Julio Ramón. "Los gallinazos sin plumas", en *La palabra del mundo*. Barcelona: Seix Barral, 2010, 51-62.
- Riestra, Blanca: *La noche sucks*. Madrid: Alianza, 2010.
- Rodríguez, Ana Patricia. *Dividing the Isthmus: Central American Transnational Histories, Literatures, and Cultures*. Austin: University of Texas Press, 2009.
- Roniger, Luis y Sznajder, Mario. *The politics of exile in Latin America*. New York: Cambridge University Press, 2009.
- Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981-1991*. London: Granta Books; New York, N.Y.: Viking, 1991.
- Sacks, Oliver. *Musicophilia. Trad. de Damián Alou*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Said, Edward. "Reflections on Exile", en *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. Ferguson, Russell (ed.). New York, N.Y.: New Museum of Contemporary Art / Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.
- Saldívar, José David. "Unsettling Race, Coloniality and Caste: Anzaldúa's Borderlands/La Frontera, Martínez's Parrot in the Oven, and Roy's The God of Small Things". *Cultural Studies* (21. 2-3 marzo-mayo 2007), 339-367.
- Schiff, Stacey. *Saint Exupéry: A Biography*. New York: Knopf, 1994.
- Shakespeare, William. "Hamlet", en *Dramatic Works of Shakspeare*. London: James Pattie, 1839. Vol. 1.
- Sharer, Robert J. y Loa P. Traxler. *The Ancient Maya* (6th [fully revised] ed.). Stanford, CA: Stanford University Press, 2006.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Sorrentino, Gilbert. *Imaginative Qualities of Actual Things*. Rochester: Dalkey Archive Press, 2007.
- Stavans, Ilán. *Norton Anthology of Latino Literature*. New York; London: W. W. Norton & Company, 2011.
- Suleiman, Susan. *Budapest Diary: In Search of the Motherbook*. Lincoln, Neb.: University of Nebraska Press, 1996.
- Tappert, Annette. *The Power of Glamour*. New York: Crwon Books, 1994.

- Tizón, Héctor. *La casa y el viento*. Legasa: Buenos Aires, 1984.
- Trigo, Abril. *Memorias migrantes: testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguayana*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- Trovato, Gabriella. *Desvelos. Autonomía de la envolvente en la arquitectura contemporánea*. Madrid: Akal, 2007.
- Unamuno, Miguel de. *Recuerdos de niñez y mocedad*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- . *Treatise on Love of God*. Trad. y notas de Nelson Orringer. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 2007.
- Valle, José Cecilio del. “Soñaba el Abad de San Pedro; y yo también sé soñar”. *El Amigo de la Patria*. Guatemala: Editorial José de Pineda Ibarra, 1969. Vol. 2.
- Vallejo, César. *Obra poética completa*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- . *The Complete Poetry. A Bilingual Edition*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- Van den Abbeele, George. “The Economy of Travel: Spatial Displacement and Textual Appropriation in Montaigne, Descartes, Montesquieu, and Rousseau”. Tesis de doctorado (Cornell University, 1981). 263 páginas.
- Vitale, Ida. *El ABC de Byobu*. Madrid: AdamaRamada Ediciones, 2005.
- . *Léxico de afinidades*. México: Vuelta, 1994.
- Wagensberg, Jorge. “Elogio de lo superfluo, indulto del error”. *El País* (17 de abril, 2009), 29-30.
- Zapata, Miguel Ángel. *Ensayo sobre la rosa. Poesía selecta 1983-2008*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2010.
- . *Fragmentos de una manzana y otros poemas*. Sevilla: Sibila-Fundación BBVA, 2011.
- Žižek, Slavoj. *Visión de paralaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.



## NOTAS BIOGRÁFICAS

**ARTURO ARIAS** (Guatemala). Ha publicado *Después de las bombas* (1979), *Itzam Na* (1981), *Jaguar en llamas* (1989), *Los caminos de Paxil* (1991), *Cascabel* (1998). *Sopa de caracol* (2002) y *Arias de don Giovanni* (2010). Es coautor del guión de la película *El Norte* (Gregory Nava, director, 1984). Ganó dos veces el premio Casa de las Américas, en 1979 por su ensayo “Ideología, Literatura y Sociedad Durante la Revolución Guatemalteca 1944-1954” y en 1981 por su novela *Itzam Na*. Ganó el premio Anna Seghers de Alemania por el conjunto de su obra en 1990. Recibió el Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias 2008 también por el conjunto de su obra. Ha sido traducido al inglés, portugués, francés, alemán y japonés.

Como crítico ha escrito *La identidad de la palabra* (1998), *Gestos Ceremoniales* (1998), la edición crítica de *Mulata de tal de Miguel Ángel Asturias* (2001), *The Rigoberta Menchú Controversy* y *Taking their Word: Literature and the Signs of Central America* (2007), finalista del premio Bryce Word 2008. Fue presidente de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA) de 2001 a 2003. Es profesor de literatura y cultura latinoamericana en la Universidad de Texas en Austin.

**ALICIA BORINSKY** (Argentina). Es poeta, novelista y crítica literaria. Escribe tanto en inglés como en castellano. Entre sus obras más recientes se cuentan los volúmenes bilingües (inglés/castellano) *Golpes bajos/Low Blows* (minificciones) y *Frívolas y pecadoras/Frivolous Women and Other Sinners* (poesía). Su libro *One Way Tickets: Writers and the Culture of Exile* (2011) examina desde una perspectiva cultural y literaria el entretreído de experiencia personal, escritura y cine que sustenta nuestra visión de desplazamientos geográficos y lingüísticos.

Ha recibido varios premios, entre ellos el Latino Award for *Fiction* y la beca Guggenheim. Actualmente es profesora de Literatura Comparada

y Latinoamericana en la Universidad de Boston donde también dirige el programa de estudios culturales en Buenos Aires.

**SERGIO CHEJFEC** (Argentina). Entre 1990 y 2004 residió en Caracas, Venezuela. Actualmente vive en Nueva York, Estados Unidos. Entre sus libros: *La experiencia dramática*, 2012; *Sobre Giannuzzi*, 2010; *Mis dos mundos*, 2008; *Baroni: un viaje*, 2007. Dicta cursos de literatura en el Programa de Escritura Creativa en Español de la Universidad de Nueva York. Su página de internet: <http://parabolaanterior.wordpress.com/>

**EDUARDO CHIRINOS** (Perú). Es poeta, ensayista, antólogo, traductor y autor de cuentos para niños. En poesía, sus títulos más recientes son *El equilibrio de Bayard Street* (1998), *Abecedario del Agua* (2000), *Breve historia de la música* (libro ganador del Premio Casa de América, 2001), *Escrito en Missoula* (2003), *No tengo ruiseñores en el dedo* (2006), *Humo de incendios lejanos* (2009) y el reciente *Mientras el lobo está* (Premio Generación del 27, 2009). Entre sus trabajos críticos figuran *La morada del silencio* (1998), *Nueve miradas sin dueño* (2004), las antologías *Elogio del refrenamiento* de José Watanabe (2003), *Los ojos de la máscara* de José Juan Tablada (2008), *Rosa polipétala. Artefactos en la poesía española de vanguardia* (2009). Como traductor ha publicado *Sólo una canción*, antología de la obra poética de Mark Strand (2004) y *El iris salvaje*, de Louise Glück (2006).

**ISAAC GOLDEMBERG** (Perú). Reside en Nueva York desde 1964. Ha publicado cuatro novelas, dos libros de relatos, trece de poesía y tres obras de teatro. Sus publicaciones más recientes son *Los Cementerios Reales* (2004), *La vida son los ríos* (2005), *Tierra de nadie* (2006), *Libro de las transformaciones* (2007), *Monos azules en Times Square* (2008) y *Acuérdate del escorpión* (2010). Sus libros han sido traducidos a varios idiomas.

En el 2001 su novela *La vida a plazos de don Jacobo Lerner* fue seleccionada por el Yiddish Book Center de Estados Unidos como una de las 100 obras más importantes de la literatura judía mundial de los últimos 150 años. En el 2003 su obra *Golpe de gracia* recibió el Premio Estival de Teatro en Venezuela. Actualmente, es Profesor Distinguido en Hostos Community College de The City University of New York (CUNY), donde dirige el Instituto de Escritores Latinoamericanos y la revista internacional de cultura *Hostos Review*.

**EDUARDO GONZÁLEZ VIAÑA** (Perú). Es catedrático en Western Oregon University, Estados Unidos. Estudió Derecho y Literatura en la Universidad de Trujillo. A los 25 años de edad, obtuvo el Premio Nacional de Literatura del Perú con su libro *Batalla de Felipe en la casa de las palomas* (Losada). En el 2000, su libro de relatos sobre los latinos que viven en los Estados Unidos, *Los sueños de América* (Alfaguara) —traducido al inglés como *American Dreams* (Arte Público: Houston, 2005) y reeditado doce veces—, obtuvo el Premio Latino de Literatura de los Estados Unidos. Antes, en 1999, había recibido el Premio Internacional Juan Rulfo por el relato “Siete días en California”. Su novela *El Corrido de Dante* (Arte Público: Houston, 2006) es considerada como un clásico de la inmigración en Estados Unidos y ha tenido cinco ediciones en países e idiomas diferentes. En julio de 2007, obtuvo el Premio Latino Internacional de Novela de los Estados Unidos. *Vallejo en los infiernos* (2010) aborda la vida juvenil del gran poeta peruano y la infame carcerería que sufriera en Trujillo. La obra se desarrolla a través de las rebeliones y las utopías sociales de principios de siglo. Es la primera novela que se escribe sobre ese tema.

**GISELA HEFFES** (Argentina). Es escritora, ensayista y profesora de literatura latinoamericana en la Universidad de Rice (Houston), donde enseña además escritura creativa en español. Ha publicado la antología *Judíos/Argentinos/Escritores* (Buenos Aires, 1999), y numerosos artículos y entrevistas tanto en español como en inglés. Su más reciente libro es *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana* (Rosario, 2008).

En tanto escritora de ficción, ha publicado las novelas *Ischia* (Buenos Aires, 2000), *Praga* (Buenos Aires, 2001), *Ischia, Praga & Bruselas* (Rosario, 2005) y numerosos cuentos y crónicas ficcionales en revistas literarias norteamericanas y latinoamericanas. Acaba de concluir la colección de relatos *Glossa urbana*.

**JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI** (Perú). Obtuvo el Primer Premio en los Juegos Florales Universitarios “Túpac Amaru” de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, con *Poemas no recogidos en libro* (Lima, 1981). Fue compañero de ruta del Movimiento Kloaka (1982-1984). En 1985 publicó su segundo poemario, *Fierro curvo* (órbita poética), y en 1988 su tercer libro, *Castillo de popa*, finalista en el Premio Casa de las Américas de La Habana de ese mismo año. Ha publicado también la colecciones de poesía *El libro de*

*las auroras boreales* (Amherst, 1995), *Señora de la noche* (México, 1998), *El Zorro y la Luna. Antología Poética 1981-1999* (Lima, 1999), *Sakra Boccata* (México, 2006, y Lima, 2007) y *Las flores del Mall* (Lima, 2009). Asimismo, ha aparecido en numerosas antologías peruanas y extranjeras, como la *Antología general de la poesía peruana: de Vallejo a nuestros días* (Lima), *La mitad del cuerpo sonrío* (México), *La letra en que nació la pena* (Lima), *Caudal de piedra* (México), *Fuego abierto* (Chile), *Cuerpo plural* (España), etc. Sus poemas han sido traducidos al inglés y el italiano.

Actualmente es catedrático de literatura latinoamericana y director del Departamento de Lenguas Románicas en la Universidad de Tufts, en Boston. Entre sus obras críticas se cuentan *Coros mestizos del Inca Garcilaso: resonancias andinas* (Lima, 1996), *Poéticas del flujo: migración y violencia verbales en el Perú de los 80* (Lima, 2002), *Incan Insights: El Inca Garcilaso's Hints to Andean Readers* (Madrid y Frankfurt, 2008), las ediciones y co-ediciones *Asedios a la heterogeneidad cultural: libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar* (Filadelfia, 1996), *Agencias criollas: la ambigüedad "colonial" en las letras hispanoamericanas* (Pittsburgh, 2000), *Edición e interpretación de textos andinos* (Madrid, 2000), "Discurso en loor de la poesía": *Estudio y edición de Antonio Cornejo Polar* (Berkeley, 2000), *The Other Latinos: Central and South Americans in the United States* (Cambridge, 2007), *Creole Subjects in the Colonial Americas: Empires, Texts, Identities* (Chapel Hill, 2009), y *Renacimiento mestizo: los 400 años de los Comentarios reales* (Madrid y Frankfurt, 2010) entre otros. Continúa ejerciendo la escritura poética, el activismo literario, y desarrolla investigaciones sobre la poesía virreinal peruana y sobre la diáspora literaria andina en los Estados Unidos. Su dirección electrónica es [jamazotti@yahoo.com](mailto:jamazotti@yahoo.com).

**ANA MERINO** (España). Dirige el MFA de escritura creativa en español de la Universidad de Iowa y ha publicado siete poemarios: *Preparativos para un viaje* (ganador del Premio Adonais de 1994), *Los días gemelos* (1997), *La voz de los relojes* (2000), *Juegos de niños* (ganador del Premio Fray Luis de León 2003), *Compañera de celda* (2006), *Hagamos caso al tigre* (2010) y *Curación* (Accésit premio Jaime Gil de Biedma, 2010). Es también autora de la novela juvenil *El hombre de los dos corazones* (2009). Merino escribe además crítica sobre cómics y novela gráfica, representaciones testimoniales y teorías de la infancia marginal.

**SYLVIA MOLLOY** (Argentina). Es novelista y crítica. Ha publicado las novelas *En breve cárcel* (1981) y *El común olvido* (2002) y los libros de relatos *Varia imaginación* (2003) y *Desarticulaciones* (2010). Entre sus textos críticos se encuentran *Las letras de Borges* (1979), *Acto de presencia. La literatura autobiográfica en América Latina* (1995); *Women's Writing in Latin America* (1991; en colaboración con Beatriz Sarlo y Sara Castro Klaren); *Hispanisms and Homosexualities* (1998; en colaboración con Robert Irwin); y *Poéticas de la distancia* (2006; en colaboración con Mariano Siskind). Reside en Nueva York, donde se desempeña como catedrática de literatura latinoamericana y comparada en la New York University, y una vez por año viaja a la Argentina.

**VICENTE LUIS MORA** (España). Es Doctor en Literatura Española Contemporánea. Ha publicado la novela *Alba Cromm* (Seix Barral, 2010), *El libro de relatos Subterráneos* (DVD, 2006, premio Andalucía Joven de Narrativa 2005), la novela en marcha *Circular 07. Las afueras* (Berenice, 2007), y los ensayos *El lectoespectador. Deslizamientos textovisuales entre literatura e imagen* (Seix Barral, 2012), *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual* (Bartleby, 2006), *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo* (Fundación José Manuel Lara, 2006), *La luz nueva. Singularidades de la narrativa española actual* (Berenice, 2007), y *Pasadizos. Espacios simbólicos entre arte y literatura* (Páginas de Espuma, 2008, I Premio Málaga de Ensayo).

También ha publicado *Quimera 322* (2010), inclasificable proyecto sobre la falsificación literaria desde la teoría y la práctica, a través de 22 seudónimos, que apareció como nº 322 de la revista *Quimera*. Sus últimos poemarios hasta el momento son *Nova* (Pre-Textos, 2003), *Construcción* (Pre-Textos, 2005) y *Tiempo* (Pre-Textos, 2009). Ejerce la crítica en su blog Diario de Lecturas (<http://vicenteluis mora.blogspot.com>), y en revistas como *Ínsula*, *Quimera*, *Mercurio*, *Clarín* y varios medios digitales.

**SERGIO RAMÍREZ** (Nicaragua). Se tituló como abogado en 1964 en la Universidad Nacional Autónoma en León, y publicó su primer libro *Cuentos*, a los veinte años. Participó en la lucha para derrocar la dictadura de la familia Somoza y tras el triunfo de la revolución fue electo vicepresidente en 1985. Su obra literaria, distinguida en 2011 con el Premio Iberoamericano de

Letras José Donoso, ha sido traducida a 15 lenguas, e incluye, entre otros libros: *Castigo divino* (1988), Premio Internacional Dashiell Hammett de Novela; *Un baile de máscaras* (1995), Premio Laure Bataillon a la mejor novela extranjera traducida en Francia; *Margarita está linda la mar*, ganadora del Premio Alfaguara de Novela (1998), y del premio latinoamericano José María Arguedas (1990); *Cuentos completos* (1998), con un prólogo de Mario Benedetti; *Adiós Muchachos*, su memoria personal de la revolución, (1999); las novelas *Sombras nada más* (2002), *Mil y una muertes* (2004), *El cielo llora por mí* (2008) y *La Fugitiva* (2011); y *Cuando todos hablamos* (2008), sus blogs en [www.elboomeran.com](http://www.elboomeran.com), todos ellos publicados por la editorial Alfaguara.

Ha recibido el Premio Bruno Kreisky a los Derechos Humanos en Austria, la Orden de Caballero de las Artes y las Letras de Francia, la Cruz al Mérito de Alemania, y la Medalla Presidencial de Chile en el centenario de Pablo Neruda. Doctor *Honoris Causa* de la Universidad Central de Ecuador, de la Universidad Clermont-Ferrand, en Francia, de la Universidad de Catamarca en Argentina, y de la Universidad Latina de Panamá.

Es miembro de número de la Academia Nicaragüense de la Lengua, correspondiente a la Española; del Foro de Iberoamérica, del Consejo Rector de la Fundación Iberoamericana de Periodismo (FNPI), y del Consejo Directivo de la Cátedra Julio Cortázar de la Universidad de Guadalajara.

Ha sido profesor visitante “Robert F. Kennedy” de la Universidad de Harvard, y su archivo personal, tanto literario como político, se encuentra en la Universidad de Princeton. En 2009 recibió la Beca Guggenheim para creación literaria, y en 2011 una invitación como escritor residente del Centro Bellagio en Italia.

Es columnista de *El País* de Madrid; *La Nación* de Buenos Aires; *La Jornada* de México; *El Nacional* de Caracas; *El Tiempo* de Bogotá; *Listín Diario* de República Dominicana, y otra docena de periódicos. Su sitio oficial es [www.sergioramirez.com](http://www.sergioramirez.com)

**CRISTINA RIVERA GARZA** (México). Es narradora, poeta e historiadora. Graduada en la UNAM en Sociología y doctora en Historia Latinoamericana por la Universidad de Houston. Fue profesora asociada de historia mexicana en la Universidad Estatal de San Diego (1997-2000). Profesora del Departamento de Comunicación y Humanidades y Co-directora de la Cátedra

de Humanidades del ITESM campus Toluca (2004-2008). Actualmente es profesora de Escritura Creativa en el Departamento de Literatura de Universidad de California en San Diego.

Ha sido acreedora a la Beca Salvador Novo 1984-1985, en cuento; a la beca FONCA Jóvenes Creadores 1994-1995, en novela; y a la beca FONCA Jóvenes Creadores 1999-2000, en poesía. Perteneció al Sistema Nacional de Creadores Artísticos (2007). Asimismo, ha obtenido los siguientes premios: “Apuntes”, Premio de poesía Punto de Partida 1984; *La guerra no importa*, Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí, 1987; *Nadie me verá llorar*, Premio Nacional de Novela José Rubén Romero, 1997; Premio Internacional IMPAC-Conarte-ITESM, 1999; Premio Sor Juana Inés de la Cruz, 2001; *Ningún reloj cuenta esto*, Premio Nacional de Cuento Juan Vicente Melo, 2001; Premio Internacional Anna Seghers, Berlín, 2005; *La muerte me da*, Premio Sor Juana Inés de la Cruz, 2009.

Sus investigaciones de corte histórico sobre las definiciones populares de la locura y la historia de la psiquiatría en México a inicios del siglo XX han aparecido en las revistas *Hispanic American Historical Review*, *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, entre otras en Inglaterra, Argentina y los Estados Unidos.

Textos suyos han aparecido en antologías y diversos diarios y revistas nacionales. Algunos de sus libros han sido traducidos al inglés, italiano, portugués, alemán, coreano, francés y esloveno. Actualmente, publica *La mano oblicua*, columna semanal que aparece el día martes en la sección Cultura del periódico *Milenio* y mantiene la bitácora electrónica *No hay tal lugar* ([www.cristinariveragarza.blogspot.com](http://www.cristinariveragarza.blogspot.com)) y su twitter [@criveragarza](https://twitter.com/criveragarza).

**ROSE MARY SALUM** (México). Es fundadora y directora de la revista bilingüe *Literal*, *Latin American Voices* y autora de los libros de cuentos *Entre los espacios* (2002) (*Spaces in Between*, 2006) y *Vitrales* (1994). En 2009 editó la compilación *Almalafa y Caligrafía, Literatura de origen árabe en América Latina* para la revista *Hostos Review*. Acaba de concluir la antología de cuentistas latinoamericanos de origen árabe y judíos titulado *Cuentos semitas* y el libro de minificciones *El insomnio del arte*. Ha sido merecedora de diversos reconocimientos y nominaciones por su labor literaria y editorial como “Author of the Year 2008” por el Hispanic Book Festival, Ana María Matute (Torreozas), el Hispanic Excellence Award, Lone Star Awards,

CELJ, Classical Award otorgado por la Universidad de St. Thomas y el Maggie Awards. Recientemente fue reconocida por el Congreso de Estados Unidos. Enseña escritura creativa en la Universidad de Rice.

**MIGUEL ÁNGEL ZAPATA** (Perú). Poeta y crítico peruano, ha publicado *Fragmentos de una manzana y otros poemas* (Sevilla: Sibila-Fundación BBVA, 2011), *Ensayo sobre la rosa. Poesía selecta 1983-2008* (Lima: USMP, 2010), *Vapor transatlántico. Nuevos acercamientos a la poesía hispana y norteamericana contemporáneas* (Lima-Nueva York: UNMSM-FCE, 2008), *A Sparrow in the House of Seven Patios* (Nueva York: The Latino Press, 2005), *Los muslos sobre la grama* (Buenos Aires: La Bohemia, 2005), *El hacedor y las palabras. Diálogos con poetas de América Latina* (Lima: FCE, 2005), *Cuervos* (México: Universidad de Puebla, 2003), *El cielo que me escribe* (México: El Tucán de Virginia, 2002), *Moradas de la voz. Notas sobre la poesía hispanoamericana contemporánea* (Lima: UNMSM, 2002), *Nueva poesía latinoamericana* (México: UNAM, 1999), *Lumbre de la letra* (Lima, 1997), *Imágenes los juegos* (Lima, 1987), entre otros. Es profesor de literaturas hispánicas en la Universidad de Hofstra, Nueva York. En 2011 recibió el Premio Latino de Literatura.





*Poéticas de los (dis)locamientos*, de Gisela Heffes (Ed.), se terminó de imprimir en mayo de 2012 en los talleres de Editorial Color S.A. de C.V., Naranjo 96-Bis, México D.F., Colonia Santa María la Rivera.

Cristina Rivera Garza

Sergio Chejfec

Ana Merino

Sylvia Molloy

José Antonio Mazzotti

Gisela Heffes

Rose Mary Salum

Alicia Borinsky

Eduardo Chirinos

Isaac Goldemberg

Sergio Ramírez

Arturo Arias

Eduardo González-Viña

Miguel Ángel Zapata

Vicente Luis Mora

En este volumen de ensayos, escritores hispanoamericanos que residen fuera de sus países de origen exploran el significado de la experiencia de desplazamiento y dislocación, y la incidencia que ésta tiene en la práctica de escritura creativa en un momento en que los flujos migratorios constituyen uno de los rasgos principales de este siglo.

Gisela Heffes es escritora y profesora de literatura latinoamericana en la Universidad de Rice (Houston), donde enseña además escritura creativa en español.

