Escribir entre lenguas

Dinámicas translingües en la narrativa latinoamericana del siglo XXI

Ilse Logie

NUEVOS HISPANISMOS

Ilse Logie

Escribir entre lenguas

Dinámicas translingües en la narrativa latinoamericana del siglo XXI

NUEVOS HISPANISMOS

37

Director: Julio Ortega (Brown University)

Consejo científico:

Anke Birkenmaier
(Indiana University Bloomington)

Beatriz Colombi
(Universidad de Buenos Aires)

Cecilia García Huidobro
(Universidad Diego Portales, Santiago de Chile)

Ángel Gómez Moreno
(Universidad Complutense de Madrid)

Dieter Ingenschay
(Humboldt Universität Berlin)

Efraín Kristal
(University of California, Los Angeles)

Esperanza López Parada
(Universidad Complutense de Madrid)

Gesine Müller
(Universität zu Köln)

Rafael Olea Franco
(El Colegio de México)

Fernando Rodríguez de la Flor
(Universidad de Salamanca)

William Rowe
(University of London)

Carmen Ruiz Barrionuevo
(Universidad de Salamanca)

Víctor Vich
(Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima)

Edwin Williamson
(University of Oxford)

Ilse Logie

Escribir entre lenguas

Dinámicas translingües en la narrativa latinoamericana del siglo XXI

Iberoamericana - Vervuert - 2026

Este libro se ha publicado con la ayuda de la Fundación Universitaria de Bélgica.

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.
Para más información consulte:
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

Los términos de la licencia Creative Commons para la reutilización no se aplican a ningún contenido (como gráficos, figuras, fotos, extractos, etc.) que no sea original de la publicación de acceso abierto y puede ser necesario obtener un permiso adicional del titular de los derechos. La obligación de investigar y obtener el permiso corresponde exclusivamente a la parte que reutiliza el material.

DOI: https://doi.org/10.31819/9783968699523

© Iberoamericana, 2026
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22

© Vervuert, 2026
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17

info@iberoamericanalibros.com
www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-9192-584-2 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-96869-951-6 (Vervuert)
ISBN 978-3-96869-952-3 (PDF)
ISBN 978-3-96869-953-0 (EPUB)

Depósito Legal: M-15465-2026

Diseño de cubierta: Rubén Salgueiros

Este producto está hecho de material certificado FSC®
Impreso en España

Índice

Prólogo 13

Introducción 15
1. Escribir entre lenguas 15
2. Hacia un paradigma posmonolingüe 17
3. Cuatro dinámicas 19
4. Metodología 20
5. La cuestión terminológica 22
   5.1. Lengua madre 23
   5.2. Narrativas translingües 24
6. Relevancia del tema para América Latina 29
7. Estructura del libro 32

Capítulo 1: Dinámicas de sustitución 37
1. Tres autores que cambian de lengua 37
2. El español como objeto de deseo en Fabio Morábito y Anna-Kazumi Stahl 40
   2.1. Fabio Morábito: el afantasmamiento del italiano 41
      2.1.1. El poeta huésped 41
      2.1.2. *El idioma materno*: la lengua materna, un "hueso duro de roer" 47
         2.1.2.1. Una doble máscara 47
         2.1.2.2. Escribir y leer: procesos gemelos 49
         2.1.2.3. Escribir en otra lengua, una actividad vampírica 53
         2.1.2.4. El estilo: tabla de salvación 56
      2.1.3. La traducción como antesala de la escritura 60
   2.2. "Primeros días porteños" de Anna-Kazumi Stahl: el español como tercera lengua liberadora 63

2.2.1. Buenos Aires, "disolución y anclaje" 63
2.2.2. El camino hacia la escritura 68
2.2.3. Una tercera lengua liberadora 73
2.2.4. Traductora y gestora cultural 74
3. *Le bleu des abeilles* de Laura Alcoba: el francés, ¿herramienta de sanación? 75
3.1. Laura Alcoba, "hija" de la última dictadura argentina 75
3.2. *Le bleu des abeilles*: la exclusión de la lengua materna como camino hacia la restitución identitaria 79
3.2.1. Escenificación del aprendizaje de la lengua extranjera 79
3.2.2. El imaginario de la lengua francesa 83
3.2.3. Las cartas al padre: la escritura como acto de sublimación 87
3.2.4. La lengua del discurso: legitimación de la exclusión lograda 91
3.2.5. *Ethos*, postura: la extranjería de la escritora franco-argentina 96
4. Conclusión 98

Capítulo 2: Dinámicas de superposición 103
1. Paloma Vidal y Sergio Waisman: una literatura en tránsito 103
2. Bilingüismo en contrapunto: Laura Alcoba y Paloma Vidal 105
3. *Mar azul*: escrituras superpuestas 108
3.1. El legado paterno 108
3.2. Diálogos palimpsésticos 112
3.3. Imaginarios translingües: un mismo mar 116
3.3.1. Flujos y desbordes 116
3.3.2. Bilingüismo y traducción 119
4. La autotraducción como estrategia de escritura translingüe 125
4.1. *Mais ao sul/Más al sur* de Paloma Vidal: "¿Qué lengua me pertenece?" 125
4.1.1. "Viagens": la ficción del "verdadero origen" 125
4.1.2. ¿Reconfiguración del *ethos* autorial? 130
4.2. *Leaving/Irse* de Sergio Waisman: contra la asimilación cultural 135
4.2.1. *Leaving*: la traducción como modelo de escritura 135
4.2.2. *Irse*: ¿traducción en segundo grado o repliegue melancólico? 141
5. Conclusión: la autotraducción como rito de paso 144

Capítulo 3: Dinámicas fronterizas 147
1. La frontera como zona de contacto translingüe 147
2. Zonas de tensión y cruces lingüísticos en *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara y *Piñen* de Daniela Catrileo 151
2.1. *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara: un proyecto utópico inclusivo 153
2.1.1. Un *spin-off* feminista del Martín Fierro 153
2.1.2. Nombrarse entre lenguas 156
2.1.3. Deslumbrada por el inglés 157
2.1.4. Desviarse de la lengua hegemónica 162
2.1.5. Fusión y cocreación lingüística 165
2.2. *Piñen* de Daniela Catrileo: hacia un "nuevo mestizaje" conflictivo 172
2.2.1. Ser mapuche en Santiago 172
2.2.2. *Piñen*: voces que interpelan la colonialidad 174
2.2.3. Sujetos *warriache* 179
2.2.4. Reivindicar la bastardía: enunciación champurria 180
2.2.5. Reinscripción del mapudungun 183
2.2.6. "Piñen" o cómo hacer visible la mapuchización de Santiago 188
3. Migración a Estados Unidos y lenguaje fronterizo 192
3.1. *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera: la invención de un lenguaje 196
3.1.1. Una estética de lo oblicuo 196
3.1.2. Makina, personaje fronterizo 197
3.1.3. El doble periplo de Makina 199
3.1.4. Lenguaje en metamorfosis 206
3.1.5. "Nosotros, los bárbaros" 211
3.1.6. Una aporía productiva 213
3.1.7. La invención de un lenguaje 215
4. Conclusión 219

Capítulo 4: Dinámicas de oscilación 223
1. Valeria Luiselli y Laia Jufresa: equilibristas entre lenguas 223
2. Valeria Luiselli 231
2.1. Valeria Luiselli: ciudadana del mundo 231
2.2. *Papeles falsos* 233
2.2.1. Identidades postizas 233
2.2.2. Escribir en los intersticios 237
2.2.3. "Poligamia habitacional" 241

2.3. *Los ingrávidos* 242
2.3.1. Desdoblamientos 242
2.3.2. La construcción de un linaje 245
2.3.3. Escenas de multilingüismo 247
2.4. *Afterlife* 250
2.4.1. *Los ingrávidos* ante la traducción 250
2.4.2. *Los niños perdidos* y la autotraducción 253
2.4.3. Coda: *Lost Children Archive* 257
2.4.3.1. Nuevos modos de expresión para refundar el archivo 257
2.4.3.2. Líneas narrativas 259
2.4.3.3. El juego como vía de escape 263
2.4.3.4. Grabar el eco 266
3. Laia Jufresa 270
3.1. Mirando el mundo desde abajo 270
3.2. *Umami*: multilingüismo y duelo 273
3.2.1. Un retrato caleidoscópico 273
3.2.2. El umami de Alfonso: una sabrosa metáfora 276
3.2.3. La milpa de Ana: cultivar su huerto 281
3.2.4. La búsqueda de un lenguaje para expresar el trauma: insuficiencia y creatividad 283
3.2.4.1. Un pez en una pecera 283
3.2.4.2. La lengua del otro: el bilingüismo 285
3.2.4.2.1. Habla infantil 287
3.2.4.2.2. La lengua extranjera como atenuador emocional 288
3.2.4.2.3. Oscilación entre lenguas en la génesis de *Umami* 290
3.2.4.2.4. Una lógica prostética 291
3.2.4.3. El lenguaje del otro: idiolecto y sociolecto 293
3.3. *Veinte, veintiuno*: ¿un *intermezzo* pandémico? 295
3.3.1. Oscilación translingüe 298
3.3.2. Reconfigurar el mundo a través de la escritura 301
4. Conclusión 305

A modo de cierre 309
1. Imaginarios de des- y rearraigo 310
2. Elementos recurrentes 312
2.1. El nombre propio y el acento como marcadores de tensión identitaria 312
2.2. Hibridez formal 314

3. Vigencia de las cuatro dinámicas translingües 315
3.1. Dinámicas de sustitución 316
3.2. Dinámicas de superposición 317
3.3. Dinámicas fronterizas 318
3.4. Dinámicas de oscilación 320

Bibliografía general 323
Páginas web 344

Índice onomástico de autores y artistas 345

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?

(Cristina Rivera Garza 2013: 156)

Prólogo

Habiendo nacido en Bélgica, un país de compleja situación lingüística donde conviven tres idiomas oficiales, aprendí desde temprano que la lengua nunca es un instrumento transparente y que su uso implica siempre una mediación cultural. Este libro surge de ese peculiar lugar de enunciación: un texto escrito en una lengua que no es mi idioma materno y marcado por sus inevitables limitaciones. También nace de una pasión. Desde hace años me han atraído de manera irresistible las *language memoirs* de autores como Elias Canetti (*Die gerettete Zunge*), Edward Said (*Out of Place*), Sylvia Molloy (*Vivir entre lenguas*), Ágota Kristóf (*L'Analphabète*), Nancy Huston (*Nord perdu: récit*) o Jhumpa Lahiri (*In altre parole*), que alimentaron mi fascinación por la escritura entre lenguas. Siguiendo a Eve Kosofsky Sedgwick y a Rita Felski, creo que, por los tiempos que corren, es pertinente combinar dos tipos de lectura: la "paranoica" o detectivesca y la "curativa". Además de ir en busca de los secretos del texto literario, su "punto ciego", mediante el desenmascaramiento de ideologías y estructuras de opresión, conviene apostar por crear alianzas entre escritores y lectores, abrirnos a modos de lectura más empáticos y reparadores que nos hagan descubrir momentos de encuentro y de producción de belleza. Ese vínculo afectivo ha acompañado la reflexión que dio forma al presente texto.

La realización de este libro no habría sido posible sin incontables gestos de apoyo. Agradezco al Fondo de Investigación Científica de Flandes (FWO) por la financiación del proyecto *Lives in Translation. The Paradoxes of Spanish-American Multilingual Autobiographical Writing* (G046117N), realizado con el respaldo entusiasta y competente de An Van Hecke (KULeuven). También a Sarah Staes, cuya investigación doctoral se desarrolló en el marco del proyecto; acompañar su trabajo (Staes 2022) fue para mí una fuente de inspiración. La beca Fulbright que me permitió pasar un semestre en Fordham University (Nueva York, agosto-diciembre de 2018) resultó igualmente decisiva para mi investigación; allí recibí la cálida acogida de Carl Fischer y Cynthia Vich. A la Universidad de Gante le debo el año sabático (2022-2023) que facilitó el avance en la escritura. A mis estudiantes del seminario de maestría sobre narrativas

translingües, gracias por las incisivas preguntas y las sugerencias iluminadoras. Muchas páginas llevan la huella de nuestros intercambios. Fue especialmente enriquecedora la participación en este curso de Pablo Gasparini como *visiting scholar* del FWO en el semestre de otoño de 2024. Extiendo también mi gratitud a mis colegas de la sección de español de la UGent por su espíritu de compañerismo y solidaridad; más en particular a los latinoamericanistas entre ellos —July De Wilde, Jasper Vervaeke, Alexandra Sánchez y Eva Van Hoey.

El trabajo académico no prospera sin interlocutores. Pienso en las amigas de la Red VYRAL —Brigitte Adriaensen, Ana María Amar Sánchez, Teresa Basile, Lucero de Vivanco, Geneviève Fabry y Valeria Grinberg Pla—, quienes crearon espacios de diálogo formales e informales donde el interés genuino por el trabajo de cada una hizo circular las ideas con libertad. Gracias a los y las colegas que me ofrecieron la posibilidad de discutir resultados parciales de esta investigación en las aulas, presenciales o virtuales, de sus respectivas universidades. Versiones iniciales de las reflexiones aquí presentadas fueron expuestas en conferencias, coloquios y jornadas de estudio en Barcelona, Berlín, Bruselas, Buenos Aires, Cambridge, Colonia, Erlangen-Núremberg, Graz, La Plata, Lieja, Lima, Nueva York, París y São Paulo. Que conste aquí también mi agradecimiento a Nadia Lie y Bieke Willem por la complicidad que nos une dentro y fuera del mundo académico.

Este libro sería mucho más imperfecto sin las intervenciones de quienes leyeron y comentaron versiones previas de algunos capítulos: José Amícola, Rita De Maeseneer, Geneviève Fabry, Pablo Gasparini, Julio Grande Morales, Andrea Pagni y Patricia Willson. Atesoro su amistad, rigor, lucidez y generosidad intelectual, consciente de que algunas deudas personales que he contraído son difíciles de saldar.

Finalmente, quiero expresar mi gratitud a Lorena Amaro, Daniela Catrileo, Laia Jufresa, Anna-Kazumi Stahl, Paloma Vidal y Sergio Waisman por haberme suministrado materiales y haber respondido a mis preguntas, así como a la editorial por acoger este proyecto y acompañarlo con tanto esmero. Este libro se publica en acceso abierto gracias a una subvención de la Fundación Universitaria de Bélgica, lo que facilitará su circulación.

El volumen incluye versiones reelaboradas y ampliadas de artículos y capítulos de libros que se mencionan en la bibliografía final. Agradezco a las instancias y personas responsables que me otorgaron el permiso para incorporarlos aquí.

Gante, marzo de 2026

Introducción

1. Escribir entre lenguas

El título de este libro es un homenaje a Sylvia Molloy (1938-2022), escritora argentina trilingüe radicada durante décadas en Nueva York, quien supo como pocos verbalizar los desafíos de un "vivir entre lenguas"[1] surgido del desplazamiento físico y el contacto cultural. La investigación que se presenta en las páginas que siguen parte de un haz de preguntas que buscan iluminar un fenómeno literario en clara expansión en lo que va del siglo: el de las escrituras que cruzan lenguas, el hecho de que un número cada vez mayor de autores decide situar en el centro de su narrativa experiencias marcadas por el multilingüismo. ¿Cómo llega un escritor contemporáneo que se mueve entre idiomas a su lengua de escritura? ¿De qué manera se plasma este proceso? O, cuando los relatos no son de índole autobiográfica, ¿qué elecciones le permiten elaborar la tensión entre las lenguas en diálogo, y a través de qué estrategias textuales logra expresar o superar el contacto/conflicto entre ellas? ¿Cómo afecta esta elección su propio discurso? Y por último, ¿cómo se acerca el lector real a estos textos multilingües? Sería erróneo abordarlos como obras acabadas, asumidas pasivamente por lectores no implicados. Al fin y al cabo, la comprensión de las diversas lenguas en juego y su identificación no son cualidades textuales inmanentes, sino parte de la experiencia de lectura (Sommer 64). Si bien estas narraciones llevan inscritos destinatarios con determinadas competencias lingüísticas y culturales, la realización de sus potencialidades variará significativamente en función del perfil de cada lector en particular.

En una fase inicial de esta investigación, me propuse rastrear las manifestaciones del multilingüismo en textos narrativos, publicados a partir del año 2000, de escritores que viven en América y Europa y que tienen el español latinoamericano como una de sus lenguas de expresión. Para delimitar el objeto de estudio decidí centrarme en la literatura del Cono

[1] *Vivir entre lenguas* (Molloy 2016).

Sur (sobre todo Argentina y, en menor medida, Chile) y de México. Dado que el multilingüismo ha sido estudiado sobre todo en relación con el Caribe hispano y con la literatura de los mexicano-americanos o chicanos, mi propósito ha sido desplazar el foco hacia otras zonas, menos atendidas por la crítica. Esta elección me permitió contrastar dos regiones cuya relación con las lenguas extranjeras —y, en particular, con el inglés— difiere sustancialmente. En el caso de México, la tensión se da sobre todo entre el español y los idiomas indígenas, con el inglés como amenaza externa. Por la vecindad con Estados Unidos y el tránsito de migrantes, esa lengua permea todos los estratos sociales y una parte considerable de la población es, en mayor o menor medida, usuaria de ella. En este contexto, y por la historia compartida, escribir en inglés suele verse como una forma de capitulación ante la lengua hegemónica y una concesión al mercado global. Como es bien sabido,[2] la vida cultural y la producción literaria mexicanas del siglo xx estuvieron profundamente marcadas por la pugna entre una postura nacionalista y otra de vocación cosmopolita. Al examinar el lugar de esta apertura hacia lo internacional en la literatura mexicana de finales del siglo xx y comienzos del xxi, Ignacio M. Sánchez Prado (2018) introduce la noción de "occidentalismo estratégico". En su relectura del canon, ocupa un lugar central esa disyuntiva entre una tradición que ha privilegiado lo "propio" y otra, frecuentemente acusada de "extranjerizante", que ha puesto de relieve lo mundial. Ahora bien, este renovado interés por lo "ajeno" dentro de la literatura —producto estético pero también, inequívocamente, mercancía que opera como hecho social y económico— no puede desvincularse de la aceptación de los parámetros del neoliberalismo globalizador por amplios sectores de las clases medias mexicanas desde la década de los noventa. Dicha aceptación supuso un desplazamiento profundo tanto para el gran relato de la nación mexicana como para su vertiente alternativa, la cosmopolita. A esta última línea pertenecen varios de los autores analizados en los capítulos que siguen, sin que ello implique un desentendimiento de México ni de sus problemáticas.

Los autores argentinos, en cambio, se inscriben en una larga tradición intelectual de "extraterritorialidad" (Steiner) en la que Europa ha sido el principal horizonte de referencia. Esta herencia contribuye a que, también cuando migran a Estados Unidos, su actitud frente al inglés tiende a ser más distante. En Argentina, el acceso a lenguas extranjeras ha estado relacionado a la clase social y a un tipo de educación. En este marco, el bilingüismo —particularmente en lenguas europeas— se consolidó como

[2] Véase por ejemplo Cohn (89-103).

un capital simbólico casi imprescindible en el mundo letrado, como señala Sylvia Molloy en *Vivir entre lenguas*. Otro aspecto relevante es la impronta que ha dejado en la percepción de las lenguas extranjeras una condición estructural de la modernidad argentina: la llegada masiva de inmigrantes, en su mayoría procedentes de zonas rurales del sur de Europa, provocó una inseguridad lingüística e influyó significativamente en el tratamiento de la lengua en la literatura nacional. A partir de este proceso, la lengua extranjera fue objeto de una resignificación de valores, adoptando dos modalidades opuestas: por un lado, un "cosmopolitismo legítimo", vinculado con la distinción y la sofisticación mundana; por otro, un "cosmopolitismo babélico", percibido como no deseado (Sarlo 170). Esta tensión también se refleja en las prácticas lingüísticas individuales. La propia Molloy insiste en el mandato familiar de mantener separadas las lenguas (2016: 19), como parte de una ética cultural que desalentaba la mezcla. En el caso de Chile, el foco de atención está puesto en la tensión entre la lengua de la comunidad mapuche (el mapudungun) y el español como lengua oficial *de facto* de la nación chilena. Dicho esto, si bien los contextos locales inciden innegablemente en la escritura de cada autor —por lo que se impone una lectura situada—, el enfoque de esta investigación trasciende cualquier criterio de pertenencia nacional. Esta es la razón por la que he mantenido "latinoamericana" en el título, aun sabiendo que Argentina, Chile y México no pueden tomarse como *pars pro toto* del subcontinente. Volveré sobre este punto en la conclusión.

2. Hacia un paradigma posmonolingüe

Un objetivo fundamental de mi estudio consistió en examinar cómo estos proyectos de escritura, que decidí llamar "translingües" por motivos conceptuales que aclararé más adelante, contribuyen a cuestionar lo que Yasemin Yildiz denomina "el paradigma monolingüe". En su estudio pionero *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*, Yildiz reconceptualiza la "invención" ideológica del monolingüismo (Gramling) como un paradigma que, surgido en el siglo xviii en Europa y diseminado mundialmente con la expansión colonial, estructura hasta hoy la organización política mundial y el campo literario. Este paradigma, que llegó a convertirse en el *habitus* cultural de la modernidad al punto de invisibilizar otras formas posibles de expresión lingüística (Yildiz 10), estableció un vínculo político entre nación y lengua, y una conexión cultural entre el canon de la literatura nacional y la lengua oficial del Estado. De modo que ahora vivimos en sociedades profundamente multilingües que, sin embar-

go, siguen aferradas a la primacía de la llamada "lengua materna", sin apenas reconocer la validez de aquellas prácticas que la desnaturalizan. Ante esta paradoja, Yildiz propone la noción de lo *posmonolingüe*. El prefijo *pos-* no implica una superación del monolingüismo, sino que introduce una actitud crítica hacia la mitificación de la lengua materna como única, innata y excluyente, y sugiere una ruptura posible, aún no efectuada, con el término que designa. La literatura multilingüe que estudia Yildiz opera justamente en esa zona intermedia de tensión constante entre la persistencia de la norma monolingüe y la intensificación de las prácticas multilingües (Yildiz 4-5). Según Yildiz, la ficción puede subvertir el paradigma monolingüe dominante: "Imaginative works in literature and other fields suggest the possible contours of such a multilingual paradigm and contribute variously to just such a restructuring" (5).

Esta concepción resulta particularmente productiva para el análisis que propongo, ya que evita pensar las manifestaciones multilingües en términos de oposiciones rígidas y permite captar grados de fricción. Yildiz plantea que la noción de lengua materna supone un "romance" entre lengua e identidad, pero advierte que concebirla como fuente única de identidad y como zona de confort para un escritor resulta problemático, como bien ilustran los casos que analiza. También puede convertirse en un obstáculo, al no contemplar la posibilidad de una identidad lingüística y cultural plural. Centrándose en autores que escribieron en alemán desde su condición multilingüe, Yildiz examina cómo esta lengua, lejos de ser un vehículo adecuado para la representación de la subjetividad, puede ser origen de un sentido de alienación (Kafka), de encierro endogámico (Adorno), de inclusión sofocante (Yoko Tawada), de representación de la violencia estatal (Emine Sevgi Özdamar) o de abyección social (Feridun Zaimoğlu) (Yildiz 204). No se trata de negar la trascendencia que una lengua materna pueda tener, ni de restar importancia a los vínculos afectivos y sociales que sus hablantes establecen con ella, sino de cuestionar la validez universal de su preferencia y su estatus como norma incuestionable. Mi hipótesis es que esta coexistencia conflictiva entre lo monolingüe y lo multilingüe, que Yildiz analiza en la producción literaria de lengua alemana, se manifiesta también —con variaciones propias— en la literatura latinoamericana contemporánea, donde un número creciente de escritores cambian de lengua o combinan lenguas en sus obras o a lo largo de su carrera. Sostengo que esta escritura entre lenguas, al desarticular el supuesto vínculo orgánico entre lengua y experiencia, revela aspectos esenciales de la relación entre creación literaria y la lengua utilizada, y pone en juego los retos y particularidades de escribir "más allá" de la lengua materna.

3. Cuatro dinámicas

Mi segundo objetivo ha sido indagar si las obras literarias escritas a partir de tales apuestas y trayectorias comparten ciertos rasgos que permitan pensarlas como parte de una constelación literaria específica. ¿Es posible identificar patrones recurrentes en las relaciones entre los escritores, la lengua en que escriben y las tradiciones a las que se afilian? ¿Y, de ser así, cómo describir el funcionamiento de su literatura sin reducir su complejidad? En las páginas que siguen propongo un modelo flexible, sustentado en una mirada integradora que va más allá de una recopilación de casos, sin perder de vista la singularidad de las trayectorias autoriales ni los contextos sociohistóricos. A partir del análisis de textos narrativos en los que el español alterna o dialoga con el francés, inglés, portugués, italiano o con lenguas indígenas como el mapudungun, intento mostrar cómo manejan la tensión entre sus idiomas los diez autores seleccionados en virtud de su complementariedad y representatividad: Fabio Morábito, Anna-Kazumi Stahl, Laura Alcoba, Paloma Vidal, Sergio Waisman, Gabriela Cabezón Cámara, Daniela Catrileo, Yuri Herrera, Valeria Luiselli y Laia Jufresa. ¿Qué estrategias narrativas despliegan, qué procedimientos movilizan? ¿Pueden detectarse constantes transversales en su actitud hacia la lengua "materna" y la lengua "de adopción"?[3]

El análisis de la configuración multilingüe de cada uno de los textos me ha llevado a distinguir cuatro dinámicas principales en el modo de concebir las relaciones entre las lenguas, las cuales han inspirado la subdivisión del libro en cuatro capítulos: una *dinámica de sustitución* (escribir en una sola lengua, omitiendo la otra/las otras, cuyas huellas espectrales siguen sin embargo allí); una *dinámica de superposición* (escribir en una lengua dominante y otra subyacente, a modo de palimpsesto de la infancia, poniendo a menudo en juego un procedimiento de autotraducción consecutiva que prolonga el texto en otro idioma); una *dinámica fronteriza* (escribir en una lengua matriz que estructura la narración, mientras que la otra, en posición asimétrica, la marca profundamente) y una *dinámica*

[3] En este punto, cabe preguntarse si mantener el término "lengua materna", por ejemplo en contraposición a "lengua de adopción", no implica cierta complicidad con el sistema que promueve el monolingüismo. El caso es que no existen alternativas plenamente satisfactorias: expresiones como "primera lengua", aunque menos cargadas, reproducen la misma idea de origen y primacía. Por otro lado, prescindir del término "lengua materna" tampoco parece deseable, dado su peso tanto en el ámbito institucional como en el discurso literario. Como advierte Yildiz, el estudio del multilingüismo está necesariamente en diálogo constante con la fuerza del monolingüismo. Cada vez que utilice "lengua materna" en lo que sigue, será con esta salvedad crítica en mente.

de oscilación (escribir alternando constantemente entre dos lenguas, en un movimiento pendular). No se trata de entender estas dinámicas como categorías fijas ni mutuamente excluyentes, sino como ejes interpretativos que permiten mapear la diversidad de posibilidades de escribir —y reescribir— entre lenguas. Aunque cada perfil es específico y el corpus necesariamente acotado, la clasificación propuesta refleja tendencias extrapolables.

Una pregunta insoslayable atañe a la relación entre literatura y mercado. No resulta evidente si la narrativa multilingüe abre espacios reales de libertad —y en ese caso, hasta qué punto— o si, por el contrario, es más bien un subproducto del mercado globalizado. Para un escritor que aspira a que su obra circule y se propague, la elección de la lengua de escritura no es un gesto menor: puede otorgarle visibilidad o condenarlo al margen. Su decisión lo inscribe en una tradición literaria, modela las expectativas del público y de la crítica y conlleva un posicionamiento ideológico. También el grado de multilingüismo inscripto en un texto literario está estrechamente relacionado con el funcionamiento del campo literario y las leyes del mercado. Brian Lennon[4] denunciaba hace años la política editorial anglosajona tendiente a rechazar el multilingüismo literario "fuerte" (Noorani), una política cuya vigencia no ha caducado. El afán por traducir libros al inglés ha llevado a privilegiar en el ámbito de la "literatura mundial" obras que, en función de su legibilidad y traductibilidad para el mundo anglosajón como motor del mercado literario internacional, suprimen las idiosincrasias lingüísticas y promueven una creciente homogeneidad, en detrimento de la calidad literaria.

4. Metodología

¿Con qué herramientas metodológicas conviene aproximarse a los textos marcados por dinámicas multilingües? Escribir entre lenguas, si bien comparte ciertos parámetros interculturales, no constituye un proyecto estético claramente definido, ya que puede responder a búsquedas poéticas divergentes. Estas diferencias remiten a sensibilidades, pulsiones y concepciones individuales, pero también a experiencias de vida diversas, en las que influyen variables como la edad de inmersión en la lengua extranjera y las razones que la provocaron. En la decisión de escribir en una lengua determinada intervienen, además, el legado familiar y los lazos afectivos que mantiene un escritor con sus lenguas, lo que Gustavo Pérez

[4] Véanse también al respecto los estudios de David Gramling y Emily Apter.

Firmat, con una expresión afortunada, ha llamado los *tongue ties*. Por otra parte, no hay que olvidar el rol de las relaciones de poder entre las lenguas implicadas y otros factores estudiados por la glotopolítica (Arnoux). Nadie pone en duda que la pluralidad de lenguas es una riqueza que hay que conservar. No obstante, esta visión "amable e irénica", al decir de Pascale Casanova "oculta el hecho fundamental de que la comunicación entre lenguas, por medio del bilingüismo […], la diglosia […] o la traducción, reproduce (o refuerza) las desigualdades lingüísticas mucho más de lo que las corrige" (2021: 23-24). Por lo tanto, en lugar de contrarrestarla, "estos fenómenos reproducen la relación de fuerza entre las lenguas". A pesar de que en términos lingüísticos todas las lenguas están al mismo nivel, socialmente están jerarquizadas "según su proximidad con el poder y con la legitimidad o, lo que viene a ser lo mismo, según las ganancias simbólicas que proporcionan" (25).

Por todos estos motivos, este estudio se centra en un corpus variado en cuanto a la proveniencia de los autores, el material narrativo, la estética, el género literario y la inserción institucional. Desde el comienzo, me pareció poco productivo someter dicho corpus a un modelo teórico que, en nombre de su coherencia interna, tiende más a forzar los textos que a esclarecerlos. A mi entender, estos exigen un enfoque que parta de su especificidad; así, el aparato conceptual y las perspectivas críticas se fueron definiendo de manera inductiva, en función de lo que cada texto iba reclamando.

Por lo tanto, la introducción privilegia el eje principal de la reflexión —el multilingüismo y el estado de la cuestión en torno a él— y deja para los capítulos analíticos otras problemáticas igualmente relevantes, como su vinculación intrínseca con los géneros literarios (por ejemplo, el modo en que las escrituras translingües problematizan las estéticas tradicionales de la autobiografía, privilegiando el formato de la autoficción). Estos capítulos analíticos estudian en profundidad la configuración multilingüe de cada texto, en el que cada lengua cumple una función precisa. Sería reduccionista limitar el análisis de la estratificación multilingüe en términos meramente cuantitativos, evaluando el grado de multilingüismo únicamente a partir de la presencia de vocablos extranjeros o de manifestaciones de alternancia de códigos. Existen formas de multilingüismo más sutiles, pero no por ello menos significativas: la cita y otros procedimientos intertextuales, la traducción (con o sin glosa) o su contrario —la no traducción como gesto de resistencia—, la tematización del multilingüismo, la resemantización o la creación de efectos metalingüísticos.

He optado, así pues, por un enfoque hermenéutico basado en una lectura atenta —un *close reading*— que, más allá de la observación lingüística

centrada en el discurso, tiene en cuenta los modos en que el multilingüismo forma parte de la diégesis narrativa, con el fin de alcanzar una interpretación matizada de cada texto. Si la dimensión tipológica del estudio pretende ofrecer herramientas para abordar nuevos corpus, su vertiente analítica aspira a proporcionar una lectura de referencia de las obras aquí examinadas.

5. La cuestión terminológica

Aunque el fenómeno de escribir entre lenguas se manifiesta en múltiples modalidades no siempre fáciles de deslindar, precisamente porque intervienen en él tantas variables, la crítica no ha dejado de proponer tipologías. Mientras algunos estudios parten de la figura del autor, con especial atención a sus competencias lingüísticas, sus motivaciones o su recorrido vital, otros ponen el foco en la interacción —armónica o conflictiva— entre lenguas en el interior del texto. La dificultad para estudiar la escritura entre lenguas se refleja en las numerosas denominaciones que la crítica ha acuñado para este fenómeno literario: "multilingüismo" (la más extendida como hiperónimo), "plurilingüismo" (más frecuente en contextos educativos y políticos), "exofonía" (escritura en una lengua no materna, Perloff 123-145), o "heterolingüismo" y "translingüismo", que se explican a continuación, sin que ninguna haya resultado plenamente satisfactoria.[5]

Para alejar el foco de un marco lingüístico, Rainier Grutman (1997: 37) introdujo el término "heterolingüismo", con el que designó manifestaciones específicamente literarias del multilingüismo, al tiempo que ampliaba el campo para incluir la presencia, en un texto literario, no solo de diferentes lenguas en cualquiera de sus formas, sino también de variedades de una misma lengua. Myriam Suchet, por su parte, trazó un mapa de los distintos grados de multilingüismo y de los procedimientos utilizados para representarlos, que dan lugar a diferentes niveles para marcar la alteridad; su escala muestra que los dispositivos de producción pueden organizarse a lo largo de un continuo que va desde el camuflaje hasta la omnipresencia. Cabe señalar, además, que muchas de las clasificaciones existentes están ancladas en contextos locales (como el francófono, en el caso de De Balsi), o bien se aplican únicamente a textos autobiográficos, ligados directamente a la figura del autor, pero no necesariamente a otros géneros literarios (Ausoni).

[5] Remito a Espino Barrera (2018) para un repaso exhaustivo de la discusión terminológica.

5.1. *Lengua madre*

Un obstáculo a la hora de establecer tipologías es que seguimos atrapados en la lógica monolingüe, especialmente en el concepto naturalizado de "lengua materna" que, cargada de connotaciones afectivas y de género, remite a un origen biológico irremplazable que coloca al individuo en una red de parentesco y, por extensión, genera una pertenencia automática y estática a una nación o, en el caso de América Latina, por su pasado colonial, a la "madre patria". Como sabemos,[6] esta noción es un constructo histórico surgido durante el Romanticismo europeo, que cumplió un papel fundamental en la consolidación del Estado nación. Tradicionalmente, la lengua se ha considerado como íntima pertenencia, como lo más propio de la identidad. No solo es percibida como el medio para relacionarnos con los demás, sino también como el fundamento del vínculo que tenemos con nosotros mismos: la identidad está siempre asociada a una relación con la(s) lengua(s): uno piensa y vive en la lengua. Además, vale la pena recordar que varios estudios lingüísticos han tratado la relación de reciprocidad y necesidad entre lengua y pensamiento (con la hipótesis relativista de Sapir y Whorf[7], según la cual contemplamos el mundo desde las categorías de nuestra lengua, como su exponente extremo). Sin embargo, para el sujeto multilingüe que vive su condición en clave existencial, la adquisición de una segunda lengua siempre relativiza y hasta anula el carácter "natural" de la lengua de origen, la supuesta relación intrínseca entre la percepción de la realidad y su narración. Llega a exacerbar la conciencia del lenguaje generando extrañeza. Jacques Derrida lleva este razonamiento más lejos cuando señala que la primera condición para darnos cuenta de que "tenemos una lengua" es la posibilidad de comprender, por lo menos, otra lengua. En *Le monolinguisme de l'autre* sostiene que la alteridad constitutiva que se asocia con cualquier lengua de adopción está presente también en lo que comúnmente llamamos "lengua materna", dado que esta no es esa propiedad fija que uno lleva consigo. Toda lengua, por más cercana que parezca, tiene en realidad múltiples orígenes e implica su propia heterogeneidad y sus elementos ajenos.

Además de postular que nadie habla una sola lengua, Derrida desarrolla en este ensayo la idea del otro como diferencia radical que pide ser "hospedada" (32). Al comienzo de su libro se refiere a su propia experiencia como joven judío franco-magrebí en Argelia, donde el francés es necesariamente la lengua del otro: la del colonizador, del Estado, de la escuela. No es su

[6] Yildiz, pero también Bonfiglio.
[7] Whorf 1956.

lengua materna, no la hablaban sus antepasados, y tampoco cuenta con una lengua comunitaria como es el ídish para los judíos de Europa del Este, por ejemplo. Obligado a expresarse en una sola lengua, Derrida practica la deconstrucción de su propia posición lingüística, marcada por una aporía: "Nunca se habla más que una sola lengua/Nunca se habla una sola lengua" (23, mi traducción). Muy pronto comprende que nadie puede ser plenamente dueño de la lengua que habla. Esa tensión da lugar a una idea central: hablamos siempre una lengua que nunca es del todo nuestra. Pero si la lengua no le pertenece a nadie por completo, si la alienación es compartida, entonces el otro de la lengua bien puede abrir nuevas posibilidades del decir. La condición común y estructural de la alienación lingüística lleva a afirmar que estamos embarcados en una traducción absoluta, sin un punto de origen. Hablar y escribir es, en ese sentido radical, traducir. La palabra es del otro, es la llegada del otro. Esta idea tiene implicaciones éticas importantes: soy extranjero de mí mismo; es necesario mirarnos desde fuera, volvernos otros, y volver otra la lengua materna.

Tal conciencia de alteridad como dimensión constitutiva de lo humano genera una impronta metalingüística en el lenguaje del hablante bilingüe. Esta relación ambivalente con la propia lengua recuerda al concepto derrideano de *pharmakon* con su doble significado de remedio y veneno: puede al mismo tiempo dificultar la escritura y revelarse extremadamente propicia a ella. Como contracara, resulta imposible volver sin más a la "lengua materna", la ilusión inherente al monolingüismo. Como explica Yildiz, a diferencia de lo que postulaba el pensamiento romántico, la escritura multilingüe demuestra que la lengua no es consustancial a un individuo o un pueblo, ni es una huella originara de su cultura. Paradójicamente, la pertenencia, en todo caso, se construye en los intersticios, entre diferentes imaginarios culturales, nacionales y lingüísticos. A fin de cuentas, la lengua no resulta de una elección deliberada, sino que muchas veces responde a un deseo inconsciente. En una determinada fase de la vida y la carrera de un escritor, en una encrucijada de pérdidas y recuperaciones, su lengua de escritura resulta de una experiencia de desplazamiento y del hallazgo y la elaboración de un tono propio. El lenguaje, dice Derrida, no es una herramienta que el sujeto usa a voluntad: no hay sujeto sin un lenguaje que lo nombre, no hay identidad fuera de lo que puede ser nombrado.

5.2. *Narrativas translingües*

Por todos los motivos arriba expuestos, y a sabiendas de que la cuestión terminológica referida al multilingüismo no se puede saldar, he optado

por subsumir la diversidad de los textos que analizo bajo el prisma del translingüismo. En lo que sigue, explicaré lo que, a mi modo de ver, se gana al agruparlos en esta categoría.

En su introducción a un número especial consagrado a los "translingual studies" en su vertiente literaria, Michael Boyden y Eugenia Kelbert sostienen que se trata de un campo emergente que, pese a su creciente importancia, aún adolece de un déficit teórico:

> However, what is still lacking in this rich scholarship and compilation work is a sustained theoretical reflection on the nature and functions of literary translingualism. Most work has been primarily concerned with showing the prevalence and diversity of other-language writing, while remaining comparatively anemic in theorizing these phemonena (128).

Boyden y Kelbert cuestionan dos de las premisas más tenaces que intervienen en la definición habitual de las prácticas translingües (entendidas en su sentido restringido de "other-language writing"), y que conducen a sendas contradicciones. La primera tiene que ver con un excesivo énfasis en el factor (auto)biográfico y en la perspectiva del autor. Aquí, el translingüismo literario representaría de hecho una variante del multilingüismo, referida a la escritura literaria en una lengua no materna. Así, en un estudio fundacional para el campo, Steven G. Kellman pone el foco en las competencias lingüísticas de los autores antes que en las características de su literatura. Para Kellman, el autor translingüe es aquel que escribe en más de un idioma o al menos en un idioma distinto de su primera lengua (2000: ix). Aunque diferencia entre los translingües "monolingües", que escriben en una sola lengua, distinta de la materna, y los "ambilingües", que cambian de lengua a lo largo de su trayectoria (12), su modesta taxonomía inicial deja fuera a gran número de escritores que, en mayor o menor medida, mezclan lenguas. Y si bien ha ido ampliando su definición en publicaciones posteriores, sus sucesivas reformulaciones apuntan a que Kellman, y con él muchos otros críticos, aún parten de una concepción estática de la lengua como entidad discreta y homogénea, que queda puesta en entredicho por los propios textos multilingües que, precisamente, representan todo lo contrario: prácticas discursivas plurales, simultáneas y estratificadas.

El segundo correctivo que proponen Boyden y Kelbert tiene que ver con la obsesión de los investigadores por el lugar que ocupa la literatura translingüe en el canon literario. En su preocupación legítima por dar mayor visibilidad a los autores translingües y a fuerza de querer desacreditar la idea heredada de que el translingüismo sería marginal, estos críticos han invertido una energía desmedida en querer probar que la producción

no monolingüe constituye una parte significativa de la literatura moderna. Boyden y Kelbert, en cambio, creen que ha llegado el momento de ir más allá de tales reivindicaciones para profundizar el estudio de las modalidades de aparición y las funciones del fenómeno mismo. Constatan, además, que en sus esfuerzos deconstructivos de las reglas glotopolíticas establecidas por los Estados nación para controlar el movimiento de los vectores discursivos, estos mismos críticos descuidan el carácter distintivo de la literatura translingüe. Aunque reflexionan sobre la relación entre lengua, literatura e identidad, tienden a minimizar aspectos clave de esta escritura, al fijarse demasiado en la historia personal del aprendizaje de la lengua por parte de los autores. A veces, esto genera la paradoja de que quienes denuncian el mito del monolingüismo insisten al mismo tiempo en la "autenticidad" casi ontológica de los escritores translingües (Boyden y Kelbert 128-129). Así, esta variante del multilingüismo sigue, de forma contradictoria, bajo la influencia del paradigma monolingüe que pretende desafiar. Definido de este modo, el multilingüismo es en realidad poco más que la imagen especular del monolingüismo en la medida en que respalda lo que Naoki Sakai denomina "la idea reguladora" de lenguas nacionales como entidades estrictamente separadas e identificables. Según la concepción deconstructiva de Sakai, no es posible saber si una lengua existe o no como unidad concreta. Es al revés: al suscribir la idea de unidad de la lengua, nos parece posible organizar de manera moderna y científica el conocimiento lingüístico (2009: 73). La unidad de la lengua es, por lo tanto, más ideológica que real y su grado de efectividad depende de las luchas de poder. Ahora bien, tampoco se puede negar la enorme autoridad que las historias institucionales y las tradiciones literarias han conferido a "una" lengua en contextos específicos, ni sus cualidades como recurso conceptual y estético. Por esta razón, sigue siendo pertinente abordar la lengua no solo como fenómeno de fluidez infinita, sino también como un espacio de diferenciación que establece fronteras a veces tajantes. Pero entonces, ¿con qué término cabe hacerlo, si el prefijo "multi-" fracasa filosóficamente en dar cuenta de la porosidad de esas fronteras?

Para superar esta aporía, varios investigadores han abogado por un replanteamiento del debate. La propia premisa del multilingüismo literario como algo localizable en la competencia lingüística de un autor o a nivel textual ha sido cuestionada. Así, Till Dembeck sostiene que todos los textos literarios son multilingües, por lo que su estudio no debería limitarse a identificar un corpus de literatura multilingüe, sino más bien desarrollar un conjunto de herramientas para el análisis de cualquier obra dentro de una filología multilingüe. Stefan Helgesson y Christina Kullberg también

argumentan que conviene invertir el razonamiento: el multilingüismo debe entenderse como la situación lingüística general en la que operan escritores, redactores y editores. Ellos, sin embargo, privilegian el término "translingüismo", ya que pone el acento en la cualidad contradictoria del lenguaje literario: "The prefix 'trans-' draws attention both to the boundary of named languages and to the constant crossing of the boundary" (137). Distinguen el "heterolingüismo" según Grutman, consistente en resaltar la extranjería y extrañeza de elementos lingüísticos que contrastan con el idioma dominante, de un concepto más amplio, el "translingüismo", aplicable a todo texto en que lo que es extranjero o familiar no resulta obvio; aquel sería un subgrupo de este (138). Para avanzar en el debate, dicen Helgesson y Kullberg, no es productivo ver en el translingüismo un fenómeno excepcional, eclipsado por la configuración monolingüe de las tradiciones e instituciones literarias. Antes bien, conviene usarlo como término paraguas, sin restringirlo a la capacidad bi- o multilingüe de escritores individuales, ni tampoco a un atributo que caracterice algunos textos y otros no, sino como la "condición primaria" con la que los textos literarios pueden trabajar o que pueden rechazar, y que las prácticas de lectura pueden destacar o ignorar (137). El caso es que, si bien todo texto literario es implícita o explícitamente translingüe, algunos intensifican la pluralidad e interacción de lenguas. Es evidente que aquellos textos que exhiben múltiples modos de significación, ya sea mediante el uso de una segunda lengua o la presencia llamativa de lenguas extranjeras, ponen más de relieve su "Sprachigkeit" (Stockhammer 2017) o "lingualism" en inglés, su dimensión lingüística, aunque siempre existe la posibilidad de que un lector neutralice estas señales. En otros contextos, sin embargo, por el modo en que se ve convocada, lo que aparenta ser tan solo "una" lengua puede estar atravesada por intrusiones de translingüismo. Este es el enfoque que he adoptado en los capítulos de análisis, donde estudio textos en los que se manifiestan lo que Helgesson y Kullberg denominan "eventos translingües" (137): momentos generativos que revelan tensiones lingüísticas, ya sea en el nivel micro de un texto individual, ya sea en el nivel macro, en relación con su contexto social de publicación y difusión. Si "multilingüe" suele describir la coexistencia de lenguas en un texto, "translingüe" alude a la interacción entre ellas: su capacidad de influirse, transformarse y generar una escritura situada en un espacio liminal entre lenguas, culturas y tradiciones literarias, desde donde reflexiona sobre su propia condición. El término enfatiza, pues, la dinámica relacional y la práctica intertextual más que la simple pluralidad lingüística. Así entiendo el translingüismo: como una categoría heurística que llama la atención sobre las fronteras entre las lenguas y, simultáneamente, sobre el cruce de

esas fronteras. Cuando utilizo su variante "multilingüe", lo hago en un sentido estrictamente descriptivo, y por las mismas razones pragmáticas que me llevan a no descartar "lengua materna": porque es el término más extendido dentro del espectro terminológico.

Otro mérito del artículo de Helgesson y Kullberg es su énfasis en que el translingüismo es ante todo una práctica a la que va asociada una estrategia de lectura (137). En un artículo posterior de 2022, Helgesson introduce la noción "regímenes de comprensibilidad", por analogía con los "regímenes de traducción" propuestos por Sakai (2018), para poner de relieve la adaptabilidad de las prácticas translingües, que asocia con conjuntos o relaciones siempre cambiantes. Del mismo modo en que cada escritor y editor asume cierta postura ante sus lenguas, cada lector activa, desde su contexto y bagaje, un régimen concreto de comprensibilidad. Al discutir, por ejemplo, *Piñen* de Daniela Catrileo con varios informantes chilenos pude constatar que mi comprensión como hablante no nativa del español y no familiarizada con el lenguaje coloquial de Santiago no siempre concordaba con la de ellos, pese a que la presencia del mapudungun dificultaba la comprensión del texto para todos nosotros. Esta no-comprensión posee una dimensión semántica que, a su manera, también nos informa sobre la obra (Helgesson 2022: 5). A su vez, la edición de *Piñen* en España, a cargo de la editorial Las Afueras, habrá fomentado otras identificaciones y evaluaciones de los elementos percibidos como extranjeros por parte de los lectores peninsulares. Siempre se escribe para lectores distintos. Abriendo brecha más allá de la literatura comparada, el enfoque translingüe permite percibir la radical refracción de los discursos que tiene lugar en el interior de algunas obras literarias y nos ayuda a comprender de manera más sofisticada la producción multilingüe.

Otra cuestión importante en que me detendré es el nexo entre traducción y multilingüismo. Tradicionalmente, la traducción ha sido definida como la sustitución de una lengua por otra, mientras que el multilingüismo se ha entendido como la "copresencia de dos o más lenguas", según recuerda Rainier Grutman (2009: 183). Sin embargo, esta noción se ha ampliado, y la traducción ha pasado a concebirse como una praxis cultural fundamental, generativa e híbrida en sí misma. Desde esta perspectiva, traducción y multilingüismo ya no aparecen como fenómenos fácilmente separables, como lo señalaba Reine Meylaerts en 2010: "At the heart of multilingualism, we find translation" (227). En ocasiones, la traducción puede diluir la impronta del multilingüismo literario al impedir el encuentro material con otras lenguas, como advierte Brian Lennon; en otras, ocurre lo contrario: la traducción potencia y reconfigura la heterogeneidad lingüística del texto, haciendo visible la fricción entre lenguas y

resistiendo cualquier afán aplanador.[8] Esta ambivalencia invita a repensar la relación entre traducción y multilingüismo no en términos de oposición fija, sino como un campo dinámico de tensiones, desplazamientos y negociaciones textuales.

6. Relevancia del tema para América Latina

El estudio del multilingüismo literario se ha consolidado en los últimos años como un campo interdisciplinario de creciente visibilidad, con aportes provenientes, entre otros, de la sociolingüística, la literatura comparada, los estudios poscoloniales y los estudios de traducción (Vidal Claramonte; Spoturno 2017; Wilson). Este desarrollo ha dado lugar a un corpus teórico robusto, como lo evidencian las publicaciones recientes *Multilingual Currents in Literature, Translation and Culture* (Gilmour y Steinitz) y *Routledge Handbook of Literary Translingualism* (Kellman y Lvovich 2021), entre otras. Cada vez es más evidente que no se trata de un nicho: la escritura entre lenguas dista mucho de ser un fenómeno inusual o nuevo: es tan antigua como la propia literatura (Hokenson y Munson). Tampoco es novedosa en el contexto latinoamericano. Considerando que el exilio ha sido un componente fundacional de su tradición literaria, la tensión entre lo local y lo global, así como la elección de una lengua o de un idiolecto, resultan particularmente relevantes para su configuración. Según algunos, la noción misma de lo latinoamericano se define desde su exterioridad y debe, por tanto, ser problematizada (Volpi). En este marco, diversos estudios han informado mis planteamientos; menciono los más relevantes, sin pretender ser exhaustiva. En *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*, Mariano Siskind (2014) analiza el deseo cosmopolita del autor latinoamericano en su articulación con la transculturación. Julio Prieto, en *La escritura errante. Ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*, indaga en los procesos de extranjerización de la lengua mediante procedimientos translingües en las (neo)vanguardias latinoamericanas. Desde su lugar de enunciación cubanoamericano, Gustavo Pérez Firmat pone de relieve en *Tongue Ties: Language Eroticism in Bilingual Writing*, el cariz trágico del desarraigo en los escritores biculturales y/o bilingües en Estados Unidos, quienes corren el riesgo de quedarse "deslenguados". En *Puertos: Diccionarios. Literaturas y alteridad lingüística desde la pampa*, Pablo Gasparini (2021) se acerca a las elecciones lingüísticas disruptivas de una serie de escritores de los siglos xx y xxi de

[8] Como ocurre en los ejemplos analizados por Ellen Jones en *Literature in Motion*.

la pampa argentina, un espacio históricamente atravesado por la inmigración y el exilio, desde un marco teórico informado por el psicoanálisis y la glotopolítica. También en el ámbito argentino, Sylvia Molloy y Mariano Siskind han reunido en *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina* una serie de reflexiones sobre el estar dentro/fuera del campo literario nacional. Por su parte, Marcos Seiffert (2022) interroga la extranjería consustancial a la literatura argentina en *La extranjería argentina. Una literatura entre la pertenencia y el extrañamiento*. Gisela Heffes, en *Poéticas de los dislocamientos*, da voz a escritores hispanoamericanos que residen fuera de sus países de origen. Finalmente, Flavio Fiorani, en *Habitar la distancia. Ficciones latinoamericanas sobre el judaísmo*, analiza la obra de un conjunto de autores que problematizan la experiencia judía desde la dislocación y el nomadismo. Cabe mencionar también el proyecto dirigido por Gesine Müller —con la colaboración de Benjamin Loy, Jorge Locane y Gustavo Guerrero—, centrado en el nexo entre la circulación de la literatura latinoamericana contemporánea y la "literatura mundial".[9]

En general, el grupo de autores que más interés crítico ha despertado es el de los que no escriben en su lengua materna, sobre todo desde que George Steiner, en su famoso estudio de 1971, instaló al autor extraterritorial como figura emblemática del siglo xx y definió el hecho de vivir en otra lengua como la experiencia fundamental de la literatura moderna, según la idea de que solo puede trabajar estéticamente con una lengua quien se coloca fuera de ella. Parte de la fascinación que ejercen estos escritores radica en que su práctica subvierte la convicción profundamente arraigada de que solo se puede ser auténtico y creativo en la lengua materna propia que ya se ha comentado. Durante mucho tiempo, la crítica se centró en ciertos nombres ya altamente canonizados: Nabokov, Beckett, Brodsky, Kundera; para el ámbito hispánico: Jorge Semprún, Héctor Bianciotti, Rodolfo Wilcock, Copi, últimamente también Manuel Puig[10] y Néstor Perlongher, en su mayoría hombres cosmopolitas desplazados por el exilio o por circunstancias biográficas. Pero Deleuze y Guattari, en su lectura de Kafka (1975), destacaron la "desterritorialización" de las lenguas mayores en las "literaturas menores", escritas por minorías en los idiomas dominantes, lo cual automáticamente tendría implicaciones políticas. Si para Steiner los escritores verdaderamente modernos fueron aquellos que debieron reinventarse en una lengua ajena, Pascale Casanova (1999) propone otra lectura. En *La République mondiale des Lettres*, analiza los

[9] Esta investigación ha dado lugar a varios volúmenes, entre otros: Müller y Gras Miravet 2015 y Guerrero, Locane, Loy y Müller 2020.

[10] Véase Cabrera.

procesos de internacionalización literaria desde una perspectiva sociológica: no entiende el cambio de lengua como un refugio ante el desarraigo moderno, sino como una estrategia deliberada de inserción en el mercado simbólico mundial.

Si escribir entre lenguas es una práctica de todos los tiempos, en el siglo XXI ha cobrado nuevos sentidos. Su auge en las últimas décadas está determinado, en buena medida, por la intensificación de los flujos migratorios de muy diversa índole (por motivos familiares, profesionales, políticos o económicos), la aceleración de los procesos de globalización y una mayor apertura hacia otras culturas, especialmente desde el giro hacia la "literatura mundial" en la literatura comparada. Bajo el impulso de estas dinámicas, la extraterritorialidad ha dejado de ser rasgo distintivo de una élite cultural para transformarse en procesos generalizados de "des-", "re-" y "multiterritorialidad" (Esteban y Montoya Juárez).

Inscribiéndose en una línea poscolonial que retoma el debate de lo extraterritorial desde la cuestión de la subalternidad, Pablo Gasparini amplía la propuesta de Steiner al desplazar el foco de la figura del exiliado cosmopolita hacia la del migrante desposeído. Ese giro, señala, permitiría delinear un corpus distinto y explorar otras formas de vínculo identitario con la lengua del país de acogida (2010: 108). Sin embargo, le parece necesario repensar los términos del debate desde aportes más contemporáneos, como el "cosmopolitismo del pobre" propuesto por Silviano Santiago (por oposición al "cosmopolitismo ilustrado" de Borges o Nabokov) o la teorización de Abdelmalek Sayad, que separa los paradigmas del "extranjero" y del "inmigrante", que es por definición alguien de un mundo dominado. Esta mirada atenta a las diferencias sociales permite evitar el escollo de una celebración ahistórica del descentramiento lingüístico como manifestación de la hibridez cultural, como la que proponen ciertas lecturas posmodernistas o poscoloniales. No olvidemos que la mayor parte de los autores que escriben en un segundo idioma o mezclan sus lenguas viven en sociedades diglósicas y en zonas de contacto. Es, por ejemplo, el caso de los escritores latinxs (que ya ha generado una ingente bibliografía, sobre todo los chicanos y caribeños) y de los escritores de ascendencia mapuche.[11] El carácter transfronterizo de esta literatura surge a raíz de procesos coloniales y se manifiesta en un multilingüismo intratextual que refleja una situación de interculturalidad asimétrica.

Dentro del grupo de los autores "sin residencia fija" (Ette), comienzan a ganar atención en la crítica latinoamericana aquellos desplazamientos y experiencias de extranjería que no responden a formas tradicionales de

[11] Véase, por ejemplo, Foffani 2024.

exilio, migración o diáspora, pero que, no obstante, generan con frecuencia procesos translingües. Es el caso de los "escritores en tránsito" que manejan el inglés como "lengua madrastra", por usar la terminología de Cristina Rivera Garza (2013): una lengua no materna, aprendida y usada con fluidez para fines profesionales, académicos o profesionales, aunque no forme parte de la identidad lingüística original. En el excelente balance que figura como introducción a un volumen reciente sobre las nuevas constelaciones de escritoras latinoamericanas que viven y escriben desde Estados Unidos y Europa y el nuevo canon que están construyendo autoras como Valeria Luiselli, Lina Meruane o Ariana Harwicz, Dunia Gras Miravet y Victoria Torres (2024)[12] advierten sobre la cristalización de un nuevo tópico romántico: el del desarraigo estratégico o la errancia voluntaria, celebrada acríticamente como expresión de un nomadismo planetario. Según Gras Miravet y Torres, este cambio de apreciación "puede ocultar peligrosamente lo que significa en realidad dejar atrás tantas cosas para volver a comenzar, y reinventarse, en otro lado, con todos y cada uno de los obstáculos de la cotidianeidad" (26). Quisiera añadir que uno de los retos a los que se enfrentan quienes forman parte de esta constelación es la elección de la lengua de escritura.

7. Estructura del libro

En mi recorrido, me han servido de hilo conductor estas modalidades contemporáneas del exilio, la migración, la exofonía y la errancia, así como las nuevas inflexiones de lo cosmopolita. Me interesa especialmente observar cómo se posicionan los sujetos contemporáneos frente a su bi- o multilingüismo literario y cómo este posicionamiento se refleja en las estrategias literarias de sus textos.

En el primer capítulo agrupo a tres autores que tienden a la *sustitución* lingüística, un mecanismo que ha recibido escasa atención como motor de la escritura literaria. Aunque en circunstancias existenciales muy diferentes, tanto Fabio Morábito como Anna-Kazumi Stahl y Laura Alcoba ingresan a la literatura escribiendo en una lengua extranjera. No se trata, en sentido estricto, de un cambio de idioma; escriben *de entrada* en español (Morábito, Stahl) o en francés (Alcoba), lo que los distingue de los autores extraterritoriales estudiados por Steiner. Además, los tres se niegan a capitalizar discursivamente su translingüismo, si bien lo tematizan constantemente en su escritura y en la elaboración de su figura autorial.

[12] Véase también Gras Miravet, Martínez y Ternicier 2025.

Por el contrario, los tres manifiestan un afán deliberado por mantener sus lenguas separadas, evitando toda estrategia de hibridez y rechazando la autotraducción. Para Fabio Morábito, quien llegó a México en la adolescencia, la adquisición del español supuso una renuncia al italiano natal. Según él, aprender una lengua implica forzosamente desaprender otra. La preocupación exacerbada por el desarrollo de un estilo propio puede entenderse, según él mismo sugiere en *El idioma materno*, como una compensación ante este abandono. El estilo, más que la lengua, aparece entonces como la verdadera patria del escritor, "como una mínima tienda de campaña dentro de esa intemperie que es el idioma extranjero" (Zunini s.p.). En el caso de Stahl, el contacto con el español durante su primer viaje a la Argentina marcó, como ella dice en "Primeros días porteños", un momento de epifanía, que desembocó en la resolución repentina de adoptarlo como lengua de escritura. Un recorrido por su obra, y en particular por sus crónicas, revela que la variante rioplatense del español opera como tercera lengua liberadora, al ofrecerle una vía para rebelarse contra el mandato de las lenguas del hogar: el inglés y el japonés. El español le brinda una economía expresiva fecunda, precisamente gracias a las restricciones retóricas que le impone. Por su parte, la argentina Laura Alcoba abraza el francés como una tabla de salvación que le permite superar los traumas de su infancia vivida en dictadura, ligados a un español que su narradora se propone expulsar. En *Le bleu des abeilles* muestra que la carga afectiva supuestamente reservada a la lengua materna puede ser transpuesta a otro idioma. Sin embargo y paradójicamente, sería erróneo afirmar que la escritura de los tres autores es monolingüe, ya que sus textos dejan en evidencia que la lengua materna no se abandona del todo: siempre persiste. El italiano nunca deja el cuerpo de Morábito, su murmullo atávico lo sigue acompañando. Stahl escribe textos anclados en Buenos Aires, pero entretejidos con la cultura japonesa; la lente de otra lengua le permite procesar un material íntimo con una mirada fresca. Para Alcoba, la nueva lengua hace posible un renovado acercamiento al español y a la Argentina. Incluso allí donde parece regir una lógica de sustitución, se complejiza la relación con la lengua dejada atrás, más ambigua de lo que aparenta a primera vista.

En el segundo capítulo, me detengo en dos autores, Paloma Vidal y Sergio Waisman, cuya literatura pone en juego dinámicas de *superposición*. A modo de palimpsesto, la lengua en la que escriben —respectivamente, el portugués y el inglés— conserva sutiles huellas de la lengua dejada atrás —el español rioplatense—. Nacidos ambos en Argentina, vivieron, desde muy jóvenes (Waisman) o incluso desde la primera infancia (Vidal), el exilio de sus padres en Estados Unidos y Brasil, respectivamente. Si bien

pertenecen, como Alcoba, a la segunda generación de exiliados políticos, sus experiencias de reinserción han sido más fluidas y su bilingüismo resulta menos conflictivo. No obstante, los narradores de sus autoficciones *Mar azul, Mais ao sul* (Vidal) y *Leaving* (Waisman) también atraviesan momentos de disociación lingüística. Si se reconoce a la lengua como un vehículo de transmisión intergeneracional (Brodzki), este proceso se ve alterado cuando el idioma en que se escribe difiere del idioma de la infancia. Ante la ausencia de la lengua dejada atrás, el pasado se rearticula desde la imaginación, donde aquella primera lengua adquiere, por momentos, una dimensión fantasmal. En estos relatos altamente reflexivos, la lengua deviene objeto de indagación. La difuminación de los límites entre los idiomas en juego produce un efecto de incertidumbre en el propio discurso, lleno de resonancias de la lengua heredada y de vestigios intertextuales que remiten a la tradición argentina. Esta indefinición se extiende asimismo a las apuestas formales: tanto *Mar azul* como *Mais ao sul* y *Leaving* son textos fragmentarios y elípticos. A diferencia de lo observado con los escritores del primer capítulo, las trayectorias que ponen de manifiesto estas autoficciones encuentran un correlato en sus procesos de traducción. Tanto Vidal como Waisman aceptaron autotraducirse, coincidiendo en su decisión de no reescribir las versiones originales de *Mais ao sul* o de *Leaving*, concebidos desde el inicio como espacios interlingüísticos. No borran las marcas de la otra lengua y asumen que estos textos son fruto de un vaivén entre culturas. El ejercicio de autotraducción se presenta, así, como una etapa más en su itinerario.

En el capítulo 3, desplazo el foco hacia tres zonas de contacto donde se entrecruzan lenguas imperiales —el inglés y el español— con lenguas originarias. El corpus abarca tres espacios narrativos: la Argentina del siglo XIX reinterpretada por Gabriela Cabezón Cámara, el Santiago de Chile atravesado por la presencia mapuche de Daniela Catrileo, y la experiencia migrante en la frontera entre México y Estados Unidos según la mirada de Yuri Herrera. A esta modalidad de narrativa translingüe la denomino dinámica *fronteriza*, pues en ella la frontera funciona no solo como entidad geográfica y encrucijada epistemológica, sino también como un principio de tensión discursiva que interpela al sujeto desde una lógica de hibridación constante. En *Las aventuras de la China Iron,* Cabezón Cámara despliega un repertorio lingüístico exuberante para construir un imaginario alternativo de la Argentina decimonónica redefiniendo sus coordenadas históricas. Los idiomas que va aprendiendo su protagonista, la China Iron, ensanchan su visión del mundo y permiten articular una voz colectiva utópica. En los relatos de *Piñen*, Daniela Catrileo no recurre a un particularismo nostálgico, sino que introduce estratégicamente el ma-

pudungun para generar fricciones con el español, la lengua vehicular. Esta coexistencia entre códigos produce un efecto de dislocación que desafía tanto la hegemonía monolingüe como las narrativas de integración armónica. Por su parte, Herrera se distancia de todo discurso celebratorio en torno al cruce fronterizo entre México y Estados Unidos. La transformación del sujeto migrante, Makina, y la emergencia de su lengua intermedia son recreadas mediante procedimientos que transgreden el uso habitual del *code-switching* y del *spanglish*, proponiendo en su lugar una oralidad poetizada y descentrada que remite a las tensiones del tránsito. Se trata de tres nuevas propuestas estéticas que reformulan la noción tradicional del "mestizaje" y reconfiguran la respectiva hibridez en clave decolonial y posmonolingüe, para contrarrestar los discursos oficiales de la "nación" —argentina o chilena— o del "sueño americano".

El cuarto capítulo, que ejemplifica la dinámica de *oscilación*, está centrado en la escritura de dos autoras de origen mexicano residentes en ciudades anglófonas: Valeria Luiselli, en Nueva York, y Laia Jufresa, en Edimburgo. La transnacionalidad de estas escritoras no se puede entender a partir de los parámetros del exilio político, la colonialidad o la precariedad, sino que se debe a nuevas formas de errancia. Lo que las distingue es el hecho de que escriben simultáneamente en dos idiomas: el español y el inglés. Ambas producen textos calificados de "born translated" (Walkowitz 2015), es decir, concebidos desde y en la traducción, y considerados exponentes de la muchas veces cuestionada "literatura mundial", tal como es promovida desde los centros de hegemonía cultural. Su *modus operandi* se inscribe, sin embargo, en prácticas que recuerdan y mercantilizan los procedimientos de las vanguardias internacionales. Especialmente en el caso de Luiselli, se observa una apropiación crítica del "occidentalismo estratégico". En Jufresa, en cambio, destaca más bien su conexión con las artes plásticas y su talento para recrear la oralidad. Ambas exploran formas de romper con la lengua estandarizada que ha impuesto sobre la experiencia vivida una red abstracta de categorías mentales. Lo hacen, entre otros, mediante la fuerza desautomatizadora del habla infantil, una gran receptividad sensorial y el recurso al juego. También prestan especial atención a la recepción y se involucran activamente en procesos de traducción colaborativa, que modifican sus textos originales. Estas reescrituras funcionan como una prolongación de lo que escriben en otro idioma, lo que deconstruye cualquier noción de "obra acabada". No obstante, hay que matizar la idea de que estas estrategias de escritura impliquen un distanciamiento respecto de la tradición mexicana. Un análisis de sus libros —con énfasis en *Papeles falsos*, *Los ingrávidos* y *Lost Children Archive* en el caso de Luiselli, y *Umami* y *Veinte, veintiuno*

en el de Jufresa— revela el fuerte vínculo afectivo que las autoras mantienen con México, y muestra que es precisamente el desvío por la otra lengua lo que hace posible la expresión de ese lazo. Ambas incorporan experiencias del duelo generado por la violencia en su país natal (Jufresa en *Veinte, veintiuno*) y por la cruel política migratoria de Estados Unidos (Luiselli en *Lost Children Archive*). Contrariamente a las voces que, en las últimas décadas del siglo xx, abogaron por una escritura desligada de lo local o regional (como las del Crack o McOndo), el cosmopolitismo de Luiselli y Jufresa no es una apelación abstracta a lo universal más allá de todo anclaje. Sostengo que la literatura cosmopolita de Luiselli y Jufresa, al mantener un diálogo constante con el contexto mexicano, también funciona localmente.

Mi interés ha sido considerar estos distintos perfiles en conjunto, para identificar modalidades de escritura entre lenguas que no dependen en primer lugar del origen de los autores, de sus temáticas o de su inserción en el mercado, sino también de otras circunstancias: verse obligados a expulsar o abrazar ciertas lenguas para poder abrir la escena de escritura, pasar a otra lengua para poder nombrar una realidad determinada, hacer confluir o enfrentar idiomas para articular una utopía o procesar una verdad dolorosa. De un modo u otro, todos estos gestos forman parte de la literatura latinoamericana, aunque su dimensión translingüe siga provocando incomodidad tanto en el campo literario como en el mundo académico.

Capítulo 1
Dinámicas de sustitución

1. Tres autores que cambian de lengua

Este capítulo se centrará en la obra de tres autores[1] que practican el translingüismo, no en el sentido abarcador que se presentó en la introducción, sino en su acepción más restringida de cambio de lengua. En los casos que analizaré a continuación, limitaré el alcance del término a aquellas obras escritas en una lengua distinta de la materna, sin extenderlo a otras prácticas más propiamente multilingües, como la superposición o la mezcla de varios idiomas en un mismo texto. Estas últimas serán discutidas más adelante, a partir de otros libros clave. Uno de los objetivos de este capítulo es, precisamente, explicar por qué los escritores que he escogido para ejemplificar la sustitución de la lengua materna —Fabio Morábito, Anna-Kazumi Stahl y Laura Alcoba— evitan cualquier forma de hibridez, prefiriendo mantener una clara compartimentación entre sus lenguas. De Morábito analizaré como obra principal *El idioma materno*, de Alcoba, *Le bleu des abeilles* y de Stahl una selección de crónicas relevantes para la problemática que nos ocupa. Otras obras de estos autores servirán de apoyo o ilustrarán la evolución en sus trayectorias. Los perfiles que trazaré también considerarán la articulación entre los procedimientos literarios de las obras seleccionadas y las puestas en escena de la figura de autor, tanto dentro como fuera de ellas.

Es indudable que los escritores que adoptan otra lengua nos invitan a replantear, desde un punto de vista teórico, el enfoque centralista y monolingüe aún predominante *de facto* en el mundo editorial y académico, porque desmontan la premisa romántica de que solo es posible pensar, sentir y expresarse cabalmente en la lengua materna. Sin embargo, las pos-

[1] Una versión mucho menos elaborada de este contrapunto entre Morábito y Stahl ya apareció en Logie 2021.

turas de Fabio Morábito, Anna-Kazumi Stahl y Laura Alcoba tampoco se alinean fácilmente con el discurso celebratorio del "giro multilingüe" que ha marcado la lingüística y la literatura comparada desde la década de los noventa. Por el contrario, nos enfrentan a una serie de paradojas que van más allá de la dicotomía simplista entre los límites de la literatura nacional y la tendencia homogeneizadora de la así llamada "literatura mundial". Aunque podrían ser categorizados como "escritores nómadas", estos autores expresan, ante todo, un deseo explícito de pertenecer plenamente a su nuevo entorno lingüístico y cultural, es decir, a los campos literarios de México, Argentina y Francia, respectivamente.

Esta aspiración a una adhesión completa puede parecer sorprendente, pero se entiende mejor desde una perspectiva problematizadora del multilingüismo contemporáneo, como propone Yildiz. Su "paradigma posmonolingüe" reconoce tanto las imposiciones del monolingüismo institucional como su posible superación y se distingue del "multilingüe a secas" al contemplar la interacción de fenómenos aparentemente contradictorios: pese al auge de las prácticas multilingües, la norma monolingüe sigue operando como principal principio estructurador de nuestras sociedades y literaturas. De forma complementaria, David Gramling recurre a la distinción de Halliday entre "glosodiversidad" (diversidad de códigos lingüísticos) y "semiodiversidad" (diversidad de significados) para mostrar que el supuesto ascenso del multilingüismo no es ideológicamente neutro. Más bien, se apoya en un modelo de glosodiversidad que prioriza lenguas transponibles según una lógica de mercado y que tiende a ignorar la semiodiversidad (Gramling 32). Para Gramling, el monolingüismo no es necesariamente reductor ni nacionalista; en su variante "semiodiversa" también puede presuponer que cada lengua, tomada individualmente, es capaz de abordar todos los temas del pensamiento humano, que cualquier cosa puede expresarse en un solo idioma. Desde este marco teórico, la paradójica coexistencia entre el bi/trilingüismo de Morábito, Stahl y Alcoba y su deseo de producir obras exclusivamente en un idioma se vuelve comprensible.

Ahora bien, es evidente que, a pesar de los patrones comunes que se pueden discernir en el recorrido lingüístico de estos escritores bi- o trilingües, así como en su actitud ante la lengua como vehículo de expresión literaria, existen divergencias sustanciales en las circunstancias de su partida y en la forma en que fueron recibidos en la sociedad de acogida. Si bien los tres experimentaron desplazamientos territoriales en su infancia, adolescencia o temprana adultez, estos viajes respondieron a motivos muy diferentes: en el caso del egipcio-ítalo-mexicano Fabio Morábito, fue una migración de Italia a México debido a un cambio de trabajo de su padre; para la japonesa-alemana-estadounidense Anna-Kazumi Stahl, una

decisión personal de autorrealización la llevó a Buenos Aires; mientras que para la franco-argentina Laura Alcoba, fue un exilio[2] traumático. En términos más generales, como se mostrará con mayor detalle en el capítulo 2, las posturas frente a la herencia de la doble pertenencia y el exilio también varían considerablemente, pues, como señala Jensen, se trata de un objeto "poliédrico" y "móvil". En la decisión de un autor de escribir en una lengua determinada siempre interviene un conjunto de factores y pulsiones, como la edad a la que fue expuesto a los idiomas que habla, el legado familiar, los vínculos afectivos que mantiene con ellos (los "tongue ties"),[3] e incluso ciertas elecciones ideológicas. Antes de describir cómo esta condición se entrelaza con la coyuntura histórica o la inserción en el mercado literario, conviene situar el contexto geopolítico, social y existencial de cada autor. En un momento dado, esta experiencia singular termina por convertirse en un rasgo definitorio de su escritura.

Dicho esto, la separación entre los proyectos de vida de padres e hijos a menudo se manifiesta en la pérdida de la lengua materna, la adopción de un idioma ajeno o un bilingüismo conflictivo que incide tanto en los imaginarios de los países de origen como en los de las sociedades de acogida. Los narradores-protagonistas que analizaré a continuación se presentan como sujetos trasplantados que buscan enraizarse en nuevas tierras —México (Morábito), Argentina (Stahl) y Francia (Alcoba)—, mientras procuran dejar atrás su pasado y construir su figura autorial mediante esta operación de sustitución, en la cual la lengua adquiere un papel primordial. El abandono de la primera lengua como lengua de escritura represen-

[2] En mis lecturas sobre la categoría de "exilio", he observado cierta indefinición, explicable por las divergencias entre distintas tradiciones discursivas. A veces se reserva el término para desplazamientos de origen político; otras veces, implica la prohibición del retorno, aunque en la práctica ninguno de estos rasgos es imprescindible. De Diego señala que la política no se considera un criterio suficiente para definir el exilio argentino. Recuerda una tesis recurrente, según la cual la literatura argentina sería consustancial a la experiencia del exilio (153), dado el elevado número de escritores cuyas trayectorias incluyen algún tipo de alejamiento del país (Sarmiento, Borges, Cortázar...), de acuerdo con el tópico de que la lengua es la verdadera patria de un escritor. Aun así, De Diego matiza que esta supuesta "consustancialidad" adquiere un peso especial en el contexto de la última dictadura y los años previos. En el caso de Laura Alcoba, el término se usa en su sentido más restrictivo, ya que su exilio estuvo motivado por causas políticas.

[3] El cubano-estadounidense Gustavo Pérez Firmat analiza los efectos a menudo paralizantes del bilingüismo en escritores desplazados —entre ellos Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, María Luisa Bombal, Calvert Casey y Guillermo Cabrera Infante— y examina su propia experiencia en su autobiografía *Next Year in Cuba* (1995, autotraducida como *El año que viene estamos en Cuba*), en los ensayos de *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio* y en su antología poética *Sin lengua, deslenguado* (2017).

ta para los tres autores una vía de legitimación dentro del campo literario de llegada. El perfil de Laura Alcoba servirá como puente hacia el segundo capítulo, donde se examinan los proyectos de otros dos autores que también comparten la experiencia del exilio y la adscripción a dos sistemas literarios: Paloma Vidal y Sergio Waisman, quienes se han re-arraigado en Brasil y Estados Unidos, respectivamente. Aunque parten de circunstancias similares —la decisión de sus padres de abandonar el país por razones políticas y el cambio de lengua debido a ello—, adoptan una postura más abierta, perceptible en estrategias estéticas y lingüísticas marcadas por la porosidad y la inclinación hacia la (auto)traducción. Como veremos, en lugar de tratar las lenguas como compartimentos estancos, los narradores de *Mar azul* (Vidal) y *Leaving* (Waisman) las presentan como vasos comunicantes.

2. El español como objeto de deseo en Fabio Morábito y Anna-Kazumi Stahl

Dentro del grupo de los autores translingües, son pocos quienes eligen el castellano como lengua de expresión, probablemente porque se percibe como un idioma con menor capital cultural y menos adecuado para posicionar una obra en el centro del debate intelectual en comparación con el inglés o el francés. Sin embargo, sería erróneo reducir cualquier elección lingüística a una estrategia de mercado. Aunque la mayoría de los escritores que cambian de lengua optan por el inglés, algunos adoptan lenguas menos globales, como el italiano (Rodolfo Wilcock y, más recientemente, Jhumpa Lahiri) o el portugués (Antonio Tabucchi).[4] En su artículo "La Mancha extraterritorial", Fernando Iwasaki hace un breve recuento de quienes escriben actualmente en castellano sin que esta sea su lengua materna. Entre ellos menciona a la rumana Ioana Gruia, el chino Siu Kam Wen, el húngaro Kalman Barsy, el checo Mirko Lauer, la japonesa-alemana-estadounidense Anna-Kazumi Stahl y el egipcio-ítalo-mexicano Fabio Morábito. A estos dos últimos dedicaré las reflexiones que siguen.

[4] Es decir, pasan a lenguas "supercentrales" según la terminología de Louis-Jean Calvet. Calvet (2007) estableció una "ecología" de las lenguas del mundo: *lenguas globales o hipercentrales* (inglés), *lenguas internacionales o supercentrales* (francés, español, portugués, chino, japonés, alemán, italiano, ruso), *lenguas nacionales de primer grado* (neerlandés, sueco, etc.), *lenguas nacionales de segundo grado* (guaraní, swahili), *lenguas regionales* (quechua, aymara, náhuatl, mapuche), *lenguas locales* (otomí, mixe, purépecha, toba).

2.1. *Fabio Morábito: el afantasmamiento del italiano*

2.1.1. El poeta huésped

A pesar de ser el italiano su idioma materno, el español es la lengua en la que el polifacético y multipremiado[5] autor Fabio Morábito ha forjado su obra literaria.[6] En términos de Kellman y Lvovich (2015), hablamos de un escritor translingüe en sentido estrecho, cuya condición "anfibia" —esto es, una dualidad identitaria y lingüística— se manifiesta con particular pregnancia en *El idioma materno*, libro que será objeto de análisis en los apartados siguientes. Referente indiscutible de la literatura latinoamericana y figura destacada en la vida intelectual mexicana, Morábito ha cultivado varios géneros y ha publicado en prestigiosas editoriales de México, España y otros países de América Latina, como Fondo de Cultura Económica, Sexto Piso, Era, Visor, Tusquets, Anagrama, Edhasa y Eterna Cadencia. Hasta la fecha, es autor de cinco poemarios, tres de los cuales —*Lotes baldíos*, *De lunes todo el año* y *Alguien de lava*— fueron reunidos en la colección *La ola que regresa*, de 2006, a la que siguieron, en 2021, *Delante del prado una vaca* y en 2021, *A cada cual su cielo*.[7] Además, ha publicado un número considerable de textos en prosa. Destacan sobre todo sus incursiones en la narrativa breve, con los libros de cuentos *La lenta furia* (1989), *La vida ordenada* (2000), *Grieta de fatiga* (2006), *Madres y perros* (2016), *La sombra del mamut* (2022), *Jardín de noche* (2025) y una recopilación de cuentos populares mexicanos (2014). Pero también escribió tres novelas —*Cuando las panteras no eran negras* (1996, un libro infantil), *Emilio, los chistes y la muerte* (2009), y *El lector a domicilio* (2018)—, varios ensayos o crónicas (por ejemplo, *Los pastores*

[5] Su poesía y narrativa le han valido varios premios, entre ellos los de poesía Bellas Artes Aguascalientes y Carlos Pellicer, el de narrativa Antonin Artaud, el Xavier Villaurrutia por su novela *El lector a domicilio* y el White Raven (Alemania) de literatura infantil, además del Roger Caillois, otorgado por el PEN Club francés en reconocimiento al conjunto de su obra.

6 Adrián Bravi es, en cierto sentido, el reverso exacto de Fabio Morábito: autor argentino que lleva más de treinta años en Italia, escribe principalmente en italiano. Ha publicado numerosas novelas, entre ellas *La pelusa* (2007), *Sud 1982* (2008), *Il riporto* (2011), *L'albero e la vacca* (2013), *L'idioma di Casilda Moreira* (2019), *Il levitatore* (2020), *Verde Eldorado* (2022) y la más reciente *Adelaida* (2024). Como Morábito, no se autotraduce, sino que opta por la traducción alógrafa. En su ensayo más reciente, *El celo de la lengua* (Eduvim, 2025), reflexiona sobre su experiencia de migración lingüística.

[7] En 2025, Gog y Magog (Argentina) publicó una nueva edición de su poesía reunida bajo el título *Un náufrago jamás se seca*, que abarca los años 1984-2024.

sin ovejas de 1995 y *También Berlín se olvida*, 2004), así como un par de libros inclasificables, uno de los cuales, *El idioma materno*, se analizará a continuación.[8] Finalmente, cabe mencionar que Morábito tradujo del italiano a figuras tan emblemáticas como Umberto Saba, Giuseppe Ungaretti, Cesare Pavese, Eugenio Montale y Torcuato Tasso, labor fundamental para su evolución como escritor, como veremos más adelante. A su vez, su propia obra ha sido traducida al francés, italiano y alemán, y comienza a circular en inglés.

El hecho de que la escritura entre lenguas sea una cuestión central en *El idioma materno,* lo que vuelve provocativo su título, se debe en gran parte a la singular biografía lingüística del autor. Nacido en 1955 en la ciudad de Alejandría, en el seno de una familia italiana perteneciente a la colonia europea asentada en el norte de África, Morábito ha llevado una vida marcada por el tránsito entre culturas. El advenimiento de Gamal Abdel Nasser a la presidencia de Egipto obligó a su familia a regresar a Italia cuando Fabio tenía apenas tres años. Como evoca el poema "Tres ciudades", las huellas del árabe en su existencia fueron escasas, limitándose a algunas expresiones "de júbilo y de broma" que animaban las sobremesas domésticas, pero que poco a poco cayeron en desuso (*La ola que regresa* 22). Sin embargo, esta breve exposición a otra cultura mediterránea introdujo la primera grieta en la familiaridad de su herencia italiana. Con todo, la mayor parte de la infancia de Morábito transcurrió en la Milán de los años sesenta, donde jugaba al fútbol con sus amigos, una sensación condensada en estos versos: "Mi infancia fue un balón/botando contra un muro/de una ciudad sin prado" ("Recuento", *La ola que regresa* 24). No obstante, la verdadera inestabilidad lingüística se hizo sentir recién tras la llegada de Morábito a México, adonde se trasladó su padre por razones laborales. Con apenas catorce años y sin saber una palabra de español, Morabito era demasiado joven para aferrarse a su primer idioma. Aunque a esa edad la lengua materna ya estaba asentada, el propio autor afirma que su condición de italiano nacido en Egipto facilitó la transición, ya que le hacía experimentar su "italianidad" como "raquítica y dudosa" (Morábito 1993: 23). Como adolescente, no tuvo más remedio que aprender la nueva lengua, algo que no le resultó demasiado difícil debido a la cercanía entre ambos idiomas romances y su matriz cultural común. Así, el paso del italiano al español —primero para la comunicación diaria en la escuela y luego para la escritura— no se

[8] Fabio Morábito, *El idioma materno*. Ciudad de México: Sexto Piso, 2014. Otro es *Caja de herramientas* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1989), que participa tanto del ensayo como del poema en prosa.

presenta como un proceso dramático, sino más bien como algo natural que no dejó traumas. No fue una elección deliberada de la adultez ni una transgresión: se impuso por las circunstancias, como si el español hubiera ganado "por defecto" a medida que se afianzaban sus competencias en la lengua del país anfitrión. Sin embargo, el hecho de que se trate de lenguas emparentadas, que interfieren fácilmente entre sí, puede haber intervenido en la decisión del autor de mantenerlas siempre separadas. Otro factor que explica esta elección lingüística puede ser la distancia geográfica de su tierra de origen, ya que no vivía en una zona fronteriza donde se hablasen ambas lenguas.

Morábito reside desde 1971 en Ciudad de México, donde estudió Letras Italianas en la UNAM y Traducción Literaria en el Colegio de México. A pesar de experimentar una persistente sensación de no pertenencia,[9] actualmente se considera un escritor mexicano y es reconocido como tal en la escena cultural de su país de acogida. México es la cultura en la que se ha socializado y donde se ha constituido como escritor. Afirma que, por falta de inmersión en su contexto original, ya no podría escribir literatura en la lengua de su infancia, identificándose ahora con el habla mexicana al punto de cometer "los errores de todos" ("Ciudades", *La ola que regresa* 24), es decir, de los nativos. En alguna ocasión escribió poemas en italiano, pero nunca los publicó por encontrarlos sin valor literario, lo que, para el autor, significa que carecen de ese estilo que logró forjarse en la otra lengua (como se explicará más adelante, la noción de estilo que propone Morábito está íntimamente ligada a su condición de extranjería). Además, escribir en italiano sería para él hacerlo hasta cierto punto en el vacío, pues sería más difícil establecer un contacto físico con sus destinatarios mediante presentaciones de libros o eventos literarios. Todo esto no significa, sin embargo, que su lengua materna haya quedado desactivada. Al contrario, pese a asumir un rol secundario, sigue presente en un mundo paralelo, como una lengua trasplantada que habita en el sujeto en tanto cifra de su pasado e idioma que puebla sus sueños. Si en los primeros versos publicados ya se alude a la pervivencia del italiano, en *De lunes todo el año* se le dedica un extenso poema sin título (*La ola que regresa* 100-102) que expresa la percepción del desgaste progresivo de la

[9] Este aspecto de no pertenencia a ningún sitio se convierte en un rasgo de identidad del autor, perceptible en varios relatos de *El idioma materno*, que evocan viajes y movimiento, y en los que una maleta o un avión se transforman en símbolos de su condición itinerante, como se ilustra en la columna "Samsonite" donde, con el humor que lo caracteriza, afirma: "[…] mi mayor influencia literaria no es tal o cual poeta insigne, sino la línea de maletas Samsonite" (94).

lengua materna o "atrición lingüística"[10] ante la amenaza de que su extraterritorialidad desplace para siempre su idioma materno, cada vez más alejado de la comunicación diaria. Es notable que esta lengua materna se represente mediante las metáforas corpóreas que reaparecen en *El idioma materno*: como un "músculo que se atrofia" (*La ola que regresa* 100) o como un órgano vital. De pronto, este italiano "en que nací, lloré/crecí dentro del mundo" (100) que el poeta creía firmemente "plantado en mí/como un gran árbol,/como una segunda casa/en todas partes,/una certeza, un nudo/que nadie desataría/(un coto inaccesible,/un refugio)" (101), tiene un futuro incierto y podría abandonarlo. Si esto ocurre, se plantea la angustiosa pregunta de con qué se quedará: "¿con qué palabras/recordaré mi infancia,/con qué reconstruiré/el camino y sus enigmas?/¿Cómo completaré mi edad?" (102).

En un poema posterior, recogido en *Alguien de lava*, un texto sin título que es eminentemente metadiscursivo, Morábito define el acto de escribir como un proceso heurístico de constante ajuste al nuevo código lingüístico, que, aunque no se menciona explícitamente, solo puede ser el español. Aquí el italiano ha recuperado protagonismo y ya no parece estar en vías de extinción. Esta vez, el hecho de escribir en la lengua aprendida —el poema comienza con un nexo causal: "Puesto que escribo en una lengua/que aprendí" (*La ola que regresa* 130)— se asocia a una tarea ardua que debe emprenderse a primera hora de la mañana ("antes de que amanezca"), en un estado de desvelo que se aleja de la luz del día y de la mirada de los demás porque de este modo el poeta tiene el derecho a equivocarse y a buscar sus palabras. Mientras los otros duermen, se despide del italiano que se retira a la zona onírica ("desconecto el otro idioma/que en el sueño/entró en mis sueños,/") (130) y se sumerge, trabajosamente, en su quehacer poético utilizando su idioma adquirido, el español. En este poema, se sugiere que el lenguaje literario es el único espacio que permite al sujeto unificar sus dos herramientas lingüísticas mediante la composición casi artesanal de un universo propio, labrado "verso tras verso" (130), y que en los momentos más logrados del proceso creativo esta interacción subterránea da como fruto algo tan hermoso como el lujo de poder excavar "algún recuerdo" (131). En su poemario *A cada cual su*

[10] Este fenómeno de pérdida parcial del lenguaje que se produce debido al uso reducido de la primera lengua es común en contextos de migración a un país con un entorno lingüístico distinto. Según Espino Barrera (2021), la atrición lingüística, definida por Köpke y Schmid como "the non-pathological decrease in a language that had previously been acquired by an individual" (5), ha afectado a numerosos escritores exiliados independientemente de si eligieron adoptar una lengua extranjera como lengua de escritura o si continuaron escribiendo en su lengua materna.

cielo el yo lírico de Morábito vuelve a preocuparse por el retraimiento de ese italiano que nutre su poesía, una lengua densamente connotada que desaparecerá con él cuando muera: "Soy la última persona,/el último hablante de un idioma, el mío,/que pende enteramente de mi lengua,/todo un acervo de palabras/que va a caer en el olvido/el día que me despida de mi aliento,/" (89).

De lo anterior se puede concluir que, pese a la organicidad con la que ocurrió el cambio de lengua en Morábito, él nunca ha dejado de sentirse un desarraigado ni de escribir desde esa extranjería. Sería exagerado decir que su vocación se deriva exclusivamente de esa falta de pertenencia a un suelo fijo; el propio autor, en varias entrevistas, se muestra reacio a reducir su identidad a su condición extraterritorial. Pero sí es indudable que haber adoptado su lengua de expresión literaria de forma tardía ha intensificado en él una desorientación a la que considera una *conditio sine qua non* para cualquier proyecto literario auténtico, una carencia ontológica inseparable del acto mismo de escribir. La simultánea erosión y resistencia del italiano, por un lado, y la precariedad del español, por otro, son los dos polos entre los cuales se mueve el sujeto poético de Morábito, una brecha que solo se supera en la escritura. Por eso, no sorprende que la rememoración de su origen lejano, el hecho de escribir, y el hacerlo en un idioma ajeno, se pongan en escena en el poema "In limine", estratégicamente colocado en el umbral de su primer libro *Lotes baldíos*, como un gesto que anticipa su poética:

> […] Yo nací en una playa/de África, mis padres/me llevaron al norte,/a una ciudad febril,/hoy vivo en las montañas,//me acostumbré a la altura/y no escribo en mi lengua,/en ciertos días del año/me dan mareos y vértigos,/me vuelve la llanura,//[…] Por él que da la espalda/a todo, estoy de frente/a todo con mis ojos,/por él que pierde filo,/gano origen, terreno,//jadeo mi abecedario/variado y solitario/y encuentro al fin mi lengua/desértica de nómada,/mi suelo verdadero (*La ola que regresa* 13-14).

En su comentario a estos versos, Gina Saraceni, una de las principales estudiosas de la obra de Fabio Morábito,[11] apunta que su poesía se enuncia "desde un límite poroso en el que la pertenencia se enrarece y se asume a sí misma como estado de tensión y suspensión" (s.p.). Según Saraceni, la afirmación del yo lírico de que no escribe en su lengua "introduce un ruido en la lengua poética" (s.p.). Esto plantea una pregunta fundamental:

[11] Otra especialista en la poesía de Morábito es Fabiola Fernández Adechedera. Véase: *Poéticas del vaivén: ensayos sobre memoria, lengua y extranjería en la obra de Fabio Morábito* (2016).

¿cómo lidiar con la lengua materna "cuando está interrumpida por otro idioma" (s.p.)?

"In limine" es también el título del poema que abre *Ossi di sepia* (*Huesos de sepia*, 1925), de Eugenio Montale, cuya *Poesía Completa* fue traducida por Morábito para Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores (2006). Este tipo de guiño intertextual a otro poeta, un predecesor que hizo de la simplicidad su divisa, sugiere que Morábito, además de estar profundamente marcado por el imaginario italiano, sigue situándose en diálogo con la tradición literaria de su país de origen. Otros rasgos característicos de su estilo que este *íncipit* ya pone de relieve son la depuración de los versos, un lirismo cercano al lenguaje cotidiano, y una intención de desvelar la estructura íntima de los procesos evocados.

Manipulada con minuciosidad, su nueva lengua no permite interferencias de la lengua dejada atrás. Para volver a la pregunta planteada por Saraceni, si hay alguna "contaminación", esta no ocurre en el léxico ni genera rupturas sintácticas, sino que se manifiesta en la asociación de temas o ideas provenientes del entorno cultural híbrido en el que abreva el autor. En una entrevista con Valeria Luiselli, Morábito reconoce su deuda con el acervo mexicano, más en particular con una vertiente de la poesía de Octavio Paz, la más "transparente", y con la obra de Jaime Sabines. Señala que su propia obra se sitúa en el cruce de estas dos líneas poéticas, una vinculada a su cultura de origen y la otra a la de llegada. Por su parte, Luiselli sugiere que la estética "a ras de la realidad" (2007: s.p.) que la crítica atribuye a Morábito —su interés por objetos concretos como una silla, el tronco de un árbol o un columpio— nace de ese "abecedario variado y solitario" mencionado en el verso de "In limine" arriba citado. Esta necesidad de "deletrear" una nueva realidad, la mexicana, lo llevó a "rearticular sonidos y conceptos elementales para volver a hacer mundos" (Luiselli 2007: s.p.). Es decir que se trata de llenar el vacío entre la lengua aprendida y la realidad circundante, aferrándose a lo tangible. Saraceni, en su reflexión de 2015, tampoco encuentra rastros del italiano en palabras o frases que distorsionen el español de Morábito, salvo "mediante la alusión a un fantasma que ronda en su escritura y la vuelve insegura en relación al idioma de adquisición" (s.p.). En este sentido, Saraceni considera que su literatura es una literatura "con acento", "atravesada por una interferencia sonora que enrarece su enunciación, un espectro que altera su sonido y pone en escena una división irresoluble e indecidible" (s.p.).

2.1.2. *El idioma materno*: la lengua materna, un "hueso duro de roer"[12]

2.1.2.1. Una doble máscara

En 2014, Morábito publica, al mismo tiempo en México, España, Argentina y Chile,[13] *El idioma materno*, un autorretrato heterodoxo compuesto por 84 columnas, ninguna de las cuales supera los dos mil caracteres o una carilla y media. Estas piezas, escritas originalmente como colaboraciones mensuales para el suplemento cultural *Ñ* del diario argentino *Clarín*, combinan anécdotas ficcionalizadas, basadas en vivencias personales o del entorno del autor, miniensayos que exploran temas recurrentes en su trayectoria literaria, y meditaciones, a menudo irónicas, sobre los hábitos, vicios y placeres asociados a la lectura y la escritura. La brevedad caracteriza el libro, dotándolo de una contención que le confiere un tono poético. La estructura no es lineal; sin embargo, estos microrrelatos, a primera vista independientes entre sí y pese a su carácter circunstancial, guardan una coherencia cuando se leen en su conjunto. A menudo parten de escenas cotidianas o de lecturas (de la tradición clásica, cuentos de hadas, o textos clave de autores como Kafka, Vallejo, Tolstói y Dostoievski), para luego orientarse hacia una dimensión más reflexiva. Así es como debe abordarse esta obra, siguiendo una de las premisas del propio autor: "lo que importa en un libro es el conjunto, el edificio verbal, no sus componentes" ("Subrayar libros" 81).

La impresión que estas miniaturas dejan en el lector se potencia por el uso de un lenguaje preciso, cargado de imágenes y símiles impactantes, que revelan una voz literaria original, a la vez sutil y poderosa. Morábito, poeta ante todo, adopta una mirada lírica en sus ensayos y relatos, aunque se trata de una lírica sobria, alejada de toda grandilocuencia o estridencia. Para él, la simplicidad se alcanza eliminando lo superficial y lo innecesario. A través de analogías y metáforas, se rebela contra la "tiranía del concepto" ("Los nombres de los muertos" 28), ya que, al reducir las palabras a meros vehículos de conceptos, se pierden los contornos de las cosas. Frente al lenguaje abstracto y a la rigidez de los signos, Morábito reivindica la corporalidad, los afectos y el rescate de los registros más diversos de la lengua hablada, dando prioridad a lo sensorial. En "Lluvia nocturna", por ejemplo, una abuela se maravilla al descubrir que, a través

[12] Morábito (2014: 181). Es la primera frase de "El idioma materno", el ensayo que cierra el volumen.

[13] En las editoriales independientes Sexto Piso (México y España), Gog y Magog (Argentina) y Hueders (Chile).

del interfono de su casa, puede escuchar con mayor intensidad el repiqueteo de la lluvia sobre el toldo de lona en la entrada de su edificio. Es como si ese sonido le narrara una historia sin palabras (105-106). En otras ocasiones, el autor observa un fenómeno con curiosidad desde todos los ángulos posibles, lo enlaza con algo a primera vista ajeno, pero logra finalmente una síntesis inesperada. O parte de un detalle concreto y trivial, como el tintineo de la pulsera de Odiseo/Ulises, para luego describir las consecuencias catastróficas que su descuido trajo para los troyanos en la guerra contra los griegos ("El caballo de Troya" 25-26). Y si bien cada texto es autónomo, el efecto acumulativo termina configurando una especie de declaración de principios, un *ethos*[14] particular sobre la posición del escritor en la sociedad. El libro explora ese espacio donde lo privado y lo colectivo se entrecruzan sin ofrecer respuestas definitivas.

La mayoría de estos textos se relaciona de alguna manera con el vínculo entre la lengua materna —el eje central que da título a la obra— y la literatura. Aunque los diferentes fragmentos tocan variados aspectos de este nexo, muchos de ellos revelan una aguda conciencia de la lengua como objeto de reflexión, interrogación e indagación, un rasgo distintivo de los escritores extraterritoriales.[15] En *El idioma materno*, Morábito manifiesta un intenso deseo, casi obsesivo, por desentrañar el funcionamiento del lenguaje. Así, explora temas como los procesos de adquisición de idiomas, los matices de las relaciones entre significante y significado, la tensión entre oralidad y escritura, y las diversas manifestaciones del estilo. También se adentra en las posibilidades y limitaciones de la traducción, así como en el intricado y complejo proceso creativo del escritor. En su intento de comprender más profundamente su condición de autor bilingüe, Morábito crea una obra en la que parece descubrirse a sí mismo, y al mismo tiempo, se presenta al lector, invitándolo a participar de sus secretos profesionales y estableciendo con él una notable complicidad. Este descubrimiento no ocurre de golpe, sino de manera gradual, y sin llegar a desvelarse por completo, ya que siempre mantiene un halo de misterio que atrapa a su audiencia. Cada microcuento ofrece al lector una nueva faceta de su intimidad. Sin embargo, es importante tomar el elemento autobiográfico con cautela, ya que Morábito no narra su historia personal en sentido estricto. Juega con la ambigüedad y se muestra evasivo al respec-

[14] Según Dominique Maingueneau (207), el *ethos* es la imagen que la instancia enunciativa construye de sí misma en el discurso.

[15] Como ya destacó George Steiner: "Aprender una lengua extranjera, comprender a fondo su sintaxis, equivale a abrir una segunda ventana al paisaje del ser. A escapar, aunque sea por un momento, de la cárcel de lo obvio, de la pobreza de un lente monocromático" (94).

to, afirmando: "No concibo la escritura como una actividad preclara, sino furtiva" ("Robar" 14). Nunca revela "su verdadero yo" o, en sus propias palabras, su "yo profundo": "El yo profundo jamás despertará del todo, y si lo hace, es probable que no haga nada relevante" ("Carril de acotamiento" 144). Recurre a la metáfora del viaje por dos carriles para ilustrar su trayectoria como escritor, evidenciando la dualidad entre lo ficticio y lo real, que a veces se entremezclan pero siempre ocupan espacios distintos:

> En todo escritor hay un yo así, genuino y feliz. Uno se hace escritor el día que encuentre un yo postizo que viaja modestamente en el carril de acotamiento para no despertar al otro, el que ocupa el carril central. Hacerse escritor es deslizarse hacia el borde, volverse un tanto anónimo y escurridizo, menos genuino y profundo, que es el precio principal que hay que pagar en el oficio ("Carril de acotamiento" 143).

Convertirse en escritor, entonces, implica ponerse una máscara que separa la identidad original, que permanece oculta, y de la que se podría pensar que queda enterrada en lo más hondo, junto con el idioma materno. Por auténtico que parezca ese "yo verdadero", sería un error creer en un ser interior invariable. Con su comentario lacónico "es probable que no haga nada relevante", el autor cuestiona la viabilidad de tal construcción del sujeto y la posibilidad de recuperarlo fuera del proceso de escritura. La fragmentariedad de la estructura narrativa contradice la idea de una identidad preestablecida y la noción de la literatura como instrumento terapéutico. Antes bien, hacerse escritor apunta a trascender los discursos identitarios y a crear un nuevo personaje en la ficción. Lo que complica aún más la situación del autor translingüe es que, a esa primera máscara que lleva por el solo hecho de ser escritor, se superpone otra, la que adopta al publicar en una lengua extranjera: "En efecto, si escribir nos impone una máscara, escribir en otro idioma nos impone una máscara doble, o sea, un nuevo rostro" ("Drácula y el idioma" 76). En la siguiente sección, profundizaré en las ideas sobre literatura de Morábito, antes de detenerme en su particular visión del bilingüismo en *El idioma materno*.

2.1.2.2. Escribir y leer: procesos gemelos

Un subtema importante del volumen es el de la literatura como una vía para el reconocimiento del mundo que depara la posibilidad de penetrar en el misterio que subyace en lo cotidiano. Encontramos en Morábito una preocupación por el oficio del escritor y una concepción de la lite-

ratura, en su doble dimensión de leer y escribir, como un bien precario, legitimado solo por la entrega total de sus practicantes. Para aquellos que se dejan contaminar por el virus de la lectura y, sobre todo, por el de la creación, no hay vuelta atrás: saben que desconocen la vida y que deben conquistarla a través del hallazgo de las palabras adecuadas. Este camino conlleva una paradoja: aunque accedan a un conocimiento privilegiado del mundo, lo hacen a un alto costo, ya que las obras no surgen de un "genio creador" sino de esfuerzos prolongados. Para comprender esta entrega, conviene remitirnos a la noción de "paratopía", en la definición propuesta por Maingueneau. Según este autor, el lugar desde el cual se enuncia el discurso literario es paradójico por definición, ya que implica una difícil negociación entre confundirse con la sociedad común y aislarse en un mundo propio. La paratopía lleva al escritor a experimentar un sentimiento de no pertenencia a un ámbito específico —ya sea a una familia, una sexualidad, una profesión, un tiempo, un lugar o una sociedad— y a posicionarse como alguien distinto (bohemio, solitario, desubicado…). La práctica de la escritura tal como la concibe Morábito implica este desencaje de lo común y una búsqueda denodada de las palabras exactas, ya que solo dar con ellas elaborando un estilo que, "si no es puro maquillaje, te cambia la vida" ("Fluidez" 170), preservará de la muerte simbólica a quien tiene vocación literaria. Escribir, en su sentido pleno, va más allá de la función pragmática del lenguaje, lo que el autor denomina "redactar": "[…] porque escritor es aquel que se enfrenta al fracaso de escribir y hace de ese fracaso, por decirlo así, su misión, mientras los demás sencillamente redactan" ("El justificante perfecto" 67). Así, la verdadera literatura arde como el fuego y es una empresa de la que ni el autor ni el lector salen indemnes.

Abre el libro "Scrittore traditore" (15-16), un recuerdo de infancia que explora el vínculo entre literatura y traición, seguido de "Robar" (17-18), una aguda reflexión sobre el robo y sus paralelismos con la escritura. El primero, una variante del adagio "traduttore traditore", recrea una escena iniciática de lectura que se desarrolló en el colegio. Cuando el maestro pide al narrador leer en voz alta, él quiere imitar a su compañero tartamudo Massimo, con quien se siente solidario. Cuando le llega el turno, intenta hacerlo peor que Massimo, pero algo le impide seguir maltratando las palabras y comienza a leer con fluidez. Al final, es felicitado por el maestro. Su pasión por la lectura lo lleva a su primera traición: "[…] fue entonces que vislumbré que mi vocación sería escribir libros, casi al mismo tiempo que conocí el sabor de la traición. Siempre he pensado que son dos vocaciones estrechamente unidas" ("Scrittore traditore" 16). Esta epifanía introduce la "traición" (a uno mismo, al otro, al lenguaje), un elemento

clave para entender el dilema entre la lengua materna y la aprendida en el autor, que comentaré más adelante. En "Robar", el escritor se presenta como ladrón que se apropia de lo social. Dado que su labor es considerada improductiva, debe robar tiempo para escribir. Así, el oficio se transforma en un tipo de contrabando que surge cuando el escritor toma conciencia del poder de las palabras. En su intento de capturar aspectos de la vida, se aparta de ella como una especie de desertor, perdiendo el contacto con la realidad, que a partir de entonces se convierte en un universo "hurtable": en esta tensión se edifica la escritura. Escribir, al ser una actividad de carácter mortuorio que se realiza de noche, implica dar la espalda a los demás. El escritor es quien se repliega de la vida para esclarecerla; en última instancia, esta traición es productiva y redentora en el sentido borgeano: funciona como estrategia creativa.

Esta relación entre la literatura y una forma de impostura y maldad aparece en muchas de las notas del volumen. La verdadera escritura tiene un aspecto compulsivo y malsano, rayano en la esclavitud y lo delictivo, al exigir una sensibilidad extrema para seleccionar las palabras exactas, "monedas justas" arrebatadas a la realidad para iluminarla: "[…] porque cuando se escribe con intensidad se está en realidad robando, sustrayendo de los bolsillos del lenguaje las palabras necesarias para aquello que uno quiere decir, justo esas palabras y ni una más" ("Robar" 18). Y si bien también vale para la narrativa, esta apuesta radical por lo literario como modo de existir culmina en la poesía, que nace del asombro infantil. Escribir poesía va contra la referencialidad, busca rescatar el espesor oral del lenguaje, que no puede ser atrapado del todo en las páginas de un libro. Cuando releemos un poema que nos gusta,

> […] el 'asunto' del mismo se desvanece y quedamos como apresados por el engarce de un verso con otro, de una palabra con otra, hechizados por esta o aquella imagen que quisiéramos sustraer al poema mismo, y a fuerza de relecturas el propio significado de los versos se desvanece, casi diríase que nos estorba, y queda la capa exterior, el puro sonido y el puro ritmo, el poema como un rezo o un conjuro, intraducible ya, duro como una piedra o como un idioma recién inventado ("La capa exterior" 58).

Desde la escena inicial del volumen, se evidencia la temprana fascinación del autor por las palabras, los sonidos y los libros, arraigada en el entorno escolar, que resulta crucial en *El idioma materno* por su impacto en la lengua aprendida y su vocación de escritor. Algo similar podrá observarse también en *Le bleu des abeilles* de Laura Alcoba (véase *infra*), donde una niña busca dominar el francés, una lengua extraña para ella debido al exilio. A diferencia de Alcoba, el cambio de país de Morábito no fue

traumático, lo que también distingue su experiencia de la de otros autores translingües como Ariel Dorfman o Gustavo Pérez Firmat. En la obra de Morábito, los recuerdos escolares suelen ser entrañables, y están lejos de la discriminación lingüística que evocan escritores como Gloria Anzaldúa (en *Borderlands/La Frontera*) o Claudia Apablaza en *Historia de mi lengua*. Morábito también cuestiona los actuales métodos de enseñanza de la escritura, criticando la "fluidez" y "espontaneidad" promovidas en los talleres literarios y la visión rígida del lenguaje impuesta por instituciones como la Real Academia, que limita la capacidad del lenguaje para expresar la complejidad de la realidad del mundo. Nos invita a sumergirnos en una lógica distinta gracias a su formulación y su ambientación imaginativa. En su reseña, Federico Guzmán Rubio ha observado que, como toda obra literaria lograda, *El idioma materno* construye un universo paralelo regido por leyes alternativas que, aunque no siempre son verosímiles, suspenden nuestra incredulidad. Así, las hipótesis que se ofrecen,

> […] como la que sostiene que se debería aprender a hablar a través de nombres propios y no de sustantivos comunes, o la que asegura que los bebés que no aprenden ningún idioma son capaces de pronunciar los sonidos de cualquiera, o la que da por hecho que el último reducto de una lengua a la que el hablante renuncia es el llanto, escandalizarían al lingüista porque carecen de sustento científico, pero convencen al lector gracias a su argumento seductor y al hecho de que han sido debidamente demostradas por pasajes de la vida del propio escritor (s.p.).

Cada texto apela, a su vez, a futuros lectores. Morábito presenta leer y escribir como actividades estrechamente vinculadas, procesos gemelos que, aunque ocurran de día, son esencialmente nocturnos.[16] No se trata de actos solipsistas, pues conducen a profundos encuentros con la otredad. Tanto leer como escribir pueden dar lugar a una revelación, a algo parecido al "sorbo iluminador y la frase que todo lo aclare" ("El lector vampiro" 141). Los personajes lectores de Morábito establecen relaciones intensas y físicas con el lenguaje, a través de gestos como el subrayado compulsivo de libros, al que se dedican tres textos ("La vanidad de subrayar", "Subrayar libros" y "El subrayador"). Esta práctica encierra la paradoja de sentirse más auténtico cuando se cita a otros. Tales emociones vehementes también se reflejan en la actitud del autor hacia el bilingüismo.

[16] Su novela *El lector a domicilio* presenta la lectura como castigo y mecanismo para vencer la soledad. El protagonista, como parte de un servicio comunitario, debe leer en voz alta para cumplir una pena por un delito menor que ha cometido.

2.1.2.3. Escribir en otra lengua, una actividad vampírica

Para un escritor, las palabras son, pues, su materia prima y su objeto de fascinación, lo que lleva a una honda reflexión sobre la naturaleza del idioma. Una pregunta recurrente en el volumen es: ¿qué sucede cuando alguien que ha hecho del lenguaje su forma de vida escribe en una lengua ajena? Contestarla más allá de las ideas trilladas requiere una argumentación cuidadosa, que Morábito ya había elaborado en ensayos anteriores como "El escritor en busca de una lengua" (1993), pero que aparece condensada aquí en los contundentes aforismos de "Drácula y el idioma" (75-76), "Qué es el diablo" (77-78) y "El lector vampiro" (141-142). Analizaré a continuación la postura del autor ante estos dilemas lingüísticos.

Para Morábito, el translingüismo se concibe como una dinámica de exclusión entre lenguas, donde cada una se almacena en ámbitos cerrados. No hay espacio para la alternancia de códigos ni para transvases a través de la traducción. Según su teoría escéptica, llegar a un estado multilingüe es ilusorio, ya que únicamente un hablante nativo perfecto puede servir como modelo para aprender otra lengua, y la "conquista" de un idioma exige alcanzar un nivel nativo. En otro de sus ensayos, el autor ha postulado que solo los extranjeros "aprenden" un idioma, mientras que los nativos, al recibirlo de forma natural, "romp[en] a hablar" (2020: s.p.). En línea con el ya comentado desdoblamiento de identidad que distingue entre el "yo ficticio" y el "yo profundo" en *El idioma materno*, Morábito utiliza la metáfora de la "máscara" para describir el aprendizaje de una segunda lengua: hablar otro idioma implica adquirir otra identidad, convertirse en otro. En "El Gran Políglota", con tono irónico, señala la imposibilidad de hablar varios idiomas a la vez, porque en el momento en que esta figura supuestamente envidiable pero en el fondo grotesca se dedica a aprender uno nuevo, desaparece el anterior, como en un juego de suma cero. Para Morábito, dos lenguas no pueden coexistir: una sustituye a la otra, ya que su acumulación genera fricción. Ve el idioma como un ser vivo que, si no se practica, muere. Así, el políglota no es tal, pues aprende una lengua tras otra en un monolingüismo serial, pero no habla ninguna; se convierte en "un archivo muerto de lenguas, una especie de diccionario viviente" (61). En la reescritura de Morábito, el prototipo del políglota es Don Juan, "el hombre de todas las lenguas" ("Don Juan y la ciudad" 118), cuya elocuencia seductora esconde un cosmopolitismo superficial. Morábito también jerarquiza las lenguas según cómo se adquieren y cómo, al no usarlas, se van perdiendo hasta que solo queda la lengua materna: "[…] reconocerá al fin su idioma materno, cuando éste,

que será el último en abandonarlo, se caiga una mañana de su lengua, dejándolo definitivamente mudo" ("El Gran Políglota" 62). Esta dimensión somática también aparece en *Le bleu des abeilles* de Laura Alcoba, donde la protagonista practica el francés no solo leyendo y escribiendo, sino también gesticulando frente al espejo, buscando descubrir los sonidos de la nueva lengua.

En el mismo orden de ideas de lo corpóreo, Morábito habla también de las limitaciones gestuales y articulatorias impuestas por el idioma materno. Al aprender a hablar, los balbuceos y sonidos van ajustándose a la configuración del idioma materno de tal forma que las otras posibilidades fonéticas quedan anuladas, "como si en el niño tuviera lugar una lucha entre todos los idiomas y aquel que se corona vencedor procediera de inmediato a abolir la menor huella de los otros" ("La poesía y la cara" 65). Una vez más, observamos aquí la dinámica de sustitución de lenguas en la que no se concibe la posibilidad del bilingüismo, porque según el autor, solo cabe la asimilación de una sola lengua materna, que invalida la posibilidad de cualquier otra, y que nos despoja de "[…] esa libertad articulatoria, ese paraíso del que fuimos expulsados por el idioma que hablamos" ("La poesía y la cara" 65). Para Morábito, la determinación impuesta por la lengua materna es tal que incluso nuestra cara es prematuramente moldeada por los movimientos faciales que nos llevaron a pronunciar este u otro sonido.

En resumidas cuentas, para Morábito, cambiar de lengua equivale a resucitar, lo cual expresa a través de la poderosa metáfora del vampirismo: aprender una nueva lengua es como "chupar la sangre" de otro para luego renacer. Esta referencia al vampirismo está en sintonía con la atracción del autor por la oscuridad y la noche, que se manifiesta en una serie de tropos que evocan lo sombrío y tétrico, lo sobrenatural o fantasmagórico, creando un elemento de suspenso. A lo largo del volumen abundan referencias a tumbas y a lápidas, a la brujería, al diablo. Estas imágenes del horror impactan al lector al entrelazar lo material y lo metafísico con elementos poéticos y emotivos. Pero al recargar tanto las tintas, rápidamente dan paso a una interpretación burlona. Un ejemplo de este estilo hiperbólico es "Drácula y el idioma", en el que Morábito reflexiona sobre el rechazo del sujeto translingüe a someterse al largo y penoso proceso de aprendizaje, marcado por torpezas e interferencias. Para aclarar este punto, traza un paralelo con Drácula. En la novela homónima de Bram Stoker, el conde Drácula decide mudarse a Londres en busca de más víctimas. Durante un mes mantiene cautivo en su castillo de Transilvania al joven abogado inglés Jonathan Harker, con el objetivo de dominar el inglés a la perfección, absorberlo casi mágicamente, sin pasar por la fase de traducción. Como

todo aprendiz, Drácula ansía apropiarse del "barro secreto" (75) de la nueva lengua, ese sustrato que "una vez hallado le abrirá el idioma por completo" (75). Tiene la ilusión de que esta nueva lengua, más allá de ser un simple instrumento de comunicación, lo transformará. Drácula encarna, en su forma extrema, la creencia de que "pasar de una lengua a otra exige la mutación del ser" (75, "Drácula y el idioma").[17] Pero, obviamente, se trata de un sueño inalcanzable. Los seres humanos no poseemos poderes sobrenaturales que nos permitan acumular varias vidas. De ahí que al forastero siempre lo delate su acento y que siga provocando algún tipo de recelo en su nueva comunidad. Aun así, Drácula es una figura fascinante porque, pese a ser repulsivo, es rebelde y tiene los atributos del poderoso. Su personaje reúne pulsiones creativas (eros) y destructivas (tánatos): si bien da la muerte imponiendo su voluntad sobre otros, también les permite metamorfosearse, existir de una nueva manera.

Esta actitud del vampiro que chupa sangre para resucitar se aplica también al escritor que escribe en una lengua extranjera, ya que, al hacerlo, debe transformarse en otra persona y desarrollar una nueva voz, sin dejar espacio para la anterior. No puede haber rastros del pasado, del idioma materno: "Ese pasado queda como sellado herméticamente" ("Drácula y el idioma" 76). Para Morábito, se escribe en una lengua o en otra, sin medias tintas ni mezclas. Él optó por el español "traicionando" al italiano, pero esa traición, al igual que anteponer la escritura a la vida, tiene un costo. La pérdida del idioma materno genera dolor, frustración y culpa, por haber renegado de algo tan valioso e íntimo. Otra metáfora llamativa es la del escritor como "parásito", ya que solo el nativo puede captar plenamente los matices de una lengua. Esta visión contrasta con posturas más moderadas, que admiten o incluso estimulan la influencia del idioma materno en la segunda lengua. En los próximos capítulos, exploraremos perspectivas (mucho) menos radicales sobre el multilingüismo en autores como Vidal, Waisman, Cabezón Cámara, Catrileo, Herrera, Luiselli y Jufresa.

[17] El aprendizaje de una nueva lengua suele convertirse en una obsesión en la obra de Morábito. Esta urgencia reaparece en *También Berlín se olvida* (2004, reeditado en 2015; Morábito 2015a), particularmente en la crónica "Mi lucha con el alemán" (75-82), donde el autor relata su batalla perdida con ese idioma. Durante una estancia en Berlín elaboraba frenéticamente listas de vocabulario, pero nunca llegó a establecer una relación íntima con la lengua.

2.1.2.4. El estilo: tabla de salvación

Por otro lado, Morábito reconoce que la lengua materna nunca es desterrada del todo, pues deja una huella imborrable en la vida de cualquier persona. En el último ensayo de *El idioma materno*, describe la dificultad de desprenderse de ella, comparándola con "un hueso duro de roer" (181), algo que se adhiere a nosotros, aunque permanezca dormido, y que emerge cuando afloran los sentimientos más íntimos:

> Cuando se cree que por fin nos liberamos de sus palabras, sus giros sintácticos, sus modismos intraducibles a otros idiomas, y que después de tantos años de hablar, soñar, amar e injuriar en otra lengua, uno se ha emancipado de su atadura, resulta que, al igual que esas calcificaciones de materia marina que se adhieren al cuerpo de las ballenas y que semejan enormes quistes, el viejo idioma no ha desaparecido, sólo se ha replegado en ciertas zonas, una de las cuales, quizá la más resistente, es el llanto" ("El idioma materno" 181).

Como señala Pérez Firmat en *Tongue Ties*, es imposible para un autor bilingüe eliminar completamente uno de sus idiomas, por secundario que se haya vuelto. Morábito lo confirma cuando admite la presencia espectral del italiano, que no ha desaparecido, sino que se ha replegado en zonas atávicas de su existencia, como el llanto. Mientras tanto, la lengua adquirida seguirá siendo imperfecta, lo que lo lleva a asumir su condición de eterno *outsider*. Al resaltar que quien cambia de lengua es doblemente extranjero, este último ensayo de *El idioma materno* sugiere que avanzar en la escritura translingüe es problemático: "el extranjero más extranjero de todos es aquel que escribe en otro idioma, en virtud de una doble extranjería: la de la escritura, que es una traición al mundo, y la de escribir en una lengua que no es la materna, que es una traición al habla" (178).

Pero para nosotros, los lectores que hemos llegado al final del recorrido, esta última reflexión nos remite a las dos notas iniciales, "Scrittore traditore" y "Robar", que sientan las bases del volumen al formular su arte poética. Sabemos, por tanto, que la aporía ha podido superarse. En una nueva vuelta de tuerca, Morábito propone su resolución a la lucha incesante entre la lengua materna y la lengua extranjera: el descubrimiento de la vocación de la escritura, a la que adjudica una función salvadora. Solamente por medio del acto de escribir, de la creación de un mundo propio, es posible configurar la identidad narrativa del yo, moldeada tanto por experiencias vitales como por lecturas. Morábito está obsesionado con alcanzar esta singularidad expresiva, a la que llama "estilo", que no se entiende aquí tanto como el giro sintáctico perfecto o el adjetivo preciso,

sino más bien como aquella cualidad distintiva que nos hace reconocer la escritura de un autor, su sello personal inconfundible. "El justificante perfecto" ilustra esta poética centrada en el estilo. Muestra, a través de una trama que roza lo absurdo, que el escritor siempre debe dejar su impronta, incluso cuando le corresponde redactar un banal justificante médico o una carta de despedida antes de suicidarse y aun si esto implica desistir: "Dos horas después lo encontramos sentado a la mesa, la soga olvidada sobre una silla, tachando adjetivos y corrigiendo una y otra vez la misma frase para dar con el tono justo. Cuando termina está agotado, tiene hambre y lo que menos desea es suicidarse" (68).

Por su índole idiosincrática, el estilo es una noción sumamente escurridiza. Lo que se llama "estilo" en la escritura es comparable a la palabra acompañada de la gestualidad de la que hablábamos antes; en esas marcas, incluso en las imperfecciones, es donde reside la voz única de un autor. En otra hermosa imagen, Morábito compara las señales que los autores emiten a sus lectores con

> […] ondas de baja frecuencia, como las que usan los elefantes para comunicarse a gran distancia. Estas ondas pueden llegar muy lejos porque se saltan las caras, que son un dato secundario, y se atienen a lo más significativo que, en el caso de los elefantes, puede ser el tamaño de otra manada, su ubicación y la dirección que sigue ("Trascender la cara" 111-112).

Sin embargo, el estilo puede fallar, ya que también corre el riesgo de convertirse en un disfraz. Es una cuerda floja: un autor no puede forjarse un estilo de manera deliberada, porque, al buscarlo de forma premeditada, se vuelve una retórica o pose, reflejada en una prosa artificial que bloquea la libre circulación de lo que se quiere expresar. Según Morábito, este riesgo es significativamente mayor en los autores que escriben entre lenguas. Refiriéndose a Joseph Conrad y a Vladimir Nabokov, ambos considerados grandes estilistas en sus idiomas adoptivos, sugiere que la inevitable palidez lingüística del no nativo se compensa con la creación de un estilo, acaso porque cambiar de lengua exige un trabajo de depuración que raramente se alcanza en la propia. Sin embargo, el autor translingüe puede caer en un exceso de estilo; el estilo impostado del que escribe desde la máscara para ocultar, como el vampiro, su condición de parásito. Esta preocupación exacerbada por la elaboración de un estilo puede interpretarse como una suerte de prótesis, en el sentido en que la define Derrida en *Le monolinguisme de l'autre*. Se explica por una falta de amparo originario en la lengua de escritura. Su función es análoga a los esfuerzos por disimular el acento extranjero en la lengua hablada, o a la exigencia compulsiva de pureza del francés en *Le bleu des abeilles* de Laura Alcoba.

Pero bien dosificado, el estilo solo aporta virtudes. Aparte de ser una herramienta para enfrentar la extranjería y el desarraigo, permite sortear algunos límites derivados de la lengua materna. Morábito menciona uno de ellos en "La poesía y la cara" (65-66), donde describe cómo, al aprender nuestra lengua natal, perdemos la libertad articulatoria que teníamos de niños, ya que nuestros músculos y nervios se ajustan a ese idioma. Este razonamiento también vale para otras facetas del lenguaje. A lo largo de *El idioma materno*, Morábito deja claro que no idealiza la lengua materna, que al fin y al cabo también es una imposición accidental, determinada por el lugar donde nacimos. En este sentido, la metáfora de la "calcificación" y los "quistes" en el ensayo final refleja cómo la lengua materna puede ser tanto un refugio como un espacio de estancamiento. Dado que nuestro idioma materno también es el que alguien eligió para nosotros, el que nos fuerza a determinados actos de habla y a una poco interesante "normalidad discursiva" (1993: 22), no se puede negar que también puede atraparnos en un proceso de fosilización.

Por eso, escribir en una lengua extranjera, aunque conlleve inseguridad, también trae alivio. Adoptar otro idioma implica aprender nuevos esquemas de pensamiento, emanciparse y desprenderse de un pasado que ya no condiciona. Al poner énfasis en esa capacidad innovadora, Morábito desnaturaliza la aparente evidencia de una lengua materna. No cree en un nostálgico retorno a los orígenes. Antes bien, su postura se inscribe en lo que Yildiz denomina "posmonolingüismo", porque pone el foco en la tensión identificada por la crítica. Por una parte, Morábito, en su afán por reivindicar el potencial creativo del descentramiento, desafía el concepto esencialista de la lengua materna asociado al paradigma monolingüe, que supone una relación biológica, exclusiva y directa entre el individuo y su lengua materna: toda su obra desmiente esta concepción. Por otra, Morábito tampoco ignora la relevancia de la lengua materna en su proceso creativo. Señala que es precisamente en el conflicto entre el italiano y el español donde se gesta una nueva fuerza que deviene en idiolecto, en estilo propio. De esta oposición surge un lenguaje simbólico anterior a ambas instancias, que actúa como un puente entre el yo de antes y el de después. Es el lenguaje de la literatura, que permite regresar a un estadio anterior a la adquisición de la lengua materna para reencontrar aquel paraíso de la infancia del que fuimos expulsados, donde reinaba la libertad de movimientos, gestos y sonidos. Un lenguaje reminiscente del verdadero idioma materno, aquel que abriga al poeta "como una mínima tienda de campaña dentro de esa intemperie que es el idioma extranjero" (Zunini).

En "El escritor en busca de una lengua" (1993), Morábito ya había explorado la superación del antagonismo entre sus dos lenguas, situándola

en un tercer término: el "estilo". En ese texto proponía que, en última instancia, provenir o no de otro idioma es una cuestión secundaria frente al hecho de que, ante el lenguaje extrañado de la literatura, todos somos igualmente extranjeros. Ser escritor, como hemos visto, implica aislarse del mundo, convertirse en un extraño incapaz de vivir llanamente. Cualquier escritor sabe que escribir es siempre aprender una nueva lengua, a la que se accede desde el balbuceo y que jamás llega a dominarse por completo. Morábito reanuda aquí con un discurso clásico, según el cual la verdadera patria de un escritor, el único sitio donde puede habitar, no es una lengua específica, sino el territorio de la literatura, definida como un dispositivo de extrañamiento que rompe los hábitos de la percepción. La idea de que "los libros hermosos están escritos en una especie de lengua extranjera" fue expresada por Marcel Proust en *Contre Sainte-Beuve*[18] y luego recuperada por Gilles Deleuze en su prólogo de *Crítica y clínica*: "El escritor inventa dentro de la lengua una nueva lengua, una lengua extranjera en cierta medida […]. Saca a la lengua de los caminos trillados, la hace delirar" (Deleuze 7).

En otro ensayo famoso, "Lo incomprensible", César Aira también recurre a esa cita de Proust para ofrecer su perspectiva sobre el exotismo. Aira sostiene que el exotismo es una cuestión de estilo, y que el estilo, a su vez, es una cuestión de lengua, una lengua específicamente extranjera que se define en contraste con la lengua materna, pues es la misma lengua cuya función comunicativa ha sido subvertida. En una reflexión similar, Cristina Rivera Garza, en un texto sobre la elección de una segunda lengua —en su caso, el inglés, al que llama "lengua postmaterna"—, sostiene que toda escritura se hace siempre en "segunda lengua" (2012: 97). Para ella, toda lengua es una relación y un lugar determinado, y escribir en una lengua que no es propia introduce una indeterminación que es a la vez libertad y escape.

En esta línea, Morábito entiende la literatura como el verdadero idioma extranjero, una inflexión sui géneris que, al operar dentro de todas las lenguas, acentúa las particularidades de cada una. Escribir, como una forma artificiosa de expresarse, significa separarse de la modalidad lingüística exterior, que es siempre hasta cierto punto aleatoria, algo que hemos heredado. Si este oficio intensifica la sensación de desamparo que cualquiera ha experimentado al enfrentarse a una nueva lengua, es precisamente esta

[18] "Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère" (297: original de 1954). Jean-Paul Sartre y Roland Barthes retomaron esta imagen, llevándola más allá. Si en *Les mots*, Sartre afirmaba: "on parle dans sa propre langue, on écrit en langue étrangère" (140), para Barthes "[l']écriture est une langue étrangère par rapport à notre langue, et cela est même nécessaire pour qu'il y ait écriture" (2002: 654).

condición translingüe del hablante no nativo lo que impulsa la cristalización de la escritura literaria. Escribir en una lengua distinta de la materna es, en cierto modo, desandar el camino, renunciar a las supuestas certezas y alcanzar ese espacio de inseguridad e indeterminación donde la creación genuina se vuelve posible. En el caso de Morábito, sus territorios literarios y su compleja autorrepresentación no se configuran tanto a través del español aprendido ni del italiano nativo, sino mediante una singular lengua literaria.

2.1.3. La traducción como antesala de la escritura

Como adelanté en la introducción a este capítulo, también me interesa comentar la relación entre la labor literaria de Morábito y su oficio de traductor. El propio autor confiesa que en la primera etapa de su adquisición del español —su etapa "vampírica"—, mostró una resistencia al italiano, pues anhelaba un trasvase casi místico de su ser y temía el contagio de su lengua materna. A medida que avanzaba su escolarización, el italiano quedó relegado al ámbito familiar. Sobrevivía, sin embargo, en las diversas traducciones al español que el autor comenzó a realizar a los dieciocho años, como técnica eficaz de transculturación, pero también como un modo de encontrar su propia voz en la nueva lengua. O sea que sus primeros intentos de escritura en español se dieron en el terreno de la traducción. Llama la atención que, desde el inicio, tradujera del italiano al español, es decir, que trasladara a su idioma adoptivo la experiencia vital acumulada en su idioma de base, algo poco común, ya que generalmente se procede al revés. En su ensayo "El escritor en busca de una lengua", explica que traducir del italiano le permitió tomar distancia de su lengua materna y adoptar definitivamente el español, un paso fundamental antes de dedicarse a la poesía. Durante ese período de transición, trabajó intensamente en la traducción de algunos poemas clave del modernismo italiano (de Ungaretti, Pavese y Montale), un gesto que puede interpretarse como un corte simbólico del cordón umbilical con su lengua de origen:

> […] como si sintiera la necesidad de pagar algún tributo antes de asumir mi segundo idioma como aquel en el que habría de expresarme. Conforme traducía la poesía de mi lengua al nuevo idioma que me rodeaba, recuperaba mi lengua de un modo más maduro y consciente y al mismo tiempo me despedía de ella. Traducir la poesía fue una forma de "empezar a poner orden en mis asuntos", para repetir un verso de Eliot, ya que en la poesía como en ningún otro lugar se comprendía la imagen de un idioma y del mundo de ese idioma. Quien se despide de un mundo, se despedirá por último de su poesía, porque la poesía

> es el postrer saludo que puede lanzar una cultura a quien la abandona, su mensaje más audible a la mayor distancia (1993: 23).

La traducción poética ha funcionado, pues, como bisagra en la experiencia de extranjería de Morábito. Además, es un trabajo que nunca ha abandonado del todo. En 2006, publicó su traducción de la *Poesía completa* de Eugenio Montale, en una edición bilingüe de Galaxia Gutenberg. En el extenso posfacio ("Nota sobre la traducción de Eugenio Montale" 1017-1034), Morábito detalla los elementos que guiaron sus decisiones y cómo estos se plasmaron en sus estrategias de traducción. Hace hincapié en la prosodia y el ritmo, aspectos que considera esenciales en la obra del Nobel genovés. Menciona, por ejemplo, las "rimas alejadas" y la repetición de elementos léxicos como rasgos que generan efectos semánticos inesperados. Su principal preocupación fue entonces rescatar y devolver la sonoridad de la poesía de Montale. Este énfasis en la sonoridad responde a la concepción de la poesía que formula en "La capa exterior" (véase arriba), entendida como un tejido rítmico y fónico que excede, e incluso obstaculiza, la referencialidad.

En sus reflexiones sobre el oficio de traducir, Morábito subraya la afinidad entre las ideas estéticas del poeta y las del traductor, considerando la traducción como una modalidad específica de creación literaria: no solo se traduce de una lengua a otra, sino que este proceso también ocurre dentro del propio idioma de llegada. Para él, traducir implica primero una glosa filológica y luego una transfiguración que convierte el borrador en un texto plenamente "nativo", libre de huellas del italiano. Aunque reconoce la presencia de elementos culturales del original, busca una asimilación que permita al traductor desprenderse de la servidumbre del original para establecer con él una relación simbiótica. De ahí sus frecuentes metáforas orgánicas y digestivas, que conciben la traducción como un metabolismo. Por otra parte, el énfasis en lograr un resultado "nativo" revela que, en su experiencia, el español ha terminado imponiéndose sobre el italiano como su nueva "lengua materna".

En *El idioma materno*, Morábito expone su visión de la traducción en "Venas y arterias". Retoma la idea de la "traición", un concepto central en su obra que está en el origen del conflicto entre primera lengua y lengua aprendida, y que ha estado presente en el discurso sobre la traducción a lo largo de los siglos. Aunque toda traducción implica pérdida, para él esa traición es necesaria: sin ella, el resultado sería una literalidad incomprensible. El traductor debe aceptar esta tensión y asumirla como parte del proceso creativo, del mismo modo que el escritor enfrenta el riesgo del fracaso. Apelando de nuevo al campo semánti-

co de lo corpóreo, Morábito desarrolla una alegoría orgánica: compara la circulación sanguínea con la dinámica entre lenguas, que mantienen recorridos propios pero se comunican mediante zonas de mediación. La presión entre ambas regula el intercambio y, cuando hay suficiente elasticidad, permite incorporar lo ajeno. Traducir, afirma, exige dilatar la lengua de llegada para desplegar todas sus posibilidades expresivas: "abrazar" lo extraño y absorberlo en su tejido (149). Solo se puede hacer bien si se separan claramente los dos idiomas, si el traductor rechaza la idea de una equivalencia estricta: quien no abandona la ilusión de fidelidad no traduce, solo calca.

Podemos concluir que su visión de la profesión es matizada, ya que se ubica entre posturas extremas como las que satiriza en el cuento "Los Vetriccioli" (*La lenta furia*: 37-45). Haciendo uso de la hipérbole, el relato contrapone dos familias de traductores, los Vetriccioli y los Guarnieri, quienes representan dos enfoques opuestos hacia la traducción. Los Vetriccioli, habitantes de una casona antigua, son una familia numerosa dedicada por generaciones al oficio. Para ellos, la traducción es una labor colectiva, casi monástica, donde la perfección del detalle prima sobre cualquier intento de originalidad. Se consideran artesanos invisibles, simples "correas de transmisión" (41), y creen que las traducciones nunca se terminan, siempre se pueden mejorar. Su antítesis son los Guarnieri, traductores modernos que trabajan en oficinas, valoran la individualidad por encima del espíritu de equipo, desprecian la minuciosidad y exhiben sus conocimientos con arrogancia. Aunque groseros e impertinentes, son eficaces y acaban imponiéndose. El cuento culmina en catástrofe cuando la octava generación de los Vetriccioli se rebela violentamente contra su herencia, dándose cuenta de que la lentitud exasperante de sus antecesores fue su perdición. En esta sátira, Morábito expresa su aprecio por la dedicación y profesionalidad de las viejas prácticas, pero también critica el ideal filológico a ultranza de los Vetriccioli, pues para él, la verdadera fidelidad reside en adaptar los textos.

Sin embargo, el autor es categórico cuando se le pregunta si alguna vez ha contemplado una estética bilingüe. Fiel a su visión casi mística de que cambiar de lengua significa una "mutación del ser", considera imposible escribir simultáneamente en dos lenguas. A su modo de ver, sería como tratar de crecer en dos direcciones opuestas: no puede ser dos personas a la vez (1993: 24). Mantener las lenguas separadas es, para él, una estrategia de supervivencia, y crear solo es posible desde un monolingüismo radical, en el sentido "semiodiverso" de Gramling. De acuerdo con esta lógica, Morábito también rechaza autotraducirse. En la entrevista del ciclo "Poéticas anfibias" (Martínez Pérsico), confiesa haberlo

intentado una única vez, con *Caja de herramientas*, pero el resultado fue un texto acartonado: al perder la competencia de escritura en italiano, el "músculo" de esa lengua se había atrofiado, y ya no podía dar el salto necesario de la recreación.

2.2. *"Primeros días porteños" de Anna-Kazumi Stahl: el español como tercera lengua liberadora*

2.2.1. Buenos Aires, "disolución y anclaje"

Examinemos ahora la trayectoria de la segunda autora del corpus que busca reemplazar la lengua materna por otra elegida: Anna-Kazumi Stahl.[19] En su caso, el multilingüismo se articula en torno a tres núcleos principales —Estados Unidos, Japón y la Argentina— con un cuarto más latente: Alemania. Stahl nació en 1963 en Luisiana, como hija de un arquitecto estadounidense de origen alemán y de Tomiko Sasagawa Stahl, su madre nipona, traductora y profesora de literatura japonesa. Creció en el ambiente multicultural de Nueva Orleans, puerto clave del río Misisipi marcado por la economía esclavista y la política segregacionista del sur estadounidense. Reconocida como la cuna del jazz y el blues, la ciudad combina raíces africanas con la impronta colonial francesa. Con el inicio de su escolaridad, se le impuso a Stahl el inglés fuera del hogar, y aunque nunca llegó a dominar bien el japonés, mantuvo el contacto con Japón mediante viajes familiares, convirtiéndose con el tiempo en una auténtica embajadora de esa cultura. Sin embargo, en la década de los sesenta persistía en Estados Unidos un rechazo hacia los japoneses como secuela de la Segunda Guerra Mundial, lo que llevó a sus padres a evitar el uso del japonés por considerarlo "socialmente dañino" (Lattanzi 160). Más tarde, Stahl obtuvo un doctorado en literatura comparada por la Universidad de Berkeley con una tesis sobre los procesos de formación de identidades dobles en minorías étnicas tras su inserción en culturas dominantes.

La biografía lingüística de la autora nipona-americana es llamativa. En 1988, llegó a Argentina por "error", gracias a una beca de estudios que originalmente la debía llevar a México. Fue en Buenos Aires donde, aunque tardíamente, comenzó a aprender español, y a partir de esa experiencia desarrolló una profunda conexión con su nuevo país. Dos años después de su primer viaje, ya sentía que estaba arraigada. A los treinta

[19] En una charla TED, Stahl (2013) explica que, para disipar los malentendidos en torno a su apellido, decidió utilizar un guion entre sus dos nombres de pila.

y dos años, decidió establecerse en la capital argentina, donde comenzó a publicar narrativa en español rioplatense. Si bien considera el inglés su primera lengua en un sentido técnico y escribió, durante su adolescencia, un par de cuentos fantásticos en ese idioma, desde entonces ha optado, de manera consistente, por escribir en castellano.

¿Cómo comprender esa abrupta ligazón con la cultura argentina? A este respecto, merece la pena detenerse en un texto autobiográfico, "Primeros días porteños", recopilado en la antología *Buenos Aires, la ciudad como un plano* (2010). En ese relato en forma de diario, compuesto retrospectivamente, la autora narra en primera persona sus impresiones como extranjera que, por azar y sin expectativas, aterriza en la capital argentina desde Tokio. Debido a su desconocimiento del idioma que podría haberla ayudado a orientarse en su nuevo entorno, se ciñe a un registro sensorial. Así, dejándose llevar por lo que siente como el caos acogedor de la ciudad, la narradora observa el impacto de su olor "raro pero placentero, denso y metálico" (210), su cambiante grado de luminosidad, sus ruidos estridentes y los "aromas de laguna y agua estancada" (210) que hacen sospechar la presencia de un río.

La llegada a la capital argentina se narra con un léxico que transmite confusión. La narradora insiste en su desconcierto inicial, agravado por los efectos del *jet lag*. Se siente inmersa en una "nube de desorientación" (209), que desencadena un torbellino de emociones. Es como si volara sobre el asfalto, incapaz de tocar tierra firme. Percibe que todo, hasta lo más trivial, se le escapa aun cuando sucede ante sus propios ojos. Esta sensación de sobrecogimiento y frenesí en su contacto con la ciudad se refuerza mediante recursos estilísticos como la anáfora —la repetición de "tantos" cuando sale por primera vez a "aquel bulevar principal" (la Avenida 9 de Julio): "tantos carriles, tantos monumentos, tantos semáforos, tantos canteros centrales" (214). Sin embargo, esta salida de su zona de confort no es solo desconcertante, sino también placentera. El uso repetido del oxímoron, presente desde la escena inicial, sugiere la naturaleza contradictoria de sus emociones: "Llegar a una ciudad sin haberse preparado ni cartográfica, ni lingüísticamente es un pequeño *desastre dichoso*" (203, mi énfasis). En otro pasaje, se observa una acumulación de paradojas: "Vine a Buenos Aires por primera vez en el invierno de 1988, y me causó una extrañísima impresión de disolución y anclaje, desde el comienzo. Quizás algo análogo a un huracán. Pero benigno (204)". Incluso cuando camina por las calles, la narradora experimenta un "leve mareo, no del todo desagradable" (208).

Con todo, la perspectiva de extranjería se presenta también como liberadora porque permite romper ataduras y esquemas. Aventurarse en un

mundo desconocido sin comprenderlo del todo abre la puerta a la posibilidad de reinventarse, de asumir un nuevo papel en ese constante juego de autorrepresentación que es la vida. Esta curiosidad ante la frescura de lo desconocido depara a la protagonista una "sorpresiva distensión" (216), al punto de que hasta un plato de comida sencillo —"nada más que arvejas con algo de tomate y encima un huevo cocido"— le provoca una profunda sensación de calma (219). La narradora se enamora de Buenos Aires con todas sus idiosincrasias, y comparte con genuino asombro sus primeros descubrimientos: los taxis negros y amarillos, la vertiginosa inflación del austral[20] combatida en casas de cambio clandestinas, y las direcciones de las calles señaladas por un "óvalo blanco convexo" (221) que les otorga espesor, "barriga" (221), una condensación de significados. Esta misma atracción por el relieve, las curvas y los recovecos justifica por qué se empeña, a veces contra toda evidencia, en interpretar el trazado urbano como "circular, serpenteante" (221). En varios momentos más contemplativos (por ejemplo, en la página 229), busca comprender su impulso instantáneo de imitar la capacidad de improvisación y la vitalidad de los argentinos. Lo atribuye al contraste entre la flexibilidad sudamericana y la rigidez anglosajona, que prioriza la rectitud, la regulación y el control. No obstante, su preferencia por la mezcla y la paradoja también está ligada a su resistencia a seguir un mapa, a su deseo de explorar la ciudad a su ritmo y a la voluntad de vivenciarla en pequeñas dosis, entregándose al "placer de vagabundear" del que hablaba Roberto Arlt en una de sus *Aguafuertes*. Su forma de recorrer el espacio urbano es "azarosa, absurda, acaso perezosa e irresponsable" (226-227). A diferencia del turista que despotrica contra los japoneses por señalizar solo el casco antiguo de Kioto y no sus barrios periféricos (212), ella elige apartarse de la planificación urbana y activar tácticas de deambulación astutas, que evocan la "retórica del andar" que Michel de Certeau analiza en *L'invention du quotidien*. El sociólogo francés concebía la errancia como una práctica de apropiación alternativa del espacio, en la que el caminante traza una escritura rebelde, un acto subversivo de enunciación.

En este proceso de mutación, la lengua extranjera actúa como el principal catalizador. Desde el comienzo, queda claro que la narradora percibe el lugar como una extensión del idioma, buscando descubrirle una "sintaxis mayor" (212), un modo subjetivo de ordenar su alteridad. Aunque al principio las palabras indescifrables le suenan como meros significantes vacíos, "semillas disecadas de un calabacín" (212), esta opacidad y el hecho

[20] Llega a la capital porteña tres años antes de que el austral sea reemplazado por el peso argentino.

mismo de que la nueva lengua carezca de cualquier resonancia personal para ella, la cautivan. Se muestra muy receptiva al español rioplatense con su entonación italiana que le transmite, de entrada, "una calidez que queda clara universalmente" (217). En otro momento, se fija en la teatralidad del habla porteña, en los gestos refinados que la acompañan. A diferencia de June, su amiga estadounidense que habla un español "veloz y afilado", el empleado de la casa de cambio le responde "con pocas palabras pero con brío" (215). Su réplica despierta en la protagonista ecos poéticos, casi litúrgicos: "Parece un pequeño cántico o una estrofa sacada de contexto y aplicada a usos más inmediatos" (215). De ahí que su primer encuentro con el instructor de la escuela de idiomas le traiga bienestar,[21] una promesa de rápida integración. Sabe que el horario de los cursos le pautará los días y le proporcionará un acceso a este nuevo universo enigmático que tanto la intriga y en el que desea sumergirse por completo. El camino de la narradora se irá allanando con el tiempo. El cambio de departamento ya sugiere una mejoría cuando se muda de un espacio claustrofóbico ("lo peor que ha producido el urbanismo planeado" (224)), a una casa más amplia, luminosa y habitada. A medida que se mimetiza con su entorno, sus descripciones ganan estructura, adoptando rasgos de esa sintaxis que al principio sentía ausente. Así, poco a poco, el choque cultural y lingüístico, profundo pero retardado, como los huracanes y terremotos de su tierra natal (Luisiana, California) que se convierten en las metáforas centrales de su diario, va volviéndose algo manejable: un destino. Eso es lo que Argentina, como país de adopción, promete brindarle a la escritora:

> Supongo que hay razones claras y objetivas para haberme encontrado en un estado que podría llamarse de "confusión" durante aquella visita iniciática aquí. En primer lugar, Buenos Aires era un destino inesperado. Hoy (veintidós años más tarde) lo califico también como afortunado. Sin embargo, en ese momento era solo lo anterior: imprevisto, impensado, hasta —en cierta medida— inconcebible (204).
>
> Sí, al final voy hacia aquel lugar o cuasi lugar, habría que decir, porque no se trata todavía de otra cosa en mi mente que de papeles y sellos e innumerables

[21] El lugar central que ocupa la escuela de idiomas en este relato reaparece en la película *El futuro perfecto* (2017) de la cineasta alemana Nele Wohlatz. La trama se construye alrededor de las lecciones de español de Xiaobin, una adolescente de origen chino, cuyas clases escenifican sus primeros encuentros con la ciudad de Buenos Aires y la desorientación que le causa. El título de la película juega con un doble sentido: alude tanto al sueño de futuro de Xiaobin como al tiempo verbal en español que aprende a usar, un modo de hablar sobre algo que aún no ha sucedido pero que, de algún modo, ya terminó.

> letritas y cifras sueltas. Y siento alivio, porque podré convertir aquella nube de desorientación en una comprensión clara y concreta, en un saber (208-209).

A medida que va descifrando los códigos lingüísticos, comienza a experimentar un creciente sentimiento de estabilidad y pertenencia dentro de la comunidad: la disolución cede paso al anclaje. Entre estos dos polos, el diario de esos primeros nueve días ofrece un retrato vívido de Buenos Aires y de sus habitantes, narrado en presente histórico con ocasionales saltos al tiempo actual. El relato culmina en un momento crucial: cuando el español empieza a tomar forma para la narradora. Es decir, cuando deja de ser una serie de sonidos con una prosodia única pero ininteligible, y ella reconoce e identifica palabras. En la escena final, describe sus frecuentes visitas a las librerías de la calle Corrientes. Tras varios intentos fallidos, la lengua escrita ya no le opone resistencia, lo que anticipa su futuro ingreso a la literatura:

> Con el correr de las semanas empiezo a experimentar algo insólito: alguna que otra vez, al contemplar como siempre el rectángulo de letritas —densidad de puntas negras, fondo blanco, con efecto final de un gris moteado—, salta de pronto a la vista una palabra, es decir, una idea que comprendo y leo: día, canción, camino, nube, puerta, hombre (232).

La existencia de "Primeros días porteños" marca un hito en este proceso, porque representa la prueba más contundente del dominio del español alcanzado por la escritora. En el plano discursivo, su estilo minimalista pero potente se caracteriza por un gusto por el detalle y una habilidad para encontrar la palabra exacta. Llama la atención, además, la ausencia total de marcas heterolingües en esta crónica.[22] No aparecen vocablos en inglés y apenas se observan algunas referencias al contexto anglosajón, como la mención de *Rear Window*, la película de Hitchcock, o de figuras bien conocidas como John F. Kennedy o el novelista estadounidense John Kennedy Toole. Esta supresión de su lengua materna solo puede interpretarse como una declaración de intenciones, un claro signo de su voluntad de sumergirse en su nuevo entorno y habitar el castellano como su única lengua de escritura. Como señaló Vittoria Martinetto, esta lengua no parental, aprendida en la adultez, se convirtió en un

[22] En tanto estrategia textual, la hibridación lingüística es definida por Rainier Grutman como "heterolingüismo" (1997: 37): "Por heterolingüismo, me refiero a la presencia dentro de un texto de idiomas extranjeros, bajo cualquiera de sus formas o variedades, así como la de las variedades sociales, regionales o cronológicas de la lengua principal" (mi traducción).

resorte creativo, brindándole a la autora la oportunidad de reinventarse gradualmente.

2.2.2. El camino hacia la escritura

Aunque la narradora no mencione explícitamente cuánto influyeron aquellos primeros días en su formación como escritora, el lector lo infiere porque el diario integra una antología de crónicas de autores argentinos ya consagrados. En 1997, Sudamericana publicó el primer libro de Stahl, *Catástrofes naturales*, una colección de cuentos que funciona como obra de transición. Algunos textos provienen de traducciones del inglés, pero la mayoría de los 27 relatos, de extensión variable, fueron escritos directamente en español. La compilación se divide en tres secciones ("Exótica", "La isla de los pinos" y "Catástrofes naturales") y despliega un imaginario moldeado por la herencia materna: los personajes más memorables son "novias de guerra" japonesas que emigran a Estados Unidos o hijos de madres japonesas que crecen en Nueva York o Buenos Aires, todos ellos enfrentados a complejas encrucijadas identitarias.

Varios cuentos giran en torno a la llegada de mujeres japonesas a Estados Unidos y a las transformaciones que ese desplazamiento implica en su relación con la lengua, particularmente con el inglés idealizado. Estas historias dialogan de manera simétrica, pero a la vez opuesta, con lo planteado en "Primeros días porteños". Mientras aquella crónica desemboca en una sensación de arraigo, las protagonistas de "Exótica" o "Hiroko" —que emigran por decisión propia y con expectativas bien definidas— acaban experimentando sobre todo desorientación, desengaño e incluso repulsión. Muchas parten convencidas de que casarse con un estadounidense garantizará una vida mejor que la que ofrecen las devastadas Tokio o Kioto de la posguerra. Otras se sienten atraídas por el Deep South, que imaginan decadente pero grandioso, bajo la influencia de Faulkner o Tennessee Williams. Es el caso de Hiroko, protagonista del cuento homónimo, quien, a fines de los cincuenta, rompe todos los lazos con su país tras enamorarse de un alumno de la escuela de idiomas, Dean Edward Robbins. Al seguirlo a Estados Unidos, cree estar viviendo la gran historia de amor con la que siempre soñó:

> Sentía que era una cuestión del destino. Iría al Viejo Sur, al Sur de él, un lugar detenido en el tiempo anterior a la guerra civil, y entonces podría iniciarse en esa lengua. Se transformaría en alguien distinto, empezaría a escribir con languidez y pasión, como Tennessee Williams (57).

Pero una vez allí, al poco tiempo se desencanta tanto de ese Sur anhelado como por el modo de vida estadounidense. Pronto la invade una "sensación desagradable similar al vértigo" (55), que la hace sentirse atrapada y sin aire. Esta mezcla de frustración y sufrimiento se acentúa, hasta conducirla a un aborto clandestino, pagado con servicios sexuales: sabe que un hijo la ataría para siempre a un hogar que desprecia.

En "Exótica", se presentan las impresiones de Yoshiko Furusato, convertida en la flamante "señora Rutherford" tras su matrimonio con Robert —"Bobby"— Rutherford. Su deseo de emigrar a Estados Unidos nace de su fascinación por el inglés, pero pronto descubre que ha subestimado el costo del desplazamiento. La instancia narrativa se focaliza en las sensaciones que Yoshiko experimenta a bordo del tren de Los Ángeles a Luisiana, el último tramo del viaje de la pareja tras una larga travesía en barco desde Japón. Se detiene en las señales inquietantes que emite su cuerpo —"fluidos extraños que le salen de la piel" (11) o "secreciones […] en sus lagrimales" (13)— que Yoshiko atribuye a su cambio de estado civil y a su "nombre eclipsado" (13), aunque el lector advierte una raíz psicosomática. Todo lo que la rodea le provoca angustia: las golosinas del coche-comedor le generan "una tensión […] precisa e innegable, una repugnancia hacia esas cosas que eran propias de USA" (16), y ni siquiera reconoce el pancho que pide el siempre hambriento Bobby, "sofocado bajo una capa multicolor de mayonesa, mostaza, kétchup y salsa verde" (15), que le da asco. Tampoco el paisaje árido y deslucido le resulta atractivo; define el territorio estadounidense como una "vastedad completamente vacía, agresivamente aburrida" (19). Su aversión contrasta con el entusiasmo expansivo de Bobby ante el regreso a su ciudad natal. Yoshiko, en cambio, se siente sobrepasada por el bullicio del andén y la efusividad de la familia de su marido, un clan femenino encabezado por una madre de modales histéricos y figuras colosales al estilo de Botero, descritas con gestos nerviosos, mejillas encendidas y una vestimenta desprovista de sutileza:

> Cada una de las mujeres Rutherford le llevaba medio metro y por lo menos 20 kilos; estaban vestidas con poliéster tejido, una tela moderna, cómoda, de colores pasteles. La ropa les quedaba ajustada de manera extraña, apretándoles particularmente los abdómenes, los bustos y los muslos correspondientes y logrando que sus cuerpos se vieran desproporcionados e inverosímiles (24-25).

En medio de esta ausencia total de delicadeza, Yoshiko intenta sostener una imagen discreta y preservar su dignidad, consciente de que es su primera oportunidad para causar buena impresión. Aun así, lo que alimenta su fantasía sigue siendo el inglés, una lengua que idolatra y está

decidida a dominar. Durante el viaje ha practicado la pronunciación de su nuevo apellido, lleno de consonantes desafiantes, y escucha cada frase de Bobby con una atención casi obsesiva, intentando captar el ritmo del inglés, ese "cantito ligero" que ha identificado como rasgo esencial (44). Sin embargo, ni siquiera esa aura glamorosa que asociaba con el idioma sigue en pie. La primera fisura aparece cuando su suegra le muestra un recorte de prensa con el titular: "MUCHACHO DEL PUEBLO VUELVE CON EXÓTICA NOVIA EXTRANJERA" (26-27). Al verse reducida a un simple objeto exótico, Yoshiko intuye el camino arduo que la espera, marcado por prejuicios contra las uniones interraciales. Pero lo que más la saca de quicio es la banalidad visual de ese titular: letras desalineadas y sin peso simbólico frente a la densidad de los ideogramas de su propia escritura. En esa constatación se cifra su desilusión ante la falta de sofisticación de una cultura que tanto había idealizado: "Pensaba que las letras romanas venían en veintiséis formitas, eso y nada más. 'Es todo lo que usan', pensó, 'un alfabeto simple, fonográfico'" (27).

Tras la aparición de *Catástrofes naturales*, la voz de Stahl es rápidamente reconocida por influyentes mediadores del campo literario argentino. Además del respaldo de los editores Luis Chitarroni y Paula Viale de Sudamericana, mencionados en los "Agradecimientos", su debut recibe una acogida favorable de la crítica. Un ejemplo significativo es la reseña de Elvio E. Gandolfo, que resalta la agilidad estilística de la autora. Para él, la originalidad que Stahl aporta al lector argentino radica en su condición de "visitante" (46), y en una combinación singular entre un registro "parco y potente a la americana" (por la influencia de Carver y de Easton Ellis) y un tratamiento "esquivo y lateral de la violencia 'a la oriental'" (47), ligado a otras tradiciones literarias. En estos relatos siempre irrumpe algo inevitable y fortuito, que instala una violencia latente. Como muestra el segundo cuento del libro, las catástrofes aludidas en el título son más psicológicas que meteorológicas: mientras una tormenta tropical alegra al padre estadounidense, el exteniente William Reilly Helm, el verdadero huracán es el que sacude por dentro a su esposa japonesa y terminará empujándola a irse, todo ello filtrado por la mirada atenta de la hija.

En 2003 se publica *Flores de un solo día* en la colección Biblioteca Breve de Seix Barral. De factura clásica y cercana al *Bildungsroman*,[23] la novela narra, desde una voz omnisciente alternada con monólogos interiores y diálogos, una serie de desplazamientos marcados por traumas

[23] Véase sobre este aspecto el artículo de Vázquez. Para un análisis más completo de la novela, remito a los análisis de Aizenberg y Geirola. Sobre la alteridad de Stahl, véanse las reflexiones de Masiello (247-250).

ocurridos en Tokio y Nueva Orleans. La trama permite a Stahl ahondar una vez más en la cuestión intercultural y en el papel central de las lenguas. La historia sigue a Aimée Levrier, separada de su hogar en Luisiana a los ocho años para instalarse en Argentina junto a su madre japonesa, Hanako. Ya en la treintena, Aimée descubre facetas inesperadas de su identidad que la afectan sin transformarla fundamentalmente. Aunque la novela moviliza recursos propios del melodrama —secretos familiares, códigos morales transparentes, un sinfín de peripecias y una fuerte carga emocional—, también desafía convenciones del género, como la típica redención de la protagonista, que aquí no se produce. Si bien el desenlace introduce una revelación, esta no altera la conducta de Aimée: no se divorcia ni redefine su vínculo con su madre. Según comentó Stahl en una entrevista personal,[24] esta elección fue deliberada y tuvo como objetivo desmitificar el tema de los orígenes y evitar una concepción rígida de la identidad cultural.

La historia comienza en Japón, donde un soldado norteamericano, Henri, rescata de la pobreza a una joven japonesa afásica en un país devastado por la guerra. Ya en Estados Unidos, esta joven, Hanako, enfrenta una doble discriminación: por su origen étnico y por su incapacidad para hablar. Más tarde, queda embarazada y es nuevamente Henri quien la protege al casarse con ella para evitar habladurías. Tras su muerte, Hanako y su hija Aimée son enviadas a vivir con una tía en Buenos Aires bajo la tutela del supuesto abuelo paterno de Aimée, Francisco Oleary, un argentino que había emigrado a Estados Unidos en la década del cincuenta para trabajar en una compañía de transporte marítimo. A diferencia del ambiente hostil de la comunidad xenófoba de Luisiana, Argentina ofrece a Hanako un refugio donde puede dedicarse al *ikebana* sin temor. En Buenos Aires, Aimée abre una florería que vende los arreglos de su madre y se casa con un médico, Fernando. Los tres llevan una vida rutinaria hasta que un telegrama llegado desde Estados Unidos hace tambalear este equilibro: el mensaje reactiva los recuerdos de Aimée y le permite recomponer su pasado familiar y comprender los motivos que la condujeron a Argentina.

La cuestión lingüística aparece en numerosas escenas: la llegada de Aimée a Buenos Aires, donde debe aprender castellano; el vuelo de regreso a Estados Unidos, único espacio realmente multilingüe de la novela; y su aterrizaje en Nueva Orleans, que reactiva un inglés vacilante y teñido de acento hispano. Sin embargo, la novela contrapone el peso del lenguaje verbal en las relaciones interpersonales con una forma alternativa

[24] La entrevista se realizó en el MALBA de Buenos Aires el 14 de agosto de 2023.

de comunicación que cuestiona el valor que las sociedades occidentales otorgan a la palabra: el silencio. Así, Stahl matiza "la noción del discurso y del idioma como unidades centrales de la edificación de la identidad" (Vázquez 99). Paradójicamente, el silencio de Hanako, muda debido a un trastorno cerebral y/o al trauma de la guerra, no causa un distanciamiento con su hija trilingüe. Al no poder expresarse con palabras, recurre a un lenguaje simbólico, el *ikebana*, mediante el cual comunica estados de ánimo y se afirma como un sujeto autónomo y resiliente. Por medio de rituales como los arreglos florales efímeros que elabora cada día —que inspiran el título de la novela— transmite afectos sin necesidad de hablar. Además, el silencio, lejos de ser sinónimo de mutismo, transporta significados y genera un espacio cálido entre los personajes, creando otro tipo de intimidad: una conexión tácita sustentada en un refinado sistema semiótico de gestos y acciones que posee su propia lógica. Al destacar este circuito comunicativo vinculado a la cultura japonesa, la novela sugiere que el lenguaje verbal puede incluso ocultar emociones cuando opera como un dispositivo normativo que encorseta lo intuido y lo previo al discurso. Esta comunicación gestual y silenciosa cuestiona la idea de que el sentido se articula preferentemente mediante las palabras. Con todo, el relato adquiere un matiz exótico al contrastar de forma algo tajante la vida bonaerense de Aimée con su infancia en Nueva Orleans. Lecturas a contrapelo han visto en la aparente docilidad de Hanako un gesto deliberado de autoexotismo y un posicionamiento crítico frente al orientalismo (Ko): una exploración de cómo ese "otro" asiático no indígena ni europeo ni afro se enlaza con lo argentino, más allá de su lugar tradicional como *locus* idealizado para fantasías escapistas. Finalmente, el contraste entre los universos lingüísticos de Aimée —quien olvida el inglés a medida que adopta el español— refleja el principio rector del proyecto de escritura de Stahl, basado en la no acumulación.

La novela fue un éxito y se reeditó en España, incluso en edición de bolsillo (en la colección Booket de Planeta). Se tradujo al francés y al italiano, pero no al inglés. Algunas editoriales estadounidenses desistieron al considerar difícil comercializarla en un mercado segmentado, pues combina facetas de lo asiático-americano y lo latino. Desde entonces, Stahl no publicó más libros completos, aunque sí cuentos y crónicas recopilados en volúmenes colectivos. Actualmente, trabaja en una nueva novela autoficcional de factura menos clásica, de la que ya se han publicado algunos extractos.[25] También escribió un texto por encargo sobre su identidad,

[25] Comunicación personal de la autora. La novela en preparación se llamaría *La retratista*.

"The Genogram Game":[26] Un experimento multilingüe bajo forma de árbol genealógico donde distintos miembros de la familia hablan en su propia lengua. Stahl considera este texto una excepción ya que prefiere continuar desarrollando su escritura en castellano.

2.2.3. Una tercera lengua liberadora

En algunos de estos textos posteriores y en entrevistas, Stahl explica por qué optó por escribir en una lengua que no conoció hasta la adultez. ¿Por qué eligió el español, idioma del país con el que menos historia tuvo, en lugar del japonés o alemán, más cercanos a sus raíces? Su decisión no responde a presiones externas sino a motivaciones intrínsecas, y es fundamental para su poética translingüe, vinculada a su proyecto vital. El español recién adquirido le permitió encontrar su voz, expresarse de una manera despojada de recursos retóricos y apoyarse en elementos más básicos pero esenciales. Aunque restrictivo, potencia la escritura y ofrece un exorcismo literario frente a las dificultades que plantea. Escribir, afirma Stahl, es esculpir, "es quitar, no agregar" (Rey s.p.). Escribir en una lengua extranjera agudiza la sensibilidad porque convierte una falla en algo que produce sentido y genera una "estrechez productiva", que conduce a una "claridad narrativa" (Rey s.p.). La autora también valora el cosmopolitismo y la tolerancia de la sociedad argentina, percibida como menos marcada por la estratificación étnica que la estadounidense, aunque es posible que subestime la discriminación en su país de adopción, que tiende a dirigirse más hacia los inmigrantes de países limítrofes que hacia aquellos de origen asiático.[27] No puede ser una coincidencia que, al igual que Morábito, use la metáfora del vampiro para describir la primera fase de aprendizaje: "El nivel expresivo del castellano me encantó, con su utilización de gestos, de manos, de brazos, de ojos. Al principio me mareó un poco, pero uno puede robar algo de esta expresividad para abrirse más. Me gustó la idea de vivir dentro de este idioma, de *vampirizar* su energía"

[26] Stahl y Lanzoni 2013. Hay una versión en español: "El juego familiar" (Stahl 2016).

[27] Hay contraejemplos. En su cuento autoficcional "Partir" (*Los árboles caídos también son el bosque*, 2024), otra escritora argentino-japonesa o *nikkei,* Alejandra Kamiya, evoca experiencias de racismo vividas en su infancia. Nacida en Buenos Aires de madre argentina y padre japonés, Kamiya se educó en español, ya que su padre se negó a enseñarle japonés, lo que dio lugar a un amor no correspondido con esa lengua (véase el ensayo "Estar desde afuera", Kamiya 2025: 87-91). La poética de Kamiya comparte con la de Stahl la centralidad del despojo y del silencio.

(Rey s.p.; mi énfasis). Este proceso de apropiación no solo abarca los aspectos verbales de la lengua, sino también lo gestual y corporal, inseparables de la cultura argentina.

A diferencia de Morábito, para quien las circunstancias familiares determinan el uso del español, en Stahl se trata de una elección consciente, una tercera lengua liberadora. En "La pertinencia de una llave extraña" (2009), describe su relación conflictiva con la cultura materna, atravesada por tradiciones milenarias, y señala que escribir en español le otorga libertad de movimiento e imaginación, así como cierta inocencia perdida. Esta lengua adquirida le permite distanciarse de las culturas fuertemente codificadas que influyeron en su crianza y oponerse tanto a la efusividad norteamericana como al mandato japonés. En "Los sentidos del otro verbo" (2006), rastrea los orígenes de su afinidad con el español, recordando el restaurante mexicano "El Ave Fénix" en Nueva Orleans, donde la sonoridad del español latinoamericano la cautivó: "Lo recuerdo como una melodía pero con cierta bravura o severidad en el remate. Carecía de la dulzura del japonés. Carecía de la languidez del inglés nuevaorleanense […]" (122). Destaca sobre todo la elasticidad de esta lengua y la posibilidad de relacionarse con ella "sin las ataduras de la comprensión" (123), ya que su incomprensión inicial le permitió descubrir un lenguaje capaz de expresar sus motivos internos. Su grado de dominio actual del nuevo idioma se refleja en la breve introducción a la crónica, donde, aunque no es nativa, se propone transmitirlo a su hija nacida en Argentina.

2.2.4. Traductora y gestora cultural

Paralelamente a esta vertiente narrativa, Stahl ha desarrollado una prolífica labor periodística, centrada en la defensa de la cultura japonesa. Además, sigue dedicándose académicamente a la literatura en lengua inglesa. Por otra parte, se ha vinculado con la vida universitaria desde sus primeras visitas a la Argentina. Ha enseñado escritura creativa en el programa de la New York University de Buenos Aires (NYUBA) y ha colaborado con la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), donde ha coordinado la Cátedra de Literatura del Hemisferio Sur y la Cátedra J. M. Coetzee. Es sabido que este autor surafricano, en un intento de ir en contra de las estructuras poderosas de la literatura mundial, promueve intercambios entre Sudamérica, África y Australia. Rechazando los mapas oficiales de significación basados en los ejes Norte/Sur y Centro/Periferia, prefiere publicar antes en neerlandés o en español que en inglés, como ocurrió con su novela *El polaco*, que salió primero en Argentina. Para el Museo de

Arte Latinoamericano (MALBA), Stahl ha organizado mesas redondas y dictado clases sobre la cultura japonesa, recogidas en *Miradas: literatura japonesa del siglo XX* (2020).

Aunque principalmente gestora cultural, Stahl también se desempeña como traductora literaria, especializada en ensayo y guiones de cine. Ha trabajado para artistas como Ricardo Piglia, Héctor Babenco y Lucrecia Martel. En colaboración con su madre, hablante nativa de japonés, ha traducido obras del japonés al inglés y al español. En 2004 publicó en inglés un ensayo antropológico de Tada Michitaro, cuya versión en español, *Gestualidad japonesa*, apareció en 2007 en Adriana Hidalgo, seguida de *Karada*. *El cuerpo en la cultura japonesa* (2010) del mismo autor. En 2005, Stahl escribió el prólogo de *El maestro de Go* de Yasunari Kawabata, traducido al español por Amalia Sato. En todas sus intervenciones en el campo, Stahl se muestra favorable a una traducción directa del japonés y critica la práctica de las traducciones indirectas, realizadas a través de una tercera lengua que solía ser el inglés, como era hace poco el caso de Kawabata. Cuestiona asimismo la occidentalización de la escritura japonesa que llevan a cabo los propios autores con vistas a obtener un acceso más fácil al mercado global (Stahl 2012: 183) y es cumpliendo esta función de puente entre su cultura materna y el mundo de habla hispana e inglesa como Stahl sigue conectada con Japón.

3. *Le bleu des abeilles* de Laura Alcoba: el francés, ¿herramienta de sanación?

3.1. *Laura Alcoba, "hija" de la última dictadura argentina*

Laura Alcoba (1968) es hija de activistas montoneros —una de las principales organizaciones guerrilleras de la Argentina de los setenta— que se exiliaron en Francia. Su obra literaria, marcada por la experiencia de la persecución política, elabora el trauma de la última dictadura cívico-militar (1976-1983), el punto más álgido de una violencia política ya latente en el período previo.[28] Alcoba debutó con *Manèges. Petite histoire argentine*,

[28] Un escritor cuya obra muestra puntos de contacto con la de Alcoba es Santiago H. Amigorena, autor argentino que se exilió con su familia primero en Uruguay y luego en Francia. Su proyecto narrativo, que consta de más de diez autoficciones (con títulos como *Le premier exil*, 2021 o *Le ghetto intérieur*, 2019), está escrito enteramente en francés y narra la persecución de una familia judía que se reproduce en la dictadura militar argentina. Para un análisis de *Le ghetto intérieur*, véase Flavo Fiorani (2022: 83-93).

publicado en Francia por Gallimard en 2007 y traducido en 2008 como *La casa de los conejos* por Leopoldo Brizuela para Edhasa,[29] obra que tuvo una gran repercusión.

El libro reúne una serie de relatos breves narrados con un estilo simple y directo. En este primer tomo, que más tarde se convertiría en el inicio de una trilogía, aunque inicialmente no fue concebido como tal, Alcoba recrea, desde la mirada de una niña de siete años, la vida clandestina que compartió en 1975-1976 con su madre y otros militantes en una casa de La Plata. Bajo la fachada de un criadero de conejos, esta casa albergaba la imprenta del periódico *Evita Montonera* y hoy es conocida como "la casa de la memoria" o "la casa de la Calle 30". Alcoba y su madre ya habían abandonado el lugar el 24 de noviembre de 1976, día en que la policía y el ejército lo arrasaron, terminando con la vida de seis guerrilleros montoneros. La única superviviente del operativo fue la pequeña Clara Anahí Mariani, hija de Diana Teruggi y Daniel Mariani. Desde entonces, María "Chicha" Mariani, una de las fundadoras de Abuelas de Plaza de Mayo, buscó incansablemente a su nieta, que continúa desaparecida.

La escritura de este libro fue impulsada por el primer viaje que Alcoba realizó a la Argentina a finales de 2003, acompañada de su hija, en el que revisitó los lugares donde había pasado parte de su infancia. Para la autora, este viaje cumplió una doble función: fue una ofrenda, un acto de reparación para saldar la deuda contraída con las víctimas por seguir viva tras haber rozado de tan cerca la muerte, y también un gesto vital que buscaba deshacer el nudo traumático de su infancia desprotegida. La novela rompió el silencio impuesto durante la clandestinidad, un tiempo en el que callar, obedecer y no preguntar eran imperativos, ya que hablar podía ser mortal. Decir lo que no se debía podía poner en peligro la vida de los seres queridos y hasta pronunciar su propio nombre era arriesgado (la protagonista solo pudo guardar "Laura"). Desde entonces, el español estuvo condicionado para Alcoba por el miedo y el terror, por la pérdida de la identidad, la autocensura y el mutismo. Tanto la escritura, a modo de puesta en discurso de los hechos dolorosos, como el desvío hacia el francés le permitieron escapar de ese condicionamiento.

Este proceso de adquisición de la nueva lengua, llevado a cabo con obstinación y entusiasmo, se cuenta en la segunda entrega del tríptico, *Le bleu des abeilles* (Gallimard, 2013; *El azul de las abejas*, Edhasa, 2014). El relato comienza cuando la narradora, ahora una preadolescente de diez años, se reúne con su madre exiliada en París, mientras su padre cumple conde-

[29] Hasta su muerte en 2019, el escritor Leopoldo Brizuela fue el traductor habitual de Alcoba.

na como preso político en una cárcel argentina. El otro eje central de este tomo es la correspondencia entre ambos lados del Atlántico que la narradora mantiene con su padre, y la interacción tan particular que surge entre el francés y el español. Esta correspondencia se centra en lecturas compartidas: padre e hija leen los mismos libros (él, en español; ella, en francés) y los comentan en español, que es la única lengua permitida por las autoridades de la unidad penitenciaria de La Plata. Esta inmersión en la literatura, la escritura y la necesaria traducción adquirirán una importancia fundamental para el desarrollo personal y profesional de Laura Alcoba, como se evidenciará en el análisis del libro. El tercer volumen, *La danse de l'araignée*, 2017 (*La danza de la araña*, 2018, traducido por Mirta Rosenberg y Gastón Navarro), cierra el ciclo en 1981, año en que el padre fue liberado y se trasladó a Francia. Dentro de esta misma serie autobiográfica, Laura Alcoba también publicó *Les passagers de l'Anna C.* (Gallimard, 2012; *Los pasajeros del Anna C.,* Edhasa, 2012), especie de precuela que narra las peripecias de sus jóvenes padres de cuando se entrenaban en la guerrilla cubana, y que concluye con el nacimiento de la autora en suelo caribeño.

La trilogía de Alcoba se inscribe en la abundante subserie[30] de obras escritas por la llamada "segunda generación", compuesta por los hijos de desaparecidos, perseguidos políticos y exiliados, que emergió ante el agotamiento de los mecanismos narrativos del género testimonial de la generación anterior. A través de sus búsquedas estéticas irreverentes, estos hijos aportan una nueva perspectiva sobre los acontecimientos de los setenta, desde la mirada de quienes carecían de las claves de comprensión de los adultos y que, al llegar a la madurez, cuestionaron las decisiones tomadas por sus padres, de hondas implicaciones para sus propias vidas. Alcoba recurre a dos dispositivos de distanciamiento frente al discurso épico de la guerrilla: el artificio de la voz infantil, que sorprende por su candidez y su tonalidad menor en relación con la monumentalidad de la gran historia ("petite histoire argentine"). Esta voz no solo exhibe las formas de violencia de las que ella fue testigo de niña, sino que también interpela el proyecto político de sus padres al exponer los costos íntimos de la militancia. La otra vía de distanciamiento es la adopción de una lengua extranjera, diferente de aquella en la que tuvo lugar la experiencia.

Aun así, la obra de Alcoba no encaja del todo en el marco de la posmemoria en el que a menudo ha sido situada. Esta noción, surgida original-

[30] Otros ejemplos representativos de este amplio corpus son *Los topos* de Félix Bruzzone, *Soy el bravo piloto de la nueva China* de Ernesto Semán, *Diario de una princesa montonera* de Mariana Eva Pérez, *Una muchacha muy bella* de Julián López y *Aparecida* de Marta Dillon.

mente en el estudio de las secuelas de la Shoá, alude a la persistencia de los eventos traumáticos en los hijos de los sobrevivientes y en sus producciones artísticas. Se entiende como un tipo particular de memoria, cuya conexión con la experiencia inicial está fuertemente mediada (Hirsch).[31] Sin embargo, el carácter vicario de la posmemoria es menos aplicable en este caso, ya que la protagonista de la trilogía vivió la clandestinidad en carne propia. Un término más adecuado en el contexto argentino es el que propone Teresa Basile en *Infancias*: a su juicio, la "segunda generación" cuenta con una "doble memoria" que genera fricción. La memoria personal del episodio dictatorial entra en tensión con la del proyecto revolucionario de los padres, que los "hijos" heredan y respecto al cual adoptan diferentes grados de cercanía o distancia. En lo personal, el desafío que enfrentan los miembros de esta nueva generación es conquistar su espacio frente al peso de su legado y de su filiación, así como adquirir una determinada agencia en la elaboración del pasado familiar. A su vez, sus proyectos de escritura buscan rearticular las condiciones simbólicas que los definen como sujetos creadores, lo que está en sintonía con la construcción de ciertas figuras de autor. En el caso de Alcoba, esta operación, para la cual sienta las bases en *Le bleu des abeilles*, implica alinearse con la tradición francesa de la que emanan los valores que guían su práctica literaria. Esto conlleva un abandono de los antecedentes argentinos, pero también una elección afirmativa de rearraigo que marca el fin del exilio tras un período de inadecuación. De esta forma, Alcoba traza para sí misma un lugar de enunciación desplazado, tanto geográfica como lingüísticamente inclasificable o "paratópico", según la terminología de Maingueneau, para quien, como ya señalé para el caso de Morábito, la paratopía es un rasgo constitutivo del discurso literario. En el último apartado veremos cómo esa argentinidad deslocalizada lingüística y territorialmente contribuye al *ethos* que Alcoba construye en su obra.

Pese a que sus narraciones tienen un sustrato biográfico innegable, otra característica de la producción de "hijos" es que, frente a la impresión de referencialidad que buscaron transmitir las víctimas directas del terror, incorpora elementos de ficción. En el nivel enunciativo de las obras de Alcoba, son evidentes las marcas que indican que estamos ante tales tramas autoficcionales. Por un lado, la autora misma destaca el carácter autobiográfico de sus libros desde un vasto epitexto, donde agradece a actores y testigos de la época, mencionando nombres y circunstancias en

[31] En varios artículos, he reflexionado sobre la pertinencia del concepto de Hirsch parar referirse a la transmisión de la memoria en el contexto del Cono Sur, por ejemplo en Logie 2019b.

dedicatorias, epílogos y entrevistas. Así, en una breve nota al final de *Le bleu des abeilles*, advierte que el libro está basado en las cartas de su padre, que realmente existen, y que conserva en su archivo personal. De este modo, ratifica la identidad entre ella misma y la narradora-protagonista de la novela, quien funciona como su *alter ego*. Por otra parte, la relación epistolar que mantuvo con su padre entre 1979 y 1981 ha sido recreada desde la imaginación, ya que se sabe que las cartas de la propia Alcoba se perdieron. En su artículo, Enzo Matías Menestrina (2021) comenta un fragmento de *Le bleu des abeilles* que resulta particularmente relevante al respecto:

> Ce que j'aime bien, dans les lettres que nous nous écrivons, mon père et moi, c'est que parfois j'arrive à oublier où il est —parler des abeilles et des couleurs auxquelles elles sont sensibles, j'adore ça. *D'après toi, pourquoi elles préfèrent le bleu ? Et comment a-t-on pu s'en rendre compte ?* Je lui pose souvent les mêmes questions. *Dire qu'on sait quelle est la couleur préférée d'un insecte, c'est bizarre, tu ne trouves pas ? Et si c'est vrai pour les abeilles d'ici, est-ce que c'est forcément la même chose pour les abeilles de là-bas ? Et pour toutes les abeilles de la planète ?* Dans mes lettres, je me répète souvent, mais je sais bien que ça n'a pas beaucoup d'importance (47).[32]

Las frases que la narradora supuestamente cita de su propia carta, presentadas en estilo indirecto libre (y que van en cursiva en el original), reflejan claramente un procedimiento literario; todos estos elementos han sido manipulados. Así se establece el "pacto ambiguo" que, según el estudio ya clásico de Manuel Alberca, caracteriza la autoficción. Como veremos, la función de estos pasajes metaliterarios es, en primer lugar, ofrecer una reflexión sobre el origen de la vocación literaria de la autora, lo que permite trazar su formación a través de escenas inaugurales de lectura y de crítica.

3.2. Le bleu des abeilles: *la exclusión de la lengua materna como camino hacia la restitución identitaria*

3.2.1. Escenificación del aprendizaje de la lengua extranjera

Le bleu des abeilles es más intimista que *Manèges*. Aunque recurre a las mismas estrategias literarias —la inocencia de una voz infantil y el cambio de lengua—, aquí lo referencial pierde presencia ante el efecto de ficción.

[32] Cito por la primera edición de Gallimard.

Este tomo narra la salida de "Laura" de Argentina a los diez años y su llegada a París, donde intenta rehacer su vida junto a su madre y Amalia, antigua compañera de militancia que sufre el mismo destino de refugiada política. El deseo de la protagonista de dominar el francés y su proceso de aclimatación a la nueva cultura articulan la trama. O sea que esta novela de Alcoba ofrece el relato en primera persona de una niña que se instala en una nueva realidad y se enfrenta al descubrimiento de una nueva lengua que la deslumbra y a la vez la intimida. En este sentido, el libro puede entenderse como un *language memoir*,[33] ya que pone en escena la construcción de un sujeto cuya identidad se encuentra determinada en gran medida por su relación con el idioma. Es, ante todo, una declaración de amor a la lengua francesa, ese idioma peculiar que "[…] lâche les sons et les retient en même temps, comme si, au fond, elle n'était pas tout à fait sûre de bien vouloir les laisser filer" (12) y que cobra vida propia en la historia. No es solo un medio de comunicación: encarna valores simbólicos, sociológicos, cognitivos y afectivos. Más allá de actuar como la lengua del exilio, permite a la niña reencontrarse con la madre y forjar una nueva identidad en una sociedad diferente.

La novela comienza en 1978, en La Plata, donde Laura, en espera de sus papeles, se dedica al aprendizaje de su futuro idioma. En esta etapa previa, la experiencia —todavía imaginada— se idealiza. Su profesora de francés en Argentina, Noémie, le enseña canciones estereotipadas como "Au clair de la lune" y "Frère Jacques" (14). Francia aparece como un país de ensueño, donde los días transcurren entre *croissants* y *crêpes au sucre*, y todos los perros se llaman "Médor" y los gatos "Minet" (15). Pero cuando en enero de 1979 el viaje finalmente se concreta, las expectativas no se cumplen. No queda en pie la fantasía evocada por las ilustraciones de los libros de texto de Noémie, pues Laura no irá a vivir al París romántico del Sena, la torre Eiffel o las callejuelas de Montmartre. Como muchos exiliados latinoamericanos de la época, su destino es un deprimente suburbio periférico, Blanc-Mesnil, en el barrio de la Voie Verte. Apenas pisa suelo

[33] Alice Kaplan acuñó este término para designar un corpus de relatos contemporáneos que exploran la configuración del yo autobiográfico desde una posición marcada por la doble pertenencia cultural y lingüística. En cada uno de ellos, la relación con la lengua materna, pero también con las lenguas parentales heredadas o las lenguas adquiridas en procesos de exilio se convierte en un eje estructurante. Véase también Claire Kramsch, cuyas investigaciones amplían el enfoque hacia una dimensión sociolingüística. Otros críticos han propuesto etiquetas alternativas para referirse a esta modalidad textual, a saber, "escrituras translingües del yo" (Ausoni), "translingual memoir" (Pavlenko) o "intercultural autobiography" (Hokenson 1995). El paradigma más citado del género es *Lost in Translation* (1989) de Eva Hoffman.

francés, la protagonista comprende que deberá crear sus propios espacios de socialización para escapar de la dura realidad del exilio. Intuye que la clave para integrarse es hablar un francés impecable, lo que exige un enorme esfuerzo.

A través del recorrido físico entre lugares concretos como La Plata y Blanc-Mesnil, la novela se nutre del relato de viaje, en este caso, un viaje de exilio. Se presenta como un trayecto marcado por momentos clave. Al centrarse tanto en el aprendizaje de una nueva lengua y en la transición crucial de la infancia a la adolescencia, el libro también se perfila como una novela de formación. Desde el principio, este proceso, lleno de altibajos, se describe como una carrera de obstáculos que, no obstante, también proporciona placer. El francés no se presenta tanto como un idioma impuesto por razones prácticas, sino que sugiere una búsqueda de emancipación. El nuevo idioma pasa por la mente de Laura, pero igualmente le entra por el cuerpo: la domesticación de las vocales francesas tiene lugar en la boca, el paladar, debajo de la nariz. Con Noémie, ya había descubierto los sonidos nasales, las e mudas, las çedillas: "Avec Noémie, j'ai découvert des sons nouveaux, un r très humide que l'on va chercher tout au fond du palais, presque dans la gorge, et des voyelles qu'on laisse résonner sous le nez, comme si on voulait à la fois les prononcer et les garder un peu pour soi" (12). La niña se maravilla ante la dimensión sensorial de su lengua de adopción y se deja seducir por su ritmo envolvente: "Je peux rester longtemps, comme ça, à me laisser bercer par la musique de la langue française" (55). Intenta adueñarse físicamente del idioma, como si se tratara de un territorio por conquistar. La apropiación de esas "vocales escondidas detrás de la nariz" y de los gestos que enfatizan cada palabra viene acompañada de ensayos frente al espejo:

> Dès que je suis seule, pourtant, devant le miroir de la salle de bains, je m'entraîne à prononcer des mots compliqués, avec plein de r, des voyelles sous le nez, des g et des s entre deux voyelles, ceux qui grésillent et qui font comme des chatouilles au niveau du palais— arrosoir, paresseuse, gélatine, raison, raisin, raisonne (37).

En cada página del libro se palpa un deseo de interiorizar y —literalmente— incorporar la lengua francesa. La obsesión de la protagonista es tal que ni siquiera se conforma con el método intensivo en el que su madre cree firmemente, ese "baño lingüístico" metafórico. Ella quiere arraigarse en el idioma, poseerlo, estar adentro: "C'est que le bain ne me suffit plus, je veux aller bien plus loin: me trouver à l'intérieur de cette langue, pour de bon, je veux être dedans. Comprendre chaque son, du début jusqu'à la fin" (55).

Este proceso está organizado en la novela en fases que abarcan la práctica de los fonemas del francés, pero también otras formas de inmersión tales como la lectura, ver la tele, escuchar a cantantes populares como Claude François, ir a una escuela junto a franceses nativos… Así, la narradora no solo se familiariza con el idioma, sino también con las estructuras de sentimiento y de pensamiento, el sistema de valores y los imaginarios que organizan los modos de vida en la sociedad francesa. En cuanto a la lengua, al inicio mantiene un perfil bajo para evitar ser identificada como extranjera, ya que le resulta humillante. Le da vergüenza su acento argentino y, cuando asoma, se siente fuera de lugar, temiendo convertirse en blanco de burla. La sensación es comparable a una pesadilla en la que, de pronto, se encuentra desnuda ante la mirada de los demás: "Quand je comprends qu'on l'a remarqué, chaque fois, je me sens comme dans ce rêve que je fais souvent, dans lequel je me vois debout tout au fond d'un bus à l'instant précis où je prends conscience que j'ai oublié de m'habiller, que je suis sortie pieds nus et parfois rien qu'avec une culotte" (36).

Este temor está relacionado con el deseo de no desentonar entre sus compañeros, pero también con otros miedos, como el de revelar su origen. En la escuela francesa, la protagonista oculta que su padre está en prisión para evitar el estigma. Hasta que no logra borrar su acento y sustituir el español por el francés, prefiere mantenerse en ese mismo silencio al que se acostumbró en la Argentina: "[j]e suis l'élément le plus silencieux du groupe, mais nous sommes bien ensemble" (38). La posición en los márgenes le brinda un lugar seguro desde donde acaricia la esperanza de habitar el centro. Si al inicio elige amigos portugueses o españoles que chapurrean como ella y no la juzgan, a medida que avanza el relato, busca cada vez más activamente amistades que le permitan perfeccionar su nuevo idioma. Se siente orgullosa cuando finalmente comienza a relacionarse con una francesa "auténtica", Astrid, que no habla un francés de inmigrante, sino uno de pura cepa "qui s'est transmis de père en fille. Depuis des générations, depuis la nuit des temps, peut-être" (58). La mención de una 'lengua paterna' condensa la ideología de la lengua entendida como herencia legítima y continua, además de funcionar como dispositivo de inclusión/exclusión. Su vínculo con Astrid representa para la narradora la posibilidad de acceder al centro simbólico del idioma, es decir, de dejar de ser considerada una extranjera a los ojos de los demás.

Y la llena de ilusión conocer por fin la "verdadera" Francia en todo su esplendor cuando una familia francesa de clase media la invita a acompañarla en sus vacaciones de esquí a los Alpes. Salen de Meudon, comuna elegante a pocos kilómetros de su casa: "[…] la vue de Meudon m'a ramenée à Noémie et à cette France qu' à La Plata j'avais découverte avec elle,

dans les pages du joli manuel au papier glacé. Ce pays-là existait bien, il était là, dans ce décor idéal, loin du *barrio latino* version Blanc-Mesnil, de la Voie-Verte et des Quinze-Arpents" (94). En su afán por intensificar la inmersión lingüística y acumular capital simbólico, reniega de su nacionalidad y de su lengua: ni siquiera habla español con Eduardo, un niño chileno que también acoge la familia, porque no quiere "jugar a los refugiados" (97). Cabe destacar que la "autenticidad" parece estar vinculada a la clase social, lo que demuestra que estamos ante un mecanismo instaurado institucionalmente. La Francia evocada por Alcoba asimila las voces que no son consideradas válidas, aquellas de sujetos provenientes de países catalogados como "del Tercer Mundo". Al respecto, son reveladoras las ideas de Abdelmalek Sayad (15-40; 90-110), quien distingue entre el "extranjero" y el "inmigrante": no se trata de una cuestión jurídica sino simbólica, que depende de la jerarquía establecida entre naciones. El inmigrante, por definición, es alguien de un mundo dominado que, a diferencia del "extranjero" ilustrado, no puede gozar libremente de su diferencia. Quien encarna la realidad del inmigrante es la madre de la narradora, la misma madre militante que no pudo ofrecerle un hogar con una vida "normal" en La Plata. Tras haber transmitido involuntariamente mecanismos defensivos frente al castellano, fomenta ahora en su hija el deseo de aprender la lengua extranjera, consciente de que esta es la clave para que su hija pueda convertirse en una ciudadana francesa exitosa.

3.2.2. El imaginario de la lengua francesa

Esta pasión exacerbada por el francés corre pareja con una depreciación sistemática del español. Ante dos opciones, la narradora siempre privilegia el francés como la variante más elocuente, aunque es sabido que la idea de que una lengua sea más expresiva que otra carece de todo sustento objetivo. Así, se atribuyen al francés cualidades esenciales, como si tuviera un "genio" propio. Se entiende que la narradora sienta gratitud hacia el país que le dio asilo, pero su fascinación por el idioma raya en la idolatría: "je voulais tout savoir à propos de la langue qui était capable de faire des choses pareilles" (73). Aferrarse al francés es un proceso inseparable de su pasado argentino, que ha dejado secuelas en su vida cotidiana, como la ausencia del padre, mitigada en parte gracias a la correspondencia epistolar. Si el español fue para la narradora la lengua de la clandestinidad y la tragedia, el francés emerge como un espacio liberador, un escudo que le permite superar las traumáticas experiencias de Argentina, romper el mandato de silencio de su infancia y desvincularse de su cultura de origen.

Las teorías clásicas del trauma[34] sostienen que esta experiencia límite no se puede verbalizar ni fijar como un evento discreto, sino que solo puede ser desplazada; en este caso, a través del tránsito hacia una lengua ajena. En la novela, esta lógica exorcista se describe como un proceso fisiológico, en el que la protagonista engaña a su cuerpo para que expulse los mecanismos articulatorios del español (38). Visto de este modo, el acento, síntoma que causa tanta ansiedad, la expone como irremediablemente otra: marca su inferioridad de migrante y cuestiona la plenitud de su nueva identidad. Esa latencia de su lengua de origen culmina en una escena que tiene lugar en la biblioteca escolar, cuando la narradora elige *Les fleurs bleues* de Raymond Queneau para comentarlo en una carta al padre. Al percibir su acento, la bibliotecaria duda de su capacidad para leerlo y la trata con condescendencia, lo que solo refuerza la determinación de la niña a asimilarse plenamente.

El eco del español simboliza todo lo argentino que la protagonista prefiere no asumir, como si fuera la manifestación de un doble interno. Para disipar la huella de este doble amenazante, debe beber del manantial (58) del francés castizo, una imagen que remite a la metáfora de Morábito en "Drácula y el idioma", donde aprender otra lengua implica una metamorfosis total que solo se consigue "chupando la sangre" del hablante nativo. Aunque los motivos difieren, la dinámica es la misma: una lógica de supresión y sustitución a través de un cambio de lengua radical, un rechazo de la hibridez del expatriado a favor de una *tabula rasa*, que, en el caso de Alcoba, termina por suplantar la identidad argentina por la francesa. En su análisis de las memorias del escritor bilingüe chileno-estadounidense Ariel Dorfman, Tomás Espino Barrera (2022) se pregunta por qué los escritores translingües recurren con tanta frecuencia al motivo del doble y qué provoca "esta ansiedad frente a la posibilidad de 'poseer otro hombre (o niño) dentro'" (141). Vincula esta inquietud con aportes de la lingüística aplicada (Grosjean, Pavlenko), que sostienen que la sensación de escisión identitaria en escritores multilingües no es un fenómeno excepcional, sino una intensificación de algo habitual entre muchos bilingües, quienes a menudo se perciben como personas distintas según la lengua que hablan (142). El impacto de esta sensación varía según el contexto y el individuo: puede ir desde el entusiasmo de "vivir varias vidas" al mismo tiempo o de disponer de más de una perspectiva del mundo, hasta la ansiedad o el remordimiento por un supuesto quiebre en las lealtades lingüísticas y nacionales (142). En *Le bleu des abeilles*, ese temor hacia el

[34] Véanse, por ejemplo, LaCapra; Caruth; Felman y Laub.

yo hispanohablante, sumado al desdén francés por la "mala" heterogeneidad, refuerzan una separación estricta entre las lenguas.

En un temprano artículo sobre *Manèges*, Adriana Bocchino sostiene que lo que rehúye la narradora del primer tomo de la *Trilogía* es el elemento autobiográfico como cuestión no resuelta, la zona silenciada de la relación con la Argentina y con los padres. Su lectura sugiere incluso una renuncia al español como gesto de protección hacia ellos. Para expresar lo que es refractario al lenguaje, Alcoba recurre al rodeo de la nueva lengua, que le permite rozar significados excedentes, aquellos que bordean el núcleo del trauma. Bocchino interpreta *Manèges* en clave psicoanalítica, como un texto profundamente melancólico en el sentido que Julia Kristeva confiere al término en *Soleil noir*, donde la melancolía implica sentirse extranjero en la propia lengua materna (75). En *Le bleu des abeilles*, en cambio, la narradora avanza en la recomposición de su subjetividad dañada: la clandestinidad deja de verse como una catástrofe irreparable, ya que el francés ayuda a suturar sus heridas y a abrirle un futuro menos incierto. Aun así, el duelo persiste y la primera lengua nunca desaparece del todo. A pesar del deseo de la protagonista de anclarse en el presente mediante el dominio del francés, el pasado argentino irrumpe en momentos neurálgicos del relato.

Esto sucede por ejemplo en el capítulo "Tables basses", cuando su madre y Amalia reciben a Raquel y Fernando, dos compañeros de militancia exiliados en Suecia. En este caso, la comprensión no depende del idioma, ya que todos hablan español. Mientras toman mate, la madre, Amalia y los visitantes comentan el destino de otros amigos que se exiliaron, desaparecieron o murieron. La niña se debate entre recordar y olvidar; todo le parece una nebulosa difusa. En la siguiente cita, la ruptura temporal y mental se intenta legitimar espacialmente:

> Je les avais déjà vus, en Argentine, il y a longtemps, bien que je ne sache plus très bien où ni à quel moment exactement. Ce que j'ai oublié, surtout, c'est sous quels noms je les ai connus. Du temps de la clandestinité, ils s'appelaient autrement, forcément. […] j'aurais pu le demander à ma mère qui doit s'en souvenir, elle, mais qu'importent à présent les noms d'avant. Je crois même que je préfère ne pas m'en rappeler, —nous sommes de l'autre côté de l'océan, maintenant, ce n'est pas plus mal que les anciens noms soient restés là-bas (78).

Sin embargo, a pesar de su intención de distanciarse de lo que ocurrió del otro lado del océano, la narradora sigue atenta y busca grabar en la memoria los nombres que Raquel menciona hasta que comprende la imposibilidad de esta misión: la lista resulta ser fragmentaria, repleta de blancos. Esta escena, en toda su contradicción, ilustra el carácter perturbador del trauma.

Los principios que guían el aprendizaje del francés de Laura —inmersión, mitificación del nativo, anhelo de pertenencia al nuevo idioma y desapego de su lengua de origen— también se proyectan en la actitud que madre e hija adoptan hacia la traducción. Aunque se comunican en español, perciben este bilingüismo como un mal necesario, una etapa de transición hacia la fluidez y el dominio del francés, que aspiran a manejar con naturalidad. Cuando Laura recién llega, la traducción funciona como estrategia de supervivencia, un mecanismo que le permite acceder al significado del francés. Su deseo es que esta constante transposición se vuelva superflua y que el francés termine imponiéndose sin intermediarios, bajo la premisa de que las lenguas no deben mezclarse. Esta aspiración a una traducibilidad sin fisuras entre el español y el francés puede entenderse como el impulso por dominar el objeto originario, por imperfecta que sea la correspondencia entre el signo y su referente, con el fin de aliviar el dolor. Este objeto originario —el pasado autobiográfico— es lo verdaderamente intraducible para Alcoba y aparece en su obra como un fantasma espectral.

Este rechazo de la traducción se evidencia en dos escenas del libro que se hacen eco. El departamento donde vive Laura con su madre y Amalia en el extrarradio de París está escasamente amueblado y mal decorado. Lo que más le molesta del living es el empapelado de colores estridentes, muy al estilo de los setenta, que representa una maraña de tuberías que le causa vértigo. Este elemento temático, descrito en el capítulo 7, "Tuyaux", reaparece en el penúltimo capítulo, donde se aplica metafóricamente a la protagonista mediante el posesivo: "Mes tuyaux". Ambos capítulos ofrecen una reflexión lingüística: en el primero, la niña ve programas de televisión en francés para captar la melodía ("j'écoute, j'admire, j'apprécie", 55) y desarrolla un monólogo interior que elogia la e muda. Figurativamente, la imagen de los tubos pintados que se ramifican por la casa evoca las conexiones neuronales del cerebro, lo que nos lleva a interrogar sobre los entresijos mentales que permiten aprender un nuevo idioma, como si buscáramos la fórmula mágica para dominarlo. En el capítulo 17, "Lundi", la protagonista siente que jamás encontrará ese "pasaje mental" para conectar los tubos: "[j]'avais l'impression que je n'allais jamais trouver l'ouverture de ces tuyaux-là" (116). Pero los niños tienen gran predisposición a aprender nuevas lenguas. Así, una mañana llega el triunfo que pone fin a su angustia: deja de traducir mentalmente y, de repente, le sale una frase en francés. Antes de que su madre salga a trabajar, en un estado de duermevela, le pregunta: "tu m'as laissé les clés ?" (117). Por fin, parece haber hallado la salida del laberinto, ha cruzado un umbral y logra pensar directamente en francés (118). En esta escena se logra finalmente la

anhelada sustitución lingüística. Así se cumple el deseo de la no-traducción y se alcanza el ideal de transparencia lingüística. Esta *Aha-Erlebnis* abre un espacio de sanación que prepara el futuro desarrollo identitario de la narradora. La sustitución del español que redimirá el trauma de su incomunicabilidad también se refleja en la lengua de la enunciación: es lo que habilita a la escritora Alcoba a construir su obra literaria en francés.

Por otra parte, si volvemos al nivel de la trama, alcanzar lo que parecía inalcanzable le permite a la narradora cumplir con el encargo del padre. Desde que llegó a Francia, él le ha pedido en sus cartas una foto junto a la madre en su nuevo entorno parisino, para poder hacerse una idea de la vida que llevan allá; será la quinta de las cinco fotos que puede colgar en su celda. Pero la niña teme no acertar y pospone el envío. Solo tras la escena con las llaves, en el último capítulo, logra superar el bloqueo y envía la foto que su padre le ha reclamado con tanta insistencia, como si algo dentro de ella se hubiera completado. Esta quinta foto simboliza su desprendimiento: el pasado deja de ser hostil porque ya no le pertenece. Además, esta victoria sobre el idioma resuena en el motivo del color azul, omnipresente en el libro. A partir de esa epifanía, los roles de autoridad lingüística se invierten, algo que Kaplan (100) identifica como habitual en contextos de exilio: el francés pasa a ser la lengua de origen y el español la lengua a la que la protagonista traduce para sus padres. Sin embargo, el idioma materno sigue siendo vital para mantener la cohesión familiar, no solo la conexión con la madre, que representa el polo de la oralidad, sino especialmente con el padre, emblema de la lengua escrita, en quien me enfocaré ahora.

3.2.3. Las cartas al padre: la escritura como acto de sublimación

He mencionado que las cartas que Alcoba intercambió semanalmente con su padre preso a lo largo de varios años son reales. La autora ha declarado en varias entrevistas que fueron su único medio de comunicación mientras permanecieron separados por motivos políticos y que constituyeron un importante disparador de *Le bleu des abeilles*. En estas cartas, recreadas en la novela, el español tiene una función afectiva y también sirve como puente hacia la cultura a través de la intertextualidad con la literatura francesa. El protagonismo que la literatura cobra en la correspondencia se debe a una propuesta del padre: para mejorar el francés de su hija y facilitar su adaptación, sugirió que ambos leyeran el mismo libro, ella en francés y él en castellano, para poder comentarlo juntos. Así, la vocación literaria de la futura escritora se ancla en esta relación epistolar. Gracias a

este diálogo, la narradora se familiariza con la lectura, la escritura y la crítica literaria, actividades que se convierten en objetos de reflexión. Sylvia Molloy (1996), al analizar la "escena de lectura" en autobiografías, señala que ciertos "autobiografemas básicos", como los primeros recuerdos, la escenografía del yo y la figura de un mentor, revelan la visión estética de un creador. En este caso, el padre cumple ese rol de mentor, mientras que el deseo de la narradora de escribir emerge a través de las cartas.

Ahora bien: hay que aclarar que ni la elección del español como lengua de comunicación ni los temas de conversación son libres: están impuestos por las autoridades de la prisión, que no aceptan palabras en otro idioma y controlan el contenido de las cartas. Aquí se observa de nuevo que el español, como lengua vigilada y censurada, se asocia con lo prohibido. Padre e hija no pueden evocar la experiencia de la detención o el exilio, ya que son asuntos tabú, que solo pueden tocarse oblicuamente. Hablar de libros se convierte en una estrategia para evadir las restricciones carcelarias que afectan esta correspondencia. Resulta interesante que el acto de traducir se presente aquí bajo una luz más positiva. La comunicación epistolar se entrelaza con un constante trabajo de traducción: el padre lee los libros traducidos al español, la hija en francés, y luego comparten sus impresiones en español. Aunque la traducción genera frustración cuando intenta hablar francés, en la escritura la narradora se siente orgullosa de poder transmitir a su padre los libros descubiertos en su nuevo idioma. Además, y en este aspecto *Le bleu des abeilles* funciona nuevamente como *Bildungsroman*, las cartas le permiten mejorar su francés, buscar palabras en el diccionario y dar sus primeros pasos en la literatura francesa. Así, se resaltan los beneficios de la traducción, que la conectan con el padre. No obstante, aunque lectura, traducción y escritura pertenecen a un mismo proceso formativo, la meta final sigue siendo la misma: eliminar cuanto antes el tránsito entre lenguas, dejar de vivir entre ellas y abrir un "pasaje" directo hacia el francés y la literatura francesa. En este sentido, la traducción se convierte en un instrumento orientado a un fin más ambicioso: la suplantación de una lengua por otra.

Sea como fuere, la literatura se configura como un territorio compartido, un refugio transatlántico para el padre, en su celda, y para la hija, en su barrio venido a menos. Es a través de la figura del padre que la niña construye su subjetividad, forjándose en las cartas que intercambia con él y en los libros que leen juntos. Este idioma ajeno representa una promesa y un desafío constante: leer para no interrumpir el diálogo. Así, escribir aparece en la novela como un mecanismo de compensación. Aunque la sublimación alcanza su intensidad máxima en la conexión con el padre, las cartas que la narradora envía a sus abuelos, sus amigas o a

su profesora de francés también embellecen su dura realidad, creando una vida paralela. "Vivo muy cerca de París" (17), afirma en una de las primeras. O sea que la escritura de cartas adquiere una función ficcionalizadora que se extiende a toda la literatura: "Ce qui est bien, avec les lettres, c'est qu'on peut tourner les choses comme on veut sans mentir pour autant. Choisir autour de soi, faire en sorte que sur le papier tout soit plus joli" (19-20).

Si bien la correspondencia es un hermoso medio de mantener el lazo afectivo con el ausente, a lo largo del tríptico de Alcoba el padre se vuelve cada vez más abstracto. Tanto es así que, en *La danse de l'araignée*, se describe la extrañeza que experimenta la narradora al reencontrarse con él tras su liberación: aunque sabe que es él, siente que es otro, pues para ella el verdadero padre acabó siendo su letra pequeña y redonda. Según Janet Altman (127), el "como si" es inherente a este recurso: la carta actúa como metonimia de la presencia física, ocupando el lugar del cuerpo. Sin embargo, esta presencia es necesariamente vicaria, ya que la metonimia implica distancia: la carta se convierte en un medio simbólico para contrarrestar la ausencia. Esta paradoja de constituir un diálogo siempre diferido se manifiesta tanto en el lenguaje como en el significado, otorgándole a la carta un doble potencial: puede ser un retrato del alma (transparente) o una máscara (opaca) (189). En *Le bleu des abeilles,* a las funciones informativa, emotiva y fática propias de esta práctica discursiva, se suma otra: el moldeamiento identitario y literario de la narradora. Antes de explorar esta dimensión, conviene examinar los libros mencionados a lo largo de la correspondencia.

Sobresalen dos. El primero, recomendado por el padre, es *La vie des abeilles*, un ensayo de 1901 del escritor flamenco de expresión francesa Maurice Maeterlinck, dramaturgo simbolista y premio Nobel. El segundo, elegido por la niña de la biblioteca escolar, es *Les fleurs bleues* (1965) de Raymond Queneau, novelista francés y cofundador del movimiento experimental OuLiPo. *La vie des abeilles* no es un tratado científico, sino una descripción literaria de la experiencia de Maeterlinck como apicultor, que se enfoca en el trabajo comunitario y la jerarquía social de las abejas, así como en su comunicación. El capítulo más citado del libro es "En el umbral de la colmena", donde la narradora expresa su preferencia por la versión original en francés:

> Dans les lettres, mon père recopie, en espagnol, des passages entiers de *La vie des abeilles* —*La vida de las abejas*, comme il dit. […] Mais moi je sais bien que le titre du livre de Maurice Maeterlinck est *La vie des abeilles* et qu'il est divisé en sept grandes sections dont la première n'est pas "En el umbral de la colmena" mais "Au seuil de la ruche", ce qui est plus étrange à mes oreilles, mais tellement plus joli, au fond (23-24).

De todo el libro, la narradora admite apenas haber comprendido que las abejas prefieren el color azul (25). Lo que la anima a perseverar en la lectura del ensayo son las reflexiones sobre las razones de esta atracción. Padre e hija concluyen que el azul simboliza el cielo, el ascenso y la evasión, y que representa la belleza y la libertad, conceptos alejados de la realidad del padre detenido en Argentina. Este color se asocia con lo inalcanzable, como se destaca en el epígrafe de Clarice Lispector que encabeza el texto, tomado de una de las crónicas de la autora brasileña: "[p]our voir le bleu, nous regardons le ciel. La terre est bleue aux yeux de qui la regarde du ciel. Le bleu est-il une couleur en soi, ou une question de distance ? Ou une question de grande nostalgie ?" (Lispector, *La découverte du monde*). Para la protagonista de Alcoba, el azul significa también el dominio del francés, que le brinda una distancia necesaria respecto a su pasado y a la vez un acercamiento a su padre. Todo lo que atrae a la narradora se tiñe de azul: los títulos de los libros, el papel de las cartas aéreas y hasta el ojo de cristal de su amiga francesa Astrid.

La relación entre el azul, la libertad inalcanzable y el idioma se refuerza en la siguiente elección de lectura de la niña: *Les fleurs bleues* de Queneau. Esta obra narra la historia de dos personajes separados en el espacio y en el tiempo: un duque medieval y un hombre de la década de los sesenta. Mediante sus sueños, las fronteras temporales y espaciales entre ambos se desvanecen, hasta que el duque viaja a través del tiempo para encontrarse con el otro personaje. Según Natalia Ferreri, estos intertextos añaden un nivel narrativo que ofrece claves interpretativas al lector. El efecto de este nivel metadiegético es el de la *mise en abyme*, que escenifica la situación de padre e hija. Así, el capítulo de Maeterlinck que Alcoba incorpora trata temas como la soledad, el abandono del hogar y la vida en comunidad, que resuenan con el exilio de la narradora y su anhelo de pertenencia. Por su parte, la historia surrealista de Queneau refleja la separación entre padre e hija, que solo pueden unirse en el mundo onírico. La complicada lectura del libro simboliza las dificultades que enfrenta la narradora en su aprendizaje del francés, que es, para ella, un viaje en el que persevera, decidida a llegar a su destino. No solo conquista el idioma, también ingresa en la dimensión cultural, lo que, a su vez, sienta las bases de la vocación literaria de Alcoba. Al leer y comentar libros del canon literario francés, se posiciona como una figura erudita en este ámbito. Además de resultar esencial como procedimiento, la intertextualidad la inscribe en una tradición letrada, en una biblioteca. Si las autoficciones de filiación ponen en escena a un sujeto autorial dual, constituido por las figuras del "hijo" y del "escritor", Alcoba se distancia aquí de la herencia literaria argentina para perfilarse como autora francesa y realizar así

una autofiguración diferente. Porque la lengua materna no solo vincula la obra con un contexto social, también es un elemento constitutivo de una tradición literaria nacional o regional. Desprenderse de estos lazos puede resultar doloroso, como lo admitió la autora en varias entrevistas, pero también productivo, pues obliga a anudar otros, más imprevistos.

El final de la lectura de la novela de Queneau coincide con el final del relato de *Le bleu des abeilles*. En la última frase de *Les fleurs bleues*, que la niña traduce para su padre, asoman por fin las tan anheladas flores azules:

> Puis j'ai traduit pour lui, en espagnol, la dernière phrase du roman […] parce qu'elle me semblait parfaite. C'est que les fleurs annoncées y avaient enfin fait leur apparition : au bout de deux cent soixante-dix pages, elles avaient fini par débarquer ! Même si tant de choses étaient pour moi restées dans l'ombre, même si ça avait été si difficile d'aller jusqu'au bout de ma lecture, dès que j'ai lu cette phrase je me suis dit qu'elle valait à elle seule toute cette peine :
>
> Une couche de vase couvrait encore la terre, mais, ici et là, s'épanouissaient déjà de petites fleurs bleues (121).

Como advierte Ferreri (44), cada uno de los motivos presentes en la capa metadiegética del relato se resignifica a la luz de los tres ejes centrales: exilio, lengua y literatura. Las abejas —entiéndase la niña, futura escritora— extraen el néctar de las flores (el francés) para convertirlo en miel (literatura). Finalmente, todas las piezas encajan, y la niña, ya casi una adolescente, está en las puertas de un nuevo comienzo. Solo después de superar la lectura de un libro entero en su segunda lengua, puede decir su primera frase espontánea en francés y enviarle al padre la foto que le faltaba. Este final esperanzador evoca el poder de la literatura como espacio de encuentro y expresión. Por fin, algo se ha liberado: la nueva identidad se consolida, la futura escritora ha hallado su voz y ha descubierto en la literatura una posibilidad de vida.

3.2.4. La lengua del discurso: legitimación de la exclusión lograda

Los autores que entran en contacto con un nuevo idioma, especialmente en la infancia, suelen convertirlo en instrumento de resiliencia, de empoderamiento vital. En sus intervenciones públicas, Laura Alcoba reivindica el francés como su única lengua de escritura. Afirma que este idioma adoptado le fue impuesto por el destino para toda su obra, con la excepción de algunos artículos académicos y conferencias. Más que una elección consciente, lo considera un proceso natural ligado a su exilio y for-

mación en Francia. En una entrevista con Enzo Matías Menestrina (2020), dijo lo siguiente:

> Claramente mi lengua de escritura es el francés. No tengo ninguna duda. […] Escribir en castellano sería extrañísimo en realidad. Estudié en la secundaria, sabés lo importante que es la secundaria, los estudios universitarios, todo acá. […] Para mí sería extraño escribir en otro idioma. No es una "coquetería" o algo de eso [risas]. Es una evidencia para mí escribir en francés (73-74).

Si se consideran las circunstancias de su pasado argentino, la escritura en francés ha sido para Alcoba una forma de "salvación" frente al silencio y el trauma de su infancia. Desde la publicación de *Manèges*, ampliamente estudiada, la crítica ha seguido a la escritora en esta hipótesis del cambio de lengua como mecanismo de defensa y espacio de restitución simbólica de lo no dicho. Se ha argumentado que este proceso le ha permitido reformular la violencia del conflicto político argentino y articular el duelo con la supervivencia. De modo que Alcoba se ha establecido como una escritora translingüe en el sentido más estricto del término: alguien que compone obras en una lengua no materna sin recurrir a la autotraducción.

La misma actitud reaparece en *Le bleu des abeilles*, donde la protagonista vive un conflicto entre lenguas que finalmente se resuelve a favor del francés. Esta victoria final se materializa en la novela escrita en este idioma. Al rechazar el español como lengua de escritura, la narradora adulta adopta un "monolingüismo secuencial", que evidencia una profunda división en su subjetividad. Para mantener el español separado del francés, la novela minimiza cualquier mezcla de lenguas o c*ode-switching*.[35] Muestra pocas señales de heterolingüismo, en el sentido propuesto por Grutman (1997: 37). Hay una notable discrepancia entre la lengua puesta en escena como extranjera en la trama (el francés) y la lengua del discurso (este mismo francés), lo que genera un efecto paradójico en el lector: aunque escrito en el nuevo idioma, el texto recoge muchas experiencias, conversaciones y una correspondencia que tuvieron lugar en español, sin que esta última lengua apenas aflore. Los pocos elementos heterolingües que aparecen no obstaculizan la lectura. Si seguimos los dispositivos que identifi-

[35] Se entiende por "code-switching" o cambio de código la copresencia de lenguas (lengua base y lengua injertada), ya sea de modo interfrástico o intrafrástico, entre las que existe una alternancia. En resumidas cuentas, esto supone la activación simultánea de dos códigos, aunque uno de ellos, aquí el castellano, asume un papel predominante en el texto. A diferencia de lo que ocurre en la mezcla de códigos o imbricación de las dos lenguas o variantes, en el cambio de código la estructura morfosintáctica de la oración no se ve afectada (Escobar y Potowski).

ca Myriam Suchet,[36] destacan el papel de la traducción como etapa previa a la redacción, así como el epígrafe, las referencias intertextuales, la glosa intratextual en cursiva y las menciones de las lenguas en juego (español y francés). Según Suchet (81), el epígrafe puede ser un espacio privilegiado para la manifestación del heterolingüismo. En *Le bleu des abeilles* no lo es, dado que la cita de Lispector no se reproduce en la lengua original, sino que se traduce al francés, lo que podría o bien reflejar las normas del ámbito literario francés o leerse como un intento de domesticación por parte de la autora, quien refuerza así su autoimagen discursiva. En la versión española, Leopoldo Brizuela no solo resitúa a Alcoba en un contexto latinoamericano al presentar el epígrafe en su original portugués; también agrega una línea, la última, que lo vuelve más explícito:

> Para vermos o azul, olhamos o céu.
> A terra é azul para quem olha do céu.
> Azul será uma cor em si ou uma questão de distância?
> Ou uma questão de grande nostalgia?
> O inalcançável é sempre azul
> (Alcoba 2021: 107).

En todo caso, esta modificación representa una reconfiguración del *ethos* autorial (Spoturno 2019), sobre todo porque Alcoba afirma haber colaborado con Brizuela.

Las referencias intertextuales en *Le bleu des abeilles* se concentran en la correspondencia entre la niña y su padre, donde cumplen una función legitimadora. No es casual que se nombre a dos escritores de prestigio en el campo literario francés: Maurice Maeterlinck y Raymond Queneau. La inserción del español a través de glosas intratextuales es limitada y suele ir acompañada del "balizaje" tipográfico, que resalta las palabras extranjeras (Suchet 90). En la mayoría de los casos, la narradora no aclara cuando el diálogo original tuvo lugar en español. Incluso en las conversaciones con su madre, que transcurrieron en español, sus frases se reproducen en francés: "Dans le salon de notre appartement, aux murs, il y a un papier peint à formes géométriques. Il est jaune, orange et marron —c'est la mode ici, avait dit ma mère quand j'avais pénétré pour la première fois dans l'appartement du Blanc-Mesnil" (53). A diferencia de *Manèges*, que se desarrolla

[36] En *L'Imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Suchet (67-110) examina cómo los propios textos construyen la alteridad lingüística. Con tal fin, presenta una escala de dispositivos formales del heterolingüismo que va desde un mayor grado de extranjería hasta uno menor y analiza cómo los textos de su corpus desnaturalizan las fronteras entre lenguas.

en Argentina y contiene términos idiosincráticos en español (piénsese en el muy comentado "embute" de la clandestinidad), en *Le bleu des abeilles*, las expresiones en español son escasas. Solo dos frases no se traducen: "*Chicos con problemas*, comme dit ma mère" (28) y "*¿Ya es señorita?*" (89), aunque el contexto las explica. En otros casos, como cuando la madre exclama: "*¡Hablaste en francés!*" (118), el uso del español enfatiza reacciones emocionales inmediatas. Casi todos los enunciados en español incluyen una traducción al francés para delimitar con nitidez las dos lenguas: "tu as parlé en français !" (118). Según Suchet, el mero hecho de nombrar la otra lengua también es una estrategia que pone de relieve la alteridad lingüística (86). Alcoba utiliza este recurso para señalar que los acontecimientos sucedieron en otro idioma, haciendo visible el español de manera no mimética. Esto contribuye a la verosimilitud de la trama, tal y como corresponde a una ficción de corte realista.

Las traducciones no siempre son literales; a veces se presentan como paráfrasis, haciendo que el texto sea menos didáctico para el lector. Las pocas citas en español, en cursiva, aportan diversidad, sobre todo en el capítulo donde la protagonista y su madre reciben a la pareja de exiliados argentinos. En estas escenas, el español aparece, aunque de forma fugaz, ya que tanto Raquel como la madre emiten breves exclamaciones en su lengua materna antes de volver al francés:

> […] ce sont eux que j'ai reconnus, comme le sourire qu'arborait Raquel en ouvrant la portière de leur voiture étincelante : *¡llegamos por fin!* enfin nous sommes là ! […] Eh oui, ça fait trois ans déjà, a dit ma mère. Trois ans ! Oui, trois ans, Fernando et Raquel ont répété à tour de rôle ces mêmes mots, mon Dieu ! (78).

En su análisis de *Manèges*, Andrea Pagni subraya la notable ausencia de otro recurso heterolingüe: la alteración de la sintaxis (Suchet 104). Según Pagni, el francés en *Manèges* parece permanecer intacto frente al trauma ya que este "[…] nunca aflora desestructurando el francés del relato, la lengua extranjera a cuya gramática y obrtografía la narradora se atiene con una disciplina sin excepción; la voz narrativa se somete al código de la lengua y, podría pensarse, al dictado de lo simbólico en sentido lacaniano" (2020: 31). Aunque el contenido de la obra sugiere una "ficción del trauma", su forma desafía esta interpretación al contradecir lo que la crítica ve como un rasgo distintivo del género: su resistencia a la narratividad. Como señala Anne Whitehead, "If trauma fiction is effective, it cannot avoid registering the shocking and unassimilable nature of its subject matter in formal terms" (83). Sin embargo, Alcoba compensa

esta imposibilidad de aprehender el trauma con el cambio de lengua: en su *Trilogía*, el francés funciona como un superyó auxiliar. La narradora, sensitiva pero razonadora, siempre busca controlar su entorno, un afán de control que también se refleja en la apuesta formal. La decisión de la autora de no mostrar las huellas de traducción en el producto final, junto con la eliminación de cualquier tipo de contaminación en pos de un ideal de completa asimilación, dan como resultado un estilo liso y pulcro, que lima todas las asperezas. Así, *Le bleu des abeilles* apela a la empatía mediante un relato accesible y emotivo, a diferencia de obras más disruptivas de otros "hijos" como *Los topos* de Félix Bruzzone. Alcoba prescinde totalmente de una práctica muy fecunda en la tradición argentina del "escribir entre lenguas": el de la "mala traducción", verdadero modo de producción estética en el que han incursionado autores desde Sarmiento hasta Puig, Chejfec, Cohen, Piglia o Molloy. Aunque este "ser en traducción" puede parecer un entrelugar ominoso, también ha sido fuente de deseo y experimentación.

Además, es dudoso que, en el caso de Alcoba, el trauma haya sido verdaderamente superado mediante la sustitución exitosa del español por el francés: la obsesión por incorporar este francés sin residuos muestra precisamente lo ilusorio de renunciar por completo a la lengua de origen. Sylvia Molloy ha advertido que la condición "entre lenguas" está siempre presente, aun cuando no se manifiesta en la escritura: "Siempre se escribe desde una ausencia: la elección de un idioma automáticamente significa el afantasmamiento del otro pero nunca su desaparición" (2016: 24). El proyecto de Alcoba se asemeja al de Héctor Bianciotti, otro autor franco-argentino que, en una típica dinámica de migrante, aspiró a una conversión total al francés. Pablo Gasparini (2021) critica este anhelo de sustitución absoluta de Bianciotti, viéndolo como un mecanismo fetichista, como "enmascaramiento y recusación de toda diferencia para restaurar una presencia original" (225-226). Contrariamente a la lógica de la prótesis descrita por Derrida, el fetichismo en la autofiguración de Bianciotti supone una reterritorialización armoniosa, una completud sin fisuras que Gasparini tilda de "espectral" y que asocia con una lengua fija, fosilizada. En el caso de Alcoba, la discursividad madura del francés sigue esta misma lógica fetichista, pero con un propósito distinto: exorcizar el español de la infancia y reinterpretar la ley familiar. Al convertir la nueva lengua en un espacio de dominio consciente, Alcoba comparte con Bianciotti la fascinación por un ideal lingüístico de precisión cartesiana. En *Les rives de la mer douce* (2023), autorretrato en el que Alcoba vuelve a explorar el origen de su escritura, traza un paralelismo explícito entre su trayectoria y la de Bianciotti, a quien rinde homenaje. Sin ir tan lejos como su predece-

sor en la idealización de la cultura francesa —Alcoba no adopta de manera acrítica los valores de su sociedad de acogida— ambos autores buscan integrarse en la tradición literaria francesa, persiguiendo el aura de claridad y eficacia que se asocia al idioma.[37] Ambos aspiran a ser reconocidos como hablantes nativos del francés. En su jerarquía de lenguas, resuena asimismo el mítico estatuto otorgado históricamente al francés por la élite cultural de América Latina en general, y de Argentina en particular.[38]

3.2.5. *Ethos*, postura: la extranjería de la escritora franco-argentina

La elección del francés como lengua literaria por parte de Alcoba no es neutra. Si bien responde a una necesidad psíquica (el francés permite expresar lo que su lengua materna dificulta), también obedece a factores de orden sociológico. Como he indicado, Alcoba construye su *ethos* en *Le bleu des abeilles* mediante referencias a la literatura francesa y un dominio estilístico que refuerza su pertenencia al campo cultural francés. Estos mecanismos intervienen igualmente en la elaboración de su "postura", entendida como la articulación entre la imagen de sí en el texto y su comportamiento extratextual (Meizoz 21). Esta figura pública legitima su proyecto literario, al tiempo que busca incidir en su recepción, moldeando la manera en que su obra circula y es leída.

La posición geopolítica desde la cual escribe Alcoba la sitúa claramente como una autora extraterritorial. Al autodefinirse "escritora franco-argentina", se inscribe en una larga tradición de escritores argentinos (como Copi, Juan Rodolfo Wilcock, Héctor Bianciotti, Manuel Puig, Santiago H. Amigorena, María Cecilia Barbetta,…) que, viviendo en el extranjero, eligieron una segunda lengua para su obra literaria. Al mismo tiempo, forma parte del subcampo de la literatura francesa extraterritorial, junto a autores no franceses que escriben en francés (Andreï Makine, Vassilis Alexakis, Ágota Kristóf, Nancy Huston…).[39] Al romper el vínculo entre lengua y territorio, sus obras tensionan tanto la tradición de origen

[37] Un estereotipo que la crítica copia, como se observa en el prólogo de Daniel Pennac incluido en la *Trilogía de la casa de los conejos* que Alfaguara publicó en 2021: "Así es como Francia acunó a la escritora Laura Alcoba, de palabras tan precisas, de escritura tan clara. Es lo primero que me llamó la atención hace diez años, cuando leí *La casa de los conejos* por primera vez: la precisión de esa escritura" (2021: 10).

[38] Véase sobre este tema el artículo fundamental de Beatriz Sarlo, "Oralidad y lenguas extranjeras" (1996).

[39] Claudia Jünke (323) señala que los textos de Alcoba suelen considerarse ejemplos de una "literatura de migración" y analizarse junto con otros textos franceses que

como la de llegada, lo que matiza el concepto "monolingüismo", incluso en quienes, como Alcoba, mantienen separadas ambas lenguas en su escritura. Este proceso de adaptación genera una conciencia exacerbada del lenguaje o "hiperconciencia lingüística",[40] fértil para la creación, aunque a costa de perder la "naturalidad" propia de la lengua materna.

Alcoba se identifica institucionalmente como escritora francesa. Formada en la *École normale supérieure* de París, actualmente enseña en Paris-Nanterre y publica desde sus inicios en la emblemática "collection blanche" de Gallimard. Esto le ha facilitado el acceso al selecto circuito literario francés, un logro no desdeñable, ya que escribir en francés no garantiza por sí solo un lugar en la cultura francesa. Como sostiene Pascale Casanova en *La République mondiale des Lettres* (1999), París y Francia han jugado un papel crucial en la construcción de carreras literarias. *Manèges* tuvo una excelente acogida crítica en Francia, mientras que *Le bleu des abeilles* fue nominada a premios importantes como el Médicis y el Fémina. En 2013, Alcoba recibió una subvención de la Fondation del Duca, y en 2017, *La danse de l'araignée* fue galardonada con el premio Marcel Pagnol. Además de escribir, participa activamente en el campo literario francés como traductora (de autores latinoamericanos como Yuri Herrera, Iván Thays, Selva Almada o Camila Sosa Villada, últimamente sobre todo para la editorial Métailié), editora de colección (para Du Seuil) y miembro de jurados. Su escritura en francés también le asegura una proyección internacional. Las traducciones de su trilogía al inglés, alemán e italiano han amplificado el alcance de su obra. Lejos de diluir su mensaje, esta circulación internacional permite, según la propia autora, universalizar su experiencia y hacerla resonar en contextos y culturas diversos.

Aunque publica en francés, Alcoba ha sido frecuentemente clasificada como autora de "literatura extranjera" en Francia, algo que le genera incomodidad. Si bien algunos la asocian con la generación de "hijos", ella misma se identifica más con el campo literario francés. No obstante, el éxito de *Manèges* en Argentina —publicado como *La casa de los conejos* en la colección nacional de Edhasa, de lomo azul— consolidó su figura como escritora argentina. Su obra en español ha ganado peso: *La casa de los conejos* es hoy un clásico, con reediciones significativas (Edhasa, 2018, Alfaguara, 2021) y una adaptación cinematográfica dirigida por Valeria Selinger en 2019. Sin embargo, los estudios que han cotejado el original en francés con la traducción de Leopoldo Brizuela revelan diferencias

cuentan experiencias de exilio y migración a Francia, como los de Léonora Miano, Fatou Diome o Maryam Madjidi.

[40] El término es de Lise Gauvin (6-15).

significativas. Brizuela actuó no solo como traductor, sino también como un mediador cultural que intervino activamente en el texto mostrando sus grietas y restituyendo su conflictividad. Como señala Gasparini (2021: 275-276), desmontó la retórica contenida del discurso en francés para reterritorializar el castellano demasiado depurado y ahistórico de *Manèges*.

Tras el éxito de la traducción al español de *Manèges*, Alcoba se reconectó tanto emocional como físicamente con Argentina, creando lazos con su público hispanohablante. Esta evolución ha reforzado su doble identidad y ha dado lugar a una progresiva recuperación del español en sus apariciones públicas, así como a un interés más activo en la traducción de sus obras. Si antes mantenía un contacto estrecho con sus traductores sin considerar autotraducirse, ahora ya no descarta esta posibilidad. En la edición aniversario de *La casa de los conejos* supervisó y retocó la versión de Brizuela, quien aprobó los cambios. En su análisis de esta "semiautotraducción", María Eugenia Ghirimoldi (125) observa tanto una tendencia a precisar el texto original como la introducción de elementos nuevos y la eliminación de algunos existentes. Estos ajustes sugieren una relación más fluida de Alcoba con sus dos idiomas y una aceptación de la matriz bilingüe que atraviesa su escritura.

Esta identidad transnacional de Alcoba, lejos de limitarla, fortalece su figura de autor y constituye un elemento paratópico que legitima su obra. Si la paratopía es el espacio simultáneamente dentro y fuera del contexto social que caracteriza todo discurso literario, en el caso de Alcoba es tanto lingüística como espacial: como argentina en Francia, se sitúa en un territorio ambiguo, sin pertenecer por completo ni a las letras francesas ni a las argentinas. Esta ambigüedad contribuye a su éxito, en parte por su condición de exiliada y en parte por las expectativas de exotismo de una cultura central como la francesa. En otras palabras, su posición de no encaje hace que su obra sea más apreciable.

4. Conclusión

En lo anterior, he presentado a tres autores translingües con trayectorias y estéticas diversas, que escriben en el idioma de sus países de residencia: México, Argentina y Francia. Para Fabio Morábito, Anna-Kazumi Stahl y Laura Alcoba, la lengua es un eje central de su poética. Aunque sus motivos varían, cada uno construye una topología lingüística de dos (o tres) espacios claramente diferenciados, donde su primera lengua queda eclipsada por una lengua de elección. Esta constelación no es estática, sino

que se reorganiza y matiza con el tiempo, pero siempre bajo el principio de sustitución lingüística.

Las trayectorias de Morábito y Stahl cuestionan la idea de que los cruces culturales se limitan al ámbito bicultural, pues cada uno encarna una combinación única de tres culturas. Stahl, de ascendencia japonesa y educación estadounidense pero que ha elegido instalarse en Argentina, ha encontrado en el español una sencillez acotada que permite ceñirse a lo esencial mediante un lenguaje minimalista. La obra de Morábito, en cambio, refleja la tensión entre sus raíces egipcias, su infancia italiana y su adultez mexicana a través de la elaboración de un estilo literario sofisticado. Esta configuración triangular contrasta con la bipartición que define la narrativa de Alcoba.

En los tres casos, la elección del castellano no se debe a la herencia familiar. Para Morábito y Stahl, la falta de una apropiación completa de sus lenguas maternas —el italiano y el inglés— facilitó la adopción de otra lengua literaria. Además, los tres escritores comenzaron publicando directamente en español, lo que los diferencia de los autores extraterritoriales como Conrad o Beckett. Sin embargo, sus trayectorias biográficas les han impedido un arraigo pleno en sus ciudades de adopción, por lo que su escritura está atravesada por una constante sensación de alteridad.

Aunque la obra de estos tres autores muestra una gran apertura a otros componentes de su cultura, el multilingüismo no constituye su principal capital simbólico. Por otra parte, llamarlos simplemente "monolingües" sería inexacto, ya que eligieron una escritura monolingüe desde su multilingüismo. En términos de Kellman, no son autores "ambilingües", sino "translingües monolinguales" (9). Su capital multilingüe es explotado sobre todo en la construcción de su figura autorial, en tanto su identidad como escritores se vincula estrechamente con su condición de extranjería. En todos ellos se percibe una reflexión constante sobre la escritura como un espacio donde se escenifican las complejas tensiones lingüísticas y psicológicas de esta condición, tematizadas de forma recurrente tanto en textos como en paratextos. Este mecanismo de autorrepresentación —presente en la poesía y los ensayos de Morábito, las crónicas y los cuentos de Stahl y las autoficciones de Alcoba— incomoda a ciertos críticos, quienes consideran que es allí donde estos autores logran su visibilidad. No leer este discurso a contrapelo sería, entonces, participar en el juego de ocultar su posición excepcional en el mercado. Por otra parte, somos los propios críticos quienes los mantenemos en ese lugar, al reconducirlos continuamente de vuelta a él. Esta constante conciencia metalingüística, aunque a veces pueda ser irritante y parecer un coqueteo con la dislocación, también refleja una vulnerabilidad difícil de desmontar. En cualquier

caso, sería un error reducir el monolingüismo y el multilingüismo a una simple dicotomía, ya que su relación es más compleja. De ahí la plusvalía crítica del término "translingüismo", que alude menos a la mera presencia de varias lenguas en un texto que a un modo de escritura que problematiza el propio multilingüismo: un texto puede ser monolingüe y aun así translingüe, mientras que otro que moviliza varias lenguas puede permanecer monolingüe en su pensamiento.

Los tres escritores analizados adoptan posturas divergentes frente a la(s) otra(s) lengua(s). En Alcoba, el desdoblamiento lingüístico está ligado a un trauma personal: al escribir en francés, toma distancia de su pasado argentino y reconstruye su identidad en la lengua del exilio. Aunque *Les rives de la mer douce* (2023) sugiere una reconciliación con sus orígenes, la mirada sigue siendo eurocéntrica; la herencia argentina es aceptada, pero filtrada desde la lengua y el marco cultural franceses. Morábito también rechaza categóricamente la hibridez como estrategia literaria. Pese a su fuerte vínculo con la cultura italiana y su rol como mediador cultural, elige escribir en una sola lengua, por lo que concibe su bilingüismo como un juego de suma cero. Su escritura surge de cierta carencia identitaria, de una falta de plenitud. Stahl, cuya extranjería es aún más radical, adopta una postura más abierta. Aunque el inglés sigue siendo para ella una lengua de trabajo, necesita mantener sus lenguas separadas en la escritura. La tercera lengua le ha permitido escapar de un exceso identitario y sortear el conflicto entre dos culturas diametralmente opuestas: la tradición japonesa fuertemente codificada y cierto exhibicionismo estadounidense. En su caso, el "tercer espacio" literario funciona como dispositivo de deconstrucción, que la ha ayudado a asentar un imaginario personal.

Los tres autores se inscriben plenamente en su literatura de adopción sin mezclar idiomas, a diferencia de alguien como Yoko Tawada, la escritora japonesa radicada en Alemania que alterna entre el japonés y el alemán en sus novelas de corte experimental. Su conversión, especialmente en el caso de Stahl, recuerda la de Jhumpa Lahiri, la escritora indo-británico-estadounidense de padres bengalíes que, tras alcanzar gran éxito en inglés, se pasó al italiano, como relata en *In altre parole*. La connotación positiva que los tres autores otorgan a la elección de una sola lengua de escritura puede interpretarse como un deseo de profundizar en los recursos y cadencias de un idioma específico, lo que Gramling llama "semiodiversidad", vista como acto de resistencia. Por otra parte, en este gesto de Morábito, Stahl y Alcoba de descartar las modalidades lingüísticas híbridas influye sin duda el contexto en el que se sitúan sus proyectos artísticos. Aunque el multilingüismo es una característica intrínseca de la sociedad mexicana y Argentina ha sido históricamente receptiva a la inmigración,

los mercados editoriales de ambos países favorecen la homogeneización lingüística y la institucionalización del castellano. Esto es *a fortiori* el caso para el sistema literario francés donde, pese a discursos sobre la *littérature monde* y el declive del francés en la escena global, persiste una fuerte presión centralista. Además, al vivir alejados de sus culturas de origen y fuera de zonas de contacto, Morábito, Stahl y Alcoba han adoptado un translingüismo que les asegura una inserción en los sistemas literarios de sus países de acogida.

Capítulo 2
Dinámicas de superposición

1. Paloma Vidal y Sergio Waisman: una literatura en tránsito[1-2]

En este capítulo me centraré en varias obras (auto)ficcionales que despliegan una "dinámica de superposición" entre lenguas. Este término resulta adecuado para describir textos que, aunque basan su expresión literaria en el vaivén entre idiomas, apenas los mezclan de manera directa. Son relatos que revelan la fuerte bi- o multiculturalidad de sus instancias narrativas y, al mismo tiempo, señalan los límites porosos de las lenguas involucradas. Esta dinámica de superposición contrasta con la relación que analizaré en el capítulo siguiente, donde la diglosia genera una yuxtaposición mucho más asimétrica: una lengua domina, mientras la otra queda relegada a funciones específicas, reflejando jerarquías y tensiones que remiten a las "zonas de contacto" culturales (en el sentido de Pratt 1991).[3]

Los escritores seleccionados para ilustrar este principio de superposición, Paloma Vidal y Sergio Waisman, han optado por una lengua matriz claramente definida, la de sus respectivos países de acogida (el portugués de Brasil y el inglés de Estados Unidos), que no coincide con su "lengua familiar" (el castellano rioplatense). Su actitud ante la lengua dejada atrás es una combinación ambivalente de distanciamiento y deseo de recuperación. No la sacralizan, pero tampoco celebran el pasaje definitivo hacia la lengua de adopción. Si bien establecen una jerarquía formal entre sus idiomas, los ven como vasos comunicantes: en el ida y vuelta entre ellos no niegan ni las correspondencias ni las discontinuidades. Así, mientras abrazan la nueva lengua como instrumento literario, conservan la lengua

[1] El título remite al libro de ensayos de Paloma Vidal *Estar entre: ensaios de literaturas em trânsito*, disponible en (auto)traducción al español como *Estar entre. Ensayos de literaturas en tránsito* (2019b; cito por esta versión).

[2] Algunos apartados de este capítulo están tomados de Logie 2019a.

[3] Ahondaré en los conceptos de "diglosia" y "zona de contacto" al comienzo del capítulo 3.

de la infancia, reservándole un espacio privilegiado en la elaboración de su pasado.

En esta configuración, las capas se disponen a modo de palimpsesto: la lengua heredada cede el paso a una escritura posterior en la lengua adoptiva, aunque sobre la superficie emergen huellas del idioma anterior. Este castellano, entendido como latencia o sustrato, puede aflorar en distintos grados y bajo diversas formas. Se manifiesta tematizado en la trama de las obras o de manera mimética en el discurso, a través de interferencias, metacomentarios, citas intertextuales o irrupciones puntuales. La tensión que surge de esta convivencia puede presentarse como motivo de frustración o desarraigo, pero también como recurso productivo y fuente de innovación literaria. Al visibilizar el contacto estrecho entre idiomas, ambos escritores asumen y exponen la permeabilidad de su bi- o multilingüismo, mostrando la traducción implícita en su proceso creativo. Vidal y Waisman reflexionan constantemente sobre el significado de sus lenguas para la definición de la identidad de sus personajes y de ellos mismos, considerando el tránsito entre lenguas y culturas como motor de su escritura. Comparten con Alcoba su condición de hijos de exiliados de la última dictadura argentina; este corte abrupto del origen hizo que escribir en el idioma adoptivo se convirtiera en un vehículo para echar raíces. Sin embargo, a diferencia del rechazo del castellano que se observa en el proyecto de Alcoba, la búsqueda de una lengua literaria adecuada por parte de Vidal y Waisman no se define por el repudio, sino por la tolerancia hacia la lengua materna. Esta diferencia de actitud se explica por las distintas circunstancias del exilio: ni Vidal ni Waisman fueron hijos de la lucha armada, por lo que el castellano, para ellos, no está tan asociado a la violencia histórica o al trauma. Por otra parte, la relación con la lengua que queda atrás resulta más sutil que en la dinámica fronteriza que se analizará en el capítulo 3, donde la materialidad de los idiomas puestos en juego ocupa un lugar más central. En contraste, el paradigma de la superposición abre paso a narradores más autorreflexivos: tanto Vidal como Waisman se representan en sus textos como escritores-traductores, que establecen una relación privilegiada y consciente con sus lenguas.

Para ilustrar esta dinámica, condensada en tropos como el palimpsesto y el desborde de las olas del mar, me detendré en *Mar azul* de Paloma Vidal (2012, original en portugués de Brasil), obra que comparte muchos rasgos con *Le bleu des abeilles*, sin ser autobiográfica. Más adelante, comentaré la autotraducción al castellano de *Mais ao sul* de Vidal, destacando la importancia de esta modalidad de la traducción como estrategia de escritura translingüe compatible con la lógica de superposición de lenguas. Me referiré a otros textos de la autora para resaltar ciertas constantes

o evoluciones llamativas en su gestión literario-lingüística. El capítulo se cerrará con un análisis de *Leaving* (2004) de Sergio Waisman, que usa la metáfora de la máquina transformadora de relatos para simbolizar el vaivén entre culturas, y de su autotraducción *Irse*. Ambas versiones se inscriben en la misma perspectiva de superposición lingüística.

2. Bilingüismo en contrapunto: Laura Alcoba y Paloma Vidal

Paloma Vidal nació en Buenos Aires en 1975. Tenía solo dos años cuando sus padres se exiliaron en Brasil, donde la dictadura militar ya mostraba signos de apertura. Aunque el español fue su primera lengua y la que se hablaba en casa, Vidal creció y se formó en portugués, idioma que adoptó para su escritura. Vivió veintitrés años en Río de Janeiro, donde obtuvo un doctorado en letras. Durante sus estudios, realizó largas estancias de investigación en Los Ángeles y París. Actualmente, es profesora de teoría literaria en la Universidade Federal de São Paulo; a la par, se desempeña como escritora, crítica, traductora y editora. Su condición de bilingüe ha sido fundamental en su carrera, especialmente en su labor como traductora, que ha dejado una profunda impronta en su obra de creación. Vidal traduce tanto al español como al portugués: al español, a autores brasileños como Clarice Lispector y Silviano Santiago; al portugués, a Adolfo Bioy Casares, Margo Glantz, Lina Meruane, Diego Vecchio y Tamara Kamenszain, con quienes siente una afinidad literaria.[4] Junto a Mario Cámara y Paula Siganevich, edita *Grumo*, una revista que conecta Argentina y Brasil.

La doble pertenencia de Vidal es, asimismo, la base de su rica obra (auto)ficcional. Si bien en los últimos años su obra ha tomado otros rumbos, la mayoría de sus textos narrativos, como los cuentos de *A duas mãos* (2003) y *Mais ao sul* (2008), y las novelas *Algum lugar* (2009), *Mar azul* (2012) y *Pré-história* (2020), ofrecen variaciones sobre la experiencia de la emigración desde Argentina, el desplazamiento, la extranjería y la construcción identitaria en la contemporaneidad. Vidal aborda un gran abanico de géneros: además de relatos y novelas, ha publicado poesía, teatro, ensayo, un blog y *performances* sobre Roland Barthes. Este breve

[4] Véase su ensayo "Agradecimientos: textos-umbral entre Argentina y Brasil" (Vidal 2022), donde presenta a los autores a quienes ha dedicado agradecimientos, destacando principalmente a escritores brasileños y argentinos.

resumen de sus actividades ilustra cómo explora la condición de transitar entre culturas y lenguas en todas sus facetas.[5]

Además de las similitudes con la trilogía de Alcoba, las obras de Vidal también pueden leerse en diálogo con las de autores brasileños de su generación, como *Azul corvo* (2010) de Adriana Lisboa, que evoca la militancia paterna en un texto trilingüe entre portugués, inglés y español en la comunidad latina de Estados Unidos, *A chave de casa* de Tatiana Salem Levy (2007) y *Rio-Paris-Rio* (2016) de Luciana Hidalgo. Un caso muy comparable al de Vidal es el de Julián Fuks, escritor brasileño de padres argentinos exiliados. Al igual que *Mar azul*, su autoficción *A resistência* (2015), traducida por el propio autor como *La resistencia* (2018), resignifica lo 'propio' y lo 'ajeno' en la confluencia de legados nacionales y extranjeros. La trama contrapone la historia del narrador, nacido en Brasil, con la de su hermano adoptado en Buenos Aires, cuya condición de víctima lo envuelve en un halo sagrado, pero también en trastornos psíquicos y somáticos ligados a su 'identidad apócrifa'. El pacto de lectura se construye sobre la figura de la usurpación y generaliza la lógica de la identidad derivativa: una alteridad que afecta tanto al ámbito familiar (la cuestión del hermano adoptado) como al ámbito sociocultural, en sus dimensiones espaciales (Argentina-Brasil) y lingüísticas (portugués/español). Escrita en portugués, la obra se ubica entre lenguas, con referencias al español y una sintaxis impregnada de ambas cadencias. Su traducción al inglés por Daniel Hahn (Charco Press, 2019) le dio proyección internacional.

Para Alcoba y Vidal, el exilio parental explica la presencia de la lengua extranjera y la pertenencia de las escritoras a dos sistemas literarios. Condiciona su *ethos* tanto al interior del texto como en su *postura* extradiscursiva. Al igual que *Le bleu des abeilles, Mar azul* aborda la expatriación por motivos políticos y la conflictividad inherente a este tipo de desplazamiento. En la intriga y en la enunciación, ambas novelas narran una infancia o adolescencia clandestina o militante vinculada al español, lengua asociada con autoritarismo, silencios y secretos. De ahí que la lengua extranjera se tema-

[5] Ha publicado los libros de cuentos *A duas mãos* (7Letras, 2003), *Mais ao sul* (Língua Geral, 2008), *Dupla exposição* (Rocco, 2016, con imágenes de Elisa Pessoa) y *Ensaio de voo* (Quelônio, 2017); las novelas *Algum lugar* (7Letras, 2009), *Mar azul* (Rocco, 2012), *Pré-história* (7Letras, 2020) y *La Banda Oriental* (Tenemos las máquinas/Paripé Books, 2021); los poemarios *Durante y Dois* (7Letras, 2015) y *Wyoming y Menini* (7Letras, 2018); tres obras de teatro reunidas en el libro *Três peças* (Dobra, 2014); y los ensayos *A história em seus restos. Literatura e exílio no Cone Sul* (Annablume, 2004); *Escrever de fora. Viagem e experiência na narrativa argentina contemporânea* (Lumme, 2011) y *Estar entre: ensaios de literaturas em trânsito* (Papéis Selvagens, 2019a).

tice como espacio de hospitalidad: las narradoras son acogidas en la lengua del destino, pero con la ambigüedad de ser a la vez invitadas y anfitrionas de una lengua —tal como sugiere la doble acepción de la palabra 'huésped', que conjuga alteridad y apertura. Expresarse en esa lengua permite acercarse a nuevas experiencias afectivas y nuevas representaciones mentales, aunque no sin esfuerzo. La otra lengua puede ser un escape a la censura, como en el caso de Alcoba, o una pantalla que bloquea la lengua materna y protege del trauma, algo más evidente en *Le bleu des abeilles* que en *Mar azul*.

Ambas narradoras exploran los mismos ejes temáticos: evocan su relación con un padre que antepuso la política a la familia y la vida privada, lo que causó una separación geográfica duradera entre él y la hija. Las protagonistas de las dos novelas convocan y son convocadas por una herencia no solicitada, que relatan, recrean y hasta 'fabulan'. Esta mirada confiere una doble temporalidad a las obras, ya que la irrupción intempestiva del pasado provoca un malestar que perdura en el presente. Son textos íntimos y subjetivos que cuentan una saga familiar en clave no épica, sin reivindicar a los padres ni justificar o enjuiciar su decisión de partir o militar. En *Mar azul* de Vidal, los hechos históricos se evocan de forma menos explícita. Predomina el registro oblicuo: la violencia política se narra en pequeñas dosis, de manera tangencial, a través de descripciones que aluden al ambiente represivo tal como lo experimentaron las dos amigas que protagonizan la primera parte de la novela. Las únicas fechas que se mencionan son 1955 y 1976, sin que se nombren los acontecimientos correspondientes (la autodenominada Revolución Libertadora y el golpe militar de Videla, presentes como telón de fondo).

Los dos relatos tienen una estructura fragmentaria. Si la novela de formación sui géneris de Alcoba se compone de una serie de instantáneas contadas desde una mirada infantil, desprovista de intencionalidad ideológica y no siempre capaz de captar el alcance de los acontecimientos, el texto de Vidal expresa la falta de certezas sobre el pasado mediante importantes elipsis y lugares de indeterminación. Nada se explica, las lenguas en juego nunca se nombran, ni apenas las ciudades donde residen los personajes; se asiste a una deslocalización espacial y temporal deliberada que deja mucho a la imaginación del lector. No hay revelaciones ni respuestas claras en esta historia atravesada por partidas, desencuentros y regresos frustrados; las compensa la pregnancia poética de las contemplaciones de la narradora adulta, rendidas en un estilo preciso, lleno de imágenes vivas. Esta exploración de las potencialidades narrativas también se refleja en la flexibilización de los códigos de género y en la construcción de artificios de escritura, como la estructura de montaje que incorpora diálogos, sueños, citas de libros y anotaciones. La búsqueda incesante de formatos discursivos que

se alejan de los moldes realistas es una constante en la obra de Vidal, visible en el original *Ensaio de voo* (2018) (*Ensayo de vuelo*, EME editorial), escrito en el transcurso de un vuelo en el bloc de notas del celular e impulsado por la lectura de *Buena alumna* (2016) de Paula Porroni y *La habitación alemana* (2017) de Carla Maliandi,[6] o en *La Banda Oriental* (2021), cruce entre novela y texto teatral. "Llegar a lo propio por la vía de lo ajeno"[7] constituye la escena inicial de su poética, ya que está presente desde lo que Edward Said ha nombrado los comienzos literarios o *beginnings* (Said 1985). La fase de cristalización de una poética se alcanza cuando los elementos nacidos en la niñez, aquella que se elige entre las varias infancias posibles, se agregan para formar un núcleo sólido. Para Vidal esta escena inicial se vincula con la partición lingüística y la sensación de errancia, que se condensan en temas de identidad y pertenencia, manifestándose en la (de)construcción de las subjetividades en sus textos. Entre ella y su lengua de escritura (el portugués) hubo una distancia atribuible a la mudanza a Brasil a temprana edad y a la existencia de la lengua familiar (el español rioplatense), que la hizo más atenta a la textura de las palabras. Esto no implica alienación (más allá de la alteridad constitutiva de cada lengua de la que habla Derrida), sino una relación privilegiada con ambas lenguas, una distancia salvadora entre la escritora y su lengua, distancia sin la cual la verdadera escritura es impensable pero que el translingüismo incrementa. Esta condición lingüística se refleja en las propuestas estéticas de Vidal, cuya predilección por las formas breves y la literatura "fuera de sí" interroga los límites de lo que se entiende comúnmente por 'novela'.[8]

3. *Mar azul*: escrituras superpuestas

3.1. *El legado paterno*

La composición de *Mar azul* es menos transparente que la de *Le bleu des abeilles*. Llama la atención cómo gran parte del libro pierde especifi-

[6] El ensayo inspiró la reflexión de Tamara Kamenszain (2020) sobre los *Libros chiquitos* —"lo chiquito" entendido no en términos de extensión sino como sustracción a lo monumental, lo grande que siempre paraliza—, como un modo de leer que activa el deseo de escribir.

[7] Citado en el ensayo "Y el origen siempre se pierde" (Vidal 2019b: 126-127).

[8] Vidal experimenta en creciente medida con formas de una literatura expandida, que se deja contaminar por otras modalidades artísticas que funcionan fuera del libro, en otros soportes. Su poética entra en la definición de Florencia Garramuño de la "inespecificidad del arte".

cidad novelesca debido a la hiperconcentración en los personajes, que se introducen sin mediación aparente, al estilo que Manuel Puig inauguró en sus ficciones. La novela abre con una larga sección dialogada entre dos adolescentes, la futura narradora y su amiga Vicky.[9] El intercambio, reconstruido como oralidad pura, carece de intervención narrativa externa: el narrador extradiegético se limita a marcar los turnos de voz con guion largo. Estas voces transcritas flotan sin anclaje preciso, lo que genera confusión inicial. Poco a poco, comprendemos que son dos amigas discutiendo sobre la relación de una de ellas con un chico abusivo que ha sido expulsado de la Escuela Militar. Suponemos que los diálogos ocurren en la oscuridad de un dormitorio o en el patio de una casa. Sentimos cierta incomodidad ante esta "escucha furtiva" (Muslip s.p.) de una conversación íntima que no nos va destinada. Solo en la segunda parte, narrada en primera persona por la protagonista ya septuagenaria, las piezas encajan. Descubrimos que aquellas conversaciones eran *flashbacks* de momentos cruciales, transcurridos en casa de Vicky, la amiga argentina, y su madre soltera. La narradora vivió allí, probablemente en Buenos Aires, desde los trece años, tras la abrupta partida de su padre a Brasil, hasta que el régimen militar se llevó a Vicky en junio de 1976. La intimidad se construye en la recuperación de las voces y su resonancia vital. Se vuelve evidente que la narradora, marcada por la fractura de su hogar —perdió a su madre al nacer y creció sin su padre—, nunca aprendió a hablar de sus sentimientos. Vicky, casi una hermana, fue la única interlocutora con quien pudo intentarlo. Incluso sus silencios compartidos se cargan de significado, señales de libertad y confianza. Años después, entenderá que con Vicky aprendió a entender las palabras y a interpretarlas.

Este mismo ensamblaje fragmentario reaparece en la tercera y última parte del libro, el breve epílogo que también se presenta como una secuencia dialogada entre la narradora y Vicky. Aquí se comenta otro recuerdo, particularmente doloroso: la violación de la narradora por su entonces novio, el militar R., acto en el que desembocó la relación cada vez más tóxica que mantenía con él. Las dos amigas planean transformar esta violencia en una obra de teatro, escrita por la narradora e interpretada por Vicky. Este proyecto, orientado hacia un futuro que la desaparición de Vicky truncará, subraya la importancia de la ficcionalización y la puesta en escena como formas de procesar el trauma. Asimismo, ilustra

[9] No es una casualidad que la amiga desaparecida se llame "Vicky", como la hija de Rodolfo Walsh (Vicki). Walsh es, además, el primer autor citado en los "Agradecimientos" que cierran la novela y sus papeles recogidos por Daniel Link en *Ese hombre y otros papeles personales* figuran entre las fuentes que Vidal menciona en su ensayo "Escritura y sinsentido — notas de una novela" (2019b: 43).

la distribución de roles entre las dos amigas: la narradora, introspectiva y obsesionada con la lectura y la escritura (con el hábito de tomar notas heredado de su padre), frente a Vicky, emprendedora y audaz, que actúa hasta el punto de arriesgar su vida en la militancia.

—Você acha que eu vou esquecer?
—Acho que não.
—Então o que é que eu faço?
—Eu não tenho resposta pra tudo, tá?
—Mas você é melhor do que eu nessas coisas.
—Acho que não tem nada pra fazer.
—A vida continua.
—Não é bem isso.
—Pois é, hoje quando saí na rua achei que tudo tinha uma normalidade tão esquisita
—Eu também.
—E se eu contasse pra todo mundo?
—A gente podia fazer uma peça.
—E encenar na escola.
—Pro padre, as irmãs e as meninas.
—Você faria o meu papel?
—E você escreveria? (173).[10]

En el medio, hay cincuenta capítulos densos en los que la protagonista anciana examina los cuadernos manuscritos dejados por su padre, a quien apenas conoció porque era sindicalista y abandonó Argentina tras la destitución de Perón en 1956. Aunque nunca se confirma la causa exacta de su partida, se insinúa que fue por motivos políticos. Este padre, ingeniero y traductor, dejó a su hija al cuidado de una vecina, la madre de Vicky, para enrolarse en la construcción de Brasilia, inaugurada el 21 de abril 1960. Esta ciudad utópica encarnaba sus ideas igualitarias y era un punto de partida ideal para hacer borrón y cuenta nueva.[11] Poco a poco, la hija se fue convirtiendo en "uma assinatura no pé de algunas cartas" (55), para colmo escritas a máquina. La doble orfandad de la narradora, que tampo-

[10] Todas las citas entre paréntesis están tomadas de *Mar azul*, Rio de Janeiro: Rocco, 2012. Guillermina Torres Reca tradujo la novela al español (*Mar azul*, Buenos Aires: Bajo la Luna/EME, 2015).

[11] La ciudad modernista, apoyada en ideologías de desarrollo y de integración nacional, fue diseñada con la arquitectura vanguardista de Oscar Niemeyer y la promesa socialista de Lúcio Costa. Debía corresponder a un nuevo proyecto de Estado nación, pero un golpe de estado puso fin al gobierno Kubitschek-Goulart. La dictadura brasileña (1964-1985) marcó el comienzo de un exilio dentro del exilio para el padre.

co conoció a su madre de la que solo posee una foto, la convierte en una suerte de extranjera en su propio país.

Cuando, años más tarde, a raíz del horror de la última dictadura, ella a su vez emigra a Brasil a los tres meses de la desaparición de Vicky, mantiene una única conversación telefónica con su padre, que solo confirma el proceso de alejamiento mutuo. En este momento se rompe la relación. El relato omite, en una gran paralipsis, todo lo ocurrido en la vida adulta de la narradora. Se reanuda cuando, ya jubilada como profesora, recibe la llamada de una vecina de su padre, informándola de su muerte a causa de una enfermedad que le afectaba la memoria. Viaja entonces al lugar donde él se había establecido, en una de las ciudades satélite de la capital en el "planalto central" (80), para hacerse cargo de las pocas pertenencias que dejó. Allí descubre una caja llena de diarios, un cuaderno por año, en los que espera encontrar señales que le permitan comprender mejor las decisiones que llevaron a su ausencia. De vuelta en casa, emprende la lectura de estos papeles. Pero los diarios no ofrecen respuestas ni permiten la restitución de un sentido: la defraudan porque solo contienen frases sueltas sobre hechos irrelevantes, aforismos, comentarios de lectura, notas cotidianas y, en creciente medida, listas de palabras que debían conjurar la angustia del padre ante la pérdida del lenguaje. Es obvio que el padre no escribía para ser leído por ella ni para desahogarse sino para mantener a raya la incipiente demencia:

> O tempo avança e as listas tomam conta das páginas proliferando verticalmente, para dar forma a sua aflicão. No último ano, listas de palavras, livros, nomes de plantas, animais, comidas, objetos mais ou menos relacionados numa letra quase incompreensível. Listas de datas. Um guardamemória que deixa os rastros de uma mente que se perde (80).

Pese a haber sido escritos de su puño y letra, los papeles del padre seguirán siendo opacos: solo tenemos acceso a algunos retazos de su diario. Este hipotexto, cronológicamente anterior al hipertexto, queda en gran parte invisible y, por tanto, virtual, lo que significa que debe ser imaginado por el lector. Lo que sí se comprende es que la revelación tan esperada por la narradora no se produce. Es más, ella tiene que asumir que apenas ha formado parte de la vida de su padre, que él la borró hasta dejar fuera de la cronología el año de su nacimiento (79-81; 111). Hay muy pocas escenas que la mencionan; de hecho, se reproduce una sola, la que dice, al lado de la fecha 1952, en español, "*ella vio el mar*", como "frase solitária" (168). Sin embargo, los cuadernos encontrados funcionan como disparador de la propia escritura de la protagonista, quien empieza a escribir en el reverso de las mismas hojas, inscribiéndose materialmente en los espacios

dejados en blanco: "Escrevo no verso das suas folhas. Minha tinta se confunde com a dele" (69). Sus palabras se unen a las de él, no para completarlas sino para dar cuenta de una historia mucho más amplia. Esta forma de profanar, a través de su mirada ajena y de los injertos que agrega, los escritos íntimos del padre la libera porque le permite retomar, por fin, las riendas de su vida y llegar a una resolución.

Sin embargo, la finalidad del acto de escribir de padre e hija es de otra índole: mientras el padre escribió para no olvidar, ya que padecía algún tipo de Alzheimer y se aferraba a los cuadernos como a un salvavidas, la hija escribe más bien para dejar de recordar, a fin de poder reconducir su vida hacia el presente. Así se explica la génesis de la novela: se sugiere que *Mar azul*, el libro que el lector tiene entre las manos, es la respuesta a este legado paterno más de cincuenta años después de ocurridos los hechos. Hay que señalar que, a su vez, ese mismo lector se ve condenado a repetir el gesto de la narradora, es decir, a vulnerar la intimidad del diario del padre. Pasando del registro oral al registro escrito, vuelve a encontrarse, a fin de cuentas, ante la misma situación discursiva comprometedora que en la primera parte de la novela, donde se le hizo partícipe a su pesar de la conversación privada entre la narradora y su amiga Vicky.

3.2. *Diálogos palimpsésticos*

En el reverso de las hojas del padre, la protagonista narra su juventud y la de Vicky, que transcurrieron durante los años del régimen militar, su migración a Brasil tras el secuestro de su amiga, y su rutina de pequeños rituales domésticos que la ayudan a mantener a distancia los traumas del pasado y los achaques de la vejez. Allí expresa su dolor por no tener descendencia, su temor a la soledad, pero también las alegrías cotidianas que le brindan las sesiones de natación, las caminatas a la orilla del mar, los gatos y palomas calentándose al sol en su patio, y los afectos que teje en su barrio. Rodeada de silencio, se dedica a este proceso rememorativo en su departamento en Río de Janeiro, ciudad donde, a diferencia de su padre que optó por la capital federal, se instaló en 1976 y donde se siente muy bien acogida, aunque tampoco termina de ser el hogar de lo propio, como refleja su anonimato buscado. La narradora no pertenece del todo al lugar en que vive ni a las relaciones sentimentales que inicia. Brasil es el lugar desde donde enuncia y donde se recompuso, mientras que Argentina es el espacio que se recuerda. A propósito de la obra de Vidal, Muslip (s.p.) ha señalado acertadamente que no Brasil, sino su tierra natal sigue siendo el punto de apoyo: "Lo que permite historizar la vida en Brasil termina por

ser lo que sucede en Argentina, […] casi no se menciona ningún hito de la vida política brasileña, pero sí se arma un mapa de acontecimientos marcantes de la política argentina y su impacto sobre las historias personales".

¿Podemos considerar que el diario paterno funciona en la novela al modo de un palimpsesto? Literalmente, este término griego παλίμψηστον significa 'grabado de nuevo' y se usaba para designar pergaminos donde se borraba una escritura antigua para transcribir una nueva, conservando huellas del manuscrito previo. En un sentido más amplio, el 'paradigma del palimpsesto' abarca diversas prácticas de inscripción y borradura. Roger Chartier ha mostrado que estas prácticas cumplían una doble función: conjurar el temor a la pérdida (mediante la inscripción) y controlar la proliferación de textos (a través de la borradura). En *Mar azul*, la figura del palimpsesto permite visualizar una superficie en la que coexisten al menos dos escrituras en contigüidad espacial: el discurso efectivo y otro espectral, no completamente legible, pero que posibilita la escritura manifiesta. La narradora no erradica la escritura del padre, sino que coloca la suya propia en sus intersticios. Más que borradura, dominan la reinscripción, la permeabilidad y, por momentos, la fusión: "[…] não reconheço por alguns segundos minha própria letra. Isso aquí foi ele ou eu quem escreveu?" (135). La yuxtaposición genera tensiones, haciendo de la novela un lugar de (des)encuentro entre padre e hija, un verdadero inter-texto. El acto de escribir aparece así en toda su ambigüedad, como pulsión de vida (en su vertiente de formulación de proyectos) y de muerte (cuando trae recuerdos dolorosos).

Aunque la narradora no logra descifrar el significado del hipotexto ni reparar las heridas sufridas —la frase "¿Cuánto tiempo dura un duelo?", tomada del *Journal de deuil* de Roland Barthes, recorre como un mantra toda la novela— , sí restablece, a destiempo y póstumamente, el vínculo con su progenitor, reconstruyendo una filiación quebrada, por problemática que esta sea.[12] Sobre todo porque ese mismo dispositivo del 'manuscrito hallado' estimula su propia escritura, que se propone como forma de producir y generar identidad. Sin ofrecer clausura, esta disuelve parcialmente el carácter melancólico del relato al permitir la creación de un diálogo imaginario entre dos memorias. Inicia un proceso de verbalización del pasado de la hija para poder situarse en el presente. Un principio similar de coexistencia rige la dinámica del translingüismo en la obra:

[12] Una constelación análoga reaparece en el discurso, ya que Vidal construye su novela a partir del reciclaje de fragmentos de otros autores, en su mayoría hispanohablantes. Uno de los intertextos clave es el verso "¿Qué es un padre?" de "Kaddish" *(El ghetto)*, de Tamara Kamenszain (véase infra sobre su relevancia para *Mais ao sul*).

las referencias a "la otra lengua" sugieren que la narradora eligió el portugués para escribir sus notas, sin ocultar que el castellano espera su turno para revelarse. Las citas de los cuadernos del padre, en cursiva, indican que él escribía en esa otra lengua, que se encuentra a flor de piel. Como en *Le bleu des abeilles*, el recurso de la escritura *en abyme* es bilingüe. Pero mientras que la correspondencia entre padre e hija en la novela de Alcoba toma la forma de un intercambio epistolar en español para comentar obras literarias francesas, *Mar azul* despliega la yuxtaposición póstuma de dos diarios redactados, respectivamente, en español rioplatense y en portugués de Brasil. En la obra de Vidal, no hay dualismo, lo esencial es su interconexión. Esta yuxtaposición difiere de la que se encuentra en *Le bleu des abeilles*, donde la relación entre hija y padre es de compenetración, pero el español se presenta como un mal necesario del que se reniega en cuanto es posible.

Antes de profundizar en la cuestión de la lengua, es necesario preguntarse para quién escribe la narradora. Al confiar su historia al papel, crea una escucha[13] y una inscripción social que la ayudan a superar la soledad y su estatus de extranjera en Brasil. Su escritura inicia la tímida emergencia de prácticas de encuentro participativas. Más allá de su función discursiva, su relato tiene un importante componente afectivo. Escribir es, para ella, una forma simbólica de mantener vivos a los difuntos: a su padre, muerto en el exilio, un "animal enjaulado" (79, en español en el original porque es una cita de los diarios) endurecido por las circunstancias políticas, de quien reconoce haber heredado varios rasgos (su afán por la escritura, su pulsión de partir, su predilección por el agua) y a quien ahora lamenta no haber buscado antes, cuando aún era posible. Pero sobre todo a Vicky, a la que la unía una intensa amistad.

Al igual que para la narradora de *Le bleu des abeilles*, para la de *Mar azul* el deseo se encarna en el color azul, pero aplicado al mar. Ya mencioné que, justo antes de la desaparición de Vicky, la protagonista y su amiga estaban escribiendo una obra de teatro sobre el mar, un monólogo sobre "[a] liberdade de estar na água, simplesmente, sem fazer nada" (132). Ahora, la historia se recupera en el formato de novela, un género que Vicky rechazaba en sus años de militancia por considerarlo una expresión artística burguesa. Para la narradora, sin embargo, su texto, que define por la negativa ("Isto não é um diário, nem uma carta, nem uma autobiografia,

[13] El psicoanalista francés René Kaës (2002), cuyo trabajo gira en torno a las catástrofes de las violencias perpetradas por el Estado, ha subrayado la importancia de la dimensión intersubjetiva a la hora de hacer visibles las huellas del trauma, es decir, la necesidad de instaurar una escena de escucha.

nem qualquer outro modo de escrita íntima. Só escrevo porque ele escreveu do outro lado", 74), sirve para expiar su culpa por no haber podido impedir el secuestro de su amiga aquel fatídico día de junio de 1976. Se convierte en una escena de contacto póstuma, en espacio privilegiado para que las voces de los muertos se vuelvan audibles. Recuperando el aporte clásico de Elizabeth Jelin, un "trabajo de memoria" puede manifestarse como una reverberación tal como se define en las teorías del afecto,[14] en la medida en que nos permite comprender que la ausencia de palabras también puede ser una forma de escucharlas desmontadas, como si estuvieran desincronizadas o viniesen desde lejos, efecto aún reforzado cuando se las leen relocalizadas en traducción portuguesa. Este modo de elaborar el duelo, que recompone el mapa de los vínculos y la trama de voces, implica una política del dolor que no necesariamente "deja ir" al objeto perdido (como afirmaba Freud en sus textos sobre duelo y melancolía), sino que impulsa el deseo de mantener vivo el vínculo con aquellos que se pierden, como un acto afectivo de aproximación y conexión. Y el lector también se ve interpelado por esas voces ajenas que invitan a reconstituir este "archivo afectivo" (Saporosi) que pone en evidencia cómo esa intimidad fue vivida y asumida.

Como todo en la novela, escribir posee para la narradora una honda dimensión corporal. A veces la letra fluye en contra del estado letárgico de su cuerpo frágil, aquejado de dolencias. En esos momentos, la escritura la mantiene alerta, pauta sus días, otorga espesor al tiempo presente. Pero cuando se acerca demasiado a los episodios brutales de su pasado, el equilibrio siempre precario se rompe. Para no dejarse arrastrar por la memoria, debe crear rutinas positivas que la anclen en el presente que habita ahora. Estas rutinas brindan un antídoto ante las ilusiones perdidas y la ayudan a superar la inercia. Hacer pie en lo cotidiano, dedicarse a tareas domésticas —cocinar, lavar los platos, saludar al portero—, o salir al exterior, pasear en la playa, ir a la piscina, acercarse al kiosco o acudir a los consultorios médicos. Toda la novela está atravesada por esta dialéctica entre orden y transgresión del orden, espacio limitado y desbordamiento. Este vaivén constante entre procrastinación y acción (escritura efectiva), junto a otros guiños como la presencia insistente de las palomas en el patio, puede leerse como una referencia intertextual a *La novela luminosa* de Mario Levrero, en la que el narrador consigna las minucias de su vida diaria mientras la promesa de escribir una novela se va incumpliendo. En su reseña de *Mar azul*, Eduardo Muslip ha destacado el trabajo minucioso que Vidal hace con la memoria vinculada a la percepción: "Acerca el recuerdo a la sensa-

[14] Como en *The Hundreds* de Lauren Berlant y Kathleen Stewart.

ción llevando la escritura muy próxima a la imagen, especialmente a la del cine" (s.p.). Tal calidad cinematográfica del lenguaje viene anunciada por el epígrafe del libro, una cita en francés de la directora Agnès Varda, que atestigua la presencia de una memoria histórico-cultural ajena al ámbito iberorrománico y capacita a su lector como lector multilingüe: "Je me souviens pendant que je vis" (voy recordando mientras vivo, la última frase pronunciada por Varda al final de su biopic *Les plages d'Agnès* (2008)). En este documental autobiográfico armado a la manera de un rompecabezas, un collage de vestigios recolectados, Varda camina —literalmente— hacia atrás, revisitando varios de los lugares que la marcaron. Hay un escenario que regresa como incesante *leitmotiv*: las playas y el mar.

3.3. *Imaginarios translingües: un mismo mar*

3.3.1. Flujos y desbordes

Para la narradora, la Argentina dejada atrás es sinónimo de lo siniestro: desaparición y machismo. Su fuga a Brasil en pleno auge del autoritarismo también fue una huida de una relación dañina vivida a los trece años con un tal R., innombrable. R., inicialmente percibido como figura protectora, era un ex alumno del colegio militar expulsado por su extrema dureza. La violación cometida por R. en la primera parte de la novela es el clímax de una serie de microagresiones originadas en su carácter celoso y sus ideas ultraconservadoras. R. confiesa haber tirado los cuadernos escolares de la narradora, le quita la única foto de su madre por considerarla obscena, y la aleja de su familia adoptiva, su único lazo afectivo, porque la madre de Vicky es una madre soltera y progresista, bajo sospecha. Intelectual de clase media, usa shorts en lugar de batas floreadas y esconde libros de Norah Lange o de Alfonsina Storni, títulos que forman una red intertextual en la novela. Es significativo que la violación (39-40) se narre en las propias palabras de R., silenciando a la narradora y volviendo la situación enunciativa abruptamente monológica. Esta escena final de la primera parte de la novela, con su lenguaje despectivo ("minha putinha"), su paternalismo y su predominio de imperativos, se lee como triunfo de la prepotencia. Termina así (habla R.):

> Para de chorar e se mexe, já estou quase acabando, eu não quero te machucar, você sabe, eu quero o melhor pra você, eu quero te ensinar um monte de coisas, você é tão burra, mas eu vou te ensinar, tudo, tudinho, mas agora se mexe, vamos, mexe um pouco essa bunda, que gostosa, bem fechadinha, isso, bem

> apertadinha, só pra mim, só minha, do jeito que eu mandar, assim, assim, isso, não chora, não chora, assim, se mexe assim, minha putinha, assim, assim, agora eu estou em você pra sempre (40).

Para colmo, la narradora sospecha que R. está involucrado en la desaparición de Vicky. Aunque no fue el agente directo del secuestro, su presencia frente al edificio donde ocurrió y la expresión vengativa de su mirada sugieren su implicación en los mecanismos de violencia del régimen.

Mar azul muestra que el deseo de control masculino en un contexto de subalternidad femenina debe interpretarse como una "estructura de sentimiento" (Williams 131-135) que alimentaba *por igual* el clima represivo y los anhelos utópicos de los setenta. Traza paralelos sutiles entre ciertos discursos y acciones de R. y del padre. A pesar de sus diferencias políticas con R., el padre, militante de izquierda, compartía con él actitudes patriarcales. Aunque la izquierda promovía una retórica igualitaria, consideraba a menudo a la mujer un factor de desestabilización. Esta actitud se evidencia cuando el padre también intenta silenciar a la narradora. Se trata aquí de un silencio disociador, distinto del silencio protector guardado con Vicky y, más tarde, con Luis (105, véase infra). Aunque la voz de la narradora era para ella "uma companheira segura" (74), el padre le reprochaba su locuacidad ("*¿no te cansás de hablar*?" (126)). Evocando una piscina climatizada que frecuentaban en invierno, la protagonista recuerda haberse sentido intimidada por hombres que "conversam como se o entorno não existisse" (54). Estas experiencias le generan un miedo permanente de hablar fuera de lugar, de ser inadecuada. Como resultado, aprende a callar y a envolverse en formas de mutismo, encontrando en la escritura una válvula de escape. El silenciamiento impuesto por el padre se convierte, tras su partida a Brasil, en una exclusión implacable reflejada en su diario. Además de su mudanza a Brasil y el recuerdo traumático que la persigue, estas estrategias de silenciamiento explican el distanciamiento de la narradora con respecto al español y su abrazo del portugués.

La protagonista rescata pocas cosas placenteras de su tierra natal. Van asociadas a momentos de ternura y complicidad con Vicky, la yerba mate que hace venir de Argentina, los cuadernos Rivadavia con tapa azul de su infancia, y una playa en Mar del Plata que le brindó felicidad. Para que un recuerdo se actualice y entre en el presente, debe encarnarse en una imagen: aquí, el bienestar del pasado argentino se vincula con la sensación del agua y se condensa en la potencia evocadora del mar. La narradora se define como un ser acuático. El agua, en todas sus formas, ejerce una atracción magnética sobre ella, trayendo alivio y resolviendo la tensión entre sujeto y espacio. Es un elemento de afecto, que proporciona una

sensación en la piel. En la obra de teatro que quiso escribir con Vicky, la inmensidad del mar representaba posibilidades infinitas y apertura al futuro. Al trasladarse a Brasil, decidió instalarse cerca del océano en Río de Janeiro, porque intuía que su proximidad sería una fuente de regeneración, teniendo siempre al mar como amuleto. En el *hic et nunc* de la enunciación, el agua ya no proyecta al futuro. A su edad avanzada, la narradora ya no se baña en el mar, pero camina a lo largo de su orilla; ahora, el contacto con el agua de la piscina la revitaliza. Mente y cuerpo deben estar en armonía, y la parálisis melancólica busca resolverse en el movimiento del agua: "Desde que recomecei a nadar a lembrança é mais palpável" (82).

En el imaginario del mar convergen varios deseos: recuperar la infancia, cuando era "uma menina que nadava" (76); el retorno simbólico al origen materno o *regressus ad uterum*, "como se o corpo pudesse se dissolver nela, se liquefazer numa outra matéria" (52); el agua que la unía al padre en una época en la que se sentía acompañada, deseo de una vida compartida. Su fuerte anhelo acuático está arraigado en un viaje de infancia con su padre para conocer el mar, una escena de iniciación mencionada en su diario. Fueron a un balneario cerca de Mar del Plata (podría tratarse de Mar Azul, en Villa Gesell, una playa que existe realmente), donde el aspecto del mar, tantas veces imaginado, la desconcertaba. El padre, siempre con compromisos políticos, iba y venía, y ella lo esperaba, contemplando ese mar "revolto e gelado, que recusava os banhistas. Eu pensava que não era certo uma beleza tão egoísta e sonhava com mares mais dóceis. Mares azuis e calmos para que a praia fizesse mais sentido" (106).

Años más tarde, viajando en ómnibus rumbo a Brasil, le llama la atención la posibilidad *de la similitud dentro de la diferencia*: descubre que el mismo mar (el Océano Atlántico) en el país vecino es mucho más acogedor, de un azul verdadero: "Da janela do ônibus então eu vi o mar e no país que eu começava a conhecer o azul não era uma ficção. Ele se espalhava, mutante, cortado por ilhas e rochedos, e descansava numa areia que cegava a vista" (90-91). Aunque rozará ese sueño del resplandor azul, nunca se atreverá a entregarse a él. En ese viaje en autobús vive una fugaz historia de amor con un argentino, Luis, pero no baja con él "naquela cidade com o mar tão azul" (145), dejando pasar la oportunidad del cambio de vida. Decide no tener al bebé que espera de él, al no ser capaz de "levar aquela imaginação adiante" (146). De algún modo, por renunciar al hijo, copia la actitud del padre que la abandonó. Pero no deja de soñar con ese hijo que nunca tuvo, que ahora le haría compañía y hablaría portugués con acento local, no como su padre o ella (169).

Esta continuidad dentro de la diferencia nos da una clave para entender mejor el abordaje del translingüismo en la novela. Ya de por sí, el mar

en toda su polisemia simboliza un estado transitorio en constante transformación, una fluctuación del pensamiento y del cuerpo, transitividad entre épocas, lugares, sujetos y lenguas, y la escritura que fluye en contra de la condición letárgica. En *Mar azul*, la narración está marcada por tales idas y venidas, desbordamientos que reflejan agitación y peligro, pero también por la calma de las aguas que resulta en una cierta latencia. Se inscribe en un horizonte de lo "liso". Deleuze y Guattari han definido el mar como el espacio "liso" por excelencia, en oposición al espacio "estriado" o sedentario (1980: 600). El espacio liso es el espacio aún no reglado ni codificado por el que transita el nómada, unido a multiplicidades no métricas. Lo estriado es lo medido, lo trazado, con voluntad de ordenar, controlar y homogeneizar. Lo liso carece de esa vocación, sus marcas son pocas y leves y su rasgo es lo heterogéneo. Esta "lisura" del agua se observa en el nivel temático de la novela y ejemplifica el *modus operandi* de su engranaje translingüe, tanto en la trama como en el discurso. Indica su principio organizador. Al igual que el tropo del palimpsesto que designa el contacto entre dos grafías, el del mar —el Atlántico a caballo entre Argentina y Brasil y bajo diferentes manifestaciones —templada en Mar del Plata, tropical en Río—, representa cierta permeabilidad y agilidad tanto identitaria como lingüística. Esta prolongación dentro de la diferencia se plasma en el título, *Mar azul*, idéntico en portugués y español, que señala que los límites entre las dos lenguas son porosos.[15] Sin embargo, el sintagma del título no significa exactamente lo mismo, ya que las connotaciones que despierta y los imaginarios a los que apela son distintos en ambas culturas.

3.3.2. Bilingüismo y traducción

Es necesario matizar la creencia común de que el bilingüismo funciona por acumulación. En realidad, hay tantas formas de vivir el bilingüismo como seres bilingües. Aunque casi todos experimentan un conflicto interno entre dos versiones de sí mismos (Besemeres 2002), no siempre se elige entre ellas, y existen múltiples formas de coexistencia. A diferencia de lo que ocurre en *Le bleu des abeilles*, en *Mar azul* no se produce una fractura nítida entre la lengua materna y la del nuevo país; el castellano sigue presente en la vida de la protagonista. *Mar azul* no se rige por un principio de supresión y sustitución, como en Alcoba; la dialéctica entre lo propio y lo ajeno se estructura de otra manera, mediante un movimiento entrelazado

15 La traducción al francés también mantuvo el título *Mar azul* (Paris: Mercure de France, 2015. Traducción de Geneviève Leibrich).

entre ambas lenguas. Por eso no se especifica en cuál de las dos lenguas se escribe. La lengua llamada consecuentemente "a outra língua" (por ejemplo 92), que debería ser el español rioplatense, late bajo el portugués brasileño, esta lengua que tanto le gusta a la narradora (138). Sus huellas irrumpen en el día a día o en los sueños de la protagonista, integrándose en las reflexiones de su diario. Ella vive la traducción como una dimensión inherente a su existencia translingüe. Como la autora, asume la convivencia lingüística, a sabiendas de que ninguna de las dos lenguas puede llegar a pertenecerle del todo, una sensación que Paloma Vidal expresó explícitamente en el prólogo de *Más al sur* (véase infra).

Primero, veamos cómo la narradora enfrentó el exilio, que por definición impone cierta mudez. Sin embargo, en la novela se presenta como una revelación, una oportunidad para redescubrir lo propio, ese lugar que quedó atrás pero permanece en uno. Durante la dictadura, cuando partir al extranjero se volvió una opción plausible, tomar clases de portugués no fue doloroso para la protagonista. A diferencia de Vicky, que nunca asistió a clases porque se identificaba por completo con su país, ella sintió un impulso hacia la lengua extranjera que asociaba con una nueva libertad, con el goce y el placer. Avanzaba a toda velocidad: "Eu posso falar em arrebatamento, porque desde o primeiro instante achei que estas palavras, esta cadência, este modo de chamar o mundo seriam meus em alguma medida. Especialmente certas palavras me faziam ser diferente e eu queria aceitar essa revolução íntima" (93). El portugués fluía, si bien la narradora era consciente de que nunca se 'domina' una lengua extranjera. Su profesora no se daba por enterada de la situación política en Argentina, una descontextualización común en los cursos de lengua. Mientras el régimen militar devastaba el país, decía banalidades del tipo: "[…] 'a Argentina tem um clima temperado'" (92). Al llegar a Río, el portugués de la narradora era aún una "língua de manual" (68). Alquiló el primer departamento un poco a ciegas, entendiendo solo algunas palabras de la agente inmobiliaria, "[…] praia, praça, supermercado, ônibus" (83). Con el tiempo, fue interiorizando la nueva lengua, aunque nunca la sintió enteramente suya.

El testimonio del padre demuestra que no todos los cambios de idioma se perciben como emancipadores; también pueden sentirse como una ruptura. Debido a su edad, aprender portugués le resultó más arduo y nunca logró deshacerse del acento, como suele ocurrir con los bilingües subordinados (a diferencia de los bilingües coordinados, como su hija). Para él, la otra lengua siempre fue una barrera, "sua inimiga, uma intrusa" (92). La constante traducción entre idiomas impone exigencias cognitivas y afectivas que pueden activar mecanismos de defensa. En su caso,

el multilingüismo —su propio padre era de origen italiano, lengua que él solo conocía pasivamente— le causaba una deconstrucción de la identidad, agravada por el colapso de sus ilusiones políticas. Cuando empezaba a perder la memoria, intentó detener la desarticulación del lenguaje aferrándose a las palabras, que imaginaba como "ventosas que se grudariam às coisas para salvá-lo do que o esperava" (94). Anotaba expresiones idiomáticas en su lengua materna, el español: "*brilla[r] por su ausencia*" (160) o "*mal de muchos, consuelo de tontos*" (138), modismos que habían perdido su sentido original para él. La reflexión del padre sobre la materialidad del léxico y la desautomatización de los códigos lingüísticos ilustra el estado espiritual de los hablantes translingües: la "hiperconciencia lingüística" (Gauvin). Inherente a la condición del desarraigado, le obliga a tomar distancia respecto a su lengua y cultura, y es motivo de permanente extrañeza. Esta incomodidad puede ser fuente de sufrimiento y de invención. Para el padre es sobre todo lo primero, mientras que su hija lo aprovecha como recurso creativo, aunque son dos caras de una misma moneda. "Brillar por su ausencia" no es una elección fortuita: todos los seres queridos de la narradora —primero su madre, luego su padre y finalmente Vicky— se alejaron de su vida. Teniendo en cuenta que la ausencia es el eje alrededor del cual gravita toda su existencia, encontrarse con esta frase marca para la protagonista una ironía situacional.[16]

También es interesante detenerse en la visión de la traducción del padre quien, además de ingeniero y activista político, era traductor literario del italiano, de, entre otros, como consta en su diario, Pirandello. Su relación con el oficio era de amor-odio. Para él, la traducción debía ser sobre todo copia de un original. Se obsesionaba con la equivalencia literal y nunca se conformaba con las propuestas que encontraba en los diccionarios. Las fricciones entre el español y el portugués también lo irritaban. Finalmente, "quando o método de ver os nomes desenhados sobre seus referentes falhou" (94), culpó a la lengua nueva de su amnesia. La narradora, en cambio, no rechaza su primera lengua. De no haber sido por la mala imagen que su padre le dio del oficio de traducir, le habría tentado. Durante el fin de semana, la hija lo veía meterse "com aqueles livros pesados, colocando uns sobre os outros em pilhas frágeis para em seguida removê-los e reordená-los em aberto mau humor quando não encontrava em nenhum deles o que estava procurando" (100).

En su vida diaria, ella es sensible a los pasajes. Se abre a la traducción y se deja habitar por el bilingüismo. Llena sus anotaciones de comentarios metalingüísticos. Comenta, por ejemplo, la fonética del verbo "lembrar"

[16] Para una definición más precisa de este término, véase Adriaensen (39-41).

(97), o se deleita evocando ciertos verbos portugueses que le parecen más plásticos que sus contrapartes españolas: "'chacoalhar' por "sacudirse de la risa" (171). En sus citas médicas, se fija en los desfases de comunicación que a veces las convierten en diálogos de sordos. Tiene, además, una conciencia muy aguda de las diferencias culturales, reconociendo enseguida a sus compatriotas por su "desfaçatez" frente a la extrema amabilidad de los brasileños (149). Incluso cuando su vida corre peligro, no puede dejar de preocuparse por cómo se dicen las cosas: "Por um triz não fui atropelada no caminho da piscina para casa. Tento traduzir essa frase na outra língua, mas não acho nenhuma equivalência que me agrade" (100).[17] Por otra parte, el español, ahora privado de valor de uso cotidiano, opera como lengua del inconsciente. Irrumpe en sus sueños y angustias nocturnas. Y aun si no concuerdan con la realidad del lugar, sus fantasías eróticas suelen transcurrir en esa misma lengua, como cuando imagina un futuro con un hombre carioca que nada en el mismo horario que ella y con el que le encantaría viajar al sur (121).

Otra prueba de que *Mar azul* no se obsesiona con estas cuestiones de fidelidad y divergencia es que, además de ser una preocupación temática medular, la superposición lingüística se repite en la estructura enunciativa de su discurso. Un análisis de las opciones lingüísticas muestra cómo estos tránsitos se entretejen en el texto. Lo único que se mantiene en español, son las citas tomadas de los diarios del padre. En los diálogos con Vicky, en cambio, la narradora no usa el castellano. En la aparente reproducción de la oralidad apenas hay marcas del español. Es evidente que la narradora de *Mar azul* escribe traduciendo, practicando lo que Meir Sternberg llama "translational o interlingual mimesis", es decir, "el problema de la traducción de un discurso originalmente pronunciado en una lengua distinta de la del marco y ajena a la competencia comunicativa de su enunciador y/o de su audiencia" (136, mi traducción). Es sabido que el estilo directo se basa más en una convención literaria para crear verosi-

[17] En *La resistencia*, Julián Fuks enfoca otro aspecto de la vivencia del lenguaje en Brasil. Describe el proceso gradual de erosión de la militancia de sus padres a través de cambios sutiles en el significado de las palabras. Si al inicio todo es ajeno y provisorio (109), y les extraña que en Brasil "tomar un café [tenga] un sentido literal que no incluye la permanencia por largas horas", poco a poco se acostumbran y el "sabor del café empieza a gustar" (109). La familia se vuelve más brasileña, más cómoda en su país de adopción, y más ajena a lo que una vez fue. Esto se refleja en la nueva connotación de "sobremesa": en español, es el tiempo de conversación después de comer; en portugués es sinónimo de postre: "sobremesa ahora son las frutas que colorean muchos platos, no las manos que gesticulan con ligereza, no las palabras ágiles que dispersamos" (134; cito por la traducción española).

militud que en evidencias empíricas. Nunca puede ser un calco fidedigno del acto de habla original, ya que la escritura no es una forma derivativa del habla, que siempre se recrea. Pero en *Mar azul*, no hay siquiera lo que Sternberg llama "coincidencia vehicular": las conversaciones se recrean en portugués, aunque ocurrieron en castellano rioplatense. Esta mímesis de traducción, bajo una apariencia de transparencia, es una falacia: el alto grado de mediatización desmiente el vínculo automático entre estilo directo y literalidad. En un sentido más amplio, esta difuminación entre las lenguas, asumida plenamente por la narradora, desarticula la utopía de la equivalencia lingüística en la que aún creía su padre.

La narradora actúa aquí claramente como *alter ego* de la escritora Paloma Vidal. Al igual que su personaje, Vidal no parte de una lengua para llegar a otra, sino que transita entre lenguas. Y aunque no escribe en portuñol,[18] tampoco busca borrar las interferencias entre el español y el portugués; al contrario, las resalta y pone de relieve, componiendo sus textos en este intersticio. Al escribir traduciendo, desbarata los términos para instalar lo que Delfina Cabrera, en su análisis de la obra de Puig, llama una "zona de traducción", un espacio sin límites fijos que funciona como su lugar de enunciación. Inspirándose en las ideas de Naoki Sakai,[19] Cabrera define esta zona como "la traducción comprendida ya no dentro del régimen de representación moderno (reproducción menor de un texto en una lengua a otras) sino como un espacio de la experiencia" (59-60). Aquí, la traducción deja de ser un movimiento lineal desde un origen a un no-origen para convertirse en un "recorrido que no se fija en un lugar; una zona que atraviesa" (59-60).

Sea como sea, a veces hay que resignarse a lo intraducible. Desde que Barbara Cassin lo definió no como lo que uno no traduce sino como "lo que uno no para de traducir", un proceso interminable, lo entendemos como un síntoma de las diferencias entre idiomas y culturas. Así como la narradora debe asumir la inaccesibilidad de la vida del padre, también debe aceptar que no todo se puede expresar igual en cada lengua, que existen nudos de opacidad. Hacia el final de la novela, el portero José le entrega un

[18] En este aspecto, *Mar azul* se aparta de textos que exploran la hibridación lingüística, como *Mar paraguayo* (1992) del brasileño Wilson Bueno, que fusiona el portuñol con el guaraní y que, según mi clasificación, se inscribe en la dinámica fronteriza, mostrando afinidades con la escritura de Gabriela Cabezón Cámara.

[19] La "zona de traducción" de Cabrera no coincide con la "translation zone" de Emily Apter (2006). Apter se refiere a áreas geográficas (imperios, naciones o (barrios de) ciudades) de intensa interacción lingüística, donde existe una aguda conciencia de las relaciones de traducción. Construyó su "zona de traducción" por analogía con la "zona de contacto" de Mary Louise Pratt (1991; véase infra, capítulo 3).

diario con la foto de Videla, a quien no se nombra ("a foto do ditador octogenário", 169) en primera plana. Aquí, *Mar azul* se abre al presente de la enunciación, hacia la actualidad sociopolítica. El dictador acaba de morir y la prensa internacional recuerda que no se arrepintió de sus actos. Uno de los titulares cita, en portugués, la frase emblemática que pronunció en mayo de 2012, un año antes de su muerte, calificando a los desaparecidos en su país como "la figura más cómoda" para reprimir porque no importaban a la sociedad. La narradora la retraduce mentalmente al español, "como se a simples leitura não fosse capaz de me fazer entendê-la" (169): "*desaparecido figura cómoda*" (170, en cursiva en la novela). Intuitivamente comprende que el término "desaparecido", tan cargado de significado por los estragos que causó en su entorno, no puede trasladarse a la otra lengua; solo en español cobra su siniestro sentido. En ciertas circunstancias, la lengua materna funciona como un lugar de memoria que no puede dejar de visitarse, convirtiéndose en objeto de duelo, deseo y fascinación.

Sin embargo, la resistencia a la traducción en este aspecto puntual tiene un alcance que va más allá de la intriga específica. Si Paloma Vidal decide realzarla, lo hace desde una lectura más amplia de los diferentes efectos de las políticas de memoria llevadas a cabo por Argentina y Brasil. En Brasil, la amnistía significaba amnesia (Azevedo y Sanjurjo). Al menos en el momento de publicación de la novela, el país se negaba a enfrentar su pasado, revisar los crímenes cometidos y sacar a luz las atrocidades del régimen. Aunque Brasil y Argentina comparten la experiencia de la dictadura, están en tensión en lo que a esto atañe. La reacción del portero de *Mar azul* es muy elocuente. Al ver tan impactada a la protagonista, le pregunta "que é um desaparecido" (170). La posición bifronte de Vidal le permite intervenir críticamente en el panorama literario brasileño, contribuir a desbloquear lo que Samanta Rodríguez, basándose en una hipótesis de Florencia Süssekind, ha llamado la "escritura inmovilizada" (s.p.) de la posdictadura brasileña. Según Rodríguez y Süssekind, más que la censura, las estrategias autoritarias brasileñas lograron "inmovilizar la escritura de la experiencia dictatorial", afectar los modos de representación literarios y fomentar estéticas que favorecieron "una idea de literatura como *catarsis* y *compensación* de lo real, una literatura capaz de suturar fracturas, cuya concepción unívoca de sujeto, Historia y Nación iba a la par de las políticas culturales autoritarias" (s.p.).

Libros como *Mar azul*, que no representan literariamente la dictadura argentina o brasileña desde una referencialidad biográfica o social y no pertenecen a la literatura de denuncia, están en las antípodas de esta tendencia. El "riesgo de la memoria como entrada a un estado de inmovilización" (Rodríguez s.p.) recorre toda la novela. La narradora lo contrarresta

escribiendo sobre su pasado argentino a partir de residuos de recuerdos y retazos de obras literarias argentinas, disolviendo la referencia de hechos y lugares. Tampoco es casual que toda una experiencia brasileña de décadas permanezca en la sombra. Esta gran e inquietante elipsis de la adultez de la protagonista puede interpretarse como un modo de hacer social una trayectoria individual.

4. La autotraducción como estrategia de escritura translingüe

4.1. Mais ao sul/Más al sur *de Paloma Vidal: "¿Qué lengua me pertenece?"*

4.1.1. "Viagens": la ficción del "verdadero origen"[20]

Contrariamente a lo que ocurre con los escritores del primer capítulo, la autotraducción sí aparece en Vidal y, como veremos, en Waisman, como un eslabón crucial en la dinámica creadora de la narrativa translingüe y como expresión de todo lo que implica. No me detendré en destacar la relevancia de esta variante, ya demostrada por el auge de los estudios sobre autotraducción en el siglo xxi; casi podríamos hablar de una rama académica llamada "Self-Translation Studies" como sugiere Anselmi. Aunque no hay unanimidad sobre el estatus de la autotradución[21] (¿verdadera traducción o nuevo original?), está ampliamente documentado que, lejos de ser un fenómeno marginal, esta práctica tiene una larga tradición en el mundo literario: la figura del autor-traductor de su propia obra existe desde hace siglos (Hokenson y Munson, 2007), bajo formas en constante evolución. Hoy en día, asistimos a una verdadera proliferación, también en el ámbito latinoamericano.[22] Mi propósito aquí no es resaltar la singularidad de la operación, sino reflexionar sobre la autotraducción de textos originales que, al incorporar la traducción como proceso genético, ya son el resultado de un complejo proceso translaticio, como los que se analizan en estas páginas.[23]

[20] Cita de *Mais ao sul* (45-46).

[21] Definida aquí de la manera más sencilla como la traducción de un texto a otro idioma hecha por su propio autor (Popovič 19).

[22] Remito al número monográfico de *Mutatis Mutandis* sobre la autotraducción en América Latina, editado e introducido por Rainier Grutman y María Laura Spoturno, que ofrece un excelente estado de la cuestión.

[23] En *Literature in Motion. Translating Multilingualism Across the Americas*, Ellen Jones da otros ejemplos del fenómeno.

La colección de relatos *Mais ao sul* (2008, Língua Geral) y su traducción *Más al sur* (2011a, Eterna Cadencia) son anteriores a la publicación de *Mar azul*, pero ya anuncian su estética de porosidad. Comparten con la novela la importancia de la lengua materna y la extranjera en la construcción de la subjetividad de personajes autoficcionales que se mueven entre idiomas y ciudades. Estos protagonistas pertenecen a la categoría de los que partieron y no conocen el regreso al lugar que dejaron atrás, ya que ese lugar, con toda su constelación de referencias y emociones, se ha transformado para siempre. Las nueve historias de *Mais ao sul* tienen como núcleo común la emigración y la memoria, el modo en que se recuerda y se recrea un pasado y se vislumbra o imagina un futuro. Los desplazamientos constantes se reflejan también en la estructura del volumen, dividido en dos partes: "Viagens" y "Fantasmas". El título evoca un lugar ubicado siempre un poco más al sur, un lugar quimérico al que nunca se llega del todo. Las identidades de los protagonistas están determinadas por los procesos de desarraigo y rearraigo. Son personajes que siempre sienten una nostalgia imprecisa; cuando están en Londres extrañan la Argentina o Brasil y viceversa. Se caracterizan por preguntarse cómo habría transcurrido su vida de haberse quedado en el lugar de origen.

El relato más largo, "Viagens", evoca tres viajes que han marcado la vida de la narradora: el del abuelo catalán que se afincó en Buenos Aires; el de sus padres que dejaron Buenos Aires por Río de Janeiro debido a la última dictadura; y su propia estancia en Londres, que termina con el propósito de irse de nuevo. En cada viaje se especifica el modo de comunicar, pero también se comentan situaciones de inconmensurabilidad para las cuales se buscan compensaciones. Así, cuando el abuelo le pide a la narradora que hable de sus viajes, la falta de una lengua común se lo impide. Pero los personajes expresan su afecto mutuo mediante el registro visual (mandándose postales), la cercanía corporal o escuchando juntos la radio y creando así otra forma de intimidad.[24] La mirada de Vidal es aquí más plenamente una mirada de segunda generación, atravesada por las características de la "posmemoria" o memoria vicaria. Esto se evidencia sobre todo en la segunda sección de "Viagens", donde la narradora relata

[24] La imposibilidad de acceder a un legado familiar se tematiza en algunos antecedentes de estos relatos de filiación argentinos del siglo XXI, como *Maldición eterna a quien lea estas página* de Manuel Puig (1980), y *Lenta biografía* de Sergio Chejfec (1990) —véase también el capítulo 4, "Heredar un pasado inasible", de *Habitar la distancia* de Flavio Fiorani, 57-79. En estas obras, el exilio se vive como radical intraducibilidad, un "deslingüismo" que provoca mutismo. Ante la pérdida de la lengua y la falta de objetos para reconstruir el archivo familiar, los hijos buscan establecer contacto por otras vías: mediante una comunicación gestual o la captación de atmósferas.

su mudanza (de sus padres, su hermano y ella misma siendo niña) desde Buenos Aires a Río de Janeiro. Los padres nunca le contaron detalles sobre el motivo del exilio y ella nunca preguntó por ellos (29). Solo se alude lateralmente al motivo traumático de la desaparición, a través del juego infantil del policía y el ladrón que metaforiza la represión que aterra a la madre ("Por que está chorando, mãe?", 28), y mediante la despedida de una amiga cuyo hijo fue secuestrado por el régimen militar (35).

El exilio no se presenta como un gran acontecimiento trágico; se desdramatiza para construirse como un relato de pequeñas decisiones cotidianas. La narradora recuerda sobre todo los aspectos prácticos del desplazamiento: juntar sus cosas en una valija, sus padres ordenando objetos (28). No obstante, está presente como latencia inquietante. La alternancia de idiomas no parece provocar desgarramiento; surge de manera casi distendida, con espontaneidad y ligereza. En la víspera del traslado, la narradora ya era "uma criança falante, o que conforta minha mãe. Já tenho uma língua, e ela lhe faz companhia e lhe dá alento na solidão da viagem" (28). La mera presencia del habla, independientemente de si era consciente o hacía sentido, bastaba para suavizar la dolorosa partida.

Una vez en Brasil, la protagonista comienza a aprender portugués con una maestra argentina llamada Felisa: "Vou inspecionar meu novo quarto, onde há uma cama que logo aprenderei a chamar de 'beliche'. Estranha essa palavra com sotaque francês, diz minha mãe quando lhe conto a novidade. Todos os dias, após uma tarde com a professora Felisa, chego em casa com palavras novas que ensino à minha mãe" (29). En esta escena típica de la migración, donde los niños enseñan la lengua extranjera a sus padres, se percibe una ambigüedad similar a la descrita en *Le bleu des abeilles* de Laura Alcoba: la nueva lengua efectúa un distanciamiento de la lengua materna y de una parte de la propia personalidad, pero también impulsa un nuevo acercamiento íntimo hacia la madre. En el presente de la enunciación, la narradora registra que ese momento marcó el fin de la completud anhelada, "a completude tão desejada, um lugar para cada coisa, todas as coisas num só lugar" (27), ya que desde entonces ha vivido en diferentes ciudades extranjeras con escasas pertenencias. Por primera vez, lo familiar aparece bajo el signo de la extrañeza, y a veces de lo siniestro, aunque las crisis acaban dando paso a una sensación de liberación. La reflexión de la narradora sobre lo que la migración significa para su identidad produce una tensión constante entre el sentimiento perturbador de la dislocación de estas vidas, que desencadena momentos de angustia plasmados en respuestas somáticas (el abuelo que sufre terrores nocturnos (23); la narradora que tiene pesadillas a su llegada a Copacabana (32-33; 34-35) y, siendo adulta, en Londres, donde se habría escapado de la cama

si su novio no la hubiera sujetado (42)), y una experiencia emancipatoria de poder despojarse de todo lo accesorio de su pasado para reinventarse.[25]

En la tercera parte de "Viagens", la narradora se instala en Londres, un territorio neutro tanto para ella como para su novio argentino. El reencuentro con el español a través de un interlocutor íntimo provoca una revisión de su autoimagen, como también sucede en *A resistência* de Julián Fuks (con el hermano) y, como veremos, en *Leaving,* de Sergio Waisman (con la pareja). Este nuevo compañero, mucho más sedentario que ella, la trae de vuelta a su vida argentina al interrogarla sobre su "verdadero origen"; hace tambalear la imagen cuidadosamente construida de la superposición de capas identitarias:

> Paro depois de escrever "verdadeira origem". O encontro como ele estilhaçou essa idéia. Até aquele momento, eu me equilibrava precariamente entre duas identidades, mas existia um equilíbrio: Buenos Aires era uma imagem ao fundo e o Rio de Janeiro era o primeiro plano, onde se desenrolava minha vida. Quando me perguntavam sobre minha nacionalidade dizia que era uma falsa argentina (45-46).

Al episodio de la convivencia placentera en Londres ponen un fin brusco los atentados terroristas en el metro de la capital británica en julio de 2005, en los que muere su compañero. El desamparo absoluto que la "falsa argentina" experimenta entonces, agravado por su dominio defectuoso del inglés, desencadena el proceso de escritura que emprende para responder las preguntas de él. No sabe cómo seguir, pero sabe que, tarde o temprano, tendrá que partir una vez más, hacia el sur.

Mais ao sul parte de una duda constitutiva, similar a la que subyace en *A resistência* de Julián Fuks o *Leaving* de Sergio Waisman, donde el pasado vivido afuera y en otro idioma resulta igual de inalcanzable desde el presente de la enunciación: ¿se puede reclamar como propio un país que nunca se ha conocido realmente? La narradora de "Viagens" intenta entender el fenómeno de la errancia documentándose científicamente sobre la migración de personas y aves, pero esta acumulación de datos objetivos apenas la ayuda en su búsqueda de identidad; su tabla de salvación será la escritura. Sugiere que estar alejada de la lengua de la infancia aumenta la distancia temporal; que el bilingüismo contribuye a esta identidad ambivalente. Dejar atrás la lengua materna equivale a borrar una parte de uno

[25] Para un análisis de *Más al sur* desde la perspectiva de la extimidad, véase Seiffert 2014: 109-116. La extimidad, concepto lacaniano, designa a un sujeto siempre exiliado de sí, que encuentra lo más íntimo de su ser en aquello lejano y deslocalizado respecto de él mismo.

mismo, ya que es vehículo de reminiscencias del pasado, a modo de un archivo inconsciente. El otro idioma actúa como un filtro más que ficcionaliza la historia y complica el engranaje de la memoria (39). La incertidumbre se plasma en saltos temporales, estructuras asociativas, elipsis y preguntas retóricas, procedimientos que reflejan la dificultad de abarcar una vida. La narradora compara el proceso defectuoso de recordar los detalles de la partida a Brasil con el manejo de una lengua extranjera que nunca se entiende completamente, sino "sempre com vazios de sentido, expressões que se perdem, fonemas que se confundem" (29).

Vivir inmerso en una lengua extranjera complejiza la definición de la propia identidad. Al dar protagonismo a la relación con ese otro idioma, los relatos del presente capítulo ejemplifican el cambio en la relación entre el escritor y la lengua nacional, como sostiene Yildiz, y problematizan la estética tradicional de la autobiografía, cancelando la posibilidad de una lectura transparente en términos biográficos. Como se indicó en el análisis de *Le bleu des abeilles*, son narraciones signadas por una discursividad heterogénea que requieren una intervención sobre las escrituras del yo que no puede ser ingenua. Según Philippe Gasparini (7), el término "autoficción"[26] designa en la actualidad ese lugar de incertidumbre estética, que es, como dice Lorena Amaro, un espacio de "reflexión escritural" acerca de la relación entre ficción y verdad histórica (2018: 21). La narradora de "Viagens" menciona esta inestabilidad suplementaria cuando se pregunta: "Lembro ou imagino? A chegada a um aeroporto desconhecido e a pergunta desconcertante, seguida de silêncio: *qué lengua hablan*?" (28; cursiva en el original). Si no hay frontera nítida entre recordar e imaginar, solo es adecuada una escritura autoficcional.

Para Vidal, la literatura es necesaria para expresar lo que de otra forma no podría ser dicho; en su caso, permite alcanzar un espacio entre dos mundos. Escribir los cuentos de *Mais ao sul*, según la autora, fue una respuesta a la pregunta que más frecuentemente le hacen: "si se siente más brasileña o más argentina" (2011b: s.p.). Del mismo modo que el "yo" de Waisman, la narradora de *Mais ao sul* recurre a textos literarios de una doble tradición: la argentina y la brasileña. El original brasileño está encabezado por tres versos de Tamara Kamenszain, dejados en español: "seguiré buscando despierta/para después/poder olvidarme". Proceden de "Kaddish", que abre el poemario *El ghetto* (2003), traducido por Vidal

[26] Seguimos la definición de Vanden Berghe y Licata (2024), que consideran como autoficciones "aquellos textos que presenten una identidad onomástica entre autor, narrador y personaje, y que propongan este pacto de ficción al lector. [...] En algunos casos los narradores son anónimos, pero entonces la identidad es sugerida por otros biografemas" (27).

al portugués. Sujeto diaspórico como Vidal, Kamenszain dedicó *El ghetto* a la memoria de su padre y a la cultura judía a la que pertenecía: los versos citados expresan su deseo de acercarse primero a ella para después poder distanciarse. En Vidal, se refieren a la búsqueda de una lengua. Un segundo intertexto aludido en "Viagens" es *Berkeley em Bellagio* (2003), del brasileño Gilberto João Noll, novela sobre una experiencia de errancia. El personaje está en un país extranjero cuya lengua le cuesta entender y recuerda una tarde de verano a las orillas del río Guaíba (31). La labor intertextual va más allá del afán de construirse una 'biblioteca' personal a partir de préstamos, apropiaciones e intercambios; también actúa como una forma de escribir entre voces, un dispositivo de apelación e incorporación de las diferentes memorias histórico-culturales que configuran un proyecto estético.

4.1.2. ¿Reconfiguración del *ethos* autorial?

Otra estrategia de Vidal en su búsqueda de identidad es la autotraducción. En lo que sigue, quisiera interrogar el gesto de traducir el propio texto a la lengua de la infancia. ¿Cómo interpretarlo? ¿Cuál es la motivación de esta autotraducción, su propósito, su papel en la construcción de la obra, su funcionamiento como práctica discursiva? ¿Ayuda a realizar la poética translingüe de la autora o la desarticula? Adelanto que consideraré esta autotraducción, al igual que la de Waisman, como instrumento heurístico, proceso clave en el itinerario identitario y literario de sus respectivos autores. Según María Laura Spoturno (2019), la autotraducción reconfigura el *ethos* discursivo de un autor, permitiéndole insertarse en otro contexto y rectificar o consolidar imágenes (pre)discursivas existentes. En *Más al sur*, la intervención paratextual más llamativa es la inclusión de un prólogo, la "Nota a la edición argentina", donde Vidal justifica su decisión de autotraducirse. Esta decisión fue provocada por una anécdota: al participar en un concurso para escritores brasileños, no le permitieron recibir el premio porque, aunque sus cuentos estaban escritos en portugués, no tenía la nacionalidad brasileña, un detalle que no había considerado. Pero más allá de esta motivación circunstancial, la autotraducción corresponde a uno de los ejes de la obra: "El libro que sigue fue escrito en portugués y traducido por mí al castellano. La operación significó volver a vivir una inquietud que quizás sea su motivo mismo: ¿qué lengua me pertenece?" (9). La cuestión de la propiedad de la lengua, su adquisición y su claudicación, se manifiesta en múltiples escenas lingüísticas en los cuentos: algunos personajes han visto erosionada su lengua materna o la han mezclado

con otra (el portuñol de la abuela de "Tiempo de partir"), o desconocen una lengua que necesitan (la joven que viaja en ómnibus hacia Austin en "Jesús de El Paso" pierde una conexión por no saber inglés). Esta insistencia temática, reflejo de su propia fluctuación lingüística, hizo que a Vidal le pareciera natural enfrentar su "estar entre lenguas":

> No hacerlo sería no asumir que muchas veces *escuchaba* el texto en castellano (¿al escribir "*apagar*" acaso no escuchaba "borrar"? ¿"Garabato" en vez de "*garancho*"? ¿"Hamaca" en vez de "*balanço*"?). Era no asumir una condición ambivalente, incierta, que hasta hoy me hace soñar en castellano cuando estoy en la Argentina y me imposibilita de[27] hablar en esa lengua con mi hijo nacido en Brasil (10).

La autora admite aquí que, reforzado por la proximidad fonética de ambas lenguas, el proceso de escritura ya era translingüe; el texto fue pensado en parte en castellano, la lengua de la memoria. Antes de autotraducirse formalmente, ya había ocurrido una traducción mental, interiorizada, definida por Dasilva y Tanqueiro como un "proceso de traducción que se realiza dentro de las propias obras originales" frente a la autotraducción "que se materializa en una publicación" (245). Al inicio Vidal no sabía cómo abordar esa traducción, pero finalmente descartó la opción de la reescritura: "Si la idea me parecía tentadora, a la vez me preguntaba si no significaría borrar la marca de la trayectoria que, como dije, pienso que es el motivo del libro" (10). A la hora de emprender la autotraducción formal, Vidal se presenta explícitamente como traductora, como una traductora del texto de otro, allí donde en la autotraducción se reconoce que autor y traductor son la *misma* persona. Minimiza el retrabajo del *ethos* y afirma haber tomado pocas licencias con el original:

> De modo que el libro que sigue fue efectivamente *traducido* y no *reescrito*, lo que significó intentar tomar cierta distancia, como si estuviera trabajando con el texto de otro —como de hecho tantas veces hice trabajando como traductora (11).

Uno de los motivos para no posicionarse como (re)escritora es el miedo que sentía ante los efectos de invertir los términos: temor a verse arrojada de nuevo a su pasado argentino; a perder sus facultades expresivas en portugués, su lengua de expresión literaria. Es decir, miedo a perder el control, miedo ante el "efecto retardado" que menciona Sigrid Weigel (la "Nachträglichkeit" o temporalidad retroactiva de la constelación

[27] Interferencia del portugués: según la norma debería omitirse el artículo "de".

psicoanalítica), de dejar de saber quién es. Temía que una reescritura más enérgica le hiciera perder su singular voz de escritora y la recondujera a la hoja en blanco.[28] Tal sensación de que lo aparentemente familiar está habitado por lo extraño produce la incomodidad que emana de lo siniestro, en su sentido freudiano.[29] Pone de manifiesto la inestabilidad del supuesto punto de llegada. Para expresar esta amenaza de lo ominoso, Vidal toma prestada una imagen de otro escritor cuya vida transcurrió entre lenguas, el franco-español Jorge Semprún:

> Confieso que no me animé. Me impidió reescribirlo la angustia que me provocaba la idea de perder lo que el libro me había permitido construir, angustia que se materializa en una imagen leída en un testimonio de Jorge Semprún: un libro editado, encuadernado, con título, ilustración y las páginas en blanco (11).

O sea que Vidal deseaba acercarse a la lengua perdida, curiosa por ver adónde la llevaría esta experiencia, pero manteniendo estrictos límites entre las dos textualidades, por temor al contagio asociado a la figura del doble. Su cautela muestra que no cree en la idea recibida del bilingüismo simétrico como simple acumulación de dos lenguas. Para ella, sería ingenuo reducir la autotraducción a una celebración de la hibridación que empodera al sujeto; también es necesario comprender su lado desestabilizador. Plantea que traducir su libro la hizo entender que nunca llegamos a dominar una lengua, sino que la lengua nos habita, según la concepción psicoanalítica y derrideana de su impropiedad. En la "Nota" concluye: "hay una lengua en la que se escribe, aunque sea una lengua mezclada. Aunque evidentemente, nunca llega a pertenecernos" (11). Su pregunta inicial (¿qué lengua me pertenece?) queda, entonces, irresuelta.

En la "Nota", también se menciona un proceso de edición colaborativa con Adriana Kanzepolsky, colega argentina en la Universidad de São Paulo donde Vidal enseña. La figura de la editora hace que el límite entre la autotraducción y la traducción hecha por otro o alográfica se desdibuje. Según la "Nota", esta autotraducción surgió por necesidad creativa, como técnica de desarrollo estético. Es una intensificación de la exploración identitaria y literaria de Vidal como "escritora entre lenguas"; este es el *ethos* que desea forjar en ambas versiones. La autora se define como

[28] Este temor ante la página en blanco se confirma en otras señales de su obra, como su fascinación por *La préparation du roman* de Roland Barthes, a quien dedicó un ciclo de *performances*, "Resistir a Barthes".

[29] Según Sylvia Molloy, "La mezcla, el ir y venir, el *switching* pertenece al dominio de lo *unheimliche* que es, precisamente, lo que sacude la fundación de la casa (2016: 15).

un sujeto en frágil equilibrio que busca comprender su condición ambivalente a través de las interferencias lingüísticas de su literatura (10). Veamos ahora algunos ejemplos de desafíos concretos planteados por esta autotraducción. Permitirán averiguar hasta qué punto Vidal mantuvo esas huellas de la otra lengua (o manifestaciones heterolingües) en el discurso autotraducido.

En cuanto a su aparato paratextual, *Mais ao sul* contiene varios lemas y dedicatorias que reflejan su hibridez a través de la intertextualidad. El epígrafe del libro, tomado del ya mencionado poemario de Tamara Kamenszain, y la dedicatoria del cuento "Escena en el jardín" a Luisa Valenzuela crean contrastes que se pierden en la traducción al español, pero este efecto es compensado por epígrafes que refieren a escritores brasileños: "Jesús de El Paso" abre con versos de *Cabeças inclinadas* de Sebastião Uchoa Leite, y "Tiempo de partir" menciona una pieza de Juliana Pamplona. Así, se mantiene el equilibrio entre las esferas lingüísticas y culturales. El texto meta neutraliza la extrañeza del título "Así es la vida" en castellano, mientras que el lector hispanohablante de "Viajes" tendrá dificultades para identificar la impronta de *Berkeley em Bellagio* de João Gilberto Noll, novela sobre la errancia cuyo título no se menciona.

En el cuerpo del texto, destaca la presencia masiva de elementos en español. En el original, los protagonistas mantienen su discurso interno en portugués, pero todas las frases en itálica marcan apariciones del castellano, un efecto que se pierde con el cambio de lengua. En el texto meta, solo queda el balizaje[30] tipográfico:

> *Si un día te volvés a la Argentina*, diz a mulher. A língua perfura a paisagem. Contraio os músculos do rosto e sinto se definir imediatamente aquela ruga familiar entre os olhos (*Mais ao sul*: 38-39).

> *Si un día te volvés a la Argentina*. La lengua perfora el paisaje. Contraigo los músculos de la cara y siento que se define inmediatamente esa arruga familiar entre los ojos (*Más al sur*: 40).

Al pasear por el borde del Támesis, la narradora de "Viagens" escucha retazos de una conversación en español, su lengua materna con tonalidad rioplatense, y la mención de su país, lo que le provoca una fuerte reacción fisiológica. De repente, se siente extranjera, pero esta extrañeza genera una familiaridad (la "arruga familiar"). Este es un ejemplo del español del enunciado que irrumpe ("perfora") en el portugués del discurso, efec-

[30] El término es de Myriam Suchet.

to que desaparece en la autotraducción. Además, el verbo de atribución ("diz a mulher") se ha eliminado en la versión española.

En general, los conceptos de la "otra" cultura se transponen mediante cursivas o comillas, y en otros casos, se neutralizan. Así, en el diálogo con el abuelo, el lector hispanohablante no deduce inmediatamente que la lengua materna de la narradora es el castellano, pero que gradualmente lo fue cambiando por el portugués:

> *Estoy cansado, m'hijita —cuéntame de tus viajes*, ele dizia (*Mais ao sul*: 18).

> *Estoy cansado, m'hijita, cuéntame de tus viajes*, decía (*Más al sur*: 20).

Para reintroducir el efecto extranjerizante de estas manifestaciones heterolingües en el original, la autotraductora Vidal busca compensaciones, por ejemplo en esta escena con el futuro novio argentino que no cree que la narradora sea argentina; la cree brasileña:

> Só de noite, muitos cafés e algumas taças de vinho depois, já na casa dele, confesso meu pequeno segredo. Ele não acredita. *Me estás cargando*! Gasto meu português para convencê-lo (*Mais ao sul*, 46).

> Solo de noche, muchos cafés y algunas tazas de vino[31] más tarde, ya en su casa, confieso mi pequeño secreto. No lo cree. *É brincadeira*! Exhibo mi portugués para convencerlo (*Más al sur*, 48).

Es una línea fina, porque hay que respetar la verosimilitud del texto; puede parecer curioso que el novio argentino que apenas habla portugués se haya expresado en esa lengua. Fiel a su *ethos*, Vidal tampoco ha querido manipular los culturemas. Aun así, se encuentran algunas adaptaciones de *realia*: en "Escena en el jardín", el nombre del barrio donde se encuentra el parque público se ha neutralizado: "Adotaram o Catete" (*Mais ao sul*, 114) se convirtió en "adoptaron este barrio" (*Más al sur*, 115), probablemente porque el lector argentino no ubicaría el topónimo brasileño. Suchet (86) sostiene que la mera mención de otra lengua puede extranjerizar un texto. La narradora de "Viagens" enuncia en portugués, y el lector brasileño comprende que esta lengua es crucial para ella. En la traducción, la pregunta: "¿Cómo sería yo si no supiera hablar portugués?" (33) provoca más extrañamiento, al ser formulada en español.

[31] Interferencia del portugués: según las normas del castellano debería decir "copas" o "vasos" de vino.

En resumen, estos ejemplos confirman que Vidal ha querido evitar que su traducción se convirtiera en una *back translation* o "retrotraducción", o sea, una vuelta al origen. Usando varios procedimientos, ha procurado conservar huellas del portugués en el texto meta y marcar el castellano como lengua extranjera. Sin embargo, el cotejo de las dos versiones muestra que no siempre es posible ser consecuente y que desautomatizar ambas lenguas puede ser perturbador, también para el lector. Vidal asume estas contradicciones como parte de su *ethos* de "escritora del entre-lugar". Además, traducirse y ser testigo de la recepción argentina del libro le ha permitido inscribirse en otro campo literario, el argentino, con el apoyo de una editorial prestigiosa como Eterna Cadencia, y salir del aislamiento lingüístico que le imponía el portugués en América Latina. En un plano más existencial, autotraducirse ha reconciliado a Vidal con el idioma que evoca su pasado. Aunque su lengua de escritura predominante era el portugués, la recepción favorable de *Más al sur* en Argentina revitalizó su castellano rioplatense, que recupera cada vez que pisa suelo argentino, y puede haber contribuido a que escribiera *La Banda Oriental* en esa lengua.

4.2. Leaving/Irse *de Sergio Waisman: contra la asimilación cultural*

4.2.1. *Leaving*: la traducción como modelo de escritura

Leaving (2004) se identifica como una autoficción del escritor y traductor Sergio Waisman,[32] en la que se cuestiona el lugar del autor, tanto geográfico como sentimental, así como su posición dentro de la tradición literaria. Se centra en dos temas principales: la historia personal del protagonista y su familia, que puede resumirse como una serie de vidas marcadas por la migración, y el conflicto de lenguas que el narrador experimenta tanto en el día a día como en la composición del relato.

[32] Sergio Waisman (nacido en 1967 en Nueva York) es un académico argentino que trabaja en la George Washington University. Es el reconocido traductor al inglés de Ricardo Piglia, Juan José Saer, Juana Manuela Gorriti, Leopoldo Lugones, Sergio Chejfec, Mariano Azuela y Yaki Setton. Junto a Setton, ha traducido al inglés poesía de Mirta Rosenberg y al español poemas de Muriel Rukeyser y C.D. Wright. Ha publicado el estudio *Borges and Translation The Irreverence of the Periphery* (2004) y varios artículos en los que destaca la importancia de la traducción para el sistema literario argentino. Como novelista, ha escrito *Leaving/Irse* (Intelibooks, 2004/Bajo la luna, 2010) y *El encargo* (Mansalva, 2019/Tres Hermanas, 2024).

Aunque en la contraportada se define como "novela" ("The *novel* revolves around a young man, inheritor of previous migrations"), y el propio autor presenta el texto bajo este rótulo, cualquiera mínimamente familiarizado con su biografía se da cuenta de que el término "autoficción" es más adecuado: Waisman se incluye con todas sus particularidades identitarias (incluso cumple con el requisito del nombre propio), mientras manifiesta una evidente determinación de novelar su propia vida. Lejos de ser una cuestión secundaria, el género funciona como síntoma del difícil encasillamiento de las autobiografías lingüísticas que forman parte de mi corpus. Debido a su carácter transcultural, estas obras buscan inscribirse en géneros existentes (novela de aprendizaje, *memoir*, autobiografía…) sin adecuarse completamente a ninguno de ellos. Fusionan rasgos del testimonio, la crónica, el cuaderno de anotaciones y la ficción, desbordando así los límites de género que, al fin y al cabo, son marcos que condicionan las expectativas del lector. Como *Mar azul* y *Mais ao sul*, *Leaving* incorpora numerosas reflexiones sobre la lengua y su impacto en el proceso de escritura. Estas reflexiones aparecen, por ejemplo, al glosar el título y sirven para definir la actividad principal de la novela:

> La aparición del castellano entre tantas partidas. *Leavings*. Con ele mayúscula, yéndose en un gerundio inglés, irse, un proceso con principios inciertos, un azar sin determinismo y sin fin, hasta que nos alcance o el cansancio o la religión, la necesidad que impone el lenguaje mismo (97).[33]

La trama de *Leaving* arranca en una cocina de Boulder, Colorado, Estados Unidos, con una meditación del protagonista sobre las estaciones del año. La escena inicial se puede interpretar como la superposición de dos universos antitéticos, lo que produce un efecto estereoscópico. La brisa que se levanta de repente hace creer al protagonista por un instante que está en Buenos Aires, a la orilla del Plata, donde es verano:

> Voices and faces from the past rush in all at once, surround me on all sides. The house in the dream and the many houses left behind by families moving on to better lives. Walking through a city that is and is not my hometown (14).

Pero, cuando mira por la ventana, se da cuenta de su error, ya que todavía hay nieve en las montañas y están en pleno invierno. Desde este

[33] En español en el original inglés, esta frase alude a la célebre sentencia de Borges en "Las versiones homéricas", donde refuta las ideas recibidas sobre la traducción: "El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la *religión* o al *cansancio*" (mi énfasis).

presente impregnado de lejanía, se inicia un viaje íntimo en el que el protagonista trata de recuperar escenas clave de su familia, una familia judía que tuvo que exiliarse de Europa del Este por la Segunda Guerra Mundial y que finalmente se dispersó por Nueva York, Buenos Aires y Florida. Los desplazamientos del narrador comienzan cuando aún está en el vientre de su madre y sus padres, un físico y una profesora de matemáticas, escapan del régimen de Onganía. Su primer destino es Estados Unidos, luego Francia. A comienzos de los setenta, la familia regresa a Buenos Aires, donde permanece hasta poco después del golpe de Videla y decide volver a emigrar a Estados Unidos. El protagonista se define como el resultado de esas dos partidas de sus padres, partidas que son al mismo tiempo nuevos comienzos. Del barrio porteño de Belgrano, al Bronx en Nueva York, pasando por París: incontables mudanzas que explican su obsesión por la cartografía geográfica, pero sobre todo lingüística, por experiencias vividas en una pluralidad de lenguas. Aparecen el castellano, el inglés, el ídish y el francés. En la presentación de la versión española del libro, Ricardo Piglia hizo hincapié en estas experiencias del lenguaje marcadas por las relaciones familiares:

> Hay escenas donde los abuelos hablan una lengua, los hijos hablan otra, los nietos hablan una tercera; la circulación de esos relatos está cruzada por la tensión entre esas lenguas distintas y, a la vez, tenemos la experiencia de ese movimiento entre las lenguas (s.p.).

Desde el primer capítulo, están presentes las lenguas dejadas atrás:

> This breeze, in turn, reminds me of the bitter herb of *mate* in a hand-held gourd. And of the sounds of Spanish interspersed with Yiddish around another kitchen table, very far from this one, in an inner patio in Buenos Aires (14).

Aunque los recuerdos del ídish y del castellano rioplatense cumplen funciones diferentes, forman parte de la continuidad de lenguas con las cuales el narrador se identifica. Estas lenguas, junto con el inglés, han marcado su vida y su comprensión de sí mismo. El fuerte deseo de saber ídish se debe a que es una lengua ancestral, ligada a una parte étnico-religiosa de su ser. Por un lado, la percibe como expresión de su identidad judía, que asocia con el sentido de familia. Por otro, es la lengua que sus abuelos no le enseñaron por considerarla inútil, condenada a extinguirse, símbolo de un viejo mundo y una antigua vida. Para el protagonista, existe una fricción constante entre el afán de recordar en un idioma que le resulta tan personal y la incapacidad de hablarlo. Esta situación confiere al

ídish un aura de lengua secreta y misteriosa, de la que carece la otra lengua extranjera que le fue impuesta por un exilio heredado: el inglés.

Lo que el inglés tiene en común con el ídish es que ambos pertenecen a personas mayores que ejercen autoridad sobre el narrador. A los nueve años, recién llegado a Estados Unidos, este comienza a estudiar inglés en el colegio por motivos meramente funcionales. Ahora se ha convertido en el idioma que dice hablar mejor que el castellano, que sin embargo sigue siendo para él el lenguaje de la memoria y de los afectos. Pero es otro tipo de afecto —el enamoramiento— el que despierta en él el anhelo de alcanzar una identidad norteamericana, echar raíces en Estados Unidos y dejarse absorber por su cultura. El aprendizaje del inglés se caracteriza como un camino sembrado de humillaciones. Un episodio de incomunicación particularmente traumático ocurre cuando, en quinto grado, tiene que cantar el himno estadounidense delante de todos sus compañeros de clase sin entender la letra (143-144). Pero, como el cerebro del niño es maleable, avanza rápido. Y se acostumbra a la pronunciación incorrecta de su nombre: "You have a queer name, Sergio" (30).

En el presente de la narración, el protagonista está asentado en su nuevo país, vive con su pareja y tiene una hija. Aunque parece gozar de cierto equilibrio en su día a día, su mente regresa regularmente a su pasado en Argentina. Los dos personajes principales, él y su pareja californiana, se esfuerzan por comprender los códigos del otro y construir un legado cultural compartido para su futuro común. Discuten sus libros predilectos en sus respectivas lenguas y hacen juntos el *tour* de las misiones californianas —San Luis Obispo, San Juan Capistrano—, una excursión que, por la conexión hispano-americana que establece, les proporciona su propio mapa de la costa oeste de Estados Unidos.

El narrador relata su entusiasta inmersión en la poesía norteamericana. Se siente particularmente atraído por el extenso poema visionario "The Man with the Blue Guitar" ("El hombre de la guitarra azul") de Wallace Stevens, evocado varias veces en *Leaving* (por ejemplo, en las páginas 53-55). La crítica ha encontrado posibles referentes en el cuadro *El viejo guitarrista* de Pablo Picasso, que habría deslumbrado al poeta cuando lo vio por primera vez en el Art Institute de Chicago y que colgaba, reproducido, en el dormitorio del narrador cuando era niño. "You have a blue guitar, You do not play things as they are" (Stevens 135), dice uno de los versos, aludiendo al conflicto entre la realidad tal cual es y la realidad tal como la percibimos a través de la imaginación. Cuando el narrador visita a sus abuelos en una residencia para ancianos en Florida, entreteje su relato con estrofas de "Florida" (North & South), que pertenece a los "poemas de lugares" de Elizabeth Bishop (Bishop 32-33). Estos versos apelan, mediante

imágenes muy precisas, a espacios que transmiten recuerdos. En la poesía de Bishop, sujeto nómada y ávida traductora como el propio narrador, no hay lugar para el asentamiento; ninguno de sus poemas presenta un hogar estable, sino más bien la idea de una poesía que forja una morada.

A pesar de estas tentativas genuinas y los múltiples intercambios, la convivencia desemboca en el temor de que el español se convierta en una "lengua de laboratorio" (90), es decir, un producto artificial, sensación que da lugar a una nueva partida. El desarraigo de Waisman se describe como una experiencia más dolorosa que en *Mais ao sul* de Vidal, lo que se explica, entre otros motivos, por la edad en la que se fue de Argentina: ya tenía casi diez años. Se pone más énfasis en la disociación que experimenta el narrador. Al final, el "yo" concluye: "I could not live entirely in English" (203), aunque nada más embarcarse en el avión rumbo a Buenos Aires ya se da cuenta de que la verdadera vuelta tampoco será posible y siente su propia inhabilidad para irse del todo. La prueba de este retorno inconcluso es que deja constancia de su vaivén en un libro escrito en inglés: *Leaving*.

En *Leaving*, la lengua activa la memoria del protagonista. Al mismo tiempo, la capacidad del lenguaje para transmitir e interpretar la memoria se revela insuficiente. La novela se caracteriza por esta vacilación identitaria que es constitutiva de la trayectoria del personaje. ¿Cómo escribir una vida que carece de un origen firme y de una lengua unívoca? El narrador oscila entre el afán de recuperar el origen (inalcanzable por la inexactitud de todo recuerdo y la imposibilidad de un verdadero retorno) y el deseo de arraigarse en un nuevo lugar. Esta vacilación se refleja en la composición asociativa del libro que, inspirado en el *nouveau roman*, rechaza una lectura lineal, y desestabiliza los fundamentos del relato autobiográfico desde sus propias categorías. *Leaving* pone en evidencia el componente ficcional que suele haber en un libro de memorias, algo que también apreciamos en *Mais ao sul* de Vidal. En este sentido, se opone al esencialismo que a menudo prevalece en el género del relato de vida estadounidense denominado *memoir*.

Sea como sea, escribir desde el translingüismo se presenta como un gesto precedido de titubeos, que reflejan el temor del sujeto a perder algo de sí mismo, en especial su infancia. Escribir estos recuerdos en inglés, a pesar de que muchos de ellos ocurrieron en castellano, y, en menor medida en ídish o en francés, es una operación deliberada. Reivindica que lo fundamental de una vida no reside en una genealogía, una lengua o un territorio; que puede ser formulado en otra lengua, una lengua que no necesariamente corresponde con la configuración de esa memoria. Al mismo tiempo, es evidente que este inglés en el que se expresa la voz narrativa está permeado de huellas de otras lenguas. Esto es particularmente

notable en el capítulo "Names and Tongues", un repaso de la infancia en el que se incrustan residuos del ídish.

En el original en inglés, la traducción funciona como modelo de escritura y tropo central. La frase de Borges citada en el epígrafe —"el original es infiel a la traducción" (sobre el *Vathek* de Bedford)— ya sugiere que escribir en la intersección de lenguas es una forma de negar la preeminencia del original sobre otras versiones. Formalmente, esto se observa en el desdoblamiento del narrador en dos instancias de enunciación equivalentes: como autor y como traductor, este último dedicado a revisar minuciosamente su trabajo. Esta doble constelación configura otro tipo de lector, un lector testigo de la crisis del vínculo exclusivo entre lengua y experiencia, y del "paradigma monolingüe" que Yildiz contrapone a la "condición posmonolingüe", que reconoce las prácticas multilingües y problematiza la primacía de la lengua materna. Textos como el de Waisman encarnan esta condición al desafiar la noción de primera lengua (¿cómo determinarla en su caso?) y mostrar una marcada apertura a la traducción.

Pero la traducción no solo opera en la enunciación; también se inscribe en la diégesis. A pesar de ser una novela cuya técnica narrativa más llamativa es el fluir de la conciencia, no se presenta al lector en la forma ya convencional del monólogo interior. En cambio, la voz del yo se ve interrumpida una y otra vez por una interlocutora que lo interpela y lo obliga a reformular su discurso. Esta figura, que combina los roles de narrataria y narradora, es la pareja norteamericana del protagonista. Por medio de este diálogo incesante, ella espera conocer los motivos y detalles de los sucesivos éxodos de esta familia judía y comprender mejor las referencias culturales que su compañero maneja. Mucho más pragmática que él, y sin un vínculo tan profundo con las lenguas, las concibe ante todo como herramientas comunicativas. Sea como sea, la relación entre ambos se basa en un constante proceso de traducción. Emprendido para superar la escisión entre ambos personajes, este diálogo, a veces difícil y doloroso, es un esfuerzo valiente por ir más allá de las lógicas identitarias, sin caer en el elogio simplista del multiculturalismo que caracteriza ciertas lecturas poco matizadas de la narrativa transnacional. Mostrar la opacidad de la traducción dista mucho de ser una elección evidente porque significa oponerse a las leyes del mercado. Prueba de ello es que tanto la versión inglesa como la traducción fueron publicadas por pequeñas editoriales independientes, Intelibooks (Oakland, California) y Bajo la luna (Buenos Aires), una elección que limitó significativamente su circulación.[34]

[34] Al menos en cuanto a acogida crítica. Una excepción es el análisis de Gladys Ilarregui, "Los mapas que giran: *Leaving* de Sergio Waisman".

4.2.2. *Irse*: ¿traducción en segundo grado o repliegue melancólico?

La autotraducción *Irse* (2010) representa un nuevo avatar en este trasvase de lenguas. Anunciándose aún más resueltamente como "novela", desde la propia portada, se inscribe en un continuo literario translingüe al que añade otro desplazamiento. Además, al ser el propio autor quien realiza la traducción, pone en escena una de las grandes problemáticas de la novela. Aunque su primer impulso fue alejarse del español mediante la escritura de *Leaving*, terminó enfrentándose al difícil ejercicio de traducir su propia obra. Waisman es plenamente consciente de las contradicciones que implica esta operación, como lo señala en un nuevo prólogo titulado "Palabras iniciales en castellano": "La traducción es así: se lee un texto pero se oye otro, los dos textos son el mismo pero en idiomas diferentes; no pueden ser el mismo pero lo son" (8).

Como es sabido, lo excepcional de este tipo de traducción radica en la autoridad que tienen los autotraductores como autores de la obra original. Se considera que quien se traduce a sí mismo ocupa una posición privilegiada y puede permitirse mayores licencias. Este tópico se menciona en el prólogo de *Irse*, donde Waisman, al igual que Vidal, se define explícitamente como traductor, renunciando a la posibilidad de reescribir que su condición de autor podría justificar. Sin embargo, la dicotomía autor-traductor resulta problemática cuando se aplica a una novela cuyo emisor es un ser atípico que se dedica, ante todo, a traducir:

> […] yo escribía en inglés pero pensaba en otro idioma (en general, en castellano) y a medida que iba avanzando esto se convertía en parte de lo que quería narrar: la experiencia de escribir en una lengua lo que había ocurrido en otra […] Intentar contar lo propio en la lengua del otro, y viceversa (7).

Aquí vemos que la autotraducción revela algo sobre la naturaleza de toda traducción, algo fructífero precisamente por su estatuto problemático en relación con las categorías binarias que la han definido tradicionalmente: original/traducción, autor/traductor, texto fuente/texto meta.

Aunque toda traducción implica una serie de modificaciones discursivas y culturales, la reivindicación del papel de traductor en el prólogo no es un gesto meramente retórico. Como Vidal, Waisman subraya la importancia de que esta versión española, elaborada a partir del inglés, no sea vista como una simple "retrotraducción", que funcionaría como el "verdadero original" en el que no cree. Hacer su novela accesible a un público argentino no debe suponer la eliminación de su dimensión translingüe. Por eso insiste en el carácter paradójico de su autotraducción: lo que podría parecer un retorno al origen conduce, al mismo tiempo, "a un

lugar completamente nuevo, inesperado" (7-8). Y concluye: "Esta dualidad, que es también una duplicidad, esta irreconciliable simultaneidad es, para mí, lo que quería que fuera, lo que me gustaría pensar que podría ser, esta nueva versión de la novela: *Irse*" (8). En resumen, de manera similar al caso de Vidal, el proceso de autotraducirse ha sido clave para Waisman a la hora de asumir su vacilación identitaria.

Al cotejar las dos versiones, se observa que Waisman rodea su traducción de un denso aparato paratextual. Los paratextos son justamente esos umbrales que otorgan gran visibilidad al reenunciador, permitiéndole exponer su *ethos*. En este sentido, es interesante mencionar que se ha suprimido el epígrafe (la cita de Borges que ya no es aplicable a la versión en español) y se ha sustituido por una nueva nota introductoria. En esta versión, las marcas de extranjería consisten principalmente en expresiones citadas en inglés. Además, se han introducido quince notas, que en general explican elementos culturales de Estados Unidos dejados tal cual en el texto meta, aunque algunas (como las notas 4 y 9) ofrecen comentarios de traducción o señalan lugares de intraducibilidad. Un ejemplo de lo primero sería la nota 6, junto a *SeaMark*: "Un *SeaMark* (una marca de o en el mar) es un objeto elevado que sirve como una baliza para marineros" (55). Por su parte, la nota 4 es una glosa metadiscursiva, sobre el uso de *ser* o *estar* en castellano y lo que la coexistencia de estas dos formas dice sobre la concepción temporal de los hispanohablantes (35).

La presencia de estas intervenciones sorprende. Por un lado, deben atribuirse al autor, lo que implica un desvío del *ethos* traductoral al que Waisman ha declarado ceñirse. Por otro lado, incluir notas al pie contradice la regla de oro de las editoriales contemporáneas, que suelen evitarlas en obras literarias. Aquí, el autotraductor actúa como mediador intercultural, interviniendo en los momentos de mayor tensión entre las lenguas para subrayar la otredad del texto. Pero la práctica de la nota al pie le permite, al mismo tiempo, conectar con la tradición literaria argentina, donde la nota no es un recurso tan excepcional en obras de ficción. En autores del canon argentino del siglo xx como Borges, Walsh, Puig o Piglia, se utiliza a menudo para diluir la autoría o instaurar una dimensión autorreflexiva. Finalmente, un último paratexto añadido son las "Palabras finales en castellano", un epílogo en el que Waisman actualiza la obra comentando su recepción en inglés por parte de sus familiares. Aprovecha esta ocasión para reflexionar sobre la inexactitud del recuerdo, ofreciendo así una versión expandida de su texto original.

En el cuerpo del texto, la mayor transformación es la no traducción de una sección de "Names and Tongues"/"Nombres y voces" (*Leaving*, 87-91//*Irse*, 94-98), que propone un juego intertextual y tiene un fuerte

carácter metalingüístico. No se traduce porque está enteramente en castellano en el original, lo que produce un vacío en la versión inglesa. Este vacío indica que el texto carece de centro, porque en su centro está la otra lengua, que solo existe en traducción; así se visibiliza el problema del lenguaje en el propio texto. La sección empieza así:

> *Aquí, en el medio de la historia, no hay una máquina. […], aquí no se encuentra al escritor que nunca publicó su museo eterno, ni a la máquina que él construye cuando se muere su amada para que alguien, o algo, le hable en la oscuridad de las noches* (*Irse*, 94, en cursiva en el original).

La máquina a la que el narrador alude por la negativa es el artilugio mecánico creado por Macedonio Fernández en *Museo de la novela de la eterna* para vencer el dolor por la muerte de su esposa Elena, y retomado por Ricardo Piglia en *La ciudad ausente* (1992). Una máquina traductora que resulta ser transformadora, a partir de la cual se generan núcleos de ficción que se desarrollan junto a la trama principal. Una máquina que contiene todos los relatos de Borges, Arlt, Bioy Casares, Quiroga, Melville, Dostoievski… y que, por lo tanto, funciona para Waisman como recurso para volver la mirada a la tradición literaria argentina, "ver la cara de [su] fantasma argentino" (73), de esa vida que ha dejado atrás. Waisman tradujo *La ciudad ausente* al inglés bajo el título *The Absent City*. En varias entrevistas,[35] ha declarado sentir gran afinidad con Piglia por dos motivos: por el sofisticado y extenso trabajo que Piglia realiza con la traducción, sin la cual la historia de la literatura argentina sería impensable porque se fue nutriendo de ella, y por la relación esencial que Piglia mantiene con la tradición literaria norteamericana.

El capítulo en español dejado intacto en la edición inglesa inscribe la otredad dentro del texto original. Se trata de una escena de intraducibilidad deliberada, una contaminación voluntaria que pone fin a una serie de humillaciones involuntarias, escenas de mutilación e impotencia que el protagonista ha sufrido en su niñez durante el aprendizaje del inglés y del francés. Escribir primero en inglés significa para Waisman, además de emanciparse de todos los complejos, marcar un nuevo comienzo desde un centro ausente y reconocer la impronta de la cultura norteamericana en su biografía personal. Las referencias intertextuales también funcionan para Waisman como un recurso para situarse respecto a su cultura de origen. Al mismo tiempo, es un acto de resistencia contra la asimilación por la cultura dominante.

[35] Véase por ejemplo Denise Kripper, "A Scene of Translation. An Interview with Sergio Waisman".

No debe subestimarse el impacto de esta irrupción del castellano en una novela en inglés. Es sabido que el mercado anglófono es muy poco tolerante a la importación de otras culturas. Además, la asimetría entre las lenguas involucradas es mucho mayor aquí (entre el inglés hegemónico en Estados Unidos y el castellano) que en el caso de Vidal, donde el español y el portugués, aparte de ser lenguas en contacto, tienen un estatus más similar, "supercentral" en la terminología de Calvet (2007: 45-57). Este efecto desaparece en la versión española, donde el capítulo es reproducido textualmente, aunque en bastardillas y acompañado de una nota (94, nota 11). De este modo, pierde su carácter de intrusión subversiva. Traducir el libro al español rioplatense implica insertarlo de nuevo en el contexto de la infancia. Pese a restringir deliberadamente su propia libertad autorial, la autotraducción inevitablemente resemantiza la autorrepresentación. La versión española de *Leaving*, en la que persiste "una leve extrañeza en el lenguaje" (Piglia s.p.), conecta más íntimamente con algunos aspectos de la cultura argentina: con su cultura material desplegada en la despedida en Ezeiza después del golpe (las cajas de alfajores, los frascos de dulce de leche, los trozos de provoleta, la calabaza del mate), con la semiótica e historia de Buenos Aires (que se manifiesta, por ejemplo, en la aclamación popular de Perón a su vuelta en el 73) y con el proyecto de Piglia, marcado por la intertextualidad y las reflexiones constantes sobre la relación entre política y procedimientos de la ficción.

Además, el cambio de lengua provoca transformaciones en el tono, el estilo y la profundidad con la que se narran ciertos acontecimientos. Tanto en *Leaving* como en *Irse* se informa sobre la condición de inmigrante del protagonista y su viaje desde Buenos Aires a Estados Unidos, se transmiten anécdotas de Argentina y se recuerda a los abuelos. No obstante, *Irse* se tiñe de añoranza y desarrolla con mayor detalle estos episodios, como los juegos en el campo de maíz, mientras que *Leaving* se centra más en la problemática de la lengua: el autor se muestra inquieto y confundido, sin saber qué lengua le pertenece. Parece encontrar la solución a su dilema en la autotraducción de *Leaving* al castellano. Comprende que no puede desligarse de esa otra lengua como antes había pretendido. Lo que al principio parecía contraintuitivo resultó, en cambio, esencial para encontrarse a sí mismo.

5. Conclusión: la autotraducción como rito de paso

¿Qué entendemos por autotraducción en estos dos casos? *Más al sur* e *Irse* son autotraducciones consecutivas y transparentes: fueron realizadas

después de la publicación de sus textos originales en la lengua de adopción y, como consta en sus prólogos, sus autores no intentaron presentarlas como originales. Otra constatación en cuanto a su dimensión pragmática es que ambos autores solo autotradujeron estas obras ficcionales. Aunque "cruzaron el Rubicón de la autotraducción", según la expresión de Grutman (2013: 193), no repitieron la experiencia, lo cual es especialmente relevante para Vidal, quien ha desarrollado una carrera sólida como escritora: tras *Más al sur*, optó por la traducción alográfica (para *Algum lugar* y *Mar azul*). Este único gesto de autotraducción puede interpretarse como un "rito de paso"[36] que, una vez cumplido su propósito, fue dejado de lado; ayudó a liberar los fantasmas del pasado. Posteriormente, ambos autores flexibilizaron su actitud hacia su lengua de escritura y publicaron también obras directamente en castellano: Vidal con *La Banda Oriental* (Tenemos las máquinas/Paripé Books, 2021) y Waisman con *El encargo* (Mansalva, 2019/Tres Hermanas, 2024), si bien se trata de proyectos muy específicos. Vidal volvió a su primera lengua por razones ético-políticas, para rechazar el auge de la extrema derecha en Brasil. Por su parte, *El encargo* nació como un proyecto de cocreación con Ricardo Piglia, donde cada uno escribiría en un idioma distinto (Waisman en inglés, Piglia en español). Cuando la salud de Piglia empeoró, Waisman abandonó la idea de la novela bilingüe y reescribió la trama individualmente como homenaje a su colega.

Los prólogos de *Más al sur* e *Irse* son documentos instructivos que detallan el trayecto de los libros y problematizan la apuesta de la autotraducción. Los autores desarticulan la idea de que traducirse al primer idioma equivalga a restaurar un original preexistente. En lugar de un repliegue melancólico, consideran el regreso a la lengua de la infancia como una estrategia de reapropiación de la identidad pluricultural. Por eso, renuncian a sus privilegios autoriales para actuar como traductores, privilegiando el proceso sobre el producto final. Tanto para Waisman como para Vidal, la autotraducción responde a motivos existenciales y estéticos. No olvidemos que, en el caso específico de obras autobiográficas, estas fomentan en los creadores el deseo de traducirse a sí mismos, de modo que, como advierte Sigrid Weigel, la autotraducción viene a ser una "traducción de sí".

Ambos autores reconocen que traducirse y reescribirse son, en última instancia, prácticas inseparables, ya que expresarse en otra lengua modifica inevitablemente la autorrepresentación. Asimismo, el texto meta, como toda traducción, se transforma al inscribirse en otro contexto editorial, comunicacional y cultural, y al dirigirse a otra audiencia. El desdobla-

[36] El término es de Elizabeth Klosty Beaujour (51).

miento de ambos roles es difícil de llevar a cabo. En los dos ejemplos, las versiones muestran claramente el desarrollo de una obra en evolución; son simultáneamente hipotextos e hipertextos.

Mientras Vidal establece un diálogo entre ámbitos culturales, Waisman se opone sobre todo a la asimilación estadounidense. Al autotraducirse al español rioplatense, ambos realizan actos discursivos performativos que les permiten procesar su pasado y completar la poética de la obra inicial. Según Hokenson (2013: 51), los autores bilingües que no se autotraducen tienden a restar importancia a las tradiciones literarias de sus países de origen. La autotraducción, en cambio, genera una escritura que busca mantener el murmullo de la otra lengua y funciona como un refugio donde se negocia el yo y se crean posiciones en el mundo. Para Waisman y Vidal, es un acto vital que da forma a un espacio de mediación, permitiendo fusionar identidades, lenguas y culturas superpuestas: brasileña y argentina (Vidal); norteamericana, judía y argentina (Waisman). La diversidad de estrategias discursivas refuerza, además, el descentramiento de los paradigmas de la lengua materna o nacional como único modo de expresión literaria fidedigna.

Para Waisman y Vidal, traducir el libro al español significa, en definitiva, aceptar la doble pertenencia y liberarse de visiones demasiado "auráticas" (en términos benjaminianos) de la lengua. Este gesto ofrece una resolución parcial a la tensión identitaria y puede verse como otro desplazamiento: un viaje de migración de los propios textos a través de una nueva enunciación. El proceso sigue una dialéctica particular, comparable a la del relato "Así es la vida" de Vidal (*Mais ao sul*). Allí, la joven protagonista, al cumplir treinta años, decide regalarse un viaje de Brasil a Buenos Aires para reencontrar a su prima Inés, que todavía vive en la casa del abuelo, y convertirla en personaje de una película que quiere rodar. Busca recuperar un afecto, un barrio, un lugar; comparar el presente con lo que ha dejado atrás. Pero la historia narra otro desenlace: un desencuentro. Inés ahora es peluquera. Desorientada por esta nueva situación y la brecha lingüística ("¿Sos de acá?", le pregunta Inés), la narradora no logra conversar con ella y, en cambio, toma la decisión impulsiva de teñirse el pelo de rubio, como cuando era niña. Al abandonarse a las manos de Inés, "[s]ente como é prazeroso estar aos cuidados de outro: o tempo desacelerado, todos os sons muito distantes, nenhum pensamento além da sensação de não pertencer mais a si mesma" (61). Ese desencuentro propicia otro tipo de encuentro, inesperado, una entrega que resulta en una interacción íntima inédita. También hay disfrute en esta pérdida que, en última instancia, otorga libertad.

Capítulo 3
Dinámicas fronterizas

1. La frontera como zona de contacto translingüe

Este capítulo enfocará tres ejemplos de translingüismo intratextual que considero manifestaciones contemporáneas de una dinámica fronteriza. Dado que el campo del translingüismo literario no cuenta con una terminología unánimemente aceptada, conviene aclarar lo que, siguiendo a Georg Kremnitz, entenderé por "multilingüismo intratextual": la alternancia, combinación o condensación de varias lenguas dentro de una misma obra para expresar el contacto y/o conflicto entre idiomas. Este contacto/conflicto se manifiesta con particular intensidad en las llamadas "zonas de contacto", atravesadas por fenómenos de diglosia.[1] Esta última es una situación sociolingüística en la que dos lenguas —o dos variedades de una lengua— coexisten en una comunidad, pero se emplean en contextos jerárquicamente diferenciados. Típicamente, una se considera la variedad 'alta' (prestigiosa, formal, asociada al poder, la educación o las instituciones), mientras que la otra se percibe como 'baja' (íntima, cotidiana, popular, a menudo estigmatizada). Esta distribución no es imparcial, sino que reproduce desigualdades sociales, políticas y culturales. El concepto de "zona de contacto", que tomo de Mary Louise Pratt (1991), alude a espacios sociales donde interactúan culturas dispares —colonizadora y colonizada— que, en su encuentro, pueden entrar en conflicto, fusionarse o generar nuevas formas culturales. En este marco, la diglosia puede entenderse como una manifestación lingüística de la zona de contacto, un terreno donde las lenguas no solo coexisten, sino que negocian continuamente su valor simbólico, sus funciones sociales y su capacidad de agencia para los hablantes.

Las obras que analizaré a continuación se distinguen por una característica particular: la frontera no se presenta únicamente como escenario,

[1] La noción de diglosia fue formulada originalmente por Charles A. Ferguson en su artículo "Diglossia".

espacio referencial o tema, sino que se manifiesta como una condición estructural de los propios textos. Se trata de narrativas fronterizas en sí mismas, zonas de contacto donde interactúan diversos registros lingüísticos. Esta configuración translingüe, activada en el marco de lo fronterizo, no puede disociarse de las políticas lingüísticas o 'glotopolíticas',[2] ya que apartarse de la lengua nacional o hegemónica nunca es un gesto neutro. Menos aun cuando, como en los casos aquí estudiados, dicho desvío implica el cruce entre lenguas jerarquizadas: el español impuesto por la Conquista frente a una o varias lenguas indígenas de América Latina, históricamente minorizadas o silenciadas; o el inglés —ya sea el británico del siglo XIX, asociado al progreso civilizatorio en Argentina, o el todopoderoso inglés estadounidense contemporáneo— frente al español, especialmente en contextos como el mexicano, donde la cercanía territorial y los flujos migratorios han intensificado esta relación. En todos estos escenarios, aparentemente disímiles, la frontera opera como un vector polisémico: es a la vez apertura y límite, punto de contacto y de tensión. Desestabiliza las categorías binarias, sin por ello escapar a las asimetrías, contradicciones e incompatibilidades. En los textos que ejemplifican esta dinámica, el entramado de identidades forjadas en el espacio fronterizo propicia la convivencia de varios sistemas lingüísticos, configurando diversas formas de cruce según el contexto sociocultural y la poética particular de cada autor.

Aunque dentro de esta lógica la interacción de dos o varias lenguas puede modularse de diferentes maneras, siempre trasciende el nivel del léxico para implicar toda una serie de recursos semióticos. A mi modo de ver, los tres estudios de caso que presentaré —*Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara, *Piñen* de Daniela Catrileo y *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera— vehiculan una verdadera visión translingüe y, al hacerlo, marcan un gesto ético ante la alteridad. Esto no es necesariamente el caso para cualquier texto permeado de otras lenguas. Si, según la categórica frase de Till Dembeck, "there is no such thing as a monolingual text"; si no hay textos literarios que sean, en sentido estricto, monolingües, esto no entraña automáticamente que cada obra translingüe vaya más allá de la simple yuxtaposición de las lenguas involucradas. Las novelas de Cabezón Cámara y Herrera y los relatos

[2] Según la lingüista Elvira Arnoux, la glotopolítica se ocupa del "estudio de las intervenciones en el espacio público del lenguaje y de las ideologías lingüísticas que tales intervenciones activan, asociándolas con posiciones sociales e indagando en los modos en que participan en la instauración, reproducción o transformación de entidades políticas, relaciones sociales y estructuras de poder, tanto en el ámbito local o nacional como regional o planetario" (19). Para un acercamiento glotopolítico a la literatura argentina, véase Gasparini (2021).

de Catrileo, en cambio, adoptan un enfoque decididamente translingüe, en el que el uso flexible de los procedimientos lingüísticos se articula de manera coherente con sus respectivos proyectos estéticos y comunitarios. Además, la ausencia de ideas preconcebidas sobre el valor de cada lengua confiere a estas obras un carácter subversivo, en tanto cuestionan activamente el pensamiento lingüístico-nacional y reivindican la necesidad de superar el "paradigma monolingüe" (Yildiz). En los tres casos, se trata de textos que no solo ponen en escena las desigualdades coloniales históricas, sino que también visibilizan lenguas consideradas no nacionales, lo que genera procesos de hibridación entre lenguas dominantes y subalternas.

El capítulo se divide en dos partes. En la primera, se compararán dos obras narrativas recientes de escritoras del Cono Sur que cuestionan el monolingüismo vigente desde posiciones feministas decoloniales, al tiempo que reposicionan el imaginario indígena desde un lugar no tradicional: la novela *Las aventuras de la China Iron* de la argentina Gabriela Cabezón Cámara (Literatura Random House, 2017), autora de consolidada trayectoria y de amplia proyección internacional, y el volumen de relatos *Piñen* de la chilena Daniela Catrileo (Libros del Pez Espiral, Santiago de Chile, 2019/Las Afueras, Barcelona, 2022), primera incursión en la narrativa de esta premiada poeta. Ambas obras reescriben el impacto de episodios clave de la historia nacional de sus respectivos países: las campañas militares posteriores a las independencias de Argentina y Chile, que condujeron al exterminio y/o la expulsión de las comunidades indígenas de sus territorios históricos, lo que equivalía a la creación de una frontera interior y a su establecimiento como Estados nación modernos. En el caso de Cabezón Cámara, se trata de los estragos causados por la llamada "Conquista del Desierto" en Argentina, a partir de 1878, mientras que Catrileo describe las repercusiones aún visibles de la eufemísticamente llamada "Pacificación de la Araucanía" en Chile, llevada a cabo en la misma época (1861-1883). Dicho de modo esquemático, la novela de Cabezón Cámara ofrece una relectura en clave feminista del *Martín Fierro* de José Hernández, obra fundacional argentina de finales del siglo XIX (1872 y 1879) que consolidó la figura del gaucho como héroe popular y encarnación de la masculinidad en el imaginario nacional. Por su parte, el libro de Daniela Catrileo se compone de tres relatos que abordan el hecho de crecer y descubrirse mapuche en el extrarradio de Santiago de Chile. Narrados por una misma voz femenina pero desde diferentes lugares de enunciación, entrelazan la tradición cultural de los pueblos originarios del sur de Chile con las experiencias de discriminación de sus descendientes en la capital. Las obras de Cabezón Cámara y Catrileo están atravesadas por una tensión lingüística que no proviene de un desplazamiento geo-

gráfico externo, como en los contextos de exilio analizados en el capítulo anterior, sino de un interior exofónico,[3] es decir, de una posición de extranjería dentro del propio marco nacional.

En la segunda parte del capítulo, desplazo el foco hacia una frontera exterior: la que separa México de los Estados Unidos. Con sus alambradas y dispositivos de seguridad que delimitan dos naciones con idiomas y culturas muy diferentes, parece distinta a la frontera materialmente intangible entre pueblos originarios y los Estados chileno o argentino, encarnación de un colonialismo interno. Sin embargo, en ambos casos, cruzar la frontera implica enfrentarse con un Otro de mayor prestigio en la arena mundial, o sea, negociar con lenguas, culturas e imaginarios dominantes. De ahí surgen fenómenos de hibridez, heterogeneidad y transculturación estructuralmente comparables. Más aún: la hibridez contemporánea solo puede comprenderse si se la vincula con sus antecedentes coloniales. En la novela sobre migración indocumentada a Estados Unidos que servirá de base al tercer análisis, *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera, convergen todas estas problemáticas. La seleccioné porque despliega de manera ejemplar la experiencia migratoria a través de una figura fronteriza que pone en cuestión los límites de la lengua y de la identidad.

Herrera, mexicano residente en Estados Unidos que escribe en castellano desde un "bilingüismo latente",[4] plantea que las transformaciones que experimenta el lenguaje de los migrantes latinos reflejan sus mutaciones identitarias. Esto le sucede a su protagonista, una joven que domina tres lenguas: un idioma originario, el castellano y el inglés. En Estados Unidos, vive un doloroso proceso de quiebre y regeneración identitaria que se manifiesta en sus experiencias lingüísticas. Al enfrentarse al español mezclado con anglicismos que caracteriza la latinidad, intuye la potencia de este lenguaje intermedio, en el que también detecta raíces indí-

[3] En este capítulo adopto el concepto de "exofonía" siguiendo a Louis-Jean Calvet (1999), quien, si bien no lo desarrolla como categoría poética, lo analiza desde una perspectiva sociolingüística. En el marco de su teoría de la ecología de las lenguas, la escritura en una lengua distinta de la materna ("exophone") se entiende como el resultado de dinámicas históricas de dominación, desplazamiento o asimilación cultural. Posteriormente, Marjorie Perloff amplió el alcance del término a cualquier práctica creativa, también en contextos literarios no marcados por relaciones asimétricas. A su vez, Cristina Rivera Garza retoma esta noción para referirse a toda escritura que abrace "la condición migrante de la lengua" (2013: 133).

[4] En *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Claudio Guillén llama "bilingüismo latente" a la situación propia del escritor que sigue escribiendo en su lengua materna pese a recibir la influencia de la lengua extranjera que lo rodea en su vida cotidiana (124).

genas. Este lenguaje sintetiza, al igual que la joven migrante, las tensiones culturales y los intercambios.

Para dar cuenta de la condición fronteriza tanto en su violencia como en sus posibilidades creativas, Herrera decidió abandonar los procedimientos habituales para expresar la construcción del sujeto latino, como el cambio de código o el *spanglish* en vías de institucionalización.[5] Prefirió diseñar un lenguaje lírico, lleno de invenciones propias e inflexiones locales. La resistencia de Herrera a un elogio acrítico de la hibridez cultural acerca su proyecto al de Cabezón Cámara y Catrileo: si bien es cierto que los tres autores retratan la disolución de identidades fijas en contextos fronterizos, no ocultan las relaciones de asimetría en la mezcla entre culturas dominantes y dominadas. Otro factor que une sus propuestas estéticas es dar voz a sujetos históricamente denostados que habitan los márgenes: sus protagonistas, marcadas por una triple subalternidad de sexo, clase y etnicidad, son mujeres migrantes, mapuche o "chinas" rurales que hasta carecen de nombre propio. Estas consideraciones me llevarán a matizar la etiqueta "hibridación": aunque la lengua resultante es mixturada, la fuerte carga ideológica del término lo ha vuelto problemático. A menudo implica una neutralización de la dimensión política, que no se cumple en ninguna de las tres obras, pese a que privilegian principios distintos: la *fusión* en Cabezón Cámara, la *fricción* en Catrileo, y la *resignificación* en Herrera.

2. Zonas de tensión y cruces lingüísticos en *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara y *Piñen* de Daniela Catrileo

Las dos obras que compararé en la primera parte comparten la resemantización de las lenguas originarias y dan cuenta de las tensiones sociopolíticas actuales en Argentina y Chile. Las preguntas que plantearé son las siguientes: ¿A través de qué procedimientos discursivos se visibilizan las lenguas —el español, el inglés, el guaraní, el mapudungun y el quechua en el caso de Cabezón Cámara, y el español y el mapudungun en los relatos de Catrileo? ¿Qué funciones desempeña el uso de estas lenguas autóctonas y hasta qué punto su movilización guarda relación con el lugar de enunciación de cada autora, su *ethos*? ¿Y de qué modo el tránsito entre

[5] Aunque siguen escribiéndose textos donde el *spanglish* desafía las nociones tradicionales de autoridad lingüística. Véase al respecto el esclarecedor artículo de Sarah K. Booker (2023).

lenguas del Imperio (español, inglés) y lenguas colonizadas interviene en los cánones nacionales desde poéticas de la pluralidad?

Sostengo que ambas obras entran en conflicto con el concepto tradicional de "lengua nacional". En lo que sigue, me centro en el caso mapuche, presente tanto en Cabezón Cámara como en Catrileo. Debemos considerar la relación desigual que las lenguas originarias de América experimentan frente a la lengua nacional, elemento aglutinador tradicional de la comunidad en la Modernidad, desde la incorporación del pueblo mapuche a las Repúblicas de Argentina y Chile y la unificación de sus poblaciones y territorios. Como se ha estudiado en detalle, la lengua nacional tuvo un papel clave en el proceso de homogeneización de la idea de Nación. En Europa, el territorio nacional no solo se constituyó bajo la premisa de la soberanía, sino también mediante la (re)producción de una lengua nacional como elemento fundamental de la cohesión social. Esto permitió, como explica Benedict Anderson, la expansión de "comunidades imaginadas", incluso en zonas que inicialmente convivían con otras lenguas no hegemónicas. De ahí que la expansión numérica de hablantes de las lenguas nacionales europeas en las colonias haya sido un signo de explotación de pueblos que no tenían originalmente esta forma de organización glotopolítica. El establecimiento de las lenguas de los conquistadores fue en desmedro de las lenguas vernáculas, consideradas inferiores.

A partir de la conformación de los Estados nacionales de Argentina y Chile, las comunidades indígenas comienzan a ser concebidas como una otredad frente al "nosotros" argentino y chileno, una alteridad interna que, paradójicamente, constituye un afuera extraterritorial y exofónico de las naciones recientemente independizadas. Con la ocupación militar de los territorios mapuche durante la segunda mitad del siglo XIX, el panorama lingüístico se rediseñó drásticamente. En ambas Repúblicas, a la población sobreviviente se le impuso el castellano, principalmente mediante instrumentos homogeneizadores del Estado nación como las escuelas públicas, las bibliotecas, los censos y los mapas. Desde entonces, las diferencias con las lenguas indígenas han sido percibidas como "conflicto". Estos procesos de proscripción y apagamiento de las lenguas originarias las han llevado a una condición de "extrema fragilidad" (Soto 64), más allá de la diglosia o desigualdad respecto del español.

Y si bien en las últimas décadas ha habido un mayor reconocimiento en la legislación de los dos Estados (por ejemplo, con la "Ley indígena" chilena de 1993 o la Constitución argentina de 1994), esto aún no se concreta de manera efectiva en políticas públicas. Por otra parte, la chilenización y argentinización de los pueblos originarios también ha sido problemática para los Estados, ya que la resistencia indígena que reivindica

sus derechos a través de la lucha, incluso armada, en torno a la restitución de las tierras expropiadas marca los procesos sociohistóricos de ambos países hasta el día de hoy. Como se ha visto con la discusión sobre la reforma constitucional reciente (2022 y 2023) en Chile, tras casi treinta años de debate, el reconocimiento de los derechos indígenas todavía enfrenta serios obstáculos.

Pese a que Chile y Argentina han oficializado diversas lenguas originarias y al creciente "proceso de re-lingüificación y re-etnificación" por parte de las propias comunidades mapuche (Golluscio 41), la mayoría de estas lenguas sigue en declive, debido al carácter puramente formal y/o simbólico de estas oficializaciones. Es en esa tensión donde se sitúan las propuestas translingües de las autoras que comentaré. Al visibilizar estas lenguas en textos cuya lengua vehicular es el español, contradicen la norma monolingüe de una cultura que pretende ser homogénea. Las obras de Cabezón Cámara y de Catrileo experimentan con otras formas de expresión para destacar lo que se sacrificó y lo que no cesa de volver como manifestación espectral de lo colonial: la coexistencia en múltiples lenguas a la vez.

2.1. Las aventuras de la China Iron *de Gabriela Cabezón Cámara: un proyecto utópico inclusivo*[6]

> El desierto —siempre había creído yo que era el país de los indios, de esos que entonces nos miraban sin ser vistos— era parecido a un paraíso (*Las aventuras de la China Iron* 149).

2.1.1. Un *spin-off* feminista del Martín Fierro

Desde que la periodista Gabriela Cabezón Cámara debutó en la escena literaria con *La Virgen Cabeza* (2009), su universo literario ha estado marcado por la marginalidad, tanto en términos de género como de clase social. Su "Trilogía oscura", así llamada por la violencia que atraviesa las ficciones que la componen, incluye también *Le viste la cara a Dios* (2011, una *nouvelle* que se publicó originalmente como *e-book* y luego fue adaptada al formato de novela gráfica con el título de *Beya*) y *Romance de la Negra Rubia* (2014). Sus obras, llenas de descripciones sensoriales e imágenes vertiginosas, deconstruyen el poder desde escenarios contrahe-

[6] En esta sección se retoma parte del análisis presentado en Logie 2025.

gemónicos que articulan sexualidad y política. Su penúltima novela, *Las aventuras de la China Iron*, publicada por Literatura Random House en 2017, tuvo una recepción crítica muy favorable y su traducción al inglés por Fiona Mackintosh e Iona Macintyre (*The Adventures of China Iron*, Charco Press, 2019)[7] fue nominada al prestigioso Booker Prize 2020. Cabe mencionar también su novela más reciente, *Las niñas del naranjel* (2023), en la que Cabezón Cámara recupera la figura del Siglo de Oro conocida como "La Monja Alférez" para recrear, trenzando de nuevo lenguas y registros, episodios que tienen lugar durante la Conquista española.

Ambientada en el siglo XIX y narrada con humor e intensidad, *Las aventuras de la China Iron* es un *spin-off* del *Martín Fierro* que pone en jaque todo el sistema patriarcal. El gran acierto de Cabezón Cámara es haberle puesto voz al personaje de la china, que en el poema épico aparece casi invisibilizada. La novela comienza cuando el ejército se lleva a Fierro para luchar contra los indios y la china queda atrás. ¿Qué fue de ella después? Cabezón Cámara evoca sus frustraciones, su alivio por la partida de la "bestia" (13)[8] de su esposo y su posterior proceso de emancipación. Huérfana, le fue entregada a Fierro en matrimonio y a los catorce años ya había parido dos hijos. Pero la China, con mayúscula en la novela de Cabezón Cámara, no se siente en condiciones de cuidarlos y los entrega a unos conocidos. Sola y de repente libre, es adoptada por Elizabeth Scott (Liz), una escocesa pelirroja casada con el gringo acriollado Oscar de "Inca-la-Perra" (Inglaterra), que aparece en la primera parte del *Martín Fierro*, la *Ida* (Canto III), como expresión de la huella importante que dejó la comunidad británica en Argentina. Cuando su esposo es arrastrado por la leva junto con Fierro, Liz se sube a una carreta y emprende un viaje a la frontera con el territorio indio para rescatarlo, esperando poder hacerse cargo de la estancia que la pareja había venido a administrar desde el centro del Imperio. De intérprete de Liz —"Le iba a venir bien que la tradujeran, contar con lenguaraz en la carreta" (16)— la China pronto pasa a ser mucho más: su amiga y amante. Porque Liz no solo le abre otro mundo, también le enseña el goce erótico, prohibido en la mujer de entonces, y el amor. A partir de este momento, el foco de la trama está puesto en el deseo, en la recuperación del cuerpo femenino como propio:

[7] Sobre la traducción, véase mi artículo (Logie 2023), así como el análisis de Magdalena Chiaravalli y María Laura Escobar Aguiar. La objeción principal de Chiaravalli y Escobar Aguiar es que la traducción "reduce la proliferación de significados" (200) tan característica de un *ethos queer*, lo que a su modo de ver va en detrimento de la fuerza disruptiva del texto.

[8] En adelante, todas las citas llevarán entre paréntesis la página que corresponde a la edición de 2017.

"Quise ser la mora y la boca que mordía la mora" (151), suspira la China. Las escenas de sexo se describen con desparpajo, otro gesto provocativo dentro del imaginario de la gauchesca. Además, la China será la narradora retrospectiva de este recorrido iniciático, que se desarrolla en tres etapas, a las que corresponden las tres partes del libro (El Desierto, El Fortín y Tierra Adentro), cada una con un estilo propio. La narración en forma de monólogo interior desde el punto final del recorrido, el río Paraná, demuestra que la China se ha convertido entretanto en un sujeto de enunciación pleno.

Para la construcción de estos personajes femeninos, Cabezón Cámara retoma otro elemento central de la tradición discursiva del siglo XIX: la historia de las cautivas blancas, que, raptadas por los malones y llevadas contra su voluntad a tierra de indios, lejos de la civilización, son testigos aterrorizadas de las prácticas salvajes de los indios en el "desierto" (Rotker).[9] Tanto Liz como la China tienen la piel blanca y se insinúa que la China huérfana puede haber sido hija de una cautiva de origen inglés, lo cual explicaría su receptividad hacia la cultura anglosajona. Pero a la manera de la *Ema, la cautiva* de César Aira, la China Iron se comporta como una cautiva rebelde que busca su propio destino para finalmente, cuando se encuentra con los indios, convivir con ellos y asimilar sus costumbres, como en el cuento de Borges, "Historia del guerrero y la cautiva". Al inicio, sin embargo, teme los malones. Para proteger la carreta y evitar sospechas, se corta las trenzas y se disfraza de muchacho inglés, transformándose de noche en una auténtica *lady* que viste enaguas. Junto con su perro Estreya y el gaucho Rosario, que se suma más tarde al convoy, estos personajes *queer* forman una entrañable comunidad. Poco a poco, la relación homoerótica entre la China y Liz y la puesta en escena del género mediante el travestismo de varios personajes[10] van erosionando toda concepción binaria y estática de la identidad. Finalmente, la China

[9] El gesto fundacional de la historia argentina es el de la aniquilación, que se realiza a través de la desaparición de cuerpos y el cautiverio, acompañado de la violencia de género. Desde el principio, los relatos de los cuerpos blancos violados encubren los cautiverios de mujeres "otras" —indígenas, negras—, simbólicamente negadas en la construcción de la identidad nacional (véase también Foffani 2024: 47).

[10] Según la redefinición del género no como un conjunto de atributos sino como un hacer, una *performance* que se abre a la repetición subversiva, propuesta por Judith Butler en *Gender Trouble* (1990). Aquí solamente hablaré de las protagonistas femeninas, pero que conste que también se reinterpretan las masculinidades. El gaucho que acompaña a la China y Liz se llama Rosario pero le dicen Rosa o Rose. Y la amistad de Fierro y Cruz también se reescribe desarticulando la concepción homofóbica. Dialogando con el cuento "El amor" de Martín Kohan, la novela representa a Martín Fierro y al sargento Tadeo Cruz como amantes furtivos y apasionados. Al final de la novela,

declara con naturalidad: "Yo misma, que puedo ser mujer y puedo ser varón […]" (181).

2.1.2. Nombrarse entre lenguas

Tales cuestionamientos de género se inscriben en una lógica de transformaciones y desplazamientos, un travestismo que define la obra en todos sus ámbitos. En esta *road novel*, tampoco las lenguas se conciben como entidades separadas, lo que permite que surjan entre ellas las interacciones dinámicas que caracterizan las prácticas translingües en su modalidad de *code-switching* o cambio de código. El crisol de lenguas se manifiesta desde el título, que tiene un fuerte componente paródico. La narradora anónima inicia un proceso que empieza por darse un nombre. La cuestión onomástica ya aparece en el primer capítulo de la primera parte y vuelve en el cuarto, "La China no es un nombre", donde antes de subir a la carreta, la China es bautizada por su compañera en una escena performativa de alto valor simbólico. Ante el hecho de que tiene tan solo un nombre genérico, consecuencia de haber sido borrada del poema de Hernández e indicio de su falta de socialización, Liz decide bañarla en una laguna y vestirla con sus ropas. La China descubre por primera vez su 'yo' cuando se ve reflejada en el espejo que le pasa su amiga: "Ahí me vi" (21). La ceremonia termina cuando Liz le asigna un nuevo nombre y con ello una nueva identidad.

La elección de este nombre propio es el producto de su relación con diferentes otros y codifica sentidos de diversas procedencias y lenguas pasando por el inglés y el chino hecho nombre. El vocablo "china" proviene del quechua y significa "muchacha" en el *slang* rural de Argentina —"ahí donde yo vivía, toda hembra era una china" (22), dice la narradora. A pesar de que rechaza a su marido, a falta de otro apellido acepta usar el de "la bestia", pero en el inglés de Liz, "Iron". La vinculación con Fierro se disuelve en la voz inglesa: la traducción produce un desplazamiento semántico que la independiza como mujer fuerte que sabe enfrentar las adversidades, trazando así la evolución que la protagonista experimentará. El nombre completo, fruto de las negociaciones entre Liz y la China, reza: China Josephine Star Iron (22-23). Aparte de establecer una relación con el nombre de pila de Hernández, Josefina/Josephine se lee como un homenaje a la académica Josefina Ludmer, a quien sus ami-

Fierro aparece travestido, con trenzas y plumas de flamenco, cantando su amor carnal a Cruz (163) y pidiendo perdón a la China en una serie de coplas.

gos le decían "la China", por sus aportes fundamentales al estudio del género gauchesco.[11] Las posibilidades de rima y aliteración que ofrecen los ecos de este nuevo nombre estimulan la creatividad lúdica de la China: "Me gustó: la China Josefina desafina, la China Josefina no cocina, la China Josefina es china fina, la China Josefina arremolina" (22), uno de los muchos momentos en la novela en que la lengua llama la atención sobre su propia materialidad. Por su parte, "Star" traduce el nombre del cachorro de la China: un perro macho que irradia luz y alegría y al que feminiza poniéndole "Estreya", transcripción fonética de la pronunciación rioplatense de "Estrella".

En el curso de la novela, el nombre de la China se va alargando según un principio de aglutinación que refleja las transformaciones que sufre y, siguiendo la lógica *queer*, su rechazo de los atributos fijos. Así, cuando al final del recorrido se autodenomina "China Josephine Iron Star y Tararira" (12), desdibuja los límites entre la especie humana y los animales. "Tararira", adaptación de un vocablo guaraní que designa un tipo de pez de agua dulce voraz y de gran tamaño, expresa su creciente interacción con la naturaleza y la incorporación de los saberes originarios. Pero al mismo tiempo, aparece aquí otra marca de ambigüedad de género que culmina en las "almas dobles" (148, 72, 181) que proliferan en "Tierra Adentro": según el *Diccionario etimológico del lunfardo* de Óscar Conde, por la forma de este pez "redondeado, negruzco y de carne estimada", se usa su nombre para aludir a un cuchillo grande y, por su color, para hablar en tono jocoso del pene (298). En síntesis, al mismo tiempo que la China renace dándose nuevos nombres, va descubriendo y renombrando las cosas y los seres que la rodean.

2.1.3. Deslumbrada por el inglés

El viaje de los tres personajes transcurre por la pampa, aquel territorio de disputa que en el imaginario argentino es parte de la dicotomía civilización/barbarie. Ese espacio que el *Facundo* (1845) de Sarmiento construyó como "desierto", vacío de cultura y sin valor económico, en la novela de Cabezón Cámara aparece como un paisaje desbordante de formas de vida y de muerte. Desplazarse con la inglesa a través de la naturaleza vibrante de la pampa expande la visión del mundo y las experiencias de la China. En la carreta casi mágica accede al balbuceo del amor pero también a la palabra plena; aprende a leer, aprende otra lengua, conoce las historias

[11] Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, 1988.

de Frankenstein y de Oliver Twist, el sabor del té y la etiqueta inglesa, se familiariza con la textura de la seda. Ya desde el primer contacto, el inglés ejerce sobre ella una poderosa atracción. Como no se le ocurre que la misma cosa puede decirse de otro modo en otro idioma, se deja guiar por una comprensión puramente fonética. Basada en una confusión sonora, la lengua extranjera se le abre como lugar de hospitalidad. Lo que suena como segunda persona del singular, en inglés se vuelve taza de porcelana:

> [Liz] [m]e miró con desconfianza y me alcanzó una taza con un líquido caliente y me dijo "tea", como asumiendo que no conocería la palabra y teniendo razón. "Tea", me dijo, y eso que en español suena a ocasión de recibir, "a ti", "para ti", en inglés es una ceremonia cotidiana y eso me dio con la primera palabra en esa lengua que tal vez había sido mi lengua madre y es lo que tomo hoy mientras el mundo parece amenazado por lo negro y lo violento, por el ruido furioso de lo que no es más que una tormenta de tantas que sacuden este río (14-15).

Aquello que comienza como malentendido es, sin embargo, un contacto con el otro que transforma y revitaliza. La relación entre la China y Liz está marcada por el conocimiento mutuo a través de las lenguas, la materna, la nueva y la que va naciendo de la confluencia orgánica de dos mundos que se encuentran. En un tiempo récord se eliminan los obstáculos de la comunicación intercultural por la disposición emotiva de las protagonistas más que por sus destrezas cognitivas. En el nivel de la enunciación, los elementos foráneos tampoco se destacan tipográficamente sino que están incorporados al texto sin solución de continuidad, poniendo en escena el aprendizaje de la otra lengua sin intermediaciones, como fuente de curiosidad y placer:

> Fuimos lamidas por esa luz dorada nuestras primeras horas juntas. Una very good sign, dijo y entendí, no sé cómo le entendía casi todo siempre, y le contesté sí ha de ser buen augurio, Colorada, y cada una repitió la frase de la otra hasta decirla bien, éramos un coro en lenguas distintas, iguales y diferentes como lo que decíamos, lo mismo y sin embargo incomprensible hasta el momento de decirlo juntas; un diálogo de loros era el nuestro, repetíamos lo que decía la otra hasta que de las palabras no quedaba más que el ruido, good sign, buen augurio, good augurio, buen sign, güen saingurio, güen saingurio, güen saingurio, terminábamos riéndonos, y entonces lo que decíamos se parecía a un canto que quién sabe hasta dónde llegaría: la pampa es también un mundo hecho para que viaje el sonido en todas direcciones; no hay mucho más que silencio […] (18).

Esta cita pone de manifiesto el regocijo que provoca en las dos hablantes la aventura lingüística que empiezan a compartir. A fuerza de mezclar

las lenguas, las palabras que pronuncian terminan en un embrollo lúdico[12] que llama la atención sobre la resonancia acústica de la cadena de significantes. Los sintagmas, parecidos al canto de los grillos o los ladridos de Estreya, se procesan como sonidos desconectados de su sentido. El recurso que Robert Stockhammer (2015) ha llamado "glotamímesis", o sea la representación mimética de elementos de otras lenguas en un texto (a diferencia de la "glotadiégesis" que ocurre cuando solo se menciona la otra lengua), no se usa aquí en aras de la verosimilitud o para recrear una ilusión de realidad; no tiene un fin referencial. Antes bien, adquiere una función deíctica al señalar el "aquí y ahora" de la incipiente ósmosis entre las dos protagonistas.

De los tres tipos de motivaciones que, según Grutman,[13] pueden originar la producción de elementos heterolingües en un texto —la realista, la estética y la compositiva—, aquí cobran relevancia sobre todo la motivación estética, que atiende a una exigencia de singularización de la forma, a la estilística de la obra (2002: 342), y la compositiva. El heterolingüismo actúa como un mecanismo de exuberancia y enmarañamiento que desestabiliza las lenguas sobre las que opera para producir efectos de extrañeza (en el sentido de Shklovsky). La novela se inscribe en un linaje neobarroco/neobarroso y neovanguardista que remite a Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher. La proliferación de lenguas se adecúa a esta concepción de la literatura que, por lo demás, se manifiesta en rasgos como la condensación metafórica, el uso de la hipérbole para expresar exceso y mutación, la distorsión del sentido y una cualidad sensorial que se traduce en desbordes poéticos capaces de crear una realidad expandida en continuo devenir. Otros recursos barrocos de los que se vale Cabezón Cámara son la parodia, que pone en funcionamiento una máquina de reescritura y relectura de discursos sobre el pasado —toda la novela es una reescritura burlesca del *Martín Fierro*— y los bruscos cambios de registro: a veces se va de lo desopilante a lo trágico, de lo culto a lo popular en un mismo párrafo. Así, se difuminan los límites tradicionales entre lo alto y lo bajo, entre géneros y materiales lingüísticos diferentes, para cuajar en una unidad irreverente. Según la tesis de Krzysztof Kulawik sobre la producción literaria neobarroca, la multiplicación de identidades no normativas

[12] Para Doris Sommer, la "estética bilingüe" comporta juegos de palabras porque proviene de un deseo de cometer errores y trabajar sobre lo confuso. Son esos errores, explica Sommer, los que posibilitan nuevas formas del pensamiento que pueden intervenir en el mundo cívico celebrando el humor y cultivando la diferencia.

[13] Grutman (2002) divide la motivación realista en seis categorías que van de la comprensión (mención de una lengua sin representación explícita) a la verosimilitud (representación explícita que va más allá de la frase).

o *queer* que se elabora temáticamente en el plano de la historia, visible en el constante juego de disfraces y cambio de roles o parejas, se manifiesta en el nivel del relato mediante un travestismo lingüístico. En *Las aventuras de la China Iron*, ese travestismo arranca en la escena arriba citada que podría considerarse núcleo de una motivación compositiva, donde el empleo de otras lenguas queda justificado por su papel en el desarrollo del universo ficcional.

Poco a poco se desarrolla entre las dos mujeres una lengua híbrida, una suerte de *spanglish* pampeano, que solo tiene vigencia en la complicidad voluptuosa de la carreta que las transporta. La China empieza a expresarse en estos términos híbridos, con un guiño a Lévi-Strauss:

> Había pasado de lo crudo a lo cocido: el cuero de mis botines nuevos era tan cuero como el cuero de la silla de montar que tenía Fierro pero no era el mismo cuero. El de los zapatos que Liz me regaló era bordeaux, era lustrado, era fino y se ajustaba a mis pies como otra piel. No sólo fueron los shoes y su leather: fueron las sábanas y el cotton, mi enagüita de silk que era de China, la verdadera China con chinas de verdad, los pullovers, la wool: todo era otra piel sobre mi piel (25).

Esta nueva *koinè* para el intercambio expresa, más que nada, la compenetración que están alcanzando las protagonistas, los "lazos de lengua" que se forjan entre ellas —los "tongue ties", o vínculos productivos entre lengua y erotismo en su dimensión afectiva y corporal (Pérez Firmat). De ahí que la lengua también se tematice metonímicamente, como órgano que saborea los nuevos aromas y como zona erógena, o todo en uno:[14]

> […] me gustó, me entró la lengua de Liz tan imperiosa, esa saliva picante y florida de curry y té y perfume de lavanda, hubiera querido más yo pero ella me apartó cuando la agarré fuerte de los pelos y le hundí mi lengua entre los dientes (39).

En su teoría de las emociones, Sara Ahmed señala que los afectos no "se tienen" sino que se generan socialmente, circulan y se exteriorizan. Son prácticas culturales más que estados psíquicos. En una primera etapa, no es solo la propia Liz, sino toda esa cultura burguesa de objetos importados que la rodea lo que deja embelesada a la China: "Me gustaba a mí

[14] En repetidas ocasiones se vuelve a explotar la ambigüedad de la "lengua" que no solo es sistema de comunicación sino también músculo. Así, cuando la China es abrazada por la india Kaukalitrán, siente su lengua "metiéndose llena de su saliva salvaje en mi boca, tenía gusto a peperina, a pata de ñandú, a puma, a ombú, a humo de margarita dulce, a caña y a algo amargo que no pude identificar" (151).

el whisky y me gustaba también que me gustara: quería ser inglesa yo" (54). En una exacerbación del deseo mimético, se propone dejar atrás su mundo "primitivo", copiar todos los gestos de Liz, lo que se refleja en su creciente fascinación por el idioma inglés que le resuena fino y delicado. Este contacto con lo otro lleva a una anglofilia total y a una desnaturalización de lo autóctono. Al inicio, con las palabras aprendidas brotan ideas no pensadas, posibilidades no imaginadas. Le sirven para designar conceptos y objetos de la ciencia (el pararrayos, la fuerza de gravedad, la brújula) y para descubrir que la tierra es redonda. Vive la lengua extranjera como una liberación porque implica una perspectiva cultural distinta, otra manera de percibir y de sentir la belleza del paisaje antes experimentado como estático y áspero. La China se entera asimismo de la existencia de imperios como el español y el británico, todo lo cual le parece exótico:

> Hasta entonces no había pensado en eso, mi mapamundi eran apenas la llanura y algunas ideas difusas: Tierra Adentro, Buenos Aires, un abismo lleno de agua y de Europa, con su punta española y sus islas británicas, ese más allá desde donde llegaban armas y señores. Se me hizo la pelota y el relato de Liz, a medias en castellano, a medias en inglés, me la empezó a poblar de vacas sagradas, saris suaves, curry picante de la India, África y sus negros pintados de colores, sus elefantes de colmillos largos como arbustos, sus huevos enormes de avestruz, ese primo mayor de los ñandúes, los pantanos de arroz en toda China, sus pagodas de techos enrulados, los sombreritos de paja como platos de punta al cielo. Algo de todo eso entendí aquellos días de travesía, mucho lo entendí después, durante todo este tiempo que pasamos juntas; […] (26).

Pero no todo es armonía en este encuentro, también se producen fricciones y choques. La China no tarda en comprender que las relaciones sociales son conflictivas y que hay diferentes modos de ver y de experimentar el mundo, que la perspectiva que se adopta siempre es situada y parcial:

> […] no era lo mismo el mundo desde los ojos de la reina, rica, poderosa, dueña de las vidas de millones de personas, harta de joyas y comidas en sus palacios donde solían estar en lugares desde los cuales se dominaba todo lo que se movía alrededor, que el punto de vista de, por ejemplo, un gaucho en su tapera con sus cueros y sus fogatas de bosta (32).

Constata con perspicacia que el principio que rige los dos universos es opuesto. La naturaleza de la pampa es "la quietud" (57), se caracteriza por "procesos sordos, ciegos, […] primordiales, invisibles" (57). Inglaterra, en cambio, es "la isla del hierro y del vapor, la de la inteligencia, la que se construye sobre el trabajo de los hombres y no sobre el de la tierra y la

carne" (57). Hay que decir que la mirada de Liz es eminentemente eurocéntrica, ya que ella posee los "ojos imperiales" (Pratt 2008) de los viajeros ingleses y alemanes. Desde su paternalismo extranjero, le enseña a la China que Inglaterra está "arriba" (27), en la cúspide de la pirámide, como centro de producción absoluto del universo y como centro epistemológico. Liz encarna la mentalidad colonial del Imperio británico de entonces. Cuanto hay en el interior de la carreta simboliza lo más avanzado del capitalismo industrial que en ese momento histórico estaba representado por Inglaterra. El mundo que Liz le revela a la China en esta mezcla de inglés y castellano aparece a través del prisma de la Inglaterra industrial que se llevaba todo lo que le servía para sus manufacturas. Sus ideas de progreso civilizatorio se cifran en los cuadros de William Turner asiduamente copiadas por Bruce Scott, su padre, cuadros que representan por ejemplo una locomotora avanzando sobre las vías o un barco de vapor sobre el Támesis (79), expresiones de una mentalidad masculina extractiva[15] (Gómez-Barris). Poco a poco, la China empieza a percatarse de que una sociedad semejante supone y explota otros mundos colonizados. La toalla con la que se secan les llega, por cierto, de los molinos de Lancashire, pero no sin haber salido antes "del delta del Mississippi y de los látigos que partían negros en los Estados Unidos" (57).

2.1.4. Desviarse de la lengua hegemónica

La China se va distanciando de las ideas de Liz desde el momento en que aparece Rosario, un gaucho que trae saberes mixtos. Su llegada introduce prácticas y vocablos indígenas, como cuando comen "un charqui al chutney" (147). Rosario, que sabe hablar guaraní, se ríe a carcajadas del inglés de Liz antes de articular él mismo, sin ningún tipo de complejo, un lenguaje macarrónico: "Vos me curás, señora, tenquiu" (46). A medida que avanza la carreta, el trío alcanza una simbiosis idiosincrática: "nos balanceábamos cantando en las dos lenguas y en esa que inventábamos entre los tres y que Estreya ensanchaba con unos ladridos que parecían intentar la misma armonía" (147). Asombrada por las habilidades sobre el terreno de Rosario (preparación de asados, doma de caballos, dotes de

[15] Estos cuadros de Turner, por ejemplo *Rain, Steam and Speed — The Great Western Railway* (1844), contrastan con la ilustración de la portada de la novela: un detalle de *Bañistas*, obra de la artista plástica argentina Florencia Bohtlingk, una pintura al óleo de la serie *La vida en la selva* (2002-2013), que simboliza el universo femenino y paradisíaco evocado por el texto.

baqueano), la China empieza a cuestionar relaciones de poder, modos de producción y de organización social. Su inconformidad aumenta en la segunda parte de la novela ante la complicidad de Liz con el *establishment* criollo.

Porque entonces Liz todavía apoya la entrada en la modernidad de la nación argentina soñada por la élite criolla. Cuando en la segunda parte la carreta llega al Fortín, conocen al coronel Hernández, a la vez estanciero terrateniente y autor del *Martín Fierro*, ahora personaje literario. Portavoz de la misión civilizadora y defensor de las propuestas de desarrollo de la nación impulsado por la aniquilación de los indios, Hernández es desmitificado como un abusador prepotente siempre borracho. Su propia estancia, Las Hortensias, último bastión de la "civilización", no es, como lo pretende, el foco de la incipiente modernización opuesta a la barbarie de la pampa; antes bien, resulta un lugar siniestro, un modelo de sociedad totalitaria donde se tortura a los gauchos ("larvas", 92) para poder asimilarlos al sistema productivo como peones y obreros. Las relaciones de poder en el Fortín establecen jerarquías férreas. Liz, conversando con Hernández en un impecable inglés, entiende que él se cree Dios: "And you are the Lord, aren't you?" (105). El hombre del futuro para Hernández es, claramente, el sujeto colonizador, blanco, cristiano, protocapitalista, patriarcal. Mientras de día el coronel cae bajo los coqueteos de Liz, de noche tienen lugar los encuentros eróticos más intensos entre las dos protagonistas (115).

La brutalidad del estanciero termina por resquebrajar la fe ciega de Liz en el progreso y en la ética protestante del trabajo. Antes de darse a la fuga con la China y Rosario llevando consigo a un grupo considerable de gauchos, le tiende una trampa y en lugar de la refalosa, organiza una fiesta llamada aquí "ponchada" (126) —deslizamiento entre el "ponche" o "punch" que prepara y el "poncho" de los gauchos— que termina en orgía desenfrenada. Esta segunda parte deconstruye también el concepto de autoría, porque Hernández le ha robado los versos de su famoso poema al cantor analfabeto Fierro. Se puede leer aquí una crítica de la apropiación política y cultural que se hizo de la obra de Hernández —sobre todo de la *Vuelta*, donde Fierro aparece como el viejo desertor que regresaba redimido— y, por extensión, de todo el género gauchesco. Paralelamente a esta rearticulación de la dialéctica civilización/barbarie, ocurre una toma de conciencia por parte de las dos protagonistas que permite que su relación entre en una dinámica más igualitaria. La China se transforma en una mujer fuerte que valoriza plenamente los saberes autóctonos y cotidianos, y sabe ahora que Liz ya no solo la necesita como traductora sino también como interlocutora y cómplice. Y por su parte, Liz comienza a

adquirir nuevas destrezas, aprende a preparar el fuego o a leer como una rastreadora señales en el camino, antes de renunciar definitivamente a sus derechos de propiedad.

Desde el inicio, el énfasis de la novela ha estado en las experiencias sensoriales. El predominio de la luminosidad se instala en la primera página con el brillo que emana del cachorro Estreya, y se despliega a lo largo del texto como un campo semántico rico en imágenes que acaban por configurar una mirada diferente sobre el "Desierto". Ese mismo contacto sensorial continuo con el entorno contribuye, sin embargo, a que la China termine por desmitificar una visión demasiado idealizada de Inglaterra y rechazar los marcos conceptuales importados representados por Liz: "[…] yo creía que me estaba haciendo inglesa pero no: no es del aire de Inglaterra, no es de la luz; es de las entrañas de la tierra de donde sale el hierro y apura al movimiento del planeta" (170). Asistimos, pues, a una reterritorialización a partir de las experiencias geopolíticamente situadas de la China. La protesta contra el sistema vigente se inicia desde la 'barbarie' de su pampa y la validez de su mundo se afirma desde su corporalidad pobre, femenina, racializada. Esta toma de conciencia se inscribe en el paradigma de los feminismos decoloniales,[16] que rechaza las presuposiciones propias de un marco teórico occidental esencialista y universalista, dado que este continúa reproduciendo los patrones de poder de la colonialidad a partir de prácticas que prolongan el racismo y el sexismo epistémico. Repiensa la condición de sujetos como la China desde la interseccionalidad, o sea que observa la articulación de las distintas estructuras de dominación y jerarquización social que no se deben considerar por separado en el sistema de opresiones. Por todos estos motivos, se descarta reproducir los discursos sociales existentes. Hay que crear otros, imaginar otra comunidad (en los términos planteados por Anderson), lo cual implica armar otro tipo de literatura donde las voces de las mujeres, de los pobres, de los indios cobran un nuevo peso y a la que conviene otro manejo del lenguaje.

[16] Contrariamente a la teoría poscolonial, que partió del proceso político de independización de los países asiáticos y africanos, la perspectiva decolonial, ligada a autores como Enrique Dussel, Aníbal Quijano, Walter Mignolo o Rita Segato, se ha desarrollado como pensamiento sobre la continuidad de las relaciones coloniales en Latinoamérica. Véase, por ejemplo, Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel.

2.1.5. Fusión y cocreación lingüística

En la tercera parte, "Tierra adentro", la novela propone otro escenario para pensar la nación y la emancipación. Tras la salida del Fortín, las dos mujeres y Rosario alcanzan el territorio indio alejado del control del Estado y del disciplinamiento de las estancias. Marcando una torsión con respecto al canon, las tolderías no aparecen como espacio de luchas y conquistas, sino como zona atravesada por cuerpos, pasiones y afectos. Huyendo de la pampa invadida por las tropas genocidas del Estado, los indios, "desnudos y hermosos" (150), "hechos de puro resplandor" (151), han fundado una comunidad, un "afuera" donde acogen a todos los disidentes por igual: selk'nam, tehuelches, guaraníes, y también winkas[17] y gauchos expulsados.

Se trata de una comunidad multiétnica e inclusiva que derrumba los estereotipos del salvajismo indígena para abrazar un perspectivismo amerindio, pero que rechaza igualmente los discursos exotizantes que representan a los indígenas como ingenuos "buenos salvajes". En ella se produce una convivencia cultural que articula lo subjetivo con lo colectivo y que simbiotiza, donde todo se ablanda y se relaja. El otro es visto como una extensión del yo, por lo que el eje de la novela —y la perspectiva narrativa— se desplaza hacia un "nosotros/as/es" que carece de centro rector. La subjetividad de la China se va configurando a través de su encuentro con la colectividad, con los Iñchiñ y Ñande (127, 176), gentilicios que significan "nosotros" en mapudungun y guaraní respectivamente. Además, este modelo de sociedad enfocado en una gestión de la vida en común no solo integra a los humanos, sino también a todos los seres del entorno. En un espíritu posantropocéntrico, se llega a una fusión de personajes y naturaleza para ensayar otra manera de convivir en la que todos juntos alcanzan un placer sin límites:

> […] yo también quería ser quien era, quería en la piel el dibujo que me desnudara, era una tararira tigra yo, o era Kauka, me daba lo mismo, resolví, y me tiré en el pasto y me dejé pintar por una machi que me había visto el alma tararira y la vi a Liz otra vez potra y le lamí el lomo y Liz me hablaba en inglés y me decía tigress, mi tigresa, my mermaid, my girl, my good boy, mi gaucha blanca, my tigress otra vez y nos dejamos caer en el barro y con nosotras Kauka, y con Kauka, Catriel y enseguida Rosa y Millaray y nos revolcamos

[17] "Winka" es el término con que el pueblo mapuche designa a quienes "llegaron de otra parte" (Rain Rain 359). En un inicio se habría aplicado a los incas invasores, luego a los españoles y, más tarde, a chilenos y argentinos, lo que supone capas sucesivas de conquista y colonización. Su traducción sería 'otro inca'.

> hasta ser tan sapos como los sapos que nos saltaban alrededor y sapos copulamos ahí en ese barro que parecía el principio del mundo y como habrá sido en el principio nos amamos todos sin pudores […] (154).

La utopía *queer* de la diversidad que se traza aquí experimenta con el trabajo comunitario y problematiza el concepto de la propiedad privada. Tiene puntos de contacto con la cosmovisión andina del "Buen Vivir" pero va más allá, porque propaga un polimorfismo radical del deseo en el que desaparecen las fronteras entre los sexos, ya que en la tierra del indio "ni la ropa ni la forma de vivir está determinada por el sexo" (157). Evidencia también otra relación de parentesco por afiliación, no basada en los lazos sanguíneos o en la reproducción sino en la crianza. Esta idea del parentesco como entramado de relaciones de solidaridad y no como esquema individualizador de la familia nuclear hace pensar, por ejemplo, en las propuestas ecofeministas de Donna J. Haraway "to make kin", de forjar ensamblajes multiespecies y alianzas distintas entre todos los seres vivos, no solo humanos.

En el capítulo que dedica a la novela en *Un brillo concheperla*, José Amícola apunta que la hibridación cultural (en el sentido poscolonial de Homi K. Bhabha) es su eje vertebrador (Amícola 200). Esta hibridación, que se manifiesta en la composición del libro mediante la superposición de capas diferentes, lleva aparejada la creación de un lenguaje mixturado que se torna fusión e indistinción. Como ha advertido el mismo Bhabha, las estrategias de hibridación son siempre coyunturales. Es, por tanto, necesario analizar no solo quién las despliega sino contra qué y a qué o a quién acaban beneficiando; eso nos dará la medida de su verdadero potencial de subversión. Cabezón Cámara usa, sin lugar a dudas, el translingüismo para hibridar su literatura y avanzar hacia una orientación posmonolingüe. Lo que, sin embargo, es importante destacar es que, en los espacios de resistencia que *Las aventuras de la China Iron* construye, la elección lingüística se sitúa fuera del modelo establecido por las oposiciones tradicionales de la teorización poscolonial (centro/margen, yo/otro; colonizador/colonizado) para adherir al paradigma decolonial. Un aspecto de estas transformaciones tiene que ver, como se desprende de las marcas ambiguas en el fragmento arriba citado ("my girl, my good boy"), con cuestionamientos de género sexual[18] pero, como ya quedó dicho anteriormente, la novela ilumina sobre todo los modos en que los diversos órdenes de la sociedad se imbrican y se condicionan (interseccionalidad).

[18] Para un análisis pormenorizado de la novela desde una perspectiva *queer*, véanse Amícola, Peinador y De Leone.

En mi lectura, la obra se hace más eco de un pensamiento decolonial que poscolonial porque no se conforma con la inclusión de los conocimientos indígenas en el modelo occidental sino que va dirigida a su transformación estructural. Refleja la necesidad de alentar procesos de translación mutua de formas de conocimiento y, al hacerlo, pone en crisis los fundamentos lingüísticos y culturales mismos de la nación argentina. La hibridez es un método, pero no constituye la finalidad de la operación, que consiste más bien en abrir nuevas perspectivas epistémicas.

Este objetivo es coherente con el *ethos* y la *postura* de la autora, amparada en la militancia. Cofundadora del colectivo Ni Una Menos e ícono del movimiento LGBTQ en Argentina, asume una posición activista feminista *queer* pero también frente a problemáticas ambientales en América Latina. En las entrevistas que dio para promocionar *Las aventuras de la China Iron*, se solidariza con las comunidades indígenas (Cabezón Cámara en Rothlisberger), como anteriormente salió en defensa de los derechos de los habitantes de las villas. Si la literatura siempre es, de algún modo, una operación de apropiación, tanto de diferentes otros textos[19] como de otros discursos sociales, *Las aventuras de la China Iron* es una apropiación crítica que concuerda con los planteamientos éticos de la figura de autor de Gabriela Cabezón Cámara. La novela resignifica esos discursos mediante el uso transformador de ciertos modos de presentación—presentificación antes que representación. En este sentido puede considerarse performativa porque instaura una relación que antes de su ejecución era inexistente y lo hace en una *performance* de corte vanguardista. Concibe nuevos relatos porque estas historias tienen un impacto en nuestra manera de entender el mundo. Una de las herramientas que permite llevar a cabo esta transformación es el translingüismo, más en particular el de "Tierra Adentro", que escenifica con pregnancia lírica el reencuentro de lenguas que compartieron en algún momento de la historia argentina el territorio nacional. La fusión lingüística de las diversas voces que se instala sin el menor atisbo de diglosia, no debe verse como reflejo pasivo de esta "comunidad imaginada" alternativa, sino que la cocrea activamente y en ello reside su performatividad; entiendo aquí 'fusión' como una confluencia que tiende hacia la unión y la indistinción, tal como se define en la música o en la gastronomía.

[19] Ahondar en esta abundante intertextualidad con el canon nacional está fuera del alcance de este capítulo porque, contrariamente a lo que ocurre a menudo, la intertextualidad no entraña aquí formas de translingüismo. Véanse al respecto los artículos de Croce y de Fandiño.

Ya desde sus primeras páginas, la novela contiene innumerables términos autóctonos desconocidos al oído no rioplatense para nombrar animales o vegetales ("carancho", "vizcacha", "ombú"), comidas ("charqui"), costumbres ("pulperías") o elementos del paisaje, muchos de ellos voces de lenguas americanas originarias: del quechua (las omnipresentes "china" o "pampa"), del guaraní ("tapera", "tatú") o del mapuche ("malón", "ruka"). Sería erróneo suponer que este recurso tenga la función de sustentar la verosimilitud del relato. La voz de la China no es una voz rural verosímil. Al contrario: se aparta de la copia de una realidad social para inventar un contraproyecto heterotópico. Mientras que la fascinación de la China por el inglés y la presencia del inglés en el texto es un rasgo clave en la primera parte del libro, en la tercera proliferan principalmente el guaraní y el mapudungun, presentes tanto en los nombres de plantas y animales y en la toponimia como en la interacción de los personajes. En "Tierra Adentro", esa argamasa de lenguas y la mezcla de conceptos que atraviesa la obra llega a su punto culminante. El escenario es ahora una laguna cerca del río Paraná donde reina una convivencia en perfecta armonía. La cosmovisión indígena y su correspondiente vocabulario, que aquí literalmente toma el texto, se desvinculan de toda connotación de barbarie para expresar la belleza de un mundo organizado por una razón no occidental:

> El desierto —siempre había creído yo que era el país de los indios, de esos que entonces nos miraban sin ser vistos— era parecido a un paraíso. O a lo que yo podía considerar como tal: las lagunas que yacían en las partes bajas y las que subían estaban, qué curioso, más arriba que algunas tierras secas, los árboles se multiplicaban y eran todo lo que podía verse en muchas zonas, los pájaros cantaban a los gritos, […] (149).

Al verbalizar este lugar atravesado por el ánimo festivo, el monólogo interior de la China se vale de la parataxis para establecer una equivalencia entre lenguas y culturas. A estas alturas de la novela, el paisaje tal como ella lo vivencia se ha ampliado hasta funcionar, a la manera de un Aleph, como un caleidoscopio que le permite percibir la multiplicidad refractada del planeta. Así, las jirafas y los elefantes, animales que se salen de la serie local, más que como elementos de fantasía, están allí para recordar la impronta dejada por el colonialismo europeo en África y Asia:

> Así es como tenemos un floripondio con gusto a narã y mora, los frutales crecen como yuyos en Y pa'û, un té que primero ciega y enseguida te mete en lo más profundo del alma, un té que te lleva al centro del rayo divino y desde ahí te deja ver cómo el mundo entero es un solo animal, nosotros y las hojas de los

> ypyra y los surubíes y los chajás y las jirafas y los mamboretá y el mburucuyá y el yaguareté y los dragones y el micuré y el camuatí y las montañas y los elefantes y el Paraná e incluso los ferrocarriles ingleses y los campos gigantescos que los argentinos arrasan (179-180).

La base del intercambio lingüístico es el respeto mutuo. Las zonas fronterizas se ponen en escena como espacios de negociación. En el primer contacto con los indios, la China y Liz quedan asombradas por la calidad de su español ligeramente arcaico, "prístino" (151), que facilita la comunicación. Sin embargo, las lenguas vernáculas se van imponiendo porque la lengua imperial no logra cubrir la brecha entre las palabras y las cosas de "Tierra Adentro". Este modo de procesar la alteridad lingüística es un componente fundamental del proyecto de escritura de Cabezón Cámara, que marca un gesto ideológico; la normalidad de la lengua se pone bajo examen desde posicionamientos que he identificado como ecofeministas y decoloniales. Sin embargo, el lector no tiene la impresión de estar ante un libro programático cruzado por la teoría. Queda, al contrario, subyugado por un lenguaje celebratorio que llena el universo gauchesco de vida mediante el recurso a un dispositivo hiperliterario pero a la vez entretenido.

Como ya se ha argumentado, la confluencia lingüística desempeña diferentes funciones en la novela. Resumiendo, se podrían mencionar primero las funciones fática y expresiva, ya que la lengua que usan para comunicarse, primero las dos mujeres y luego la nueva comunidad, no sirve en primer lugar para transmitir información sino más bien para solidificar la relación y expresar el lazo afectivo entre ellas y con el territorio que recorren. Con Liz, el hogar que la China construye en la carreta que transporta un pequeño mundo no se hace "de tela o de paja o de adobe o de cuero de cangrejo", sino de "lazos que se tejían con palabras y con gestos" (27-28). En segundo lugar, al recrear y rescatar términos indígenas combinados con vocablos en español, la lengua híbrida también cumple una función de archivo que conserva saberes autóctonos ancestrales en extinción, apostando por una integración de lo local en lo global: la China y Liz aprenden a armar las "rukas" o casas tradicionales mapuche, a hablar con animales, a tirar con arcos, a confeccionar vestidos de pluma y a repensar las relaciones de parentesco. De este modo se señala que las lenguas tienen una trayectoria histórica y que su desaparición es el resultado de luchas de poder. Pero su función principal, dominante en la tercera parte del libro, es prospectiva: al hacer estallar la lengua colonial, la novela "hace mundo" (Haraway) y proyecta un imaginario paradisíaco fuertemente poetizado, el de una Argentina futura basada en una comunión de conceptos y experiencias.

En este nuevo entorno, las diferencias idiomáticas dejan de preocupar. Cuando la China se topa con los límites de su propio lenguaje, lo amplía creando una amalgama fluida con vocablos de lenguas originarias para así dar cabida en el acervo literario al mapudungún, el guaraní o las invenciones inspiradas en los hongos alucinógenos:

> Cultivamos andai y merõ, sandías y yvy'a y otras plantas que no usamos para acompañar nuestros platos de guasutí las pocas veces que los cazamos, ni de res ni de pira, sino para pensar. O para tener fuerza. O para reírnos. Las cultivamos en wampos que llenamos de tierra y atamos también a los troncos (173).

En uno de sus comentarios, el "lomo del Paraná" se describe como un jardín de un verde que recuerda

> […] tal vez sólo el trigo y sólo allá en los prados de Inglaterra, pero más rico: un verde hermoso, vivo, de mil matices, tantos que no alcanza una palabra para contenerlos y empezamos a inventar otras para nombrarlos. Usamos las palabras guaraníes, aky para el color tierno de los brotes, hovy para el casi azul de todo el follaje cuando se acerca la noche, hovyũ para la intensidad de casi todo en verano, y estamos buscando los nombres para el color seco de los juncos que sin embargo están siempre mojados, para el dorso plateado de las hojas de los sauces, para los camalotes y los aguapé que cubren el lomo del Paraná y sus ysyry, para los pastos oscuros que crecen abajo de los árboles […] (176).

Dentro de la lengua matriz, que es indiscutiblemente el español, se desjerarquizan los diferentes idiomas insertados. Ninguna de las lenguas alcanza por sí sola para captar todos los matices de esta nueva realidad. Ninguna de ellas es considerada como primaria, no hay relaciones de subordinación entre ellas. El inglés sigue allí pero ya no es más que una lengua entre otras. Las balsas se llaman "wampos" entre los selk'nam, un concepto que despierta el siguiente comentario de la China: "Ah, wampos, dijeron e hicieron balsas pretty much better than ours, darling, le explicaba a Liz" (175). En su reseña, Pablo Potenza observa que esta polifonía provoca discordancias al oído hispánico que han penetrado en el estilo de la novela:

> El ritmo constante y encadenado de la prosa impone una lectura de orden poético, cuyo centro es el golpe insistente del acento sobre la anteúltima sílaba. Repetición que confirma lo obvio: el castellano es una lengua de tono grave. Su uso saturado, más la palabra "gravedad" —que reaparece durante toda la novela—, evidencia que cierta afectación se extiende por toda la cultura argentina. Para desbaratar esa jactancia, la lengua se ve minada por tonos agudos

> extraños a ella —desde el criollo "ondeandosé", hasta el indio "Kaukalitrán" o el guaraní "micuré"—, y la narratividad del espacio, más la épica y su carga trágica, se agotan para, en el desvío, abrir otra zona que permita devenir en entretenimiento aventurero.

Sea como fuere, en ese mundo de comunicación multilingüe fluida la traducción se ha vuelto superflua porque ha perdido su razón de ser.

El último capítulo de la obra parece, sin embargo, desarmar la posibilidad de la realización concreta de la utopía inclusiva basada en la fusión de culturas y lenguas, la fluidificación de géneros sexuales y la unión de personas y animales. La comunidad, ya de por sí nómada, tiene que retirarse emprendiendo una migración lenta por el delta del Paraná, como un arca flotando a la deriva. Sus miembros suben río arriba con sus cargas de animales y hongos alucinógenos. Deben desplazarse constantemente en balsas, una suerte de carretas acuáticas; "ysyry" significa río en guaraní:

> Hay que vernos, hay que ver nuestro barquito a vapor, nuestros wampos de vacas, nuestros wampos de rukas, nuestros wampos de caballos, nuestros wampos almácigos, todos ladeados de canoas y kayaks, nuestra nación migrando lentamente por el Paraná y sus ysyry […] (184).

El final deja entender que tal utopía está condenada a seguir siendo invisible. Por una parte, porque es inherentemente móvil, inasible. Por otra, porque se trata de un horizonte al que se espera llegar, inconcebible para las normas de entonces. Para alcanzarla, habría que salir del funcionamiento social y la mentalidad binaria del siglo XIX, cuyos representantes, "ellos", forman una amenaza concreta a la supervivencia de la nueva comunidad:

> Migramos para no pasar frío, migramos *para no estar nunca en el hogar en el que ellos esperan que estemos* […]. Hay que vernos, pero no nos van a ver. Sabemos irnos como si nos tragara la nada: imagínense un pueblo que se esfuma, un pueblo del que pueden ver los colores y las casas y los perros y los vestidos y las vacas y los caballos y se va desvaneciendo como un fantasma: pierden definición sus contornos, brillos sus colores, se funde todo con la nube blanca. Así viajamos (185, énfasis añadido).

A quienes integran este "nosotros" solo les queda huir del avance de la civilización moderna que llegará bajo la forma de la "Conquista del Desierto" y que 'limpiará' la pampa, convirtiéndola en el campo agroexportador para la nación argentina y reduciéndola a un monolingüismo que borrará del diccionario las lenguas originarias. Sin embargo, la propuesta desafiante de Cabezón Cámara rescata la categoría de lo utópico como aquello que se presenta sin materialización pero que, concretándose me-

diante la literatura, interpela al lector, quedando esbozada en el horizonte como portadora de otras posibilidades de vida.

2.2. Piñen *de Daniela Catrileo: hacia un "nuevo mestizaje" conflictivo*

> ¿Quisieran ellos volver? Mantengo en mi cabeza esa duda. Santiago para nuestras familias significa un pedazo de suelo donde crear algo parecido a un hogar. Intentaron construir una vida y tacharon otra. Encontraron un trabajo, trajeron a sus hijas e hijos, abandonaron la lengua y lo poco que tenían: animales, pequeños cultivos, sus rukas. Imaginaron que cerca del Huelen y el Mapocho podrían tener un segundo nacimiento donde se levantarían desde los escombros. Pero eso no sucedió, fueron desalojados. Desparramados a los suburbios de la waria. Tuvieron que aprender a germinar como quien muere lejos de su tierra (*Piñen*: 50).[20]

2.2.1. Ser mapuche en Santiago

Por su parte, la propuesta de Daniela Catrileo en el volumen de relatos *Piñen* (que significa "mugre" en el español de Chile, como se verá abajo) consiste en evocar críticamente las precarias condiciones de vida de los mapuche que migraron desde los territorios del sur a la periferia de Santiago de Chile buscando oportunidades para salir de la pobreza. Nacida en 1987, Catrileo forma parte de una nueva generación mapuche criada en la ciudad (o "waria") en plena posdictadura, la primera que accedió a una formación universitaria.[21] Los mapuche son una de las poblaciones indígenas más antiguas y más presentes en Chile. A lo largo de la historia, se ha establecido contra ellos un violento racismo institucional y militar que niega la dignidad y la representatividad de su cultura. Desde la Conquista pasando por el régimen pinochetista hasta la actualidad, se han entretejido complejas relaciones sociales en donde se catalogan y jerarquizan identidades, dentro de un país que a nivel estatal ha creado relatos

[20] Todas las citas están tomadas de la edición chilena del libro (Libros del Pez Espiral, 2019a).

[21] Estudió Licenciatura en Educación y Pedagogía en Filosofía en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Es diplomada en Periodismo Cultural, Edición y Crítica de Libros de la Universidad de Chile y magíster en Estéticas Americanas de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

dirigidos a la perpetuación de la condición colonial y la legitimación del sistema capitalista y neoliberal. A pesar de que aún hoy, en pleno siglo XXI, siga existiendo un centralismo estatal que se basa en la voluntad de invisibilizar la existencia de las culturas originarias en Chile, son muchas las personas que se autodefinen como mapuche. El 80% de ellos vive ahora en áreas urbanas.[22] Según el último Censo de Chile, realizado en 2017, aproximadamente 615 mil personas se identificaron como mapuche en la Región Metropolitana, posicionándose así como la zona donde se concentra su mayor número, superando a la región de la Araucanía en casi 300 mil habitantes. Esta cifra equivale a cerca del 30% de la población total mapuche.[23]

Las primeras migraciones masivas desde las reducciones del Biobío hacia diversas ciudades chilenas partieron alrededor de 1920/1930 (Antileo y Alvarado), después de la mal llamada "pacificación" de *Wallmapu* (término que refiere al territorio chileno y argentino habitado históricamente por el pueblo mapuche y concebido como unidad cultural y geográfica). Como tantas otras familias, la de Daniela Catrileo, mapuche por el lado paterno, aterrizó en Santiago, donde vivía en campamentos de casas precarias, que en Chile son conocidos despectivamente como *poblaciones callampa*.[24] Durante los setenta y ochenta, el gobierno chileno erradicó estos asentamientos informales con un programa de viviendas "sociales" y las familias fueron trasladadas a edificios o monoblocks. Allí, las problemáticas a las que se enfrentaban estas comunidades eran, por un lado, el hacinamiento y la falta de privacidad y, por otro, un acceso limitado a los servicios básicos al estar lejos del centro. En el primer relato de *Piñen*, las viviendas en esos guetos urbanos donde la muerte está siempre rondando se comparan con "humildes nidos de espanto" (16), una de las contundentes metáforas visuales que caracterizan la prosa de Catrileo. Si la dinámica de vida en la periferia es hostil, el paisaje físico no lo es menos: alta densidad poblacional, escasas áreas verdes en zonas estériles que antaño habían florecido bajo el Imperio inca. Al decir de la narradora, *alter ego* de la autora, contrariamente a las promesas de un futuro mejor para las primeras generaciones de la diáspora que se recuerdan en la cita que

[22] Dato tomado de María Fernanda Libro (245).

[23] Sitio web Instituto Nacional de Estadísticas de Chile, consultado el 1 de marzo 2023.

[24] Su familia se instaló en lo que hoy se conoce como Carlos Valdovinos (estación de metro al sur de Santiago), antes el Zanjón de la Aguada, título de un libro de crónicas de Pedro Lemebel (2003), quien creció allí en extrema pobreza. Lemebel ha sido una fuente de inspiración para Catrileo.

abre esta sección, para quienes se criaron allí el anhelo de tener un espacio propio desembocó en el desencanto:

> Pedazo de aire, San Bernardo. Pedazo de potrero incrustado a la fuerza en el matorral del centro. Puro polvo, puros trozos de pasto seco. Esta tierra que prometió florecer para nuestros parientes, hoy no es más que un archipiélago emborronado por la miseria. Un abandono de historia vendida al Opus Dei, que, con su virgen brillante, alumbra como un faro la ciudad bajo el Imperio Inca, tachado por democratacristianos y huasos UDI, que arrojan las migajas como pequeñas plazas entre los blocks (71-72).

Otro efecto de la migración a la ciudad ha sido el debilitamiento de la lengua vernácula. El español ganó mayor valoración, mientras el mapudungun[25] fue perdiendo funciones sociolingüísticas, sobre todo entre los jóvenes. La generación urbana mapuche a la que pertenece Catrileo creció en su mayoría sin conocerlo, pues sus padres priorizaron la integración en la sociedad hispanochilena. En este contexto, el poemario *Mapurbe* de David Aniñir (2005), sobre el que volveré, inaugura una identidad urbana mapuche que articula herencia indígena y desarraigo mediante la reivindicación de la "lengua quiltra": un habla híbrida y marginal, mezcla de español, mapudungun e inglés propia de jóvenes mapuche que han perdido la lengua originaria. El término "quiltro" alude a un perro de raza mixta, lo que simboliza aquí una identidad lingüística mestiza, no purista ni académica, pero legítima en su expresión de lucha. Así, la "lengua quiltra" funciona como herramienta de resistencia cultural y afirmación de la identidad mapuche en un entorno que tiende a borrarla. En consecuencia, escritores de origen indígena nacidos en Santiago, como Daniela Catrileo, viven esta escisión entre dos espacios y dos historias. Al igual que sus protagonistas, ella a un tiempo "habita y deshabita" la capital (71), buscando una posición discursiva y lingüística que ponga el foco en el choque y la tensión sin renunciar a la reinvención de formas de convivencia.

2.2.2. *Piñen*: voces que interpelan la colonialidad

Piñen (2019a) es el primer libro de narrativa de esta poeta, autora de *Río herido* (Edicola, 2016), y *Guerra Florida/Rayülechi Malon* (edición bilingüe, Del Aire Editores, Santiago de Chile, 2018/Tege libros, Barcelona,

[25] Opto por "mapudungun", la denominación más difundida, aunque sitios oficiales chilenos o argentinos utilizan también "mapuzugun" o "mapuzungun".

2019; traducción de Arturo Ahumada)[26] y de las plaquettes *El territorio del viaje* (2017) y *Las aguas dejaron de unirse a otras aguas* (2020). En pocos años, Catrileo se ha posicionado como un referente ineludible en la escena cultural mapuche. En 2020, su debut narrativo obtuvo un reconocimiento unánime de la crítica y fue galardonado como Mejor Obra Literaria en la categoría de Cuento por el Ministerio de la Cultura y las Artes de Chile. Le siguió su segunda novela *Chilco* (Seix Barral/Planeta Chile, 2023), ambientada en dos espacios contrapuestos —Santiago y la isla ficticia de Chilco—, que también explora el tema de las raíces indígenas a través de un entramado de lenguas e imaginarios.

Piñen se compone de tres relatos interconectados donde el tono varía, aunque la voz narrativa se mantiene constante. Esta voz femenina, que pertenece a Carolina Calfuqueo, recupera la experiencia de la diáspora mapuche desde una perspectiva personal, familiar y colectiva. Toma la palabra para contar los conflictos sociales y étnicos con el entorno, la educación y la incipiente sexualidad de protagonistas infantiles (primer relato centrado en la precariedad social), adolescentes (segundo relato en torno a la violencia de género) o entrando a la adultez (tercer relato que enfoca la cuestión racial desde una dinámica de viaje), que se remontan a su pasado para comprender lo que sucede en el presente.

En el primer cuento, "¿Han visto cómo brota la maleza de la tierra seca?" —metáfora que alude a los jóvenes que crecen en las orillas de la capital buscando luz antes de ser erradicados por alguna mano indiferente—, la narradora reflexiona sobre el homicidio de un excompañero del colegio, Jesús, quien fue asesinado por su participación en la venta

[26] En Chile y Argentina ha ido cobrando visibilidad, principalmente desde mediados de la década de los noventa, un vasto y diverso corpus poético mapuche, con nombres como Elicura Chihuailaf, Leonel Lienlaf, Jaime Luis Huenún, Graciela Huinao, Roxana Miranda Rupailaf, Adriana Paredes Pinda, Daniel Aniñir o Liliana Ancalao, además del de la propia Daniela Catrileo, que interviene en el campo literario a partir de diferentes propuestas estéticas a nivel del contenido y de las estrategias discursivas. Más prominente que la narrativa, se ha instalado en el canon literario como signo de una transformación cultural profunda de uno y otro lado de los Andes y ya ha dado lugar a sólidas investigaciones académicas. Véanse, por ejemplo, Magda Sepúlveda (2013a), María Fernanda Libro, Enrique Foffani (2024) o Melisa Stocco. Hoy en día se maneja una noción del sintagma "literaturas indígenas" que no remite exclusivamente a una producción textual en lenguas originarias, o basada en la "tradición oral", sino más bien a obras de autores que en primer lugar afirman un posicionamiento o *locus* de enunciación indígena en base a orígenes lingüísticos, culturales y geográficos que rebasan las fronteras instituidas entre Estados. Como ha planteado Libro, no hay necesariamente una correspondencia entre la procedencia étnica de los sujetos que producen estos discursos y sus poéticas.

de droga. Esta narcoviolencia se ha convertido en algo tan habitual que ya no sorprende a nadie. La muerte de este rebelde de su barrio inhóspito y la escasa repercusión que tiene hacen emerger en su memoria una imagen que intentó reprimir pero que la persiguió durante años como un fantasma: la del ahorcamiento con una cadena de otro Jesús, su vecino adolescente Jeshu. El personaje de Jesús se presenta de forma ambigua en la historia. Por un lado es terriblemente violento. Por otro, la protagonista y los habitantes del barrio sienten cierta admiración hacia él. Lo ven como una especie de mártir y lo lloran en secreto. Ambas muertes trágicas, la de Jesús y la de Jeshu, se enlazan al compartir la ironía situacional de un mismo nombre sagrado. En medio de esta concatenación de muertes, se narra cómo estos niños fueron iniciados en la doctrina católica en un colegio de monjas de su población en los extramuros de Santiago. Es allí donde se borraron las creencias ancestrales a cambio de un plato de comida: "Sabíamos más de la Santísima Trinidad que de Ngünechen" (22, Ngünechen es el Ser Supremo mapuche). Esta imposición de un cristianismo que aterra y obsesiona hasta el punto de provocar delirios místicos en la protagonista hace surgir una comparación sarcástica entre sus "compañero[s] de cautiverio católico[s]" (24) y la verdadera figura del salvador —el Jesús de la Biblia. Pero con una diferencia fundamental: los dos chicos de su barrio que se llamaban Jesús no se convirtieron en redentores, dado que el mundo solo muestra desinterés ante las vidas de los marginados: "Todos los Jesús estaban muertos. Un Jeshu azulado con su marca circular sobre el cuello. Un Jesús con la bala en la sien y los ojos blancos" (29). La injusticia del nombre reside en que, contrariamente al Cristo de la Biblia, sus vidas resultaron inútiles al no tener "la suerte de la resurrección" (29). Habiendo brotado de la tierra, nunca pasan de ser "maleza" y su inmolación fue en vano: "se muere para volver a la tierra seca" (29).

El segundo relato, "Pornomiseria", evoca el violento despertar de una conciencia. Abre con la descripción de un video de sexo duro. Mediante una rápida sucesión de secuencias de escenas cinematográficas, se va aclarando poco a poco la trama: es el relato de una violación cuyos victimarios son un grupo de hombres. La narradora analiza con crudeza lo que significa hacerse mujer en un contexto periférico proletario donde este tipo de videos pornográficos circulan y se asumen como verdad. Su amiguita del piso de arriba, Valeska, paga el precio. Es abusada por su padre durante años pero todo el mundo desvía la mirada, cuando decir algo habría podido cambiar el curso del incesto. El autoconocimiento y el despliegue de la sexualidad de la propia narradora se ven dañados por el estigma hacia el cuerpo femenino y su vulneración constante. Ella misma apenas escapa de un acoso sexual en la calle, y a estas historias se suman las experiencias de

su abuela y de su madre, en un ciclo infinito. La narradora registra pequeños actos que delatan conductas reprimidas. Cuando su madre la peina de forma brusca, intuye que "se desquitaba de la injusticia de ser ella" (36). Comprende qué es ser mujer y lo que conlleva.

El tercer cuento, "Warriache", es un relato de formación. De adulta, Carolina Calfuqueo filma un documental sobre la instalación irregular de centrales hidroeléctricas en el sur del país, pero la persecución policial la obliga a volver a Santiago. Allí visita a Yajaira, su amiga de infancia más antigua, quien cumple treinta años y con la cual creció en los blocks de la población. Ambas comparten una misma genealogía: descienden de familias mapuche que migraron hacia la capital. La relación con este origen, que madura al ritmo de su amistad, es lo que las mantiene unidas. Tienen "una historia común, incluso antes de conocer[se]" (52). El relato se va hilando a través de recuerdos. Su punto de inflexión es el descubrimiento de reconocerse mapuche, y, al mismo tiempo, verificar que los demás las ven como seres marcados. La narradora nunca olvidará el momento en que empezaron a percibir su identidad como fragmentada. Durante su paso por la escuela, una profesora de historia les reveló su condición mapuche, explicándoles el significado de sus apellidos: "Yo sabía desde niña que era mapuche, pero no lo había modulado como una diferencia" (54). A partir de entonces, supieron que eran objeto de marginación y se volvieron mucho más sensibles a las microagresiones que les señalan esa exclusión permanente. La narradora evoca una adolescencia compleja, que las llevaba a rebelarse contra todo convirtiéndose en jóvenes ateas punk y anarco-comunistas, pero también a darse cuenta de la importancia de sus raíces. En la adultez, afrontan la necesidad de establecer su relación con el desarraigo como una herida que, sin embargo, abre una opción de resistencia y reconocimiento identitario desde diferentes lugares: las tierras recuperadas del sur para Yajaira, Santiago de Chile como espacio de contacto/conflicto interétnico para Carolina.

Desde estas tres voces narrativas, que se acercan mucho a la suya propia, Catrileo interpela la ciudad neoliberal y la condición colonial de Chile, denunciando la triple discriminación a la que sujetos como ella han estado expuestos: por ser mapuche, pobre y mujer. En una prosa por momentos rabiosa, hiperrealista pero con destellos líricos, expone problemáticas como la desigualdad, la violencia de género y la racialización que padece este sector social, pero también rescata su espíritu comunitario, su identidad cultural diversa y el compromiso con la lucha política por sus derechos. Al igual que Cabezón Cámara, trabaja la posición de la mujer desde una perspectiva interseccional y decolonial. La cuestión ya no pasa por si habla o no habla el subalterno (Spivak); el giro está dado

por la adopción de nuevas categorías de realidad desde una epistemología que se propone debilitar las estructuras de poder inscritas en las formas coloniales. Si tomamos en cuenta el activismo extraliterario de la autora como parte de la *postura* que despliega, resulta necesario subrayar su papel como profesora de filosofía, mediadora cultural y activista. Además de formar parte del equipo editorial de la revista digital *Yene* ("ballena" en mapudungun), es fundadora del colectivo mapuche feminista anticolonial *Rangiñtulewfü*, que significa "entre ríos".[27] Este colectivo toma distancia del feminismo hegemónico privilegiado, aquel que no genera cruces con las experiencias de los pueblos originarios. Su mirada de género está atenta a los feminismos del Sur y a las disidencias sexuales (Catrileo 2019b: s.p.). No es casual que en el primer relato aparecen retratadas el Gonza como madre y sus amigas del circo, entre ellas la Scarleth Romanet, como entrañables mujeres trans. Tampoco debe sorprender que los mapuche de la periferia formen alianzas con otras comunidades marginadas que han quedado fuera de las posiciones de privilegio de Santiago, como los inmigrantes haitianos que ocupan enseguida el departamento que queda vacante tras el ajuste de cuentas entre los narcotraficantes del barrio. No pueden protestar cuando se les cobra demasiado "pues la lengua era la interferencia y aliada de los usureros" (14).

Contrariamente a Cabezón Cámara, quien escribe con mucha empatía *sobre* las comunidades indígenas, Catrileo habla *desde* allí. Esta autorrepresentación, este derecho a pensar y a no ser pensada, es fundamental, ya que las niñas, adolescentes y adultas que desfilan por las páginas de *Piñen*, por precaria que sea su existencia, son al menos protagonistas de su propio relato, sujetos de acción empoderados y no, como ocurre a menudo en la literatura chilena, mayormente aburguesada, seres secundarios destinados a la servidumbre o meros objetos de estudio etnográfico. Se alejan por tanto del lugar que les era reservado en el indigenismo literario, discurso producido, al decir de Cornejo Polar, por y para esas mismas capas medias blancas, urbanas y letradas, que apostaba por la 'salvación' del indio a través de su integración. Por consiguiente, su historia no se ve reflejada en la ciudad letrada; es más, su historia fue borrada del espacio capitalino, que debería mostrar la superposición de los dos universos, el originario y el español, pero que silencia la presencia

[27] Otro miembro de este colectivo, fundado en 2016, es la artista visual Sebastiana Calfuqueo. La cubierta de la edición española de *Piñen* (2019b) muestra un detalle de *Mínimo común denominador* de Calfuqueo, una serie de 24 piezas de cerámica esmaltadas que aborda prejuicios sociales en Chile en réplicas de juguetes *playmobil* intervenidos. En la serie 1, de la que se ha tomado la ilustración de tapa, se critica con distancia irónica la construcción de la identidad étnica en Chile desde la infancia.

del primero: "No estamos inscritos en estas calles, no estamos erguidos en las plazas. Nuestros cuerpos bajo los adoquines, bajo las iglesias, bajo aquella casa hermosa que hoy es un supermercado" (55). Por lo tanto, la narradora de "Warriache" nunca se ha sentido cómoda en Santiago. Desde pequeña, cada vez que se acercaba a las comunas más céntricas de la ciudad, sentía extrañeza y ahogo, una sensación que no ha desaparecido al crecer (55): aún hoy es consciente de no pertenecer del todo. Cuando la madre de su amiga Yajaira se jacta de su avance en la sociedad por vivir en un condominio, la narradora observa despiadadamente que "todo puede parecer de clase media, menos los rostros morenos que cuelgan de estas paredes" (48).

2.2.3. Sujetos *warriache*

Aunque ahora ya no vive en Santiago sino en Valparaíso, Catrileo escribe desde un contexto urbano. En mapudungun es una mujer *warriache* (waria = ciudad; che = gente; la doble "rr" es una elección poética que refleja la influencia del castellano), título también del tercer cuento del volumen. *Piñen* está dedicada afectuosamente a la "mapuchada", con lo que hace alusión al carácter popular de la población indígena en la ciudad y a la solidaridad con los compañeros del sur. Esta doble condición semiótica aparece instalada desde la portada de la primera edición chilena, que representa la estrella de ocho puntas o *wünyelfe*, símbolo cosmogónico de la cultura mapuche, sobre un fondo de los blocks de la periferia en los que se sitúan los tres relatos. Como queda dicho, la actitud beligerante y de interculturalidad crítica de la autora remiten al concepto de lo mapuche acuñado por David Aniñir, el primer poeta en reclamar simbólicamente la metrópoli global como territorio mapuche en *Mapurbe. Venganza a raíz* (2005, reeditado en 2009). "*Mapurbe*" es sinónimo de "*warriache*", es decir, "gente de la urbe" o "mapuche de hormigón", pero también designa a un sujeto doblemente desplazado: excluido de la idea de chilenidad por sus raíces no europeas y, a la vez, no del todo reconocido en las comunidades mapuche por no haberse criado en su contexto. La poesía de Aniñir expresa la experiencia de una generación de jóvenes mapuche desarraigados que, en su mayoría, han perdido la lengua, el mapudungun, y escriben desde esa pérdida, desde ese monolingüismo impuesto. A la vez que evidencia la necesidad de reconectar con la cultura originaria, la poética "mapurbe" contrapone influencias mapuche a estéticas urbanas, occidentalizadas y globalizadas, como el *hip hop*, el *heavy metal* y el *slang* juvenil, configurando así un estilo pluralmente codificado comparable a la

interlengua del *spanglish,* aunque con una diferencia clave: no se trata de la mezcla entre dos lenguas metropolitanas, como en la literatura chicana. Como explica Magda Sepúlveda, figuras como Aniñir "se apropia[n] de las estrategias del centro, como el punk, y lo resemantiza[n] como forma de resistencia" (2013b: 186). Es decir, lo interesante de autores como Aniñir y Catrileo —y en eso Catrileo se acerca de nuevo a la intervención de Cabezón Cámara— es que desarticulan perspectivas homogeneizadoras que asocian lo indígena con un esencialismo étnico estático, con formas de fetichización. Del mismo modo, subvierten la imagen tradicional de lo que es una mujer indígena hoy, al situar sus textos literarios en una contemporaneidad social mucho más compleja, sea ésta rural, urbana o transnacional. Sin embargo, como advierte María Fernanda Libro, es importante matizar este posicionamiento para no caer en la trampa de un "multiculturalismo ornamental" (41) que define la identidad como pura contingencia. Libro postula que la literatura mapuche contemporánea no deja de recuperar ciertas formas de "recentramiento étnico" (75) con fines estratégicos. A mi modo de ver, la actitud ambigua de Catrileo, una autora no incluida en el corpus de Libro, se entiende mejor desde este planteamiento: en determinados momentos se percibe en sus cuentos y poemas un recentramiento de la identidad sobre el origen étnico al que recurre puntualmente con vistas a reclamar los derechos de su comunidad y hacer visible su historia de violencia. Pero este gesto coexiste con su contrario, o sea, con la deconstrucción simultánea de esta misma identidad mapuche a la que ya no es posible adscribirse sin fisuras desde que se rompió el vínculo lengua-comunidad-territorio. Libro (75) explica que estas dos modulaciones, en apariencia contradictorias, no son necesariamente incompatibles, dado que la identidad cultural no se define en este contexto como una cualidad inmutable o preestablecida que folcloriza, sino como un dispositivo táctico que permite reconstruir una historia colectiva y crear un horizonte político común.

2.2.4. Reivindicar la bastardía: enunciación champurria

¿Cómo se traduce esta paradoja en el lenguaje? Aunque Catrileo se reconoce como indígena por su origen cultural y geográfico, escribe en la lengua del 'enemigo': el español. Esto se debe al colonialismo interno en Chile, donde las campañas de castellanización —percibidas como una forma de violencia epistémica— han provocado que la mayor parte del pueblo mapuche pierda su idioma. Sin embargo, esta orfandad lingüística no diluye la conciencia indígena; más bien, la intensifica. Lo

que une a la comunidad es, justamente, una experiencia compartida de exclusión y silenciamiento: una lengua que, aunque lejana, sigue siendo íntima. Como muchos otros, Catrileo comenzó a aprender mapudungun más tarde, por decisión política, en un gesto deliberado de retorno al idioma de sus antepasados, a la "lengua obstinada" (2023: 11). Ahora bien, ¿cómo se expresa esta revitalización del universo mapudungun en una obra en la que prevalece el español? Hoy, los autores mapuche despliegan una variedad de estrategias lingüísticas, siendo el dispositivo de la autotraducción uno de los más frecuentes (Stocco). En el poemario *Guerra Florida/Rayülechi malon*, por ejemplo, Catrileo recurre al doble registro, publicando una edición bilingüe en español y mapudungun. En *Piñen*, en cambio, encontramos otra práctica translingüe, una versión dinamizada de lo que Iván Carrasco llamó "collage etnolingüístico" (179),[28] es decir, un texto mayoritariamente en castellano con incrustaciones o infiltraciones[29] del mapudungun. Esta estrategia es común entre autores indígenas que no son plenamente bilingües o cuyo uso de la lengua originaria se circunscribe al ámbito familiar.

Los escritores "mapurbes" del Santiago de Chile contemporáneo complejizan aún más sus textos, ya de por sí múltiplemente situados. Lo hacen mediante procedimientos como la creación de neologismos que entrelazan mapudungun y castellano, la incorporación de otras lenguas, como el inglés globalizado, o el rescate de la oralidad propia del lenguaje urbano callejero. En *Piñen*, especialmente en los relatos primero y tercero, que son el eje de mi análisis, el lenguaje se articula en torno a un principio de hibridación y mixtura, aunque el punto de arranque y las estrategias difieren de los de *Las aventuras de la China Iron*. Lo que ambas obras comparten es una resistencia a la unidimensionalidad discursiva del eurocentrismo, entendido como una ideología lingüística que encubre la violencia colonial. También rechazan ciertas metáforas con las que la crítica cultural latinoamericana ha pensado históricamente su singularidad identitaria, como el mestizaje y la hibridez. La reapropiación que hace Catrileo del concepto de mestizaje dialoga con la figura de la "nueva mestiza" propuesta por Gloria Anzaldúa en *Borderlands/La Frontera: the New Mestiza* (1987), más en particular en el capítulo 5, "How to Tame a Wild Tongue", donde describe la resistencia de su lengua frente

[28] Carrasco define el collage etnolingüístico como la introducción de términos significativos de la cosmovisión mapuche que no son traducidos, sino que ingresan en mapudungun al texto en español.

[29] Este segundo término es de Libro, quien compara las infiltraciones del mapudungun como lengua latente a "corrientes subterráneas que emergen a la superficie cuando su presencia ya no puede permanecer soterrada" (120).

al intento de someterla en el consultorio del dentista. Como es sabido, el término "mestizaje" está cargado de historia: detrás de su celebración de la mezcla cultural, suele esconderse la negación de las desigualdades coloniales, diluidas en esa supuesta fusión de identidades. La inflexión que introduce Anzaldúa con su concepto de *borderland* se distancia de la visión aséptica y conciliadora del mestizaje que marcó buena parte de la tradición americanista del siglo xx —el mestizaje como crisol, sincretismo, aculturación, hibridez que borra el conflicto y homogeneiza la diferencia—, pero también de los rasgos patriarcales en su propia cultura chicana. Su propuesta establece una ontología y una poética fronteriza, donde lo indígena y lo occidental coexisten sin reconciliación dialéctica, convirtiendo el mestizaje en un espacio de disidencia activa. Las ideas de Anzaldúa sobre el *borderland* y el mestizaje convergen en parte con el concepto aymara de lo *ch'ixi*, formulado por la socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui. Desde una matriz indígena heterogénea, Rivera Cusicanqui también plantea una mirada anticolonial para pensar el entramado andino contemporáneo en el marco más amplio de la explotación capitalista en América Latina, señalando cómo ciertos términos no describen la realidad, sino que la ficcionalizan mediante eufemismos que ocultan la desigualdad.

En su tesis de magíster inédita *Potencia champurria. Apuntes intersticiales para una reflexión estética*,[30] Catrileo expone su postura sobre la hibridez del choque identitario. Elige deliberadamente ubicarse en este espacio intermedio de impureza cultural, un lugar abierto a los cruces, para demostrar que las lenguas no son entidades estables ni existe una clara división entre ellas. Junto a otros artistas de la diáspora mapuche, rescata la noción de lo "champurria",[31] no como una identidad sino como un "entre identitario" (15), un proceso transformador con potencia emancipadora. Explora la etimología de este complejo término, un préstamo lingüístico que llegó con la conquista, mediante una revisión crítica de documentos desde el siglo xvii hasta hoy. Muestra que, si bien la mezcla de elementos caracteriza todas sus manifestaciones, la palabra arrastra una carga histórica que trasciende su cualidad de mixtura. Lo champurria "in-

[30] A la que tuve acceso por la gentileza de su directora, Lorena Amaro Castro, con el permiso de la autora. Posteriormente, el texto fue reelaborado en forma de ensayo y publicado como *Sutura de las aguas* (Santiago de Chile: Kikuyo, 2024).

[31] El/la champurria: una persona que tiene dos mundos, con identidad mixta. "Champurria" se habría incorporado al mapudungun desde el español para referirse con un dejo despectivo a alguien mestizo; el término ha sido resemantizado positivamente por los mapuche de la diáspora como un concepto de afirmación identitaria, que alude al mestizaje biológico y cultural (Brablec).

corpora lo vulgar en su procedencia lexicográfica, lo indeseado cultural por el orden colonial, lo barroco americano en su estética. Refiere a lenguas, comidas y relaciones raciales" (56). Para resignificar lo champurria como herramienta de resistencia cultural y política es necesario recuperar el mestizaje añejo desde una perspectiva diferente, no como una voluntad de homogeneización desde arriba, sino como manifestación de la contradicción histórica desde abajo. Esto implica recoger varios aspectos de la pertenencia indígena y hacerlos dialogar con desarrollos occidentales del espacio metropolitano. Esta actitud de autodeclarada bastardía rechaza por igual el multiculturalismo despolitizado de los Estados nacionales, el colonialismo neoliberal estructurante de la modernidad y la concepción nostálgica de la ancestralidad mapuche. Para Catrileo, se trata de construir un territorio propio desde el cual elaborar la historia de la expulsión y relocación de los mapuche y pensar lo mapuche como un cúmulo de elementos dispares. Esto le permite trazar vínculos con la epistemología andina de Rivera Cusicanqui y con el feminismo chicano de Anzaldúa. Como ellas, advierte contra una lectura de las poéticas contemporáneas desde las claves del mestizaje o del sincretismo, al estimar que estas nociones han alcanzado sus límites analíticos. Propone, en cambio, pensar las escrituras mapuche del siglo XXI desde la fricción con lo blanco y lo mapuche rural, considerando que se trata de formas de contacto que no se funden, sino que se conectan y se desestabilizan al mismo tiempo, produciendo identidad en ese movimiento. También en el manejo de la lengua, en el particular entrecruzamiento del castellano y del mapudungun, prevalece, a su modo de ver, la idea de conflicto o colisión sobre la de síntesis resolutiva.

2.2.5. Reinscripción del mapudungun

Catrileo se instala en la línea fronteriza que ha separado las dos lenguas, no para cruzarla, sino para permanecer allí y convertir esa misma posición liminal en un espacio cargado de tensiones. Utilizando el cambio y la mezcla de códigos, intercala vocablos del mapudungun en puntos críticos del texto para destacar el carácter profundamente abigarrado de la convivencia urbana. En primer lugar, cabe señalar que, aunque *Piñen* está escrito en una lengua mixturada que articula el español (lengua matriz) y el mapudungun (lengua injertada), sobresalen los fuertes rasgos de oralidad. Se privilegia la variante coloquial del chileno urbano, acercando al lector a la situación comunicativa de los grupos retratados, como se observa en este fragmento:

> Todos los que se vinieron terminaron viviendo en las poblaciones callampa de Zanjón de la Aguada, cerquita del barrio Franklin. Mientras avanzaban los años de dictadura y la remodelación de la waria, la mayoría fue desplazada a la periferia de la periferia. Mi tío Cholo y el Juan se metieron de cabros chicos a la Garra blanca del Colo Colo. La última vez me los topé para la Marcha para la Resistencia. Andaban con los cabros de la barra agitando una wenufoye. Mientras cantaban en contra de los pacos, yo adelantaba el paso. Entre las cascahuillas y el kultrun veía su lienzo agitarse a lo lejos. Cuando me vio el Juan agachó la cabeza, se hizo el loco (15).

Aquí estamos lejos de la prosa neobarroca de Cabezón Cámara. En Catrileo, la motivación realista de las variantes sociales y regionales del heterolingüismo tiene más relevancia sin agotarse en ella. Contribuye a ubicar geográfica y socialmente las historias narradas, pero también a distanciarse del español normativo, la lengua oficial *de facto* del país. La mención de fenómenos específicos de la realidad chilena ("poblaciones callampa", barrismo) se acompaña de la recreación de un registro hablado presente en cada página mediante el uso abundante de procedimientos como la animalización de personas típica del habla chilena ("cabros chicos", "cabros de la barra" o, más adelante, "patos malos"), la sustantivación de nombres propios ("el Juan"), el empleo de diminutivos con connotación afectiva ("cerquita") y palabras acortadas ("pacos"), además de una amplia gama de modismos como "que el Jesús se la quería puro hacer al Pancho" (14) o "el Jesús me sacaba la cresta" (17). En este párrafo aparecen cuatro mapuchismos: "waria", ya explicado anteriormente; "wenufoye", una de las banderas reconocidas del pueblo mapuche, y los instrumentos musicales "cascahuillas" (instrumento de percusión con cascabeles) y "kultrun" (tambor ceremonial). Los relatos están repletos de esta clase de *realia* mapuche. En los ejemplos que se citan a continuación se observa otra muestra representativa de su "incrustación" en la prosa de Catrileo. El mapudungun aparece en alternancia mediante elementos lexicalizados, probablemente ajenos al lector pero fácilmente identificables, como vocablos sueltos (en la mayoría de los casos) o breves expresiones fijas que se usan en contextos específicos (fórmulas de saludo como el recurrente "¡mari mari!" que cumple una función fática) y que raramente trascienden el marco de la frase:

> A modo de trawün improvisado bajo las escaleras del pasaje, se vieron como nunca un grupo de cabezas morenas a la sombra de las ampliaciones. Con palos en sus manos imitaban los wiño de antaño. Congregados para resguardar cualquier tipo de venganza en contra del block o contra los amigos del asesino. Reunidos, así, para evitar la invasión de otros patos malos al lof de siempre (16).

> […] Me resultaban cotidianos algunos ritos y sólo con el tiempo descubrí que no todos lo hacían. Desde esos primeros viajes aprendí a comer maqui, a llamar a las gallinas y a pedir permiso cuando sacaba una ramita de algún árbol. Gestos sencillos que se aferraban a otros. Era común hablar sobre wekufe, kalku o pillanes cuando caía la noche. Una vez vi a mi mamá siendo curada con lawen por la abuelita de mi papá, quien cantaba en mapudungun mientras movía unas ramitas sobre el estómago de mi madre. La abuelita solo hablaba mapudungun y eso nunca fue un impedimento para comunicarnos (54).[32]

Los vocablos trawün (asamblea), wiño (objeto de madera usado en el palin, juego de pelota ritual) y lof (la organización comunal ancestral del pueblo mapuche) son culturemas. Lo mismo ocurre con maqui (un tipo de baya considerada curativa), wekufe (entidad maligna en la religiosidad mapuche), kalku (brujo, hechicero), pillanes (espíritus ancestrales) y lawen (remedio en base a plantas naturales). Se trata, en gran medida, de referencias al ámbito rural que, para Catrileo, no designan tanto una realidad territorial sino más bien la pertenencia simbólica a un grupo. Son marcas de etnicidad con una dimensión afectiva y un componente de lealtad. Remiten a elementos de las tradiciones mapuche que, en general, no admiten traducción. El español no alcanza a nombrarlos porque no existen los fenómenos correspondientes en el universo chileno hispanohablante o porque expresan cierta irreductibilidad entre cosmovisiones distintas. La narradora se fue familiarizando con estas costumbres de modo orgánico en sus viajes al sur, pese a no conocer la lengua.

Además de generar un sentimiento de pertenencia al universo mapuche y valorizar sus códigos culturales, el uso de estas voces y nociones en un texto literario cumple también una función reivindicativa de la memoria colectiva, de transmisión del legado ancestral en el presente; posee un fuerte sentido "comunalizador" (Libro 22, 133). Si entes como "wekufe, kalku o pillanes" podrían ser mencionados con sus contrapartes en español, es decir, demonios y brujas, no hacerlo significa trazar una línea divisoria entre la tradición mapuche y la que Catrileo considera externa a su cultura. Esta reintroducción del mapudungun puede interpretarse como un acto de resistencia, una reacción característica de los sujetos mapuche urbanos que sienten la necesidad de reconectar con sus orígenes. Después de haber sido silenciados en generaciones anteriores, emprenden la lucha por mostrar que la lengua no se ha extinguido y que los conocimientos

[32] La figura emblemática de las abuelas ha sido recalcada por Enrique Foffani (2012) en su comentario a *Reducciones* de Jaime Luis Huenún. Foffani habla de las "lenguas abuelas", ya que es por boca de ellas como se mantiene vivo el contacto con las lenguas indígenas y el saber ancestral.

originarios mantienen su relevancia. Más que como un fin en sí, la lengua se recupera en el tejido textual de *Piñen* como metonimia de una herencia valiosa y como señal de protesta contra el despojo lingüístico, desde la conciencia de la necesidad de un rescate de la diversidad cultural. De este modo, se forja comunidad y se habilita un nuevo nosotros.

En una escena clave de "Warriache", se describe la avidez con que las dos protagonistas, Carolina y Yajaira, recomponen con orgullo su historia "con los retazos de otros" (61). Esta misma reapropiación ocurre en el ámbito de la literatura, a la que acceden a través del archivo del abuelo de Yajaira, Juan Manque, mapuche y militante comunista. Verdadero tesoro, su colección contiene, además de "cartas, fotografías y pequeños objetos oxidados" (61), una biblioteca que las dos adolescentes devoran. Desalojadas de su propia lengua, sus lecturas se desarrollan en la de otros, lo que tiene un importante impacto transculturador. Su ingreso a la literatura está íntimamente ligado a un repertorio occidental, lo que las convierte en traductoras involuntarias: "Quizás esa fue también nuestra relación de amor, de sabernos sumergidas en la lengua de otros, en esa eterna traducción que era la lectura" (61). Conscientes de la ambigüedad de su condición, abrazan la lengua hegemónica como parte de su propia formación intelectual, siempre y cuando esta no se repliegue sobre sí misma y se muestre receptiva a su cultura de origen.

El cambio de código de índole memorística asume un protagonismo inusitado en otra escena de "Warriache", donde la mirada de Yajaira en su fiesta de cumpleaños catapulta a la narradora hacia los ojos verdes de su abuelo en otra fiesta de cumpleaños. Al percibir dos planos temporales superpuestos, los une en un cuadro intergeneracional más amplio, lo que provoca un reencuentro con los relatos familiares. La reflexión, no exenta de nostalgia, comienza así:

> ¿Sus ojos podrán volver? Me hago esta pregunta cada vez que veo juntos a mi padre y a mi abuelo. Ñi chaw, ñi laku.[33] Imagino sus retornos como una posibilidad de sumergirse en ese verde que duele. Regresar al lugar donde el pensamiento se pierde en el tejido de las hojas (49).

La narradora sabe, sin embargo, que el regreso tan anhelado a los territorios del sur y a la temporalidad ancestral no pasa de ser una ilusión. No idealiza las tradiciones locales. Lejos del mito de una arcadia plena, su propia voz está anclada en el presente y echa mano de la cultura del 'centro' para elaborar su compleja identidad. El breve intercambio en ma-

[33] Mi padre, mi abuelo paterno.

pudungun entre nieta y abuelo (50-51) pone de manifiesto una vez más que la lengua ya no sirve a los jóvenes como medio de comunicación. La narradora tiene que buscar en su computadora la letra en mapudungun de "un año más" para cantárselo al abuelo (51). Al cantarlo siente "como si al pronunciar estas palabras estuviese invocando su liberación". El mapudungun no es aprendido como sistema sino como "factor comunalizador" (Libro): una colección de fragmentos, palabras aisladas, términos de parentesco, alimentos, ceremonias, utensilios. La escena revela asimismo cuán fácilmente se cae en la trampa de la folclorización y la deshistorización. Cuando en una feria de la ciudad la nieta le compró de regalo de cumpleaños al abuelo una trutruka, un instrumento musical mapuche, tuvo que esforzarse por no traerle una que dijera "Chile" bordado entre sus lanas (50). O sea que la autora no pretende en primer lugar crear un efecto de mímesis ni alcanzar un realismo etnográfico. La orientación positiva hacia el mapudungun como medio de expresividad sirve otros fines: actuar como bisagra transgeneracional, visibilizar una historia cultural colectiva y reapropiarse de un imaginario, un fondo cultural denso para pensar la ciudad también como un territorio indígena en resistencia.

Los extranjerismos citados se contraponen a la lengua vehicular. Marcan la otredad y el desgarro identitario sin escamotear los tropiezos en la comunicación, por lo que no se acompañan de procedimientos aclaratorios. Como en la novela de Cabezón Cámara y en un claro posicionamiento político-estético, este léxico no se subraya tipográficamente (ni en cursiva ni entre comillas) ni se agregan notas o explicaciones en un glosario; tampoco se proporcionan traducciones aun cuando sean necesarias para el lector.[34] Al desfamiliarizar la lengua para un receptor urbano monolingüe, "trawün" o "lof" no enfatizan tanto el contacto sino la tensión. Muestran las zonas donde el tránsito entre lenguas aísla y excluye. Aunque podrían parecer una invitación a combinar ambas lenguas, estos pasajes dificultan la comprensión para un lector hispanohablante medio, forzándolo a consultar un diccionario. Es una forma de imponer una cultura, del mismo modo en que tantas veces se ha impuesto una sobre el pueblo mapuche. Los elementos léxicos de una lengua insertados en un texto en otro idioma revelan tanto el límite de la traducibilidad como su posible traspaso. La sonoridad no indoeuropea del mapuche resalta la materialidad del lenguaje, su carácter de signo,[35] lo que indica que la función estética no puede disociarse de la función ideológica de su uso. Además,

[34] Salvo en el caso de "piñen", véase infra, explicado en un epígrafe, y una ocasión donde se glosa la palabra "pirulonko": "Pirulonko es como decir cabeza agusanada" (50).

[35] Véase Julia Tidigs y Markus Huss.

se observa un constante *code-mixing* sobre todo intraoracional: se insertan tanto palabras como frases completas en mapuche, aun cuando podrían expresarse en español. La narradora alterna de manera llamativa entre idiomas. Así, términos como "ñaña" (hermana, de origen quechua) se transforman en "ñañay" (70) mediante sufijación mapudungun, mientras que "purrukeando" (66), que significa "bailando" en mapuche, se castellaniza mediante el uso del gerundio. En "Warriache", además del español chileno y el mapudungun, aparecen palabras en inglés como "jumper" o "hardcore" (63), que muestran la influencia de la cultura anglosajona en la protagonista. Estas reflejan su cercanía con el movimiento punk y con artistas británicos rebeldes, y funcionan como una forma de expresar su actitud de rechazo hacia la autoridad en un ambiente *underground*.

2.2.6. "Piñen" o cómo hacer visible la mapuchización de Santiago

La práctica del translingüismo en Catrileo no se detiene, sin embargo, en la denuncia y el rechazo. También sugiere nuevos caminos para salir de la encrucijada, crea aperturas, desarrolla perspectivas de convivencia y vislumbra una transformación de la sociedad. Una segunda categoría de términos en mapudungun persigue un efecto contrario al de los culturemas analizados. Una función importante de la integración de aquellos lexemas que sí son de uso común, ya sea en la norma culta o popular, es, precisamente, reclamar simbólicamente el espacio de la ciudad como territorio mapuche, mostrando que esta mapuchización de Santiago ya está en curso porque siempre ha estado allí. Construir este contrarrelato implica resaltar ciertas huellas comúnmente ignoradas de la presencia mapuche en la ciudad, señalar que su lenguaje ya está impregnado de vocablos en mapudungun y que esta cohabitación de lenguas es productiva. Todos los chilenos han heredado, muchas veces sin darse cuenta, palabras, expresiones, gestos y gustos que evidencian el sustrato mapuche de su sociedad. El ejemplo más emblemático es "piñen",[36] el título del libro, cuyo significado trasciende el nivel léxico para funcionar como una isotopía transversal a lo largo de los tres relatos. Este término, que refiere al polvo o a la tierra adherida a la piel por falta de higiene, se emplea ampliamente en todos los estratos sociales de Chile y está recogido en el DRAE como chilenismo.[37] Es, por tanto, indicio del mestizaje del español que se habla en Chile, ya que no tiene un equivalente exacto: no es mugre ni grasa ni mancha. Su

[36] Otro ejemplo sería "quiltro", perro de raza mixta sin pedigrí.

[37] Viene de *piñen* o *pigen*: https://dle.rae.es/pi%C3%B1%C3%A9n [20/03/2023].

importancia se consigna en un paratexto: una advertencia al lector (no chileno o chileno que desconoce el origen del sustantivo) que explica el sentido y la etimología del vocablo. Funciona como hilo conductor del volumen y se aplica a situaciones de cuerpos sucios que producen asco, en sentido literal. Así, cuando en el primer cuento, los personajes van a confesión se hace hincapié en esta característica (nótese el tono irónico): "Cada primer viernes del mes una nueva hilera de niñas huachas y niños violados, henchidos de piojos y piñen, formábamos la cadena para liberarnos" (20). Como hemos visto, en este mismo relato se juega con la corporalidad de Jesús en tres momentos: como figura religiosa, suicida temprano y adolescente narcotraficante. El último, un pobre compañero rebelde que vive hacinado en los monoblocks de Catrileo, es calificado de "piñiñento mesías" (20). Y cuando se describen las labores domésticas de las mujeres del barrio en "Pornomiseria", vuelve a aparecer el término: "Muchachas diversas cuelgan las ropas que se estrujan en tarros de pintura, en baldes de plástico. Una improvisación adherida al vestigio de sus rutinas. Perritos de madera, perritos de colores. La mezcla de lavaza y piñen entre sus dedos" (40).

En un artículo sobre la cuentística de María Fernanda Ampuero, Emanuela Jossa ha destacado la dimensión cultural de los afectos negativos, en particular el asco asociado con la suciedad, y su papel en narrativas descolonizadoras recientes. Jossa conceptualiza el asco como "una emoción jerarquizante, […] porque conlleva un sentimiento de superioridad frente a los objetos, personajes o situaciones que lo provocan" (52) y subraya que, si bien es una emoción primaria, "está ligado a algo previo y exterior, no es independiente de la cultura" (53). En Catrileo, como en Ampuero, la repetición de un discurso hegemónico racista delimita qué cuerpos son considerados repugnantes e inferiores y cuáles no, pues el campo semántico de "piñen" se elabora también en sentido figurado, como metáfora de una condición atravesada por diferentes tipos de violencia simbólica. En esos casos, la coexistencia entre el mapudungun y el español se torna abiertamente conflictiva: ocurre cuando "piñen" alude, de manera peyorativa, a lo contaminado para referirse, desde las élites, a quienes provienen de una clase social baja o de un pueblo determinado. Así se designa a las personas de ascendencia mapuche de la periferia santiaguina, ignorándolas como sujetos y reduciéndolas a cuerpos abyectos y desechables: "piñen" adherido a la capital, una carga molesta. Ser indígena es un estigma que no se borra, como el apellido o el color de la piel, que también son reminiscencias de una herida que indica el lugar de los cuerpos en la categorización social desde una mirada clasificatoria y jerarquizante. Cada vez que la narradora se enfada de pequeña, recibe el comentario de que

"se le sale lo indio" (54). En el colegio, las personas mapuche sufren formas de discriminación solapada (son alentadas a presentarse a las "becas indígenas", 52-53, lo que la protagonista no vive como una inclusión real sino como una "cuota") o abierta (no se las invita a participar en actividades de ocio, salvo cuando se necesita a alguien que represente la condición del Otro, como ocurre en la coreografía de las Spice Girls, donde "nadie quiere ser la negra", 58). "Piñen" se aplica a la persona al lado de quien nadie se quiere sentar en el transporte público. Un episodio decisivo en la vida de la narradora de "Warriache" es el hecho de reconciliarse con su amiga Yajaira tras años de ruptura. En este reencuentro, que tiene lugar en el bus, hablan en mapudungun: "Mari mari ñañay, ta kuify" (70). Cuando se abrazan, una señora les grita: "Lesbianas y terroristas" (70). Ya adulta, esta misma narradora sigue sintiéndose despreciada y aún no ha superado su complejo de inferioridad:

> Sentía que toda mi vida se trataba de comprobar, una y otra vez, mi existencia en este pedazo de tierra. Me sentía sucia, inundada bajo capas de piñen. Sentía que todo lo que hacía se veía manchado por esa mugre que devoraba los intentos de salvarme. Sentía de algún modo que nunca había dejado de ser esa niña que bailaba en la mitad del Teatro Carrera con los ojos cerrados, tratando de olvidar quien era (73).

La estigmatización, e incluso la criminalización, inducen una introyección de la imagen dominante (blanca, criolla) en la autopercepción, que da lugar a la vergüenza y al menosprecio de los propios valores, contribuyendo al escaso uso de la lengua y al retrotraimiento de sus hablantes. La narradora explica cómo fue naturalizando la categorización de 'diferente', cómo dejó de ser simplemente niña para aprender a ser mapuche en los ojos ajenos. Durante su paso por la escuela, se dio cuenta de su origen gracias a una docente que reparó en su apellido, Calfuqueo o "pedernal azul" (el azul es el color sagrado en la cosmovisión mapuche), y el de Yajaira, Manque o "cóndor"; desde entonces se sintió "señalada" (53-54). Como en la historia de la China Iron, el nombre propio aparece aquí como un elemento de identidad sobredeterminado. Si en el caso de la anónima China el acto de nombrar marcaba el inicio de un proceso de emancipación y la inscripción en el multilingüismo, a Carolina Calfuqueo y su amiga Yajaira les revela su doble pertenencia. Pese a ser ciudadanas chilenas que hablan español, en sus apellidos se condensa un innegable linaje indígena, con todos los conocimientos y valores simbólicos que le van asociados. Por su ubicación a los pies de los Andes, Santiago es testigo silencioso del traumático pasado mapuche: "[…] de fondo siempre está la cordillera, aullando la campana invisible de nuestros nombres" (55).

En la escena final, cuando Carolina viaja en un bus exprés hacia la capital, llega a su punto culminante este énfasis en el nombre propio, pero ya no como marca de suciedad o exclusión. Cuando el revisor le pide que se identifique, está a punto de pronunciar su apellido mapuche pero todavía se siente "otra" (74) y decide dar el de Yajaira, quien mantiene una lucha más directa por su pasado ancestral. Aunque la discriminación sigue en pie ("A mi lado no se sienta nadie", 73), el estigma se levanta cuando el revisor del autobús le sonríe y le contesta: "Mari mari lamngen, Iñche Ramiro Curaqueo, pingen" (74) (Hola, hermana, yo me llamo Ramiro Curaqueo). El mapudungun cobra aquí un valor emocional. Este final esperanzador sugiere una dignificación de la condición mapuche, que resulta de la toma de conciencia de la narradora de sus orígenes tras su viaje al sur y del encuentro con otros compañeros mapuche como el auxiliar Ramiro, lo que subraya la importancia de saberse parte de una comunidad.

El tropo de lo "piñen" se articula con otra metáfora presente en los relatos: la comparación de los mapuche con la maleza. Esta imagen refuerza una construcción cultural que marginaliza y excluye, del mismo modo en que se desprecia a ciertas plantas por considerarlas indeseables, aunque no constituyan una categoría botánica en sí. El uso del mapudungun en este contexto resalta la riqueza expresiva que surge del cruce entre lenguas. Al nombrarlas en mapudungun, estas "malezas" se resignifican como formas de vida resilientes y valiosas, sin borrar del todo la carga peyorativa que arrastran en castellano. Nombrar es una forma de habitar el mundo, y la narradora de los relatos de Catrileo reivindica su identidad fragmentada al compararse con una planta rechazada por el castellano: las "malas madres", cuyas raíces brotan en el aire: "Malas madres, les dicen acá. Aunque prefiero sus otras nominaciones: lazos de amor dirían en Puelmapu. Un cuerpo itinerante cuya única ética es el desapego por cualquier residencia estática" (55). Para Lorena Amaro, esta es una de las imágenes más hermosas del libro porque "[e]n este juego de traducción, que pone en relación dos universos simbólicos evidenciando sus diferentes modos de ver el mundo, la narradora reemplaza el concepto de "mala madre" por el de "lazo de amor", como una forma de designar, precisamente, la nomadía con la que se identifica la protagonista, pasajera entre lenguas y también entre culturas" (2021: 89).

Lo que, en definitiva, le permite a Daniela Catrileo navegar entre estos dos universos es la escritura, una escritura imaginativa en la que va desarrollando su singular voz literaria. Esta voz se desplaza por territorios donde persisten esquemas coloniales. Se inscribe en una larga tradición de tensiones lingüísticas y culturales entre el castellano y las lenguas originarias, que puede rastrearse en el trabajo con el quechua desde *Nue-*

va crónica y buen gobierno de Guamán Poma de Ayala hasta la obra de José María Arguedas, y cuyos ecos resuenan con fuerza en la producción simbólica actual. Para ampliar su difusión, Catrileo complementa su obra literaria con expresiones de oralidad. *Piñen* lleva, por ejemplo, un epígrafe de Sara Hebe, cantante y compositora argentina vinculada a la escena *hip hop*. Además, la autora se expresa a través de manifestaciones artísticas que trascienden el formato del libro, como en la *videoperformance Llekümün/Renacer con la tierra* (2020). De este modo, cultiva una "literatura menor", en el sentido de Deleuze y Guattari (1975), es decir, una literatura de minorías que desterritorializa una lengua dominante y convierte la enunciación individual en una fuerza colectiva y política.

Podría objetarse que, aunque muy presente, el uso del mapudungun en *Piñen* no es especialmente elaborado ni interfiere con la comprensión global del texto. Su propuesta podría encuadrarse dentro de un "multilingüismo suave" (Noorani) que, no obstante, dista mucho de ser gratuito. Aun así, no debe subestimarse el efecto disruptivo de sostener un castellano mapuchizado, marcado por interferencias léxicas evidentes, especialmente en un mercado editorial poco receptivo a tales prácticas (Lennon). Catrileo ni siquiera hizo concesiones en la edición publicada en España (por la editorial independiente Las Afueras). En el DRAE, "piñen" aparece con tilde porque se pronuncia así, pero en el libro esta se omite para respetar la grafía original en mapudungun, lo cual refuerza el carácter desautomatizador de la obra. Además, la enunciación "champurria" disidente va más allá del léxico: incide en una dimensión más profunda del texto mediante otros recursos que crean constelaciones semánticas abarcadoras. Esta hibridez también resuena en el sincretismo religioso que atraviesa los relatos, particularmente evidente en el tratamiento de la simbología cristiana en el primer cuento. El componente indígena permea la estructura conceptual de *Piñen*, acentuando la riqueza de una heterogeneidad cultural no dialéctica.

3. Migración a Estados Unidos y lenguaje fronterizo

En *The Figure of the Migrant,* el filósofo estadounidense Thomas Nail declara que el migrante es la figura política de nuestro tiempo, lo que nos obliga a repensar las categorías de identidad y los marcos de análisis existentes. Si consideramos el movimiento como norma en lugar de excepción, los Estados, las fronteras y la ciudadanía son fenómenos secundarios derivados de este régimen de personas en movimiento. Para comprender en profundidad la movilidad humana actual, ya no podemos

partir de lo estático-identitario ni del Estado nación como referencias "naturales" de lo social. Sin embargo, los procesos de transnacionalización del tardocapitalismo tampoco permiten seguir pensando la migración en sintonía con los discursos globales, en términos de movilidad mundial de seres cosmopolitas. Si hay una utopía del siglo xx que ha probado su caducidad, es la del "fin de la historia", que implicaría un mundo sin fronteras y de conectividad universal. La construcción del muro fronterizo entre Tijuana y San Diego iniciada en 1994 y reforzada en 2006, junto con el uso de bases de datos biométricas en los puestos de entrada a Estados Unidos, es solo uno de los ejemplos de la refronterización.[38] Estas políticas ponen de manifiesto que, lejos de desaparecer, las fronteras se están multiplicando y consolidando. La asimetría de poder entre México y Estados Unidos y la violencia sistémica y simbólica (Žižek)[39] que a menudo desencadena, condiciona las actitudes de quienes dejan atrás sus hogares para vivir en un nuevo contexto. ¿Quiénes son estos nuevos sujetos que desempeñan un papel decisivo en la construcción de nuevas sociedades? ¿A qué lugar pertenecen y qué idioma hablan? La migración crea circunstancias en que el multilingüismo y la traducción se postulan como mecanismos de negociación fundamentales para lidiar con los conflictos identitarios.

En los apartados que siguen, analizaré *Señales que precederán al fin del mundo* (desde ahora: *Señales*)[40] del escritor mexicano Yuri Herrera (2009),[41] una novela que complejiza de modo ejemplar los imaginarios de migración. En su centro coloca a un personaje fronterizo: una traductora de lenguas e identidades, inmersa en un constante proceso de mediación, traspaso y extranjería. La frontera aparece en ella como un espacio lábil donde se está gestando otro universo para el cual aún no existe un lenguaje adecuado. Y si la categoría de la frontera impulsa una

[38] La fronterización o *borderization* es una categoría desarrollada por Achille Mbembe a partir de la noción de biopoder de Foucault. Para Mbembe, designa el control de los cuerpos mediante el empleo de la tecnología en los cruces fronterizos.

39 Según Žižek, dentro de lo que llama "violencia objetiva", la violencia simbólica actúa mediante el lenguaje y la cultura al imponer jerarquías invisibles, mientras que la violencia sistémica se ejerce de forma estructural a través de las instituciones y el orden socioeconómico.

[40] Las citas de la novela remiten a la segunda edición de 2010. Indicaré únicamente el número de página entre paréntesis.

[41] *Señales* es la segunda parte de la "trilogía fronteriza" de Herrera, que también incluye *Trabajos del reino* (2004/2008) y *La transmigración de los cuerpos* (2013). Editado por Periférica, un sello español con sede en Cáceres que ha seguido publicando puntualmente su obra, Herrera pasó en pocos años de ser un autor novel a un nombre consagrado.

reflexión sobre los usos de la lengua, *Señales* no solo la explora como tema; también expresa esta problemática en lo formal, rompiendo las cadenas de significación previsibles para intervenir en la producción de sentido. Al imaginar modos de ser y de decir alternativos, pone en práctica la idea según la cual la literatura tiene el potencial de transfigurar la realidad.

Aunque solo un capítulo de *Señales* transcurre en la frontera norte mexicana, la novela es eminentemente fronteriza en un sentido epistemológico. Por esta razón, la obra de Herrera, originario del centro de México,[42] se suele ubicar en el corpus de la "literatura de la frontera". En los *critical border studies*,[43] la frontera se concibe como algo más que un límite geográfico. Se refiere, sobre todo, a una condición en la cual un sujeto está permanentemente entre dos culturas, y debe encontrar nuevas maneras "de decir el mundo, de decirse a sí mismo y también de estar en el mundo" (Herrera en González Veiguela Lino 42). Esta noción difiere de la que predominaba en los años ochenta, cuando, bajo la influencia del movimiento chicano, hubo un *boom* de los estudios fronterizos mexicano-estadounidenses que generó un pensamiento transnacional con Gloria Anzaldúa como figura central. En su ya mencionada *Borderlands/La Frontera*, Anzaldúa presenta la frontera no como un simple límite físico, sino como un espacio ideológico de resistencia cultural: una herida abierta entre dos mundos que se encuentran y sangran para dar origen a un tercero, del que el s*panglish* en todas sus variedades constituye la expresión más cabal. Al mismo tiempo, la frontera es para ella morada y puente, germen de nuevas formas de organización.

Los estudios fronterizos alcanzaron su auge en los años noventa, como una extensión del posestructuralismo en la academia estadounidense. La frontera comenzó a entenderse como zona de contacto y tránsito cultural, lo que permitió nuevas lecturas de estos espacios como ámbitos de

[42] Herrera conoce, sin embargo, la vida en la frontera y el sentirse desplazado. Nació en 1970 en Actopan, Hidalgo. Tras graduarse en Ciencias Políticas en la UNAM, estudió la maestría de creación literaria de la Universidad de Texas en El Paso antes de doctorarse en Berkeley. Representa a esta nueva generación de escritores latinoamericanos que, como Edmundo Paz Soldán o Cristina Rivera Garza, compaginan el oficio de escritor con el trabajo docente en una universidad norteamericana (Tulane, Nueva Orleans). En varias entrevistas reconoce ser un migrante privilegiado. La dedicatoria de *Señales* a su abuela y sus tíos "en camino" remite a este contexto autobiográfico.

[43] Los "estudios críticos de fronteras", denominación introducida por Noel Parker y Nick Vaughan-Williams, buscan identificar, desde una perspectiva interdisciplinaria, aquellas fronteras que se expanden más allá de los confines oficiales. Consideran la refronterización como un nuevo dispositivo de dominación y explotación, que, sin embargo, también abre la posibilidad de nuevas prácticas de resistencia.

intercambio y creatividad. Néstor García Canclini, en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1989), la describió como laboratorio de hibridez, un lugar rizomático donde se gestaba un nuevo mestizaje y una constelación cultural emergente. Este optimismo coincidió con el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN/NAFTA/ALENA) en 1994, que parecía consolidar la globalización como fusión cultural, aunque la firma del tratado también provocó reacciones inmediatas, como el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en Chiapas, símbolo de la resistencia indígena frente a los efectos del neoliberalismo. Al mismo tiempo, en varios países latinoamericanos se registraron avances institucionales significativos: reformas constitucionales en Argentina, Colombia y Brasil ampliaron los derechos humanos, fortalecieron la participación política y reconocieron ciertos derechos colectivos de los pueblos indígenas, garantizando más autonomía territorial y mayor protección de sus culturas y lenguas. Sin embargo, la década estuvo marcada también por una intensificación de la violencia ligada al narcotráfico, por la preocupación creciente por el terrorismo y la subsecuente militarización de la frontera estadounidense. Estos procesos culminaron tras los ataques del 11 de septiembre de 2001, cuando se reforzaron mecanismos de criminalización y deshumanización de los migrantes que persisten hasta hoy.

Paralelamente, a partir de los años noventa comenzó a imponerse en México una visión menos esperanzadora de la frontera. Para muchos narradores del norte del país, se volvió el epicentro de tensiones sociopolíticas, culturales y lingüísticas. Ciudades como Tijuana/San Diego o Ciudad Juárez/El Paso pasaron a encarnar el "capitalismo gore" descrito por Sayak Valencia: escenarios donde lo real golpea con brutalidad bajo la forma de feminicidios, violencia del narco y descomposición social. En este contexto, obras como *Instrucciones para cruzar la frontera* de Luis Humberto Crosthwaite (2002) o *Al otro lado* de Heriberto Yépez (2008) desmontaron la visión optimista de la frontera y sus prácticas culturales. El punto de quiebre fue *2666* (2004), la monumental novela de Roberto Bolaño ambientada en Santa Teresa, doble ficticia de Ciudad Juárez. Para cuando Herrera publicó *Señales* en 2009, la frontera ya se concebía como zona de conflicto, precariedad y violencia. *Señales* se alinea con esta mirada crítica y rechaza la idealización de lo híbrido como una versión maquillada del mestizaje que romantiza una realidad marcada por la exclusión y el dolor. En lugar de sumarse a discursos celebratorios, Herrera representa el duelo migratorio sin clausurar del todo el potencial regenerativo que puede implicar el cruce hacia "el otro lado".

3.1. Señales que precederán al fin del mundo *de Yuri Herrera: la invención de un lenguaje*

> Si uno dice Dame fuego cuando ellos dicen Dame una luz, ¿qué no se aprende sobre el fuego, la luz y sobre el acto de dar? No es que sea otra manera de hablar de las cosas: son cosas nuevas. Es el mundo sucediendo nuevamente, advierte Makina: prometiendo otras cosas, significando otras cosas, produciendo objetos distintos (*Señales que precederán al fin del mundo* 74).

3.1.1. Una estética de lo oblicuo

Desde el año 2000, la narrativa mexicana ha producido cientos de relatos que intentan dar cuenta de la espiral de violencia que azota el país y empuja a miles de ciudadanos al éxodo. En muchos de ellos, México aparece como un necropaís, donde el derramamiento de sangre se ha normalizado como forma de vida, alimentando así el drama migratorio contemporáneo. Con el inicio de la llamada "guerra contra el narco", que fue emprendida por el gobierno de Felipe Calderón en 2006 e incluyó la incorporación del ejército, se consolidó un viraje en la literatura hacia formas renovadas de realismo. Frente al auge de la "narconovela", que tiende a escenificar el horror como espectáculo y se ha vuelto norma por la urgencia del presente, han surgido obras disruptivas que exploran nuevas formaciones discursivas, nuevos moldes narrativos y un lenguaje renovado.[44] En las antípodas del costumbrismo *mainstream* y lejos de la tradicional novela de tesis, estas propuestas reafirman su carácter de ficción. Tienden a construir un universo paralelo de tintes alegóricos, donde realidad y mito se entrelazan, complejizando lo que podría haberse resuelto en una narrativa testimonial naturalista. Un ejemplo elocuente de esta tendencia es *Las tierras arrasadas* de Emilio Monge (2015). Otro, *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera, una narración de apenas ciento veinte páginas sobre la migración ilegal que ha sido unánimemente elogiada por la crítica debido a la multiplicidad de interpretaciones que permite y a su escritura depurada, exenta de patetismo y de énfasis. De esta condensación —que se materializa a través de una serie de elecciones estilísticas y retóricas que analizaré en el apartado sobre la configuración lingüística del discurso ("La invención de un lenguaje")— emana una notable fuerza

[44] Es la tesis de, entre otros, Oswaldo Zavala.

poética. En la abundante producción académica que ha suscitado, se ha destacado como uno de los rasgos más distintivos de la novela su uso de la elipsis, que se manifiesta en la supresión de ciertos eventos dentro de la linealidad temporal del relato y en recursos como la casi total ausencia de nombres propios, la indefinición de los topónimos y la omisión deliberada de términos clave como "droga", "narcotráfico" y "frontera", eliminados por el autor por considerarlos trillados y sobrecodificados. Lejos de toda reproducción mimética, el contexto ominoso del narcotráfico y la migración permanece como un telón de fondo difuso, nunca nombrado de forma directa. En vano se buscan aquí descripciones crudas de actos violentos o de cuerpos ultrajados. Según Navarro Pastor, en la obra de Herrera "el asunto de la violencia se presenta […] como en sordina, como procurando poner coto a su presencia abrumadora y su eventual interpretación reduccionista y banalizante" (94). Esta narración oblicua genera espacios en blanco que el lector debe llenar con proyecciones basadas en los indicios sugerentes que el texto ofrece. Pues, si "lo que dice la obra deviene una referencia de lo que no se dice" (Íñiguez Rodríguez 241), esos vacíos se convierten "en el eje sobre el que gira la totalidad de la relación entre la obra y el lector, y permiten establecer una red de significaciones a partir de lo que está ausente: un espacio-tiempo donde imperan distintas formas de violencia" (241).

3.1.2. Makina, personaje fronterizo

La novela narra el viaje de una joven de clase popular y fuerte personalidad, Makina, que cruza ilegalmente la frontera entre México —aludido una sola vez mediante un gentilicio—[45] y lo que se supone son los Estados Unidos —"el Gabacho",[46] en palabras del narrador extradiegético. El camino que emprende es el que va desde su Pueblo natal, que podría ser cualquier localidad pobre del interior del país, pasando por la Ciudadcita (pequeña ciudad de provincia, su primera parada) y el Gran Chilango (Ciudad de México), donde toma un autobús para llegar a la frontera y cruzarla. Antes de abandonar su aldea, trabajaba en una pequeña central

[45] "Toda la cocina es cocina mexicana, se dijo" (64).

[46] A pesar del esfuerzo de Herrera de mantener su historia geográficamente ambigua, el término "gabacho" (del occitano "gavach", "persona que habla mal") ofrece una localización indiscutible para la historia. Aunque recupera un vocablo antiguo con el que los españoles nombraron despectivamente a los franceses, en el habla actual de México se utiliza para referirse a los estadounidenses (significado no recogido en el DRAE pero sí en el *Diccionario del español de México*).

telefónica, gracias a su sensibilidad conciliadora y sus habilidades lingüísticas. Desde el inicio, su figura está marcada por la idea de comunicación, base de su oficio. No solo es, según su hermano, "entendida y leída" (84), también se subraya su triple competencia lingüística: en su lengua nativa (un idioma indígena, llamada "lengua" sin más, podría tratarse de una variante del náhuatl), en español ("lengua latina") y en inglés norteamericano ("lengua gabacha"). Su destreza para utilizar las tres lenguas la define: está traduciendo siempre. Traduce llamadas, pero también el mundo a su alrededor; traduce afectos y se autotraduce. Aunque el multilingüismo es lo que la constituye, las lenguas no están en pie de igualdad: si bien habla inglés en determinados momentos de su vida, el español y el idioma oral del pueblo reflejan su origen y se vinculan a su identidad. A lo largo de la novela, observamos cómo se rompe este equilibrio a favor del inglés y cómo, al cambiarse de nombre las cosas de su entorno, ella misma se convierte en otra.

A partir del momento en que realiza el cruce, Makina encarna plenamente la entidad intermedia que habita el espacio permeable de la frontera, tal como fue redefinida por los *border studies*. Esto implica que tiende a actuar como un dispositivo relacional, de contacto e intercambio. Sin embargo, como veremos más adelante, lo que Herrera nos presenta tanto en los componentes semánticos como morfosintácticos de su texto difiere sustancialmente de un discurso transculturador clásico y de las formas hegemónicas de llevar a cabo un proceso de hibridación de la lengua, de acuerdo con las ideas de García Canclini o Bhabha. Al igual que la China Iron o las narradoras de Daniela Catrileo, Makina replantea los modelos dominantes de representación de experiencias fronterizas en el marco de la globalización, solo que aquí se trata de fronteras externas. Como veremos, en momentos decisivos de su recorrido por Estados Unidos, cuando la maleabilidad de su lenguaje no basta para expresar la mutación gradual de su identidad, se topa con la aporía de lo intraducible. Para que el lenguaje pueda seguir siendo el vehículo que le permita dar cuenta de su relato transformador, debe reinterpretar los moldes existentes y aceptar pasar por una fase de afasia. En mi lectura, esta inadecuación de los códigos lingüísticos se repite en el plano del discurso, ya que la novela evita los procedimientos habituales de mezclar idiomas, tales como el cambio de código característico del *spanglish*. Es llamativo que en *Señales* no se dé una mimetización de este tipo de prácticas de la "interlingüe" (Bruce-Novoa), probablemente porque Herrera no se conforma con ellas para rendir cuenta del alcance de la transformación, irreductible a lo que ya se plasmó en otras obras literarias. En su lugar, ha preferido crear una idiosincrasia literaria compuesta de neologismos estratégicos, arcaísmos líricos y voca-

blos regionales del norte de México. Asimismo, hace confluir diálogos y narración a través de un uso no normativo de los signos de puntuación, que se manifiesta, entre otros, en una absoluta ausencia de comillas para la introducción del discurso directo. Esta idiosincrasia, transgresora en la medida en que encuentra un ángulo distinto desde donde expresar la fuerza regeneradora del lenguaje, constituye en sí misma otro viaje: el que nos encamina hacia un nuevo espacio literario.

3.1.3. El doble periplo de Makina

Pero vayamos por partes. La complejidad de la novela y la interacción del componente lingüístico con distintos niveles de sentido requieren un análisis preliminar detenido. No se trata de una digresión respecto del eje central, la estética translingüe, sino de mostrar cómo el lenguaje articula de manera orgánica la temática y la verbalización de la obra.

Como Makina no echa a andar por voluntad propia sino a petición de su madre, la Cora, su travesía parece enmarcarse en una dinámica desvinculada del "sueño americano" o de la necesidad económica de migrar. La muchacha señala repetidamente que la meta de su viaje no es afincarse en el nuevo país sino realizar su cometido: llevar el recado de su madre a su hermano, de quien no se tiene noticias desde que partió al norte para reclamar una vaga herencia del padre, y traerlo de vuelta a casa. El hecho de que sea trilingüe explica por qué ella es enviada a buscar a su hermano, lo que implica abandonar el ambiente en el que creció, dejando atrás a su madre, su hermanita y su novio. Su obsesión por volver una vez concluida su tarea es constante y queda reflejada metonímicamente en el contenido de su mochila: en vez de llevar fotos y otros recuerdos que anticipan la nostalgia del futuro de los verdaderos migrantes, Makina opta por objetos prácticos para la ruta, entre otros jabón, tres bragas, una linterna y, en sintonía con su aguda conciencia lingüística, "un diccionario latino-gabacho" (o sea, español-inglés) (56). Su deseo de romper el ciclo generacional de la migración también explica su condición de movilidad permanente: cada capítulo salvo el último termina con su cuerpo en movimiento, lo que imprime a la novela un ritmo sostenido. Como en otros textos del corpus, la onomástica en este caso no es gratuita: el nombre de Makina,[47] escrito

[47] Makina, su madre Cora y el contrabandista Chucho son los únicos personajes que reciben un nombre propio en la novela, contrariamente al hermano, la hermana menor y el novio que son identificados a través de designaciones genéricas porque se resalta sobre todo su funcionalidad en el relato. "Chucho" es, de hecho, un apodo

con "k" en lugar de "qu", rompe con la ortografía estándar del español y puede leerse como una marca de extranjería y de hibridez, al no pertenecer del todo a ninguna lengua. Hace pensar, entre otros, en una máquina, un motor que no se detiene. Además, indica la mecanización de los instrumentos de comunicación (teléfonos, celulares), avance tecnológico que podría llevar a una cultura deshumanizada que haría superfluas a figuras como Makina. Si bien tiene profundidad, inspira ternura y evoluciona a lo largo del relato, la protagonista funciona más como un arquetipo que como un verdadero personaje "redondo" (según la terminología de E. M. Forster). Centrada en su misión, guarda en todo momento el control sobre sus sentimientos porque no quiere mostrarse vulnerable. El perfil del narrador también ayuda a crear esta impresión de impenetrabilidad: aunque la focalización está puesta exclusivamente en Makina, la voz que sigue de cerca su actividad mental se mueve entre el lenguaje más formal del narrador omnisciente y la rapidez del lenguaje oral de la muchacha, lo que da lugar a transiciones constantes entre modalidades expresivas.

Podría pensarse que la obra aborda la migración desde el paradigma del viaje iniciático en la gran tradición clásica de la *Odisea* —con la salvedad de que la heroína de Herrera es una mujer— y que de este modo extiende su significado, sus reflexiones sobre la violencia y las relaciones de poder a un nivel universal. Paralelamente, sin embargo, reanuda de forma inequívoca con la propia cultura mexicana al conectar el cruce fronterizo con el motivo del "descenso al infierno". El itinerario que emprende Makina no solo evoca la *Divina Comedia*, también recuerda el viaje de Juan Preciado al limbo de Comala en *Pedro Páramo*. Además, como ha sido puntualmente analizado por la crítica,[48] la estructura de la novela se basa en el mito del Mictlán, el lugar de los muertos en náhuatl, un lugar de reposo eterno que los aztecas situaban bajo tierra y que todas aquellas personas que morían de forma natural podían alcanzar tras efectuar una peregrinación al norte. Al estar dividida en nueve capítulos, cada uno de ellos titulado acorde a una de las etapas que debe superarse durante ese camino al inframundo según creencias aztecas —por ejemplo, "El cerro de obsidiana" (capítulo 4) o "La serpiente que aguarda" (capítulo 8) —, la obra abreva en cosmogonías mesoamericanas que la dotan de un rico sus-

que tiene relevancia simbólica: significa "perro" en náhuatl y es la forma coloquial de llamar al perro en México, por lo que refiere a figuras míticas como Cerbero o Xólotl, encargadas de guiar a los muertos y de vigilar las puertas del inframundo.

[48] Para una explicación detallada de los referentes prehispánicos, véase el artículo de Edgardo Íñiguez Rodríguez. El propio autor también ha identificado reiteradamente el mito del Mictlán, véase como botón de muestra la entrevista con Nayeli García Sánchez.

trato simbólico. Gracias a este ritual de reescritura, convoca a las víctimas de la historia colonial reintegrándolas al presente, al tiempo que remite a un mundo indígena lleno de sensaciones y premoniciones ancestrales del que proviene la propia Makina.

Así, la migración, viaje a otro mundo, a la Otredad, corre parejo con un mecanismo de transmigración del cuerpo y del alma, incluso después de la muerte porque, a fin de cuentas, cruzar al otro lado también puede interpretarse como morir. La frontera borrosa entre vida y muerte, en tanto frontera no geográfica, se manifiesta repetidamente a lo largo de la novela y está presente desde su íncipit. Ya en la primera escena coinciden el tránsito hacia la frontera y al espacio subterráneo cuando un temblor de tierra provoca el pánico alrededor de Makina. Marca el inicio *in medias res* del relato: lo que precedió y justificó su salida se narra mediante *flashbacks* que se presentan como reflexiones de la protagonista. Ella describe el terremoto como el suelo que se abre bajo sus pies y por poco la traga: "Estoy muerta", dice, cuando la Ciudadcita, un conjunto de túneles creados por siglos de actividad tectónica y de "voracidad platera" (12) colonial, se desintegra ante sus ojos. Es un presagio de lo que sucederá, si bien en ese momento aún está a salvo. Prefigura el efecto desestabilizador del desplazamiento que hará tambalear sus marcos de referencia. Tampoco hay que olvidar que el título, *Señales que precederán al fin del mundo*, anuncia este tipo de cataclismos, dado que remite a otra capa intertextual, a saber, la tradición judeocristiana del apocalipsis, concebido simultáneamente como destrucción del orden antiguo y revelación de las verdades esenciales del mundo y del hombre. De este modo, la trama que urde Herrera entrelaza creencias precolombinas e hispánicas que, en su sincretismo y en su lenguaje, constituyen el profundo mestizaje del México moderno.

En el último capítulo, Makina llega al noveno piso del Mictlán, del que nadie regresa. Es conducida hacia "el sitio de obsidiana, donde no hay ventanas, ni orificios para el humo" (113), un lugar permeado por la ominosa sombra de la muerte. Allí ocurre el cruce definitivo, lo que en la travesía terrestre del presente puede entenderse como la conversión de la protagonista en la migrante que tanto se resistió a ser. Makina acepta perder el nombre a cambio de nuevos papeles: pasa a ocupar una ciudadanía en Estados Unidos y a habitar el inglés. En el párrafo final, ante la sensación de que la "'han desollado" (119), ante la muda de piel, fenómeno tan connotado en el mundo azteca, siente de nuevo "un breve ataque de pánico", lo que no se esperaría de un migrante al recibir documentos que regularizan su estatus. Y aunque esta vez comprende que no hay vuelta atrás, dice: "Estoy lista" (119), lo que contrasta con su afirmación en la

escena inicial del libro. ¿Cómo entender este enigmático final? ¿Se trata de la resignación ante un destino inexorable? ¿El despojo sacrificial equivale a la aniquilación de la subjetividad de Makina o contiene algún mensaje de redención? Más adelante, propondré una lectura centrada en la evolución del lenguaje como factor fundamental en la diégesis. Porque la novela sugiere que el nacimiento de un lenguaje híbrido es el motor de este cambio a la vez destructor y constructor. De ese proceso emerge también una subjetividad distinta, una nueva sociedad, con valores y costumbres que, aunque heredados de ambas vertientes, dan lugar a algo radicalmente nuevo.

El *tour de force* de Herrera radica en su capacidad para mantener la doble dimensión simbólica y realista de principio a fin. Los elementos míticos se conglomeran con las peripecias del relato, dando lugar a la imbricación de una temporalidad lineal con otra de índole cíclico-ritual. Pese a su apariencia de fábula, la novela no nos ofrece una verdad atemporal o meramente metafórica; reivindica el pasado mítico con una intencionalidad política. De los imaginarios mexica y bíblico toma la angustia sobre la que se edificaban en lo relativo al funcionamiento del mundo, un desasosiego que el lector asocia con el desmoronamiento social, político, ético y económico que se ha adueñado de México en las últimas décadas y con la crisis migratoria en territorio estadounidense. En otras palabras, los relatos milenarios son resemantizados con significaciones concretas y plenamente contemporáneas. Se da a entender que los impulsos de los personajes no son voluntarios; antes bien, responden a las necesidades de un Estado fallido que ha caído en manos del crimen organizado y de un neoliberalismo a ultranza en donde la acumulación de capital se impone sobre cualquier otro principio, con el narcotráfico como uno de sus aspectos más representativos. El acto de cruzar del hermano de Makina remite al anhelo urgente de tantos mexicanos por escapar de la pobreza y de la violencia imperante en su país. Por su parte, Makina, que se hace valer contra el sexismo que reina en su pueblo, tampoco ignora la ubicuidad del crimen organizado en México. Sabe que, si quiere cruzar para buscar al hermano descarriado, tiene que acercarse a otro submundo: el de las mafias transnacionales del tráfico de drogas y personas, de "los duros", ya que el narco es uno de los agentes que regulan los flujos económicos de México y está infiltrado en las redes del Estado. Antes de ponerse en camino, visita a tres capos poderosos en su pueblo que, a juzgar por sus nombres, el color de su piel o la lengua desconocida que hablan, han de ser extranjeros: el señor Dobleú (es decir, W), con quien arregla el cruce del río mediante la ayuda del pollero Chucho; el señor Hache, para quien acepta hacer de mula y pasar un paquete ilegal al otro lado de la frontera a

cambio de información sobre el paradero de su hermano, y, por último, el señor Q, a quien pide protección para regresar a México.[49] Estos arreglos ponen de relieve la vulnerabilidad de la protagonista. Debe negociar su pasaje entre criminales, machistas y burócratas que disponen de la vida y gestionan la muerte. Son ellos quienes administran su cuerpo y le proporcionan una nueva identidad al final del recorrido.

Cuando Makina cruza de verdad con Chucho, casi se ahoga en el río (innominado) que separa ambos países. Su segunda experiencia cercana a la muerte marca un punto de inflexión en la historia. Es tanto un primer adiós a su antiguo yo como una purificación ritual, comparable al bautismo de la China Iron: "No supo cuánto tiempo se debatió confusamente, hasta que el pánico se le pasó e intuyó que daba lo mismo hacia dónde o a qué velocidad se dirigía, que finalmente llegaría a donde debiera llegar. Sonrió. Se sintió sonreír. Ahí fue cuando el sonido del agua rompiéndose sustituyó al silencio verde" (43). La risa y la esperanza de haber encontrado por fin una especie de destino, o al menos un lugar donde volver a encontrar a su hermano parecen aliviar temporalmente la fragmentación de ser emigrante.

Una vez en la otra orilla, lo primero que le llama la atención es que ya no hay nada igual. Hasta el azul del cielo es diferente, lo que indica que habrá transformaciones profundas en su entorno que tendrán un impacto hondo en su visión del mundo: "Apenas habían sido unas decenas de metros, pero al mirar el cielo a Makina le pareció que ya era otro, más lejano o menos azul" (43). Destaca la pregnancia bíblica con que se evoca el paisaje, como si el mundo estuviera comenzando de nuevo. Se describe con palabras de *Génesis*: "Primero no había nada" (47). Pero las expectativas pronto dan lugar al primer gran choque de realidad: la maravilla que parecía de buen augurio, el cuerpo durmiente de una mujer embarazada al borde de la carretera, resulta ser el cadáver hinchado de un muerto (47-48). Es la primera pero no la última vez que Makina interpreta mal un signo, una de las "señales" que anuncian el fin de su mundo. En su estupor ante esta confusión anida la desazón por lo que vendrá. Varias escenas contienen indicios prolépticos del gradual despojo de su identidad mexicana, por ejemplo la escena en la que se desviste con meticulosidad desprendiéndose de sus antiguas ropas y también simbólicamente de una parte de sí misma: "Se quitó la blusa. […] Se quitó el pantalón. Se quitó también las bragas y el sostén aunque eso no se lo había indicado Chucho, y permaneció así, mirando la ropa extendida sobre el catre" (51).

[49] El cuarto de los "duros", el señor Pe, solo aparece en territorio estadounidense.

Tras haberse enfrentado a la dura realidad del desierto y escapado de un tiroteo entre Chucho y un ranchero, Makina se prepara para observar la ciudad "gabacha", que le es ajena. La pinta como una amenazante pero a la vez fascinante Babel, llena de prácticas que no logra descifrar, una sociedad vaciada de lazos comunitarios y atravesada por la lógica del consumo, con el supermercado como su máximo exponente, aquel "vergel donde se podía tener más que los demás, o algo diferente o una marca más nueva o un pan menos chico que el de los demás" (62-63). Parodia sus grandes símbolos identitarios, como la bandera (cap. 6). Le llaman la atención la sobreprotección que parecen necesitar los norteamericanos (62), su obsesión por la higiene, su falta de vitalidad y el tiempo desmedido que pasan delante de sus pantallas digitales (63). Otros rasgos que destaca son el frío inclemente y el viento glacial que la acompañan, síntomas de la soledad que caracteriza la experiencia migratoria (77-78), y la tendencia destructiva de Estados Unidos con respecto a culturas anteriores. Su historia es la de un pueblo profano, sin dios, entregado a una economía extractivista, a la lógica devastadora del capital ("excavadoras hurgando el suelo obstinadamente" (78)). Poco a poco, el cielo norteamericano deja de ser azul para convertirse en un "inmenso charco de sangre que se seca" (76). Y, sin embargo, algo atrae en esa tierra de simulacros y de superficie, porque también es un lugar que brinda oportunidades: "Aquí se está muy solo, pero hay muchas cosas" (77).

Ese panorama con todo desolador revela otra vertiente de la isotopía del inframundo, la que traza un paralelismo entre el Mictlán azteca y el presente del mercado laboral estadounidense, con sus nuevas formas de esclavitud. Marca otra frontera, la que separa a los ciudadanos norteamericanos de los inmigrantes clandestinos que llevan una vida subterránea muda e invisible,[50] a los poderosos de los miserables. Deambulando por las calles de la ciudad gabacha, Makina aprende a percibir y buscar la compañía de sus semejantes, cruzando con ellos miradas de reconocimiento:

> En medio del llano de concreto y varilla, sin embargo, luego luego sintió otra presencia, espolvoreada como remaches caídos de una ventana: en las esquinas, en los andamios, en la banqueta; efímeras miradas de reconocimiento que de inmediato se ocultaban para convertirse en huida. Era el paisanaje armado de chambas: albañiles, vendedores de flores, estibadores, choferes; depurando el disimulo para no delatar ningún propósito común sino nomás, nomás, no-

[50] De acuerdo con los postulados de Jacques Rancière sobre el nexo entre estética y política, lo político de la literatura reside en su capacidad de dislocar el ordenamiento habitual de la realidad de referencia. Martín Lombardo ha puesto en relación la visibilización de lo invisible llevada a cabo en la novela con un nuevo "reparto de lo sensible".

> más: que estaban ahí para recibir órdenes. Eran como allá pero menos chifladores, y ninguno pordioseraba (63).

Ninguneados, humillados y segregados, los compatriotas de Makina comparten con ella su ambigüedad ontológica causada por la migración, tanto en su dimensión individual como social. La contradicción entre presencia física y ausencia legal/rechazo a nivel institucional otorga a esos sujetos rasgos fantasmales: adoptan el camuflaje como estrategia de supervivencia. Carecen de voz en el lugar de destino, mientras cobran formas espectrales en su lugar de origen, adonde no volverán, reducidos a fotos o nombres de seres extrañados. No obstante, sin la labor de esta mano de obra barata, la economía norteamericana dejaría de funcionar. Lo que Herrera muestra es la "nuda vida" (según la definición de Agamben) de los migrantes, el estado de excepción que acompaña el cruce fronterizo, ahora que las zonas de contacto se han convertido más que nada en lugares de escisión.

Finalmente, pese a haber superado todas las pruebas, Makina fracasa en su misión. El reencuentro tan anhelado con el hermano no resuelve nada. Tiene lugar en el capítulo 7, que se sitúa en una base militar estadounidense. Ambos se tratan como extraños: "Ninguno de los dos reconoció de inmediato al espectro que tenía enfrente" (96). Resulta que él se ha enlistado en el ejército norteamericano después de haber vivido una historia increíble. Cuenta que cuando llegó a Estados Unidos y descubrió que el terreno en cuestión no existía, una familia estadounidense le ofreció dinero para ir a la guerra en un país lejano en lugar de su hijo. Aceptó, aprendió la lengua, combatió bajo un nombre ajeno y regresó con vida, pero fuertemente traumado. Pudo quedarse haciéndose pasar por "gabacho" y ahora, asimilado, ya no contempla el regreso a México. Optó por renunciar a su identidad a cambio de lograr la integración en el país de adopción. Aunque mejoraron sus condiciones materiales, sufrió un proceso de despersonalización que refuerza su alienación.

El encuentro dura apenas unos minutos, pues él debe ingresar nuevamente al cuartel. Es uno de los momentos más desgarradores de la novela. El abrazo final con el hermano, que no pasa de ser "una fórmula educada" (104), puede verse entonces como un último adiós de Makina a su familia, que sella su orfandad. Cuando se separa de él, es como si se le hubiera "arrancado el corazón" (104). Cae en la cuenta de que no podrá cumplir con la tarea que motivó su desplazamiento. El recado de su madre termina por dirigirse a ella misma. Pero tampoco será capaz de ejecutarlo, porque no hay vuelta a su viaje, teniendo en cuenta que, en un plano ontológico, es decir, independientemente de si se vuelve o no físicamente al país de

origen, la migración es un proceso intransitivo, irreversible. La imposibilidad del retorno se confirma en el capítulo 9, cuando Makina es llevada a un recinto bajo tierra donde recibe nuevos documentos de identidad: "Makina tomó el legajo y miró su contenido. Ahí estaba ella, con otro nombre y otra ciudad de nacimiento. Su foto, nuevos números, nuevo oficio, nuevo hogar" (118-119). Comentaré la transformación profunda de Makina en los subapartados siguientes, examinándola a la luz del nexo entre identidad migratoria y lengua.

3.1.4. Lenguaje en metamorfosis

Ya se ha visto que la novela presta una atención particular al lenguaje. Antes de separarse de su grupo, Makina gestiona una línea telefónica en su pueblo. Aunque pobre, ocupa una posición de relativo poder gracias a su principal capital simbólico: su trilingüismo. Aparte de que le permite entablar contactos y atenuar conflictos, su capacidad de servir de puente entre sus tres idiomas va asociada a otro rasgo: su exacerbada conciencia del lenguaje. Se fija mucho en cómo habla la gente. La elección de las palabras y el modo en que se expresan sus interlocutores revelan detalles acerca de su temperamento, su historia personal y su clase social: "a veces prefería las palabras brutas del señor Hache y sin duda el fiesterismo lento con que hablaba el señor Dobleú; pero con el señor Q no había desperdicio, era siempre como si brotaran piedras de su boca, aunque no supiera exactamente qué significaba cada una" (23). La palabra también puede obrar como herramienta de seducción que manipula el pensamiento, como le pasó al hermano, a quien el señor Hache "lavó el cerebro con neutle y lengua" (31), lo que causó que se involucrara en sus negocios.

La novela plantea y argumenta que la lengua moldea la identidad de sus hablantes y es a su vez moldeada por ellos. Además de ser medio de comunicación, actúa como factor identificador de un grupo social. Puente y barrera, expresa la pertenencia y hermandad con los iguales, al tiempo que impulsa la distancia con respecto a aquellos que poseen una lengua distinta, como en el ejemplo del enfrentamiento con el agente de la migra que comentaré más adelante. Se insiste, no obstante, en que no es una entidad fija sino un organismo vivo que se transforma sin cesar. Si el lenguaje evoluciona, la percepción de la realidad evoluciona también. Se sugiere la idea de que, al dar un nuevo nombre a algo, es como si volviera a nacer: "Es el mundo sucediendo nuevamente" (74). Makina percibe esa cualidad maleable como un plus, sin perder de vista que también entraña riesgos, por ejemplo cuando observa la creciente penetración del inglés en Méxi-

co. Es algo que la irrita profundamente, como se deja en claro cuando critica a alguien que volvió: "al Pueblo muy acá, muy uy uy uy, cargado de ropa y de relojes y de palabras nuevas que iba a saber decir en su teléfono nuevo" (48), al igual que a los que llaman de Estados Unidos y "ya se habían olvidado de las hablas de acá" (19). Su repudio a este fenómeno es tal que reafirma constantemente su intención de retorno una vez cumplida su misión para no ser como aquellos traidores que se van, vuelven, pero no sin que todo hubiera cambiado, —"todo seguía igual pero ya todo era otra cosa o todo era semejante pero no era igual" (21). Y tampoco quiere parecerse a los que piensan volver, pero nunca lo hacen, como el anciano que estaba de paso por "cincuenta años" (66). Es decir, condena por igual a los que reconocen haber cambiado de identidad y los que no. Llega incluso a comprender por qué les costó tanto cuando, una vez en Estados Unidos, se siente tentada a actuar del mismo modo.

Desde el inicio se resalta la función mediadora de la protagonista, su habilidad para conectar personas y para negociar: "llevar mensajes era su manera de terciar en el mundo" (20). Sabe manejarse en ese ambiente porque domina los códigos tanto lingüísticos como sociales de su comunidad. Entiende los matices de sus tres idiomas, traduce palabras pero también significados y emociones. Además, conoce el valor del silencio —"Makina hablaba las tres [lenguas], y en las tres sabía callarse" (19)— y su regla de oro es la discreción, por lo que evita emitir juicios: "Una no escoge cuáles mensajes lleva y cuáles deja pudrir. Una es la puerta, no la que cruza la puerta" (19). Considera que su deber como traductora es ser diplomática para poder ayudar a los demás. Ella misma es consciente de su responsabilidad, es uno de los motivos por los que no quiere ausentarse mucho tiempo: "Alguien la cubriría en la centralita mientras viajaba, pero sólo ella hablaba las tres lenguas y sólo ella dominaba la cara de tabla de las noticias malas o el descuido con el que tenía que anunciar ciertos nombres, ay, tan largamente esperados" (27-28; 62). Su generosidad no le impide ser pragmática: prefiere mantener un perfil bajo en todo momento, definiéndose como una mera correa de transmisión. Pero como ilustra la cita anterior, subestima sus opciones reales de intervención, porque mientras vive en el Pueblo ejerce control sobre la situación comunicativa. A menos que consideremos su actitud como la típica "treta del débil",[51] como una táctica de la que se valen los sujetos subalternos frente a la hegemonía discursiva en situación de desigualdad. De todos modos, sería erróneo reducir la traducción a una versión fidedigna. Ningún acto de

[51] Término acuñado por Josefina Ludmer en su ya clásico artículo sobre Sor Juana Inés de la Cruz (1984).

traducción es totalmente neutro, siempre responde a intenciones, interpretaciones o intereses, es decir, a la legitimación de narrativas, por nobles que sean. Aunque Makina irá dejando atrás sus hábitos y sus seguridades, no renuncia a su papel de intermediaria al servicio de su comunidad. Justo antes de cruzar, descifra, por ejemplo, una carta "a un hombre muy viejo que no sabía leer" o explica a un muchacho "cómo se decía jabón en lengua gabacha" (38). Sin embargo, a medida que se va alejando de su contexto inicial, su posición se vuelve cada vez más precaria, hasta llegar a la indefinición.

Varios críticos[52] han leído la novela a la luz del concepto de "liminalidad", teorizado por los antropólogos Arnold van Gennep y Victor Turner en sus estudios sobre rituales, y es verdad que viene al caso: la migración podría entenderse como una suerte de rito de paso que engendra transformaciones radicales en múltiples niveles. Turner propuso un mecanismo en tres etapas para analizar rituales que marcan la transición hacia un estado diferente en la vida. La primera etapa es la *separación*, cuando la persona que se somete al ritual es apartada del grupo. Luego está la *transición*, cuando se produce la transformación de un estado a otro. Al final sucede la *reincorporación*, cuando la persona se reintegra a la sociedad con su estado recién adquirido. Según Van Gennep, la etapa intermedia es el limen o el umbral, y se caracteriza por la presencia de rasgos tanto del pre- como del posritual. En su análisis, el antropólogo destaca la importancia de los umbrales, entendidos como espacios físicos y como medios figurativos para referirse a eventos de crisis o cambios de estatus social.

La protagonista de Herrera se configura como un ser liminal. La frontera es el umbral que marca la transición y que termina convirtiendo a Makina en la 'otra' que en el momento de la narración aún no es. A partir del cruce, su lengua, la única sin calificativos, la materna, local, indígena, pierde su relevancia a favor de la "lengua latina", pero sobre todo de la "gabacha". Esta pérdida de la lengua ancestral provoca una profunda melancolía porque es inseparable del paradigma colonial, sea en la época de la Conquista española sea ahora, bajo el imperio neocolonial de la época global pos-TLCAN.[53] En cuanto al "gabacho" que de ahora en adelante

[52] Por ejemplo Navarro Pastor.

[53] Makina recuerda a los intérpretes de la Conquista, aquella otra encrucijada histórica en la que se dio un violento choque entre dos mundos y dos sistemas de valores. Obviamente, por las tres lenguas que habitan en ella, reencarna a la Malinche en sus múltiples elaboraciones literarias, pero también trae a la memoria a Felipillo, el protagonista de un breve relato de Juan José Saer ("El intérprete", *La mayor*, 1976), un traductor que se sitúa entre su universo indígena y el de los conquistadores españoles. El cuento abre con el paseo de Felipillo por la orilla del mar y con la imagen del intérprete

formará parte de la vida cotidiana de Makina, sucede otro fenómeno: aquí no falla el dominio de la lengua, sino el de sus claves. Ante las diferencias culturales, la mente de Makina se enfrenta a la opacidad semiótica, a manifestaciones de intraducibilidad, lo que la transporta a un estado emocional de incredulidad y angustia que se expresa en el discurso mediante adjetivos del campo semántico de la sorpresa ("asombro" (27), "prodigio" (61), "deslumbrada" (90)). Como resultado, su mirada sobre el paisaje transfronterizo es una mirada excéntrica, que percibe con lucidez el funcionamiento y las características del país de acogida y que reconoce el rechazo que personas como ella producen en los norteamericanos. Así, presenta a los inmigrantes no latinos como "barrios de clanes traídos de otro lindero que la interpelaban con palabras como trazadas en el aire" (77). Su reacción recuerda una de las cartas del hermano, que describía el Día de Acción de Gracias como "la fiesta del pavo" (77). Asimismo, calca literalmente insultos del inglés, dada su ignorancia de ese registro —como "Bolsa de escoria" (81), traducido de "scumbag". En cada página, Makina descubre nuevos modos de ser, de vivir y de relacionarse. Se sorprende por ver matrimonios del mismo sexo, y los compara al deseo extrapolable de simplemente querer "tener los papeles, cualquier clase de papeles" (90) para asemejarse a los que suelen despreciar a quienes no los tienen, criticando otra vez a los que emigran y dejan de ser ellos mismos para parecerse a los 'otros'. El compatriota anciano que la guía al estadio vacío donde tendrá que hacer entrega del paquete que trae le explica las reglas del beisbol y la importancia que tiene ese deporte para el lugar. Makina lo glosa como una celebración pagana de la identidad yanqui y una ritualización de su imperio. A través del beisbol, los estadounidenses "celebran quiénes son. […] Uno pega un palazo, luego se va así como a recorrer el mundo por cada una de las bases que tienen, […] y si no se lo devuelven regresa a casa y su gente lo recibe con abrazos y fiesta" (66). En otra escena, Makina se confronta con sus propios prejuicios sobre ciertos otros cuando se asusta al ver un hombre negro que le abre la puerta (85-86).

Pero a medida que la protagonista se adentra en territorio norteamericano, la nueva realidad va imponiéndose, provocando el lento desprendimiento de quien era. Paralelamente, las lenguas que se mantenían separadas en el Pueblo, utilizándose en situaciones y contextos diferentes, empiezan a desdibujarse. El primer indicio del trastorno de su identidad es que empieza a reconocer entidades híbridas, "paisanos gabachos" (75)

que contempla el borde de espuma que separa la arena del agua. Herrera usa la misma metáfora que Saer cuando compara la lengua de Makina a "una franja difusa entre lo que desaparece y lo que no ha nacido" (73).

que ejercen sobre ella una gran atracción porque se constituyen en el intersticio del "entre". En particular, se identifica con sus prácticas lingüísticas fluidas, encuentros entre el español y el inglés que se parecen al *spanglish* que el autor no desautoriza pero que prefiere no llamar así, probablemente porque la etiqueta le parece demasiado restrictiva. Su lenguaje se caracteriza por cómo ellos "mientan [las acciones] usando un verbo gabacho que es ejecutado a la manera latina, con la colita sonora de allá" (74). Makina se maravilla ante la naturalidad con que ocurre el *code-switching*, pero también de la complejidad de esa lengua intermedia en la que ve reflejada su propia condición ya que es "deleble, permeable, un gozne entre dos semejantes distantes y luego entre otros dos, y luego entre otros dos, nunca exactamente los mismos, un algo que sirve para poner en relación" (73). De modo que Makina no percibe en ella "ninguna ausencia súbita sino una metamorfosis sagaz, una mudanza en defensa propia" (73-74). Comprende que tendrá que apropiarse de ese nuevo idioma que no es ninguna de las tres lenguas que habla: "Al usar en una lengua la palabra que sirve para eso en la otra, resuenan los atributos de una y de la otra: si uno dice Dame fuego cuando ellos dicen Dame una luz, ¿qué no se aprende sobre el fuego, la luz y sobre el acto de dar?" (74). Y si bien la lengua mixta a la que anhela acceder alberga en sí la promesa de una realidad que se reinventa porque multiplica los significados, el narrador no deja de subrayar su historicidad: sus raíces se remontan a las sociedades indígenas y, pese a que se ha ido modificando, el vínculo con sus orígenes sigue siendo muy poderoso.

En este episodio se articula la idea de la creación de algo nuevo mediante la combinación de elementos, la hibridación de la identidad a nivel de la lengua, que a su vez traerá aparejadas nuevas mutaciones, que también afectarán a la sociedad receptora. Lo que se evoca aquí es un mundo emergente que ya no podrá detenerse. Por mucho que los gobiernos se empeñen en negar lo evidente, es una batalla perdida de antemano. Aunque ahora todavía existen sin superponerse, los dos grupos de población son, de hecho, interdependientes porque, si el ser humano tiende a aferrarse al status quo, también aspira al cambio. El migrante es el nuevo sujeto de una historia futura. La transformación es inminente, como prevé Chucho en un comentario lacónico: "Nos necesitan. Quieren vivir eternamente y todavía no se dan cuenta de que para eso deben cambiar de color y de número. Pero ya está sucediendo" (116). Aquí conviene puntualizar que la magnitud del cambio que está preparándose rebasa el alcance del paradigma transcultural celebratorio. Apunta con razón Eugenio Santangelo que la identidad intersticial de Makina no se puede atrapar en los dispositivos vigentes, ya que sus experiencias la sustraen a "reidentificaciones

(pos)nacionales, regionales o étnicas", colocándola "por fuera o en franca ruptura respecto de las nuevas autenticidades hibridistas" (38).

3.1.5. "Nosotros, los bárbaros"

Mientras no ocurra ese salto cualitativo, triunfará la sospecha generalizada hacia el extranjero, y los migrantes indocumentados padecerán condiciones de violencia. Siguen siendo percibidos, de acuerdo con la retórica de la supremacía blanca, piedra angular del racismo estructural estadounidense, como amenaza al orden público, como bárbaros que llegan a destruir los lugares que 'invaden'. Habiéndose convertido, muy a pesar suyo, en una de ellos, la propia Makina, tras perder el respaldo de su familia y su yo más íntimo, experimenta un desamparo. Desanimada por la acumulación de contratiempos, ve socavados su resiliencia y sus puntos de anclaje. Poco a poco, ha dejado de ser una figura respetada hasta terminar marginada, rechazada por su propio hermano. Atrapada en una aporía, se da cuenta de lo que es ahora: una subalterna sin derechos. Esta toma de conciencia marca el final de una manera de estar en el mundo. Lo que, en medio de las circunstancias adversas, la ayuda a recobrar control sobre su destino, es, una vez más, el uso de la palabra. Gracias a su talento para la persuasión y su capacidad de escribir en inglés, se vuelve de nuevo dueña de sus actos. Utiliza el lenguaje para resistir, para expresar públicamente su indignación ante injusticias.

Destaca en este contexto el episodio en que protesta para salir en defensa propia y de sus compatriotas. Poco después del encuentro con su hermano es detenida por la autoridad migratoria, junto a un grupo de paisanos. En una enésima variante del viejo binomio civilización/barbarie, un policía, "la serpiente que aguarda" a la que alude el título del capítulo correspondiente (cap. 8), los obliga a ponerse en fila, a pedir permiso para todo aquello que en su país quieran realizar:

> Así que piensan que pueden venir y ponerse cómodos sin ganárselo, dijo el policía, Pues les tengo noticias, hay patriotas que estamos vigilando y les vamos a dar una lección. Ésta es la primera: acostúmbrense a estar en fila. Si quieren venir, se forman y piden permiso, si quieren ir al médico, se forman y piden permiso, si quieren dirigirme la puta palabra, se forman y piden permiso. Se forman y piden permiso. ¡Así hacemos las cosas aquí, la gente civilizada! No brincándonos bardas ni haciendo túneles (107-108).

Más en particular, el guardia humilla a uno de los hombres por leer un poema. Le arrebata el cuaderno y le ordena que anote en un papel "por

qué crees que estás en la mierda, por qué crees que tu culo está en las manos de este oficial patriota" (109). Al ver al hombre incapaz de cumplir la orden, Makina toma el lápiz y comienza a escribir sin pedir permiso, ante los ojos del policía y en el idioma del represor, un texto corrosivo que sirve de venganza simbólica. En esta paródica declaración de autoculpabilización, adopta el punto de vista de los racistas estadounidenses, haciendo hincapié en toda la carga ideológica, política e histórica que las palabras traen consigo:

> Nosotros somos los culpables de esta destrucción, los que no hablamos su lengua ni sabemos estar en silencio. Los que no llegamos en barco, los que ensuciamos de polvo sus portales, los que rompemos sus alambradas. Los que venimos a quitarles el trabajo, los que aspiramos a limpiar su mierda, los que anhelamos trabajar a deshoras. Los que llenamos de olor a comida sus calles tan limpias, los que les trajimos violencia que no conocían, los que transportamos sus remedios, los que merecemos ser amarrados del cuello y de los pies; nosotros, a los que no nos importa morir por ustedes, ¿cómo podía ser de otro modo? Los que quién sabe qué aguardamos. Nosotros los oscuros, los chaparros, los grasientos, los mustios, los obesos, los anémicos. Nosotros, los bárbaros (109-110).

O sea que Makina imita, subvirtiéndolo, el discurso xenófobo estadounidense monolingüe. Utiliza el verbo "somos", incluyéndose dentro de la colectividad oprimida porque comparte la misma lengua y las condiciones de vida. Y su actuación (o *performance*) da en el blanco: estupefacto, el policía deja pasar al grupo.

Por su cuestionamiento de los discursos dominantes, Makina se convierte en portavoz de sujetos sin representación, aquellos "bárbaros" cuyo nombre se remonta a una supuesta inferioridad lingüística, siendo el "bárbaro" el que no sabe hablar, el que chapurrea una lengua desconocida.[54] Por primera vez, la que se consideraba discreta transmisora de los mensajes de otros decide tomar la palabra. De este modo, hace trizas la imagen de la traducción como mero vehículo, simple conexión entre dos entidades para mostrar una clara capacidad de agencia. Esta intervención implica un cambio en su lugar de enunciación. Esgrimiendo su palabra como arma de reivindicación, rompe con el ciclo de explotación y teje vínculos de solidaridad con la comunidad latina. Hace surgir un nuevo "nosotros" que presenta afinidades con la idea de la "desapropiación"

[54] Desde su origen, lo "bárbaro" aparece ligado a una forma de expresión desarticulada y oscura. En la cultura griega, el "bárbaro" es el otro que lleva sobre sí la marca de lo ininteligible, aquel que permanece fuera del orden del "logos" (Edith Hall).

propuesta por Cristina Rivera Garza.[55] Se erige en traductora activista que habla por quienes, atravesados por las estructuras del poder, quedan fuera de la lengua canónica. Al mismo tiempo, la diatriba de Makina le permite a Herrera mostrar hasta qué punto la frontera está permeada de violencia, por lo que estaría fuera de lugar el elogio gratuito del "tercer espacio" posmoderno en términos de intercambio, fusión e hibridación inocente.

3.1.6. Una aporía productiva

En la fase final de su camino, Makina ya no es solo la "puerta" que pretendía ser al inicio (19), sino la que pasa por ella. Se separa del Chucho, quien se queda en la entrada, y desciende sola a una cámara oscura que resulta ser el último piso del inframundo. Esta salida fuera de sí es evocada con la solemnidad ceremonial que acompaña las transgresiones de gran envergadura. Así queda en pie el constante doble sentido del relato, la pugna entre la historia de migración verosímil y el viaje del alma en el espacio simbólico del mito precolombino. Volviendo a la teoría de lo liminal en los ritos de pasaje de Van Gennep, se puede decir que la protagonista franquea otro umbral, el que va de la etapa de transición a la de reincorporación. En el letrero que custodia este umbral, Makina lee *Jarcha*, de "jarchar", un verbo inexistente en castellano que abunda en la novela sin aclararse nunca y cuyo significado, deducible del contexto, resulta ser "salir", "marchar": "Sobre la puerta había un cartel que decía *Jarcha*. Trató de recordar cómo se decía jarcha en alguna de sus lenguas pero no lo consiguió. Ésta era la única palabra que se le venía a los labios. Jarcha" (117). En este fragmento, que subraya una vez más la importancia del componente lingüístico en el proceso de migrar, "jarcha" remite a la jarcha mozárabe, sustantivo que sí se recoge en los diccionarios: "canción tradicional en mozárabe o en árabe coloquial con que cerraban las moaxajas los poetas andalusíes árabes o hebreos" (DRAE). "Jarcha" en árabe significaba "salir", y por esta razón, los versos finales de los poemas mozárabes recibían el nombre de "jarchas", pues eran aquellos que permitían "salir del poema". Otra particularidad es que esos versos de despedida fueron recitados por una voz femenina. A partir de esta etimología, Herrera hizo un trabajo de recuperación lingüística creando el verbo "jarchar", que produce extrañeza

[55] En su ensayo *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, Cristina Rivera Garza (2013) aboga por "desapropiar" la escritura, es decir, renunciar a la escritura como propiedad privada. En tiempos de precariedad, corresponde escribir para descomponer los códigos discursivos, el yo, la identidad y para construir comunalidad.

sin resultar confuso. Verdadero hilo conductor de la novela, opera como reinterpretación de un término histórico en la medida en que retoma la manifestación de una cultura híbrida, en transición —la de la Andalucía de las tres culturas tocando a su fin por la inminente expulsión de los moriscos— para caracterizar el mestizaje cultural y lingüístico en que se encuentra inmersa Makina. El autor le da así al vocablo un alcance transcultural que ya no se circunscribe al territorio de la Península Ibérica.

El ingreso de Makina en el sistema neoliberal marca el fin de una manera de estar en el mundo. Cuando atraviesa esta última puerta, le sobreviene primero una sensación de pánico, porque siente que ha muerto una dimensión de su existencia. Es cuando murmura "Me han desollado" (119), perdiendo momentáneamente sus facultades traductivas. Pero después, se serena y da libre curso a un proceso que antes quiso detener. Ahora comprende que lo que le sucede no es un cataclismo ni un abandono sino un paso previo a un nuevo comienzo. Acepta que algo más fuerte que su determinación le ha abierto una identidad como migrante en Estados Unidos y que de ahora en adelante no solo tendrá que traducir a los demás, sino que también le tocará traducirse a sí misma, explorando sus límites, las zonas de contacto con lo que le es exterior. Su apertura a la diferencia es lo que hace posible la traducción. El vocablo incomprensible "jarcha", con todo el potencial metafórico que encierra, expresa esta genealogía de lo nuevo y la mutabilidad de ella misma como sujeto. Si Makina finalmente logra asumir la transformación, es porque no reniega de sus orígenes. Se sugiere que el marco que condicionará su labor autotraductora en territorio gabacho no será el del borrado y la sustitución por el que optó el hermano, quien, tras instalarse en la lengua gabacha, quedó desarraigado para siempre, "colgando en el aire" (103). La modalidad de Makina será otra. En su caso no se trata solamente de un aprendizaje individual: ella encarna, recuperándola, la memoria ancestral de su comunidad, la historia azteca con sus símbolos sagrados. Cuando ve desfilar su vida delante de sus ojos, "evocó a su gente como a los contornos de un paisaje amable que se difumina, el Pueblo, la Ciudadcita, el Gran Chilango, aquellos colores [...]" (119). Aunque debe renunciar a formas de vida telúricas para ingresar en un orden transnacional, su modelo de traducción no sustituirá lo que había antes con lo que es ahora, sino que le incorporará el espesor de su pasado con sus saberes y afectos. De este modo, evitará transformarse en uno de esos paisanos sobre quienes circulaban anécdotas burlescas en el Pueblo porque se comportaban de un modo totalmente alienado, "como si los hubieran copiado de un original que ya no existía" (21).

En el párrafo final, todas las cosas del mundo quedan en silencio porque sobrepasan la capacidad del lenguaje. A lo largo de la novela, se han

alternado diferentes tipos de silencio: silencios estratégicos, enmudecimientos pesados que expresan impotencia, pero también silencios que se despliegan como un mecanismo productivo que no implica necesariamente incomunicación. Si para los aztecas el Mictlán no era un lugar de castigo sino de recreación, no es descabellado especular que, mediante aquel silencio, signo de lo desconocido, asistimos a la regeneración de Makina, a un proceso de reestructuración identitaria personal y social. Es plausible que ella consiga aunar los elementos de la cultura adoptiva y la original en un discurso en que también resuenen ecos discordantes, voces víctimas de la historia colonial y del presente de México. Como en *Señales* no se implementa la fase de la reincorporación, en última instancia el esquema antropológico de Van Gennep queda trunco. Termina sobre una bifurcación que señala la fuerza transgresora del cambio. La transformación no conduce a Makina hacia un punto final, sino que se la muestra pendiente de una resolución que está por llegar.

3.1.7. La invención de un lenguaje

El proyecto lingüístico-estilístico de *Señales* refuerza el tránsito que vive Makina: una sintaxis imaginativa que entrelaza lo moderno y lo arcaico funciona como principio articulador del relato. Para expresar a la vez el derrumbe de un orden antiguo y la irrupción del mundo migratorio, Herrera ensaya formas de representación que cuestionan los discursos establecidos y eluden las categorías consabidas. El castellano desterritorializado de la novela —con resonancias del náhuatl— descentra el español y lo desautoriza como lengua total. Este lenguaje recuerda constantemente que estamos ante un español teñido de actos de violencia colonial al que subyace un sustrato de lenguas originarias. Aunque la novela no dialoga explícitamente con las ideas de la lingüista mixe Yásnaya Elena Aguilar Gil, su crítica a la hegemonía epistémica del español y su defensa de la pluralidad de sistemas de conocimiento permiten iluminar este desplazamiento lingüístico. La presencia de elementos indígenas conecta la voz narrativa con el horizonte popular del que procede Makina y con la alegoría del viaje al Mictlán.

Además, tampoco se oculta el impacto del inglés en la evolución del español de México. Sin embargo, pese a evocar el mundo latino de Estados Unidos y a diferencia de las obras de autores chicanos, *Señales* no reproduce el *spanglish*. Aunque no faltan ni calcos del inglés ("troca" por "truck" (47, 50, 53); "hey" (50) para llamar la atención de alguien; "en gabacho decían Frescos", traducción directa del inglés "cool" (68);

o "primera base" (102) de "first base", metáfora del beisbol para el sexo, "besar en la boca"), ni palabras provenientes del náhuatl, como "pulque" (17) o "neutle" (31, "miel"), "huapanguero" (55-56, género musical de Veracruz), "escuincle" (56, "niño"), el uso selectivo que Herrera hace del procedimiento del cambio de código aleja su propuesta estética de las formas de expresión más obvias de la multiculturalidad latina. En su lugar, privilegia otras estrategias de hibridación , que se combinan con la extrema concisión de su escritura.

En cuanto al empleo ingenioso del léxico, el lenguaje de la novela está torsionado por un doble principio de omisión e invención, recurso que Herrera utiliza para narrar la migración desde una perspectiva deliberadamente sesgada. Tal y como señalé en el subapartado "Una estética oblicua", algunos vocablos han sido descartados por completo ("droga", "frontera", "migración"), al tiempo que se han borrado todos los referentes geográficos, lo cual produce un efecto de desautomatización en el lector. A su vez, la tendencia a la invención se manifiesta en la creación de una serie de neologismos y cultismos que revelan el carácter intersticial del lenguaje migratorio. Son introducidas sin cursivas y sin que se expliquen en ningún momento, ni mediante paráfrasis ni en un glosario. "Jarchar", usado de manera consistente con el significado de "salir", "marcharse", es el ejemplo más llamativo, por ser un verbo cargado de connotaciones históricas que capta la condición de tránsito de la identidad migrante. Algunos ejemplos:

"Makina dio las gracias y jarchó de ahí" (23).

"Jarchó a la calle" (38).

"Qué pues, dijo apenas jarchó del agua" (41).

"En cuanto jarcharon, el ranchero se les acercó apuñando el revólver, aunque sin apuntarles" (52).

"La bala le había penetrado y jarchado ente dos costillas sin interesarle el pulmón" (55).

"y mejor jarchó de ahí" (63).

"Cuando jarchó del baño el viejo ya estaba de pie" (65).

"y paulatinamente los socios comenzaron a jarchar por los túneles" (69).

"abrió la puerta del cajero y jarchó" (81).

Pero también es digno de mención el uso singular que Herrera hace de otros verbos, verbos existentes a los que da significados novedosos para crear el efecto de un lenguaje en transición, como "cruzar" (empleado intransitivamente con el sentido de "migrar", "exiliarse") o "desgranar(se)" ("hacer el amor", como en "había cometido la imprudencia de ir y desgranarla con él", 29) o "brincar" y "brincotear" con connotación sexual (13). Lo mismo puede decirse de sustantivos como "gabacherío" (63) o "gabacheo" (102) que se buscarán en vano en el diccionario de mexicanismos. La aparición reiterada de este puñado de términos estructura el relato y le proporciona cohesión.

Otro rasgo del lenguaje es que está atravesado por la oralidad. La plasticidad de la lengua oral aporta dinamismo a la narración, como en la siguiente cita en la que las onomatopeyas añaden naturalidad al discurso. El narrador se burla aquí de un migrante presumido que ha vuelto al Pueblo. Quiere impresionar con sus celulares, pero no funcionan porque no están las torres para captar la señal:

> Sacó dos teléfonos celulares, le dio uno a su madre, Tenga, jefecita, nomás le aprieta este botón cuando escuche el tiiiirt y ya verá, sálgase aquí afuerita, y él blandió el otro. Le dio dos palmadas perdonavidas a Makina en el antebrazo y dijo Ni modo, chamaca, un día te tenías que quedar sin trabajo, observa y aprende. El sujeto apretó un botoncito y esperó el tut tut de la línea, pero ésta no llegó. Sonrió restándole importancia, No le aunque, dijo En estos ya no suena así (48-49).

Coexisten en la novela dos niveles diferentes: el habla más formal, lírica y figurada del narrador, y el lenguaje popular y regional de los personajes, de gran expresividad. Como se observa en la cita, los diálogos contienen innumerables mexicanismos: aparte de los recurrentes "pinche", "pendejo" o "(re)chingada", aparecen, entre decenas de otros, el saludo "¿Qué le hubo?" (13); la locución "no le aunque" (49, regionalismo típico de México que significa "no se preocupe, no importa que"); el adjetivo "buzo" (39, "cuidado, alerta"), o la expresión "simón" (62, 83, forma coloquial de decir "sí" o "claro"). No hay, sin embargo, una intención de representar con fidelidad un determinado dialecto, el argot especifico de cierta región o de un determinado grupo social. Lo que se propone Herrera no es copiar las hablas populares de México sino, partiendo de la oralidad mexicana contemporánea y de las mixturas fronterizas, crear una versión estilizada de ellas con el fin de tomar distancia de los discursos de autoridad. Ninguna de estas expresiones locales se glosa; antes bien, se observa un consciente esfuerzo por diluir las marcas gráficas del estilo directo: como se ve en la cita anterior, nunca se ponen las comillas, en los

diálogos el inicio de una oración se señala mediante la mayúscula y las oraciones están separadas por comas. Por su parte, el narrador emplea con frecuencia vocablos arcaizantes, términos hoy poco comunes o asociados a objetos tradicionales ("morrales" por "mochilas", 55) o recupera construcciones gramaticales obsoletas ("y en bajándose", 50), más para crear una atmósfera ancestral y atemporal que para producir un *effet de réel*.

Otra característica del estilo de Herrera es la condensación poética del lenguaje figurado mediante el recurso a una simbología cósmica o bíblica que supera el realismo. Así, Makina viaja en una camioneta que "llegó hasta el límite de la tierra" (36) o el río que atraviesa se puebla de "invisibles monstruos de agua" (42). Destaca, además, el uso de metáforas sorprendentes, que son verdaderos hallazgos: el caricaturesco señor Hache es "un reptil en pantalones" (17), la nieve que Makina ve caer por primera vez "una lluvia de cristales" y cada uno de los copos de este "prodigio sólido" se compara a "un diminuto palacio de hielo" (61). Otras imágenes guardan relación con la impregnación mítica del relato y el hipotexto del Mictlán, como cuando el estadio de beisbol se transforma, bajo la mirada deslumbrada de Makina, en un espectáculo fantasmagórico:

> El muchacho más moreno que había visto en su vida le señaló un pasillo a Makina. Caminó por él hacia la luz. Al fondo, de súbito se le vino encima una hondonada de hermosuras rivales: la sima un inmenso diamante verde que ondulaba en su propio reflejo; arriba, abrazándolo, decenas de miles de asientos negros plegados, como un cerro de obsidiana erizado de pedernales, reluciente y afilado (66-67).

Los cambios abruptos entre los dos registros —la fluidez frenética del lenguaje oral de los personajes en general y el idiolecto de Makina en particular frente a los giros cultos presentes en las cláusulas del narrador que ralentizan el ritmo del relato— provocan constantes quiebres estilísticos que, a su vez, reflejan las oscilaciones emocionales y el estado de confusión que caracterizan la experiencia migratoria y la difuminación de los límites entre idiomas y registros que conlleva. Esta composición hace de la novela un todo indivisible de acciones dramáticas, descripciones y diálogos que cristaliza el devenir de nuestra sociedad en las primeras décadas del nuevo milenio.

Por último, cabe recalcar que, aunque forja un lenguaje propio sin hacer concesiones a las leyes del mercado, la novela supo cruzar fronteras: ha circulado con excelente acogida crítica. A juzgar por las reseñas, la traducción al inglés de Lisa Dillman, *Signs Preceding the End of the World*, publicada por la editorial británica And Other Stories en 2015 y premiada al año siguiente con el Best Translated Book Award en Estados Unidos,

logra recrear el efecto estético impactante del original. Como explica en su epílogo, Dillman optó por "to verse" como equivalente de "jarchar", un verbo que describe movimiento en inglés (como en "traverse", "converse" o "reverse") y que, en tanto sustantivo ("a verse"), posee resonancias poéticas.

4. Conclusión

En este capítulo he presentado tres obras que trabajan activamente con la condición translingüe en situaciones de interculturalidad asimétrica o franca posición diglósica: *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara, *Piñen* de Daniela Catrileo y *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera. En cada una de ellas, el cruce de lenguas como consecuencia de un cruce de fronteras (internas o externas) es un rasgo estilístico, estético y compositivo central. En la novela de Cabezón Cámara, el castellano se ve desafiado por el inglés y complementado por varias lenguas indígenas que se movilizan en momentos clave. En *Piñen*, asistimos al resquebrajamiento dosificado del castellano por el mapudungun a fin de hacer visible la memoria larga del colonialismo y rescatar el legado ancestral. Por su parte, Herrera muestra hasta qué punto la migración de México a Estados Unidos provoca un cambio identitario que, a su vez, transforma los tres idiomas implicados —el español que se alimenta del náhuatl, y el inglés—, dando lugar a una lengua intermedia cuyos contornos aún están por definirse. La novela termina, literalmente, en el umbral de otra realidad y de otro lenguaje. Cada uno a su manera, los tres textos ejemplifican lo que he llamado "dinámicas fronterizas". Sus procedimientos de hibridación trascienden ampliamente el rol tradicional de ambientación que se le reserva a menudo al multilingüismo en narrativas costumbristas o cosmopolitas para convertirse en herramienta de reflexión sobre las relaciones humanas y los conflictos culturales. Aparte de intervenir en el avance de la trama, en la caracterización de los personajes y en su modo de forjar lazos, deja una fuerte impronta en la materialidad del discurso.

En la novela profundamente lúdica de Cabezón Cámara, la ampliación de la lengua oficial sirve sobre todo para hacer estallar imaginarios fosilizados de la nación argentina y para crear una utopía inclusiva pero precaria que se refleja en una amalgama fluida con vocablos de diversa procedencia, según un principio barroco de desborde y fusión. Desde la no pertenencia a las comunidades que retrata, la autora abre una escucha para la voz del indígena, desmantelando el español como lengua de opresión. En el momento de tomar la palabra, el personaje de la China

ha dejado de ser la receptora pasiva de lenguas y discursos ajenos para reconstruirse como un sujeto emancipado y plural, que forma parte de una comunidad que se ha liberado de identidades predefinidas. Por su parte, Catrileo, ella misma de origen mapuche, da cuenta de la especificidad de la violencia interseccional experimentada por mujeres mapuche en Santiago de Chile. El título del conjunto de relatos, *Piñen*, ya condensa estas experiencias de racismo y discriminación. Aquí el recurso al mapudungun, como fuerza soterrada que entra en tensión con el español, forma parte de una estrategia de reivindicación de una doble pertenencia lingüística e identitaria. Desde el espacio diaspórico de la capital, las narradoras de los tres cuentos resignifican la fractura de la herencia mapuche a través de una enunciación "champurria" disidente. En un mestizaje redefinido en clave decolonial, las lenguas e identidades no se diluyen, sino que antagonizan. La vitalidad de este proceso combinatorio ensancha la frontera intercultural, la convierte en una trama y en un tejido intermedio. A la larga, los conflictos identitarios de las protagonistas se potencian como motores de transformación. Más que la *fusión*, prevalece aquí la idea de *fricción*, un choque que no es incompatible con el esbozo de un nuevo futuro. Por último, en la novela de Herrera, el principio que predomina tanto temática como formalmente es la *resignificación*. Makina es un personaje que se constituye en el uso del lenguaje: es lo que más la define. Desde esta perspectiva, y aunque viene con un precio existencial muy alto, su metamorfosis también podría glosarse en términos de regeneración. La novela deja relucir cierta esperanza porque sugiere que, al acceder a esta lengua emergente, Makina podrá recobrar sus facultades de traducción. La frontera aparece entonces como aporía productiva: no como parálisis o *impasse*, tampoco como simple salida sino como genealogía de lo nuevo. Y si en Cabezón Cámara el translingüismo funciona como modelo utópico y Catrileo privilegia el modelo del conflicto, Herrera inicia más bien un proceso de transgresión. Se expresa con nuevos códigos lingüísticos de representación, resemantizando vocablos antiguos y sin dejar de leer las identidades míticas subyacentes a este presente complejo e híbrido. Esta elección aleja su obra de los tradicionales parámetros de las literaturas de inspiración étnica (*US latino writers*, literatura chicana) para asentar otro paradigma.

Pero la heterogeneidad lingüística de las tres obras no se concibe solamente desde una perspectiva estética; también interviene en la elaboración de una *postura* ética y política que hace tambalear las jerarquías establecidas entre las identidades geográficas, étnicas, de género y de clase. Los tres análisis han puesto en evidencia que las obras presentan múltiples momentos generativos de choques y encuentros entre lenguas que ilustran y

plasman la poética de sus autores. Según la terminología de Helgesson y Kullberg presentada en la introducción, no cabe duda de que, mediante la escenificación de tales encrucijadas lingüísticas, se crean verdaderos "acontecimientos translingües". El enfoque translingüe propuesto por los dos críticos se presta bien a mi propósito, puesto que contribuye a situar adecuadamente las tres obras. Estas muestran que un acercamiento centrado exclusivamente en la biografía o trayectoria de un escritor es insuficiente. Si está clarísima la afinidad de Daniela Catrileo con el mapudungun por tener ella misma raíces indígenas, esto no vale para Cabezón Cámara. Más allá de la información que circula en internet y que identifica a la escritora como hablante nativa del español rioplatense no familiarizada con las lenguas originarias, el lector ignora cómo es su dominio del inglés, otro idioma que ocupa un lugar central en su novela. Herrera ocupa una posición intermedia. En su caso, la relación con el propio recorrido es más estrecha y mejor documentada porque se sabe que ha vivido en carne propia la migración a Estados Unidos. Independientemente de las competencias lingüísticas de sus autores, sus obras despliegan una estética translingüe. Sin querer desdeñar la importancia de la figura del autor,[56] hay que reconocer que ciertos usos del multilingüismo tienen un afán performativo antes que autobiográfico: quieren producir efectos desde las acciones que construyen más que buscar identidades. La lengua vehicular de *Las aventuras de la China Iron* y *Piñen* es el español, lengua imperial. No obstante, los textos cuestionan la normativización o imposición de ciertas políticas lingüísticas. Lo hacen en el marco de una refutación del proyecto de modernidad en el que se sustentó la fundación de sus naciones respectivas y cuyo exponente es la lengua española. Otra dimensión de su polisémico proyecto "trans" es la torsión *queer* que infligen a la normatividad heteropatriarcal. Por su parte, Herrera pone de relieve el evidente agotamiento del "giro hibridista" que emergió en otra constelación temporal: la de la posmodernidad. Centrada en la exaltación de mezclas, esta visión que escondía demasiado a menudo la hegemonía estadounidense debe ser rectificada. Los tres autores marcan así un fuerte compromiso con una construcción glotopolítica alternativa del territorio.

[56] La figura de autor de Catrileo está en plena expansión: *Piñen* fue reeditado por Seix Barral en 2025 y su traducción al inglés, por Jacob Edelstein, acaba de publicarse en Charco Press.

Capítulo 4
Dinámicas de oscilación

1. Valeria Luiselli y Laia Jufresa: equilibristas entre lenguas

Al igual que la mayoría de los autores presentados hasta ahora, también Valeria Luiselli y Laia Jufresa navegan entre dos contextos geográficos y culturales. De origen mexicano pero residentes en el extranjero —Luiselli en Nueva York y Jufresa en Edimburgo—, ambas representan, a su manera, la intensificación del giro transnacional en las letras latinoamericanas ultracontemporáneas.[1] Lo que las distingue de los casos previamente comentados es, sin embargo, la dificultad que experimentan para diferenciar claramente entre una 'primera' y una 'segunda' lengua literaria. Ambas son escritoras profundamente bilingües, que alternan no solo la lengua en la que escriben, sino también aquella en la que publican, moviéndose con fluidez entre el español y el inglés. Su obra va "más allá de la lengua materna", concepto que, según Yildiz, vertebra el paradigma monolingüe. Es interesante observar que, aunque el grueso de su obra está escrito en español, ha sido a través de las traducciones como han alcanzado mayor reconocimiento. Tras publicar cuatro libros en español, Luiselli pasó al inglés con su novela multimodal *Lost Children Archive* (2019), mientras que Jufresa, autora de la colección de cuentos *El esquinista* (2014), la novela *Umami* (2015) y el diario *Veinte, veintiuno* (2023), acaba de terminar

[1] Esta afirmación no implica un juicio de valor. Pese a cierta mitificación del sujeto errante, la transterritorialidad es tan solo una de las tendencias de la narrativa latinoamericana propia de un contexto globalizado. Esta convive con lo que, a primera vista, podría parecer su contracara: la proliferación de imaginarios locales y de signo rural en la ficción contemporánea. Sería erróneo pensar estos dos movimientos como opuestos: son interdependientes. Como veremos a continuación, la literatura cosmopolita de Luiselli y Jufresa, al mantener un diálogo constante con el contexto mexicano, también piensa localmente. Al entrelazar diseños globales con historias locales, busca exponer el lado oscuro del orden neoliberal y generar estrategias de resistencia.

su primera novela en inglés, *Wishbone*.[2] Ambos pasos están probablemente vinculados: sin el reconocimiento internacional que les brindaron las traducciones, Luiselli y Jufresa quizás no habrían optado por escribir en inglés. Ahora bien, contrariamente a lo que podría suponerse o a lo que algunos críticos, no sin cierta mezquindad, han insinuado, la decisión de las autoras de escribir algunas de sus novelas directamente en inglés no es un gesto oportunista ni responde únicamente a un interés comercial. Tampoco implica un tránsito lingüístico definitivo.[3] La elección de un idioma para sus textos está determinada por las necesidades específicas de cada proyecto. Este proceso dista mucho de ser lineal; es impredecible y atraviesa una prolongada fase de reversibilidad, que Luiselli describió en una entrevista con la BBC como un verdadero "desmadre lingüístico":

> I often write in English and then self-translate into Spanish, and vice-versa too. It's a messy process, but that messiness creates a space for more clear, lucid things to emerge. Not always, though. Often I just dwell for long periods in this completely confusing space, not knowing which language I should write in. I go back and forth and it's very unproductive, until one day something happens and I'm able to write, at least so far (Luiselli 2015).

Jufresa apunta a un mismo grado de experimentación lingüística en su proceso creativo. En una entrevista con Luiselli comenta que suele escribir sus borradores en inglés para luego decidir en qué lengua seguirá:

> LJ: Well, I write my first drafts mostly in English, and then I translate them into Spanish.
> VL: That's fascinating. Why?
> LJ: I first became a reader in English. My grandfather lived in the US, and he would send me books. I spontaneously reach for English when I'm starting a new project. Then I drop it once things get serious. It provides a peculiar mix of familiarity and discomfort. I am too constrained in French and too at ease in Spanish. In English, I'm more awake and aware, simultaneously at home and not quite at home (Luiselli 2016d: s.p.).

[2] La obra se publicará en septiembre de 2026 en Fern Books (Estados Unidos) y en 2027 en Akoya (Reino Unido). Posteriormente, la autora la reescribió en español, manteniendo el título; esta versión aparecerá antes, en mayo de 2026, en Random House España.

[3] Prueba de ello es el manuscrito que Luiselli entregó para el proyecto Biblioteca del Futuro (Oslo), *La fuerza de la resonancia*, que permanecerá inédito hasta el año 2114. Es un texto escrito de forma bilingüe, a modo de "carrera de relevos en ambos idiomas" (Luiselli en García Belmonte s.p.). La novela más reciente de la autora, *Principio, medio, fin* (Feltrinelli, 2026), publicada primero en español, ha seguido el mismo proceso de génesis.

La trayectoria de ambas autoras se caracteriza por una dinámica de oscilación, un constante vaivén entre lenguas que se manifiesta en múltiples niveles y fases de su obra: impacta en la génesis de sus textos, en la construcción de sus personajes (dotados de una gran sensibilidad lingüística), en las situaciones narrativas que plantean, en su discursividad y recepción. Como se desprenderá de mis análisis, centrados sobre todo en *Papeles falsos* (2010), *Los ingrávidos* (2011) y *Lost Children Archive* (2019) de Luiselli, y *Umami* (2015) y *Veinte, veintiuno* (2023) de Jufresa, esta oscilación incide tanto en los elementos semánticos y formales como en la experimentación con cruces de géneros literarios y en las formas de circulación que transforman el libro en un medio más dentro de una textualidad expandida. El que escriban en español y en inglés no implica, sin embargo, que los dos idiomas tengan el mismo valor expresivo o afectivo para ellas, ni que su bilingüismo carezca de lo que Sylvia Molloy ha denominado un "punto de apoyo":

> Quiérase o no, siempre se es bilingüe *desde* una lengua, aquella en la que uno se aposenta primero, siquiera provisoriamente, aquella en la que uno se reconoce. Esto no significa aquella en la que uno se siente más cómodo, ni tampoco la que uno habla mejor, ni menos la que se usa para la escritura (2016: 23).

Para Luiselli y Jufresa, al igual que para la propia Molloy, ese punto de apoyo es, indudablemente, el español.

En cuanto a la gestación de los textos y el papel que desempeña cada idioma en ellos, todo indica que existe una redacción paralela en español e inglés. No obstante, como nos recuerdan Olga Anokhina y su equipo del ITEM en *Multilingüismo y creatividad literaria*, solo un estudio genético de los manuscritos permitirá, algún día, rastrear con precisión el proceso creativo de ambas autoras. Mientras no estén disponibles, tendremos que conformarnos con el cotejo de las diferentes versiones publicadas de textos análogos (como, por ejemplo, los relacionados con la figura del portero en la obra de Luiselli, ver infra) y con las declaraciones de las escritoras en la prensa —fuente menos fiable que, en gran medida, sirve para labrar la imagen de autor.

Sea como sea, la estrategia translingüe de Luiselli y Jufresa difiere de las ya comentadas. No se trata aquí, como en los casos de Morábito, Stahl o Alcoba, del abandono de una o varias lengua(s) en favor de otra, ni de una constelación de lenguas superpuestas con una jerarquía indiscutible como ocurre en Vidal o Waisman. El principio de oscilación que define el proyecto de Luiselli y Jufresa tampoco es comparable con el modelo fronterizo, donde se aprovechan productivamente los espacios intermedios, que funcionan como complejas zonas de contacto y/o fric-

ción cultural y lingüística entre lenguas imperiales y subalternas, como la interacción entre el español y el mapudungun en la obra de Catrileo o entre el inglés, el español y el náhuatl en la de Herrera. Este desvío hacia un "tercer espacio", puesto de relieve por los estudios pos- y decoloniales, rompe sin duda con la bipolaridad que tradicionalmente se atribuye a los procesos de traducción para mostrar los traslados mutuos y las interconexiones entre culturas. Sin embargo, lo que se perfila en los textos que se analizarán a continuación surge de un contexto de enunciación y de una situación discursiva diferentes, lo que se refleja en el énfasis en otras temáticas y estéticas.

El transnacionalismo cosmopolita de Luiselli y Jufresa no se puede entender a partir de los parámetros del exilio político, la colonialidad o la precariedad económica. Aunque cada caso tiene sus particularidades, es obvio que sus motivos para migrar fueron otros: son escritoras "en tránsito", según la denominación de la también mexicana Cristina Rivera Garza que, en uno de sus ensayos, propone la siguiente definición de esta categoría de sujetos extraterritoriales a la que ella misma pertenece: "No son exiliados, al menos, en el sentido político que el siglo xx le dio al término, porque van y vienen más o menos a conveniencia propia y con pasaportes civiles. Podrían ser migrantes profesionales […]" (2013: 138).[4] Como tantos autores latinoamericanos que en las últimas décadas llegaron a Estados Unidos (la propia Cristina Rivera Garza, Lina Meruane, Daniel Alarcón, Edmundo Paz Soldán) o a Europa (Samanta Schweblin, Guadalupe Nettel, Mónica Ojeda), forman parte de la clase media y cuentan con los recursos económicos e intelectuales necesarios para integrarse en sus nuevos entornos. Esto las diferencia de los *US Latinx Writers* o los escritores chicanos de antaño. Aunque el recrudecimiento de la violencia en México ha influido en su decisión de no regresar a su país de origen, su trashumancia ha sido facilitada por circunstancias personales, como el cargo diplomático del padre en el caso de Luiselli o el matrimonio con un californiano en el de Jufresa, así como por las numerosas oportunidades profesionales que se ofrecen en el extranjero (grados universitarios, puestos académicos y programas de escritura creativa disponibles en los países anglosajones). Impulsadas por la acelerada globalización, las dos autoras encarnan la creciente descentralización del ámbito literario mexicano, lo que no les impide publicar en editoriales cuya sede se encuentra en la Ciudad de México. Se integran a un grupo cada vez más numero-

[4] En el ensayo "Mi paso por tránscrito: planetarios, esporádicos, exofónicos". Y un poco más adelante, advierte: "Ojo: aun cuando vivan en Estados Unidos […], no son *US Latino writers*, ni *New Latino writers*, ni *US writers*" (139).

so que produce obras literarias que, según la expresión de Rebecca L. Walkowitz (2015), nacen "ya traducidas" o *born translated*, o sea, con una orientación transnacional que anticipa la traducción. Walkowitz examina cómo estas obras imaginan y crean sus audiencias antes de comenzar su itinerario internacional, y cómo alteran la forma tradicional de la novela. Aunque presentan rasgos que agilizan su circulación a través de diferentes espacios lingüísticos y culturales, entre otros motivos porque sus autores entienden la traducción como esencia de toda operación literaria o porque ponen en tela de juicio el concepto de originalidad al concebir sus textos como versiones o reescrituras, no son necesariamente sinónimo de la estandarización que, según varios estudiosos, sería inherente a la "literatura mundial".[5] A Walkowitz esta crítica le parece infundada, dado que las novelas de su corpus obedecen a mecanismos más complejos. Sostiene que las obras de, pongamos por caso, J. M. Coetzee o Haruki Murakami anticipan distintas culturas literarias al mismo tiempo, al dirigirse de entrada a múltiples audiencias locales y no solamente a una única y gran audiencia homogénea. Su particularidad es, ante todo, que son textos que no aparecen simplemente "en traducción", sino que incorporan la traducción como parte constitutiva de su producción, eslabón orgánico en el proceso textual; funcionan, en cierto sentido, como traducciones sin original. Walkowitz analiza en primer lugar obras escritas en inglés que buscan descentralizar esa lengua dominante para romper su monopolio. Menciona también a autores como Teju Cole, Aleksandar Hemon, Kazuo Ishiguro, Ben Lerner y —aunque solo de paso— Roberto Bolaño. Para contrarrestar la crítica sobre la falta de compromiso ético o político en estas obras, Walkowitz cita el ejemplo de J. M. Coetzee (81). Y, aunque

[5] La insuficiencia del modelo de la "literatura mundial" propuesto por teóricos como Pascale Casanova (*La République mondiale des lettres*, 1999), David Damrosch (*What is World Literature*?, 2003) o Franco Moretti (*Distant Reading*, 2013) ha sido ampliamente demostrada desde el cambio de siglo. Estos autores proyectan un espacio homogéneo y uniforme, en el que la jerarquía literaria se subordina a la jerarquía política y a las leyes del mercado. Si la narrativa latinoamericana se lee desde este enfoque en su época de transnacionalización, solo se refuerza su posicionamiento periférico, tal como tradicionalmente lo ha definido el capitalismo global. Para una redefinición del paradigma de la literatura mundial en términos más productivos para el ámbito latinoamericano, véanse, entre otras fuentes, Ottmar Ette (quien complejiza la noción mediante el término "literaturas del mundo") y varios trabajos de Ignacio M. Sánchez Prado (desde *América Latina en la "literatura mundial"* a *Strategic Occidentalism*). Tanto Ette como Sánchez Prado postulan la existencia de literaturas mundiales en plural, descritas desde su materialidad específica. Sánchez Prado, además, aboga por un cambio metodológico que implique un estudio situado, es decir, un análisis que parta de la manera en que dichas literaturas se practican en contextos concretos.

los libros de Valeria Luiselli y Laia Jufresa que nos ocuparán aquí han sido traducidos con notable resonancia a las grandes lenguas internacionales (al inglés, requisito imprescindible para su inclusión en la "literatura mundial", así como al español —en el caso de *Lost Children Archive*—, francés o alemán), sería erróneo considerarlos meros objetos de consumo que solo reproducen tópicos. Tampoco se puede afirmar que oculten los procesos de mediación por los que han pasado. Al contrario, estos se manifiestan como dispositivo narrativo (en *Los ingrávidos*) o como motivo (en *Umami*), neutralizando así la tendencia a la fetichización de la inmediatez que caracteriza nuestra época. Conscientes de la urgencia pragmática de ser leídas tanto en contextos anglófonos como en el mundo hispanohablante, ambas autoras prestan especial atención a su recepción y se involucran activamente en procesos de traducción colaborativa. Sus textos a menudo resultan afectados por esta *afterlife* o pervivencia, como es el caso de *Los ingrávidos*, lo que supone una reescritura consecutiva, una forma de prolongar el original en otro idioma y de poner en entredicho cualquier noción de "obra acabada", como veremos más adelante.

Si la tesis de Walkowitz tiene detractores,[6] esto se debe en parte a su falta de claridad. En artículos más recientes (por ejemplo, Walkowitz 2022), la propia crítica ha matizado y refinado sus conceptos. Dando como ejemplos, entre otros, *Tell Me How It Ends* (la traducción al inglés de *Los niños perdidos*) y *Lost Children Archive* de Luiselli, los califica de obras

[6] Los detractores de la visión optimista de Walkowitz sostienen que, al ingresar en el circuito global, los textos literarios son resignificados en términos transnacionales, lo que provoca un borramiento de sus huellas locales. Según esta perspectiva, la circulación global y la preocupación por la traducibilidad conducen a una literatura aséptica y homogeneizada. Siguiendo a Emily Apter, Brian Lennon aboga en *In Babel's Shadow. Multilingual Literatures, Monolingual States* por obras "no traducibles", que se resisten a ser inscritas en esta tendencia. Según otros críticos, como Oswaldo Zavala, o Vicente Luis Mora, las obras *born translated* han nivelado el lenguaje, dando lugar a un "panespañol" mediocre por plano. Jorge J. Locane comparte esta visión cuando afirma: "[…] lo que se podría sostener, entonces, es que la imaginación mundializante latinoamericana que cobró vida durante el último proceso globalizador responde, en realidad, a un horizonte de expectativas occidental y está orientada a los anaqueles del mercado internacional. Sería, así, un producto que intenta acomodarse a las necesidades de un supuesto consumidor sin identidad cultural, pero, antes que a eso, a una crítica académica o periodística que, desde el norte, le pide a la literatura latinoamericana evidencia de las hipótesis que ella misma pergeña" (57). Aunque me parecen demasiado tajantes estas críticas y no coincido con la interpretación de *Papeles falsos* como un texto "afirmativo del carácter continuo, relativamente armónico y transitable del mundo" (56), concuerdo con Locane en cuanto a que esta narrativa cosmopolita de "raigambre latinoamericana" como él la denomina, no representa *la* literatura latinoamericana, sino solo una de sus orientaciones (57).

"postanglófonas" escritas en una lengua "adicional" desde una postura deliberadamente imperfecta, "ignorante" del inglés. Según Walkowitz, el rechazo del hablante nativo como ideal a alcanzar, la reivindicación de la falta de fluidez y del conocimiento imperfecto no representan un fracaso, sino una estrategia afirmativa del cosmopolitismo, que desafía la idea de que hay que "dominar" una lengua imperial como el inglés para tener el derecho a enunciar en ella. Sin embargo, es necesario señalar que Luiselli se dirige al hispanohablante general, desviándose solo mínimamente del español estándar o de las variantes poscoloniales del inglés que aprendió, y que ni siquiera distorsiona la sintaxis en las veinte páginas más osadas de *Lost Children Archive*, formadas por una única oración, del monólogo interior "Echo Canyon" (319-338). Esto es algo que la diferencia de Laia Jufresa, que trabaja para alcanzar una naturalidad en la forma de hablar de cada uno de sus personajes, lo que la lleva a recrear la oralidad mexicana en numerosas escenas.

Pese a las reservas y reformulaciones que a veces lo vuelven impreciso, el concepto de *born translated* constituye un intento interesante de abordar la compleja enunciación de las escritoras que se examinan en este capítulo, una enunciación que se refleja en una cuasi simultaneidad del español y del inglés en el proceso de escritura. Las hipótesis de Walkowitz no solo ofrecen una alternativa a la matriz de las políticas de identidad tan prominentes en los estudios chicanos; tienen además el mérito de buscar esquemas explicativos para las paradojas de la producción literaria posmonolingüe (Yildiz), cuyos mecanismos también afectan al siempre cambiante lugar de enunciación denominado "América Latina". Si bien este fenómeno no es en absoluto nuevo —hay una larga tradición de intercambios entre América Latina, Europa y Estados Unidos; basta recordar el "deseo de mundo" (*Cosmopolitan Desires*, Mariano Siskind 2014) como atributo del intelectual latinoamericano cosmopolita de la modernidad, que buscaba legitimarse más allá del ámbito nacional— es innegable que las transferencias literarias entre estas culturas se han intensificado y han cambiado de naturaleza.

Uno de los observadores más perspicaces de este panorama reciente es Ignacio M. Sánchez Prado. A su modo de ver, buena parte de lo que se da en llamar literatura latinoamericana se produce desde hace tiempo en Estados Unidos, que es, después de México, el segundo país hispanohablante del mundo, aunque no se considere como tal (Sánchez Prado 2023). Dentro de esta nueva vertiente de extraterritoriales que están transformando la literatura latinoamericana desde su posición externa mediante la escritura de ficción, la creación de nuevas redes intelectuales, la organización de coloquios y festivales literarios, la publicación de revis-

tas o la edición de libros colectivos, Sánchez Prado incluye para México, además de Valeria Luiselli, a Yuri Herrera y Cristina Rivera Garza. Estos autores, como Luiselli con *Lost Children Archive*, han publicado novelas temáticamente binacionales sobre la frontera y la migración (*Señales que precederán al fin del mundo* y *Autobiografía del algodón* respectivamente). Los tres manifiestan su oposición tanto al nacionalismo de su país de origen como a la ideología del monolingüismo estadounidense, reacio a la traducción. También hay que advertir que, a menudo, no escriben en inglés sino en español, lo que, a diferencia de generaciones anteriores, les permite mantener un vínculo más fuerte con su país de origen, generando estructuras interesantes de negociación de las tensiones identitarias. Al fin y al cabo, escribir en inglés para un latinoamericano no deja de ser un gesto político complejo que incomoda, una forma de 'vender el alma' al enemigo.

En otro artículo esclarecedor, "El efecto Luiselli", Sánchez Prado (2021) analiza la extraordinaria recepción de la que gozó Luiselli en Estados Unidos, relacionándola con sus tomas de posición autoriales, orientadas a desvincularse del paradigma étnico al que tradicionalmente se reducían muchos escritores mexicanos y mexicano-americanos, en una especie de automarginalización acorde con la noción estadounidense de raza. Sánchez Prado considera a Luiselli la punta de lanza de un nuevo auge de visibilidad de la literatura latinoamericana, y en particular de la mexicana, que ha generado, a su vez, una nueva ola de traducciones. Uno de los modos en que Luiselli ha adquirido capital simbólico ha sido mediante las conexiones estéticas que establece su obra, sobre todo desde la experimental *Historia de mis dientes*, con la "independent fiction" anglosajona (101), operación que ha contribuido a crear puentes de legibilidad con el campo literario en lengua inglesa.[7] El anhelo de distanciarse de la ficción chicana, mexicano-americana o latina también podría explicar por qué tanto Luiselli como Jufresa recurren al *spanglish* solo en situaciones específicas que comentaré más adelante y rara vez mezclan vocablos de manera sistemática. Sus estrategias se basan menos en el uso de un léxico híbrido y más en la autotraducción intralingüística (la reformulación en la misma lengua), la escritura bilingüe (la decisión de no traducir), la traducción cultural y las técnicas de extrañamiento de origen vanguardista. O sea que abordan los idiomas desde una perspectiva literaria que muestra cómo se influyen mutuamente, o no. En el caso de Luiselli, su cosmopolitismo se manifiesta en la intertextualidad como procedimiento, en el gesto

[7] Por su parte, Pieter Vermeulen (2022) ha investigado de forma exhaustiva el ingreso de Luiselli al campo literario estadounidense.

de conectar referencias culturales que, a primera vista, parecen distantes o incluso incompatibles. En la obra de Laia Jufresa, inspirada en las consignas del OuLiPo de escribir con limitantes, la duplicación de la lengua materna se manifiesta sobre todo en un trabajo con la oralidad: sirve para satisfacer la necesidad de sus personajes translingües de expresar afectos complejos para poder tejer así vínculos en su comunidad.

2. Valeria Luiselli

2.1. *Valeria Luiselli: ciudadana del mundo*

Valeria Luiselli es una de las voces literarias más influyentes de la última década. Ha contribuido a renovar la imagen de la literatura latinoamericana tanto dentro como fuera de México. Autora de una serie de libros sofisticados que, como ya he indicado, han sido aclamados internacionalmente y traducidos a una veintena de lenguas, su biografía parecía predestinarla a una carrera "global". Nacida en el Distrito Federal (como se conocía entonces) en 1983, proviene de la élite letrada y cosmopolita de la capital mexicana, un origen privilegiado que a veces se esgrime en su contra (viviría en una burbuja de alta cultura). Hija de un diplomático y una madre activista que se unió al movimiento zapatista en Chiapas durante varios años, Luiselli pasó largos períodos de su infancia y adolescencia en países tan alejados entre sí como Sudáfrica, Costa Rica, Corea del Sur, India, España y Francia. Posteriormente, regresó a México para estudiar filosofía en la UNAM antes de establecerse en Nueva York. Esta vida errante la expuso a constantes cambios de idioma, acentos y costumbres, una experiencia transnacional que explica la recepción más favorable de su obra en el extranjero que en su país natal, donde algunos críticos le reprochan su alejamiento de la cultura nacional, viéndola como la encarnación de las expectativas de la literatura mexicana en el mercado neoliberal de los libros.

Aunque el español era la lengua de la intimidad familiar, Luiselli se educó en inglés, idioma que le resultaba igualmente natural, si no más, debido a su uso cotidiano en contextos sociales. Podría considerársela una bilingüe simultánea o una bilingüe consecutiva temprana, pero lo cierto es que ambas lenguas han convivido en ella desde su infancia. En múltiples entrevistas, la autora ha presentado un autorretrato que subraya el hecho de que, por su biografía itinerante, siempre se ha sentido ligeramente fuera de lugar en ambas lenguas: "Both in English and in Spanish, I have always felt slightly foreign", declara a Wendy Smith (Luiselli en

Smith s.p.). Debido a sus largas ausencias de México, su español hablado no ha terminado de mimetizarse del todo con el de sus compatriotas, lo que explica por qué encuentra un mayor arraigo en la escritura. Su *ethos* discursivo y su *postura* literaria se apoyan en esta imagen como su marca de distinción, algo que Nicolas Licata (2019a) ha analizado como una manifestación de la "radicancia", un concepto teorizado por el crítico de arte francés Nicolas Bourriaud.

La decisión de regresar a México tras completar su educación secundaria en un internado de Mumbai, donde comenzó a acercarse a la literatura en español, respondía, según la autora, a su deseo de reconectar con la ciudad donde había nacido, con su lengua materna y con la mexicanidad. La escritura de su primer libro, *Papeles falsos* (2010), una colección de ensayos narrativos que se inscribe en una larga tradición mexicana a la vez que la reinventa, formó parte de este intento de reapropiación. No obstante, Luiselli no se quedó en México. En Nueva York realizó una pasantía en la ONU y obtuvo un doctorado en literatura comparada en la Universidad de Columbia. Cuando se mudó a esa ciudad en 2008, recibió el encargo de la revista mexicana *Letras Libres* de escribir un artículo sobre Gilberto Owen (1904-1952), un poeta vanguardista, dramaturgo, novelista y traductor mexicano que también desempeñó diversos cargos diplomáticos. Al investigar sobre él, Luiselli descubrió, a través de sus poemas y cartas, que Owen había vivido en Harlem, un hallazgo que impulsó la escritura de su primera novela, *Los ingrávidos*. La comenzó en inglés, pero tras quedar embarazada y regresar a México, terminó de escribirla en español. Esta anécdota, compartida en varias ocasiones, ilustra su forma de trabajar. Interrogada sobre la particularidad bilingüe de su obra, explica el procedimiento simultáneo: "Un par de los ensayos en *Papeles falsos* los escribí originalmente en inglés y luego los traduje al español y con *Los ingrávidos* pasó algo similar: comencé en inglés y lo abandoné, luego seguí en español"; "Crecí hablando ambos idiomas, en escuelas o países anglófonos, y me cuesta decidir cuál usar, pero no se trata de un cambio de una lengua a otra; mientras escribo en español, también lo hago en inglés" (Luiselli en Roche Rodríguez, s.p.).

Tras la publicación de su tercer libro, *La historia de mis dientes* (2013), Luiselli colaboró en la Corte Migratoria de Nueva York, donde trabajó como traductora, intérprete y entrevistadora voluntaria para niños inmigrantes centroamericanos amenazados por la deportación masiva durante la llamada "crisis migratoria" (término que Luiselli entrecomilla por considerarlo ideológico). Indignada por esta experiencia y la realidad política de Estados Unidos, escribió el ensayo-reportaje *Los niños perdidos* (2016c), que luego autotradujo y adaptó en *Tell Me How It Ends* (2017).

La misma preocupación por el tema la llevó a publicar su primera novela escrita directamente en inglés, la ambiciosa *Lost Children Archive* (2019a), lanzada primero en Estados Unidos y luego en México (*Desierto sonoro*, 2019b), que también se publicó en formato de audiolibro. A estos títulos se suma "Swings of Harlem", su contribución al proyecto experimental *Where You Are. A Collection of Maps That Will Leave You Feeling Completely Lost* (Visual Editions, 2013).[8] También publicó su diario del confinamiento *To See a Moth Die (Ver morir una polilla)*, disponible únicamente como audiolibro (2020), y la pieza sonora *Echoes from the Borderlands*, inaugurada en 2024.[9] Además, ha escrito numerosos columnas y artículos para medios de gran visibilidad, como *The New York Times*, *Granta*, *McSweeney's*, *El País* y *Letras Libres*, alternando entre el inglés y el español.

Como se desprende de esta breve semblanza, la autora maneja dos lenguas de escritura. Aunque rechaza autotraducirse, la operación de la traducción es inherente a su praxis literaria. No solo considera el vaivén entre el inglés y el español como un recurso que nutre su proceso creativo, sino que también extiende esta concepción a la traducción de sus obras, como mostraré más adelante. Finalmente, importa mencionar que todos sus libros en español, salvo el más reciente *Principio, medio, fin* (Feltrinelli), han sido publicados por la editorial independiente Sexto Piso (con sedes en México y España), de la cual forma parte desde su fundación. Sus traducciones al inglés han salido en Coffee House Press (Minneapolis), Granta (Londres) y, recientemente, Vintage Books/Alfred A. Knopf (un sello del consorcio Penguin Random House, Nueva York).

2.2. Papeles falsos

2.2.1. Identidades postizas

La falta de un lugar propio causada por los múltiples desplazamientos que marcan la biografía de Luiselli permea toda su escritura. Ejemplar a este respecto es el libro con que se dio a conocer, *Papeles falsos*, cuyo título mismo alude a la condición inestable de la identidad —ya sea nacional,

[8] Se trata de una caja de libros de distintos autores que exploran su idea de los mapas; Luiselli presenta un mapa de los columpios a los que acude con su hija en los parques de Harlem.

[9] Este "documental-ficción sonoro" es una pieza inmersiva creada por Valeria Luiselli, Ricardo Giraldo y Leo Heiblum. El proyecto consta de una exposición en Dia Art Foundation y un libretto de los autores (*Echoes from the Borderland: Study One*). En la nota 3 remito a su contribución para la Biblioteca del Futuro y a su última novela.

literaria o lingüística—. Surgió en castellano por un anhelo expreso de la autora por reinscribirse en su lengua materna y su ciudad natal. Consta de diez ensayos[10] en los que se abordan diferentes temáticas desarrolladas a partir de recorridos a pie, en bicicleta, en avión… por diversos lugares del mundo. Las relaciones que se establecen entre esos lugares permiten concebir un movimiento que no es ni exilio ni viaje turístico, en consonancia con el paradigma del nuevo sujeto migrante que la autora encarna y que Rita Wilson ha tildado de "nomadic citizenship". Consciente de la dificultad de representar espacios discursivamente tan saturados como Ciudad de México o Venecia, el yo ensayístico, *alter ego* de la autora, traza un itinerario errante que es, al mismo tiempo, una indagación sobre las posibilidades y los límites del lenguaje. Una de las premisas subyacentes es que la observación directa no permite descifrar la semántica de un territorio; lo que la hace asequible es el afán organizador de los mapas o el poder explicativo de las lecturas. Una y otra vez, Luiselli insiste en la importancia del rodeo para desdibujar rutas demasiado obvias o hacer abarcables espacios de proporciones inconmensurables, como en "Mancha de agua", sobre su intento de comprender Ciudad de México: "[…] a veces hace falta imaginar una analogía, luz oblicua que ilumina el objeto escapadizo, para fijar por un instante aquello que se nos va" (31).[11] Hay que rehuir el exceso de definiciones, hacer de la distancia un modo de conquistar un paisaje, adoptar la perspectiva del extranjero o la mirada del niño para poner en suspenso lo que comúnmente se entiende por 'lo real'. El cambio de lengua, al quebrar el supuesto orden y potenciar nuevos significados, puede funcionar como otra de esas tácticas distorsionadoras que ayudan a dotar de sentido aquello que se nos resiste.

Las páginas que cierran el volumen, "Papeles falsos: la enfermedad de la ciudadanía", relatan el regreso de la narradora al cementerio de San Michele en Venecia. A estas alturas, ya sabemos por el texto que abre la colección, "La habitación y media de Joseph Brodsky", que en su primera visita a esa ciudad fue a buscar la tumba de Brodsky, sobre quien se propone escribir un libro que dialogue con *Marca de agua* (*Watermark*, 1989), los apuntes venecianos del poeta ruso. Brodsky es el complemento perfecto a la historia personal de Luiselli: añorando San Petersburgo, su ciudad natal, vivió una larga temporada en Estados Unidos y hacía de Venecia su refugio de invierno. Antes de viajar a Italia, una de las caminatas que la joven escritora había emprendido por Ciudad de México la llevó

[10] En realidad, el género de los textos que componen la colección fluctúa entre ensayo, autobiografía, crónica de viaje, memoria, aforismo y reflexión literaria.

[11] He consultado la segunda edición de *Papeles falsos* (2013).

a otro cementerio, el de San Fernando, donde reposan los restos de los héroes nacionales mexicanos. Allí, tras un desconcertante encuentro con el epitafio grabado en la lápida del pintor Joaquín Ramírez, muerto joven, comprendió una verdad existencial: que todos los espacios que habitamos después de la casa de la infancia desembocan en esa última morada sepulcral, nuestra única residencia permanente (100).

El contrapunto entre ambas ciudades le permite a la narradora palpar los contornos de una mexicanidad que daba por sentada: "Desde niña, acepté pasivamente el paquete completo de la mexicanidad, como muchos aceptan el cristianismo, el islam o la papilla" (102). Ahora, pese a poseer documentos que acreditan su nacionalidad mexicana, confiesa no saber a dónde pertenece. El fracaso de su mexicanidad se simboliza en la palmera ausente (González Arce s.p.). Pensando en sus tres hijas, el padre de Luiselli mandó plantar tres palmeras en el Periférico de la Ciudad de México. Pero cuando algún tiempo más tarde la narradora fue a verlas, solo había dos, lo que le hizo pensar que tampoco ella echaría raíces en México (102-103). La anécdota genera una sensación de extrañeza y un deseo de explicarse a sí misma a través de lo que se supone es *su* ciudad. Persiste la nostalgia por un lugar de origen no del todo familiar que es, no obstante, un poderoso imaginario.

Al mismo tiempo, tal indeterminación identitaria opera como un motor de su escritura porque le permite cuestionar formas tradicionales de la identidad y desnaturalizar las categorías trilladas sobre México, su lenguaje y su literatura. Es más: solo cuando admite no ser capaz de aprehender la Ciudad de México mediante palabras, puede comenzar a escribir sobre ella, encontrar un lenguaje para dar cuenta de su experiencia. Esta mirada, surgida del desarraigo e influida por factores como la lengua, que representa modelos de mundo, la inserta en tradiciones cosmopolitas que explican su afinidad con autores como Brodsky. *Papeles falsos* se configura así como un mapa de espacios, lecturas y reflexiones, un esbozo de identidad no anclado en un lugar concreto sino en el tránsito entre lugares.

La relocalización circunstancial en Venecia, pirueta con la que culmina el libro, se entiende en este marco. Italiana de ascendencia por sus ancestros lombardos de los que hereda su apellido, la escritora relata, citando el epígrafe de Rubén Darío en el último ensayo del libro, su "matrimonio de conveniencia" con Venecia. En su caso, debe tomarse al pie de la letra: a causa de una cistitis fulminante, contrae una "unión de hecho" con un amigo local con el único fin de obtener papeles y asistencia sanitaria (105-106). Tramitada *pour les besoins de la cause*, con solo una rápida visita al registro médico y al ministerio de salud, esta nueva residencia, que mezcla

rasgos verídicos y fantaseados, es evocada con escepticismo y autoironía, ya que es más obra del azar y la enfermedad que de la genuina voluntad de quedarse a vivir en Venecia. Así y todo, la última frase del libro llama la atención sobre un pensamiento que "reconforta" (106) a la narradora: si llegara a morir en Venecia, no la llevarían de vuelta a México, porque tendría el derecho de ser enterrada en el cementerio de San Michele, tal vez cerca de su admirado Brodsky.

Sería erróneo entender este episodio divertido como un coqueteo posmoderno. Al desprenderse de una construcción identitaria de corte romántico, Luiselli apunta a cuestiones más profundas, a la porosidad de la línea que separa lo "verdadero" y lo "falso". Por contraintuitivo que parezca, para Luiselli lo "auténtico" constituye un derivado de lo "falso", categoría que, en todas sus variantes (falsificación, estafa, impostura, autoría apócrifa, simulacro), recorre su obra como un hilo conductor, emparentándola con la de Morábito. Así como la ficción va creando realidades y permite comprenderlas mejor, la "copia" precede a un supuesto "original", que, en rigor, resulta de la decisión arbitraria de estabilizar una versión determinada. Esta misma inversión ocurre en materia de lengua: quien se mueve entre lenguas percibe agudamente el estatuto ambiguo de la llamada "lengua materna", que en el siglo XIX sirvió de base a la definición de las literaturas nacionales. En un registro irónico, la autora expresa su rechazo a los esencialismos y utiliza su posición entre lenguas, culturas y tradiciones literarias como fuente de innovación y desmitificación.

El cambio de residencia que cierra el volumen de Luiselli recuerda la escena final de *Señales*, donde Makina recibe de manos desconocidas unos documentos falsos que le otorgan una nueva identidad. Si bien es verdad que Herrera, al presentar a Makina como un personaje que experimenta grandes transformaciones en su subjetividad, reconoce las potencialidades de la migración, no lo es menos que subraya las enormes pérdidas que entraña, una dimensión apocalíptica que ya se insinúa desde el título de la novela. Makina no solo se ve cortada para siempre de su pueblo y de su familia, también se ve discriminada por su estatus de migrante clandestina en Estados Unidos. Nada de esto sucede en *Papeles falsos*. A la narradora no se le desmorona ningún mundo. No pierde su lugar de origen; más bien, decide renunciar a él por voluntad propia. Acumula ciudadanías porque se mueve libremente por Ciudad de México, Venecia o Nueva York, al tiempo que se desplaza con soltura por la historia literaria. Prueba de ello es su visita a Venecia para honrar a sus escritores predilectos, entre ellos Joseph Brodsky, cuya biografía lo convirtió en el prototipo del artista "extraterritorial" de George Steiner. Tampoco pierde su nombre; al contrario, el apellido italiano heredado es parte de su identidad y de su ca-

pital simbólico cosmopolita, que le abre todas las puertas. Le basta fingir una "unión de hecho" con un amigo veneciano para acceder, en cuestión de horas y con sorprendente facilidad, a la cartilla médica. A diferencia de Makina, los documentos que recibe son legales y están sellados por la burocracia.

Luiselli es plenamente consciente de su situación privilegiada. Mientras que su obra temprana (*Papeles falsos* fue publicada cuando apenas tenía veintisiete años) aparece teñida de una ligereza burlona y un matiz estetizante, su evolución posterior la conduce a abordar cuestiones éticas de peso y a asumir un tono más grave. La autora desplaza su atención de la esfera artística a otros ámbitos de extranjería en los que la alteridad implica situaciones de riesgo. Se trata cada vez menos de explorar formas de autoexpresión y labrarse un lugar en el mundo literario, y más de encontrar modos de enfrentar, desde su posición estratégica de escritora mexicana con residencia en Estados Unidos, las injusticias que sufren los migrantes vulnerables como Makina. En este cambio de enfoque, su experiencia como intérprete de menores no acompañados en Nueva York, narrada en *Los niños perdidos*, ha sido decisiva. Desde entonces, Luiselli se ha ido involucrando en la realidad política del drama migratorio actual, y su voz se ha vuelto activista. Pero antes de profundizar en este aspecto, analicemos cómo construye su voz autorial en *Papeles falsos*. Desde el inicio, su percepción de la existencia como multiplicidad de arraigos que ponen en cuestión la idea de un origen fijo del sujeto la lleva a concebir la identidad como algo fluido, variable y no como un fundamento estático. Esto se manifiesta, por supuesto, también en su poética, en la que el nexo entre espacio, lengua y traducción se concibe y articula de un modo heterodoxo, lo que tiene relevancia para la escritura, un tema recurrente en su obra.

2.2.2. Escribir en los intersticios

> Las ciudades, como nuestros cuerpos, como el lenguaje, están en obra de destrucción. Pero esta amenaza constante de temblor es lo único que nos queda: […] (*Papeles falsos*: 67)

Papeles falsos está construido sobre una metáfora central: la lengua es un territorio geográfico. Narrar es, en esencia, dibujar un mapa, mostrar patrones reconocibles en una cartografía imaginaria. Como una ciudad, el lenguaje tiene zonas de penumbra, puntos muertos; está en constante cambio y allí reside su potencia. En el séptimo ensayo de la colección, para trazar correlaciones entre ciudad y escritura, Luiselli parte del enigma de

ciertos espacios de la Ciudad de México que un grupo de arquitectos ha bautizado "relingos", terrenos baldíos al margen de la vida metropolitana. Como "piezas sobrantes de un rompecabezas" (73), estos espacios urbanos residuales parecen carecer de propósito más allá de suscitar interrogantes sobre lo que ha quedado sin decir. Estos vacíos sin función definida se convierten en lugares fértiles precisamente por su indeterminación. Algo similar ocurre con el lenguaje cuando se lo despoja de su uso normativo, de su función instrumental: es entonces cuando se vuelve interesante. Ante los relingos surge la pregunta: ¿para qué puede servir escribir hoy en día? ¿Ofrecer mayor claridad? ¿Brindar una residencia fija a quienes están de paso, sin un origen al cual retornar? Sería una pretensión vana en una época en la que han perdido vigencia los tópicos de la modernidad, como la literatura en tanto hogar permanente. Al decir de Luiselli, lo propio de la escritura es más bien "excavar" para "distribuir silencios y vacíos" (79), trabajar a partir de ellos en "un proceso de restauración a la inversa" (78) para, en última instancia, no encontrar respuestas. Los relingos son la materia prima de un escritor, que trabaja desde las fisuras, tratando de rellenarlas con la imaginación, aunque nunca completamente. Este programa es el que *Papeles falsos* pone en práctica: elabora una narrativa a partir de retazos, extravíos y derivas, encuentros fortuitos, excursiones por la memoria y la lectura. Esta idea de la escritura llena de huecos también marca la estructura de la obra, un ensamblaje de fragmentos, al igual que caracteriza su estilo, elíptico y preciso, centrado en lo diminuto. En un artículo pionero sobre *Papeles falsos*, Julieta Marina Vanney nos sensibiliza cuando propone ver este primer libro de Luiselli como "búsqueda de una estructura formal que vehiculiza una estética migrante" (97).

Luiselli no deja de señalar el carácter ambiguo de los relingos, que la atraen a la vez que le inspiran un temor comparable al *horror vacui*: "Los lugares vacíos ejercen sobre nosotros una fascinación que a la vez estimula y desconcierta" (83). Esta fascinación no solo surge ante los espacios liminales o los lugares de tránsito, sino también ante la sensación general de 'estar entre'. Es una noción clave para el bilingüe que, para habitar un nuevo entorno, adopta la otra lengua, obteniendo así ciertos privilegios: pensarse en otro idioma, salirse de sí, socavar convenciones y hábitos. Pero también conlleva incomodidad y orfandad, ya que implica ocultar el idioma previo, afantasmarlo. Este vaivén entre lo propio y lo ajeno introduce irremediablemente el motivo del doble que, aunque a menudo es una fuente creativa para Luiselli, también tiene un lado inquietante y ominoso. Tal ambigüedad explica su predilección por una temática que será fundamental en su obra: el del desdoblamiento y la duplicidad. Así, las reflexiones en torno a los intersticios en *Papeles falsos* anticipan moti-

vos centrales de *Los ingrávidos* y *Lost Children Archive,* que tomarán la forma del fantasma y del espectro, y también sus ideas sobre traducción, como veremos en lo que sigue.

Como ha argumentado Vanney, el protagonismo que Luiselli confiere a la traducción en todos sus textos se debe a que, como el escritor, también el traductor se encarga de "distribuir silencios y vacíos" (79) para captar entre ellos algo que pueda facilitar la comprensión. Entendida como una modalidad específica del traslado, la traducción obedecería para Luiselli a una "lógica disruptiva" (Vanney 94) similar a la de la escritura, contrariamente al malentendido generalizado que la asocia con conceptos de identificación y equivalencia entre códigos distantes, como si se tratara simplemente de reemplazar palabras y mantener sentidos. De ahí que le interesen sobre todo algunos casos de intraducibilidad que ponen de relieve esta fricción, como explica en el ensayo "Dos calles y una banqueta", en el que la narradora emprende un viaje en busca de un diccionario de portugués con la esperanza de comprender, al fin, el significado de *saudade*, término que plantea un conocido problema de traducción, porque no es propiamente ni melancolía ni nostalgia sino una sensación intermedia relacionada con la pérdida del hogar y el estar lejos del migrante. Amén de que la existencia de esta palabra en portugués ilustra las ventajas del multilingüismo —podríamos pensar en una lengua ideal que, como un mosaico, incluyera estos términos inexistentes en nuestro propio idioma— el silencio que *saudade* produce espolea la imaginación. Cuando falta el equivalente exacto, aprendemos algo fundamental sobre la singularidad de nuestra propia lengua y buscamos conexiones entre elementos aparentemente dispares (Vanney 94): "si digo '*saudade*', será siempre rellenando los huecos de la página extranjera" (46). Si, como piensa Luiselli, la traducción es una fuerza transformativa vinculada al imaginario que se despliega a partir de otra lengua, la intraducibilidad, más que un obstáculo o una aporía, aparece como una condición de posibilidad para la escritura porque permite tejer relaciones insospechadas: una palabra intraducible "puede significar aquello que la narradora imagina que significa" (Vanney 94). Estos momentos creativos en el proceso traductivo nos remiten, además, a la infancia, cuando nuestra comprensión de cualquier idioma era parcial y la imaginación "rellena[ba] el sentido de una palabra, de una frase o de un párrafo" (46).

Luiselli adopta una postura escéptica ante la posibilidad de que la lengua funcione como un vehículo directo para la relación entre el hombre y el mundo. Los nombres que les ponemos a las cosas no son más que "el guante que cubre la prótesis, la envoltura de una ausencia" (65). Llevando el razonamiento a sus últimas consecuencias, la lengua materna no

posee rasgos únicos frente a la extranjera, ya que el lenguaje es de por sí generador de vacíos: siempre insuficiente y esquivo, incapaz de representar miméticamente la realidad, no consigue eliminar los huecos, tan solo los revela. Lejos de ofrecer transparencia, interpone distancia. A lo sumo puede compararse con los espejos opacos de los cuartos de hotel, que no reflejan "tu identidad, sino tu anonimato" (18), como señala la autora citando a Brodsky en *Marca de agua*. Así, se puede concluir que para Luiselli la escritura permite traducir experiencias, aunque la verbalización siempre enfrenta un núcleo de resistencia. Hay, sin embargo, un estado en el que la expresión plena parece estar al alcance de la mano: cuando el niño empieza a balbucear. El ingreso al lenguaje conlleva una promesa mágica: "Algunos han comparado la experiencia de este primer aprendizaje con el éxtasis de un demiurgo que produce un universo, nombrándolo. Los niños, se podría pensar, son los poetas del esperanto: sus palabras existen en perfecta correspondencia con el mundo" (64). En esa etapa, lo verbal aún parece penetrado de un vínculo más inmediato con la experiencia genuina y preverbal de los niños. Pero este estado de gracia se revela efímero, ya que pronto la relación íntima entre las palabras y la experiencia del mundo se resquebraja. Y es que la lengua, al conceptualizar, clausura la serie de sentidos posibles y traiciona la unicidad irrepetible de cada ser y objeto:

> En la infancia previa a la infancia, cuando la sombra de la sintaxis aún no ha eclipsado el resplandor del mundo, bastan los ronroneos de las erres y los murmullos de las emes para decirlo todo. Un niño, antes de hablar, dice el mundo —se dice a sí mismo— con el dedo índice y el balbuceo. Pero un día el arrullo de la eme se apareja con la a, y se duplica —"mamá"—. Entonces, algo se rompe. En el momento en que pronunciamos el nombre de aquel lazo, el primero y el más íntimo, se rompe definitivamente algún nexo con el mundo (64).

Nombrar el mundo por primera vez genera euforia. Pero en realidad, aprender a hablar nos expulsa del paraíso, marcando "un primer destierro" (65).

Aquí aparece, en estado embrionario, una idea que Luiselli desarrollará más adelante en sus novelas, y que coincide con la que postula Giorgio Agamben en *Infancia e historia:* si el niño es garante de lo primigenio, al escritor le corresponde rescatar la percepción infantil y su potencial imaginativo. Esta visión de la infancia resurge con fuerza en *Lost Children Archive*, donde el regreso al habla fantasmagórica de la primera infancia funciona como un mecanismo retórico redentor que permite retornar a ese espacio de la experiencia aurática.

Ahora bien, si Luiselli no encuentra características distintivas en la lengua materna y descree del cratilismo, entendido como la asociación inherente entre palabra y objeto; si no hay lenguas más adecuadas que otras para abordar temas específicos ¿podemos concluir que sus lenguas de escritura son intercambiables? ¿Que le da lo mismo escribir en español o en inglés? La respuesta es matizada porque hay contextos en los que, pese a todo, una lengua puede imponerse con naturalidad. Más allá de su uso instrumental, el idioma en el que se escribe a veces adquiere un valor afectivo, o funciona como una fuente heurística. De esto último, Luiselli da un ejemplo en su crónica autobiográfica "Una lengua para Pretoria" (2014), donde argumenta que no todo puede ser expresado en cualquier lengua, con total arbitrariedad. Lo explica a partir del fracaso de su proyecto de novela sobre los años que vivió como adolescente en Pretoria. Cuando uno de los fragmentos apareció prepublicado en la traducción al inglés de Christina MacSweeney, Luiselli comprendió por qué el texto no funcionaba: su propio "original", "aunque cronológicamente anterior", parecía "un libro doblado", "una reescritura" (2014: 124-125). El español resultaba demasiado ajeno al ambiente sudafricano del relato; la voz sonaba impostada. A veces, para recordar el pasado, no basta con evocar imágenes: hay que reconstruir un habla, volver "a las palabras exactas" (124-125), y este componente lingüístico de la memoria puede determinar la elección de un idioma.

2.2.3. "Poligamia habitacional"[12]

El poder centrípeto ejercido por una lengua es, sin embargo, más la excepción que la regla en la obra de Luiselli. En general, el español y el inglés funcionan como vasos comunicantes, y la elección de uno u otro depende de factores coyunturales. Un claro ejemplo de esta fluctuación lingüística es "Otros cuartos", el único ensayo de *Papeles falsos* ambientado en Nueva York y germen de *Los ingrávidos*, la novela que se daría a conocer un año más tarde, en 2011. Una versión preliminar de este texto, la columna "What the Doorman Sees" publicada en inglés en *The New York Times* el 15 de mayo de 2009 (2009a), fue reelaborada sustancialmente hasta transformarse en "Otros cuartos". La narradora, que en el momento de la enunciación se hospeda en una residencia universitaria, no congenia con los estudiantes alojados allí, que viven encerrados y absorbidos por las pantallas de sus ordenadores. Al desdibujar la distinción entre el afuera y el adentro, los dispositivos electrónicos parecen haber suprimido el ámbito de la intimidad y

[12] *Papeles falsos*: 95.

toda posibilidad del contacto humano. La única figura con la que el 'yo' se identifica es el portero nocturno del edificio. A diferencia de los estudiantes gringos, él sí exhibe sus vicios: fuma y cuenta chismes. Este personaje, podemos intuir, no habla español, pero es un "migrante noctámbulo" (94) como la narradora y estudiante, ajeno al estilo de vida individualista de los estudiantes norteamericanos y a la digitalización en la que viven. Al ser externo a esa cultura, posee una sabiduría particular que conmueve a la narradora, quien le otorga figuradamente un estatuto mitológico en el umbral de dos universos: "el portero es un guardián, el último Cerbero, que custodia los límites imprecisos entre el mundo de lo público y el de lo privado" (96). El consejo que recibe de él suena paradójico: es preciso dormir en camas ajenas para conocerse a sí mismo y recuperar así la experiencia de la intimidad (94-95). La verdadera vida se encuentra en otra parte, en los pliegues entre lo público y lo privado. Posteriormente, la filosofía deambulatoria del portero será puesta en práctica por la narradora de *Los ingrávidos,* quien declara: "Prefería prestar mi casa a amistades lejanas y buscaba otros cuartos, sillones prestados, camas compartidas, para pasar la noche" (*Los ingrávidos*: 17). La estrecha relación entre ambos textos ilustra las constantes reescrituras a las que Luiselli somete su producción, la condición inestable de su obra, lo que impide hablar de un texto "definitivo". De hecho, "Otros cuartos" no solo introduce al portero; también aparece allí el poeta mexicano Gilberto Owen (93), que ya había sido tema de una columna publicada en *Letras Libres* (2009b) y que adquiere protagonismo en *Los ingrávidos*. Más en general, el consejo del portero está en resonancia con el anhelo de la narradora de *Los ingrávidos*, quien busca un lugar liminal en el que surgirá "una novela que se tiene que escribir desde afuera para leerse desde adentro" (*Los ingrávidos*: 66). Pernoctar en pisos ajenos, vivir de paso para vaciarse de sí, encontrar la propia voz mediante la de otros y escribir entre lenguas son todos gestos afines que configuran el *ethos* discursivo de Valeria Luiselli.

2.3. Los ingrávidos[13]

2.3.1. Desdoblamientos

En *Los ingrávidos*, la alternancia entre lenguas y culturas va acompañada de otras instancias de duplicación y solapamiento. La yuxtaposición de

[13] Mi breve comentario sobre *Los ingrávidos* (Logie 2020b) ha servido como base para esta sección. He consultado la quinta edición de 2016 (Sexto Piso, 2016a).

planos distantes en el espacio se combina con improbables convergencias temporales y transgresiones ontológicas, hasta cruzar el umbral entre lo real y lo fantástico. Desde el inicio, la acción narrativa y el orden cronológico pasan a segundo plano, lo que resulta en una estructura fuertemente fragmentada. Al devaluarse el argumento, la obra se apoya sobre todo en el desdoblamiento de la voz narrativa.

Esta voz es la de una narradora-protagonista sin nombre, *alter ego* de Luiselli,[14] que, en el presente de la enunciación, evoca su vida cotidiana en Ciudad de México como joven madre de dos niños, en plena crisis matrimonial. Frustrada por ese entorno familiar, escribe sobre su vida a inicios del siglo XXI, cuando era soltera y vivía en Nueva York, rodeada de sujetos bohemios como Moby, Dakota, Pajarote o Enrico. En ese tiempo devoraba libros: la acechaban en casa y en el metro ecos de los poemas de Emily Dickinson, William Carlos Williams o Ezra Pound y citas de *Pedro Páramo*. Trabajaba para una editorial especializada en la traducción de autores latinoamericanos cuyo jefe, un tal White, estaba ansioso por encontrar al "próximo Bolaño" (24). La tarea de la narradora consistía en buscar escritos "dignos" de ser traducidos al inglés y en mediar, de este modo, entre el mundo cultural latinoamericano y el estadounidense. Esta mediación adquiere un matiz más literal cuando ella misma se convierte en traductora. Aquí entra en escena el ya mencionado poeta vanguardista Gilberto Owen (1904-1952), miembro del mítico grupo de los *Contemporáneos*, que se propuso crear una literatura universal mexicana ajena al localismo. Un "desarraigado" como Valeria Luiselli, vivió muy poco en México, y los dieciocho meses pasados en Nueva York entre 1928 y 1930, donde frecuentó los círculos del *Harlem Renaissance*, dejaron una honda huella en su obra y en su correspondencia. Autor de "Autorretrato o del *subway*" (publicado en *Línea*, 1930), uno de los primeros poemas de la literatura mexicana en dialogar con las vanguardias internacionales, también se dedicó a la traducción, por ejemplo de la poesía de Emily Dickinson, con la expresa voluntad de poner en contacto el mundo anglosajón y el hispanohablante.

La narradora-protagonista admira la obra de Owen, se informa sobre él y empieza a seguir obsesivamente sus rastros en diferentes etapas de su vida: el joven que vive en Nueva York y el viejo cónsul en Filadelfia, alcohólico y a punto de morir. La noche en que queda a la intemperie, encerrada en la azotea del antiguo departamento de Owen, ella "muere" de alguna forma: es entonces cuando empieza a cobrar forma la dimensión espectral de la novela. Owen se vuelve una fascinación para ella; su

[14] Para un análisis del carácter autoficcional de la novela, véase Licata 2019b.

fantasma, siempre difuso, desenfocado, empieza a aparecérsele conforme avanza el texto. En algunas ocasiones, la distancia (tanto temporal como espacial) se anula literalmente cuando ambos se cruzan en el metro. En una de estas escenas, cuando los dos protagonistas aparecen sentados de la misma manera en trenes distintos, la narradora describe un encuentro cara a cara: "[e]ra mi rostro superpuesto al de él —como si su reflejo se hubiera quedado plasmado en el vidrio y ahora yo me reflejara dentro de ese doble atrapado en la ventana de mi vagón" (66). En su artículo dedicado a la figura del traductor en *Los ingrávidos*, Sarah K. Booker observa que, mediante escenas como esta, al igual que por los saltos entre los narradores (también Owen se convierte en narrador), tiempos y espacios, se sugieren transvases de identidad entre ambos (2017: 273). El metro funciona como espacio liminal, punto de fuga que lleva hacia la pregunta: "¿[y] cómo se puede saber quién es fantasma de quién?" (114).

La narradora sabe que la obra de Owen no entra en la lógica comercial de su jefe y efectivamente, White no se interesa por los poemas de Owen, por lo que ella decide traducirlos y presentarlos como si fueran obra del fundador del objetivismo norteamericano, Louis Zukofsky, lo cual de inmediato entusiasma al editor. Falsifica el manuscrito con ayuda de su amigo Moby, que vivía de vender "libros viejos" que él mismo fabricaba (17). La aventura neoyorquina termina cuando los documentos apócrifos se publican en la prensa, y a la narradora no le queda otra que confesarle a White el fraude. Hay que decir que la falsa traducción de Owen no pasa desapercibida: reseñada primero "en páginas de internet de poca relevancia" (72), acaba por despertar interés en "universidades de prestigio" (72). Aunque su "*trompe l'oeil*" (25) logra dar a conocer la obra de Owen, una vez descubierta su estafa, la joven mujer pierde su empleo y regresa a México, pero su fijación por Owen no se acaba allí. Muchos años después, para despistar a su marido celoso que siempre hurga en sus papeles, comienza a escribir la novela *Filadelfia* en la que adopta la voz de Owen y ficcionaliza su biografía —el fin de su matrimonio, el alejamiento de sus hijos, la enfermedad que lo consume, su vida en Harlem— a partir de retazos de su investigación, sugiriendo encuentros y amistades con íconos del cosmopolitismo internacional y de la vanguardia (Federico García Lorca, José Limón, Nella Larsen, el ya mencionado Zukofsky) que hubieran podido darse pero de los que no hay constancia alguna. La intervención de Owen como narrador instaura, además de una metalepsis en el discurso, un juego de espejos entre ambos personajes, que da cuenta de la plasticidad de la identidad hasta que, hacia el final, las dos voces parecen confluir y leemos fragmentos de una novela que Owen escribe sobre una mujer que se parece mucho a la narradora. O sea que, en las últimas

páginas, la narradora misma resulta eclipsada por Owen, afantasmándose, volviéndose ingrávida. Esto dificulta la distinción entre la voz narrativa inicial y la de Owen, entre la narradora y su doble. Porosa y reversible, *Los ingrávidos* se desarrolla como una cinta de Möbius.

2.3.2. La construcción de un linaje

La novela gira en torno a la zona nebulosa entre lo real y lo fantástico, la vida y la muerte, el original y la copia. Es particularmente llamativa la omnipresencia en ella del simulacro. Si la narradora fabula biografías, falsifica traducciones, plagia versos o roba objetos, estos no son actos gratuitos. Se sugiere así que los artistas marginados solo pueden acceder al centro mediante la impostura: tienen que recurrir a trampas para hacer valer su cultura. Ya he señalado más arriba que *Los ingrávidos* reflexiona, no sin sarcasmo, sobre el funcionamiento del mercado literario mundial ("Todo es un rumor, un rumor que se reproduce hasta convertirse en una afinidad" (43)) y el reparto desigual de capital simbólico entre las dos esferas culturales y sus respectivas lenguas, el inglés y el español. En el marco de la escena artística estadounidense, la cultura mexicana es un fantasma al que le falta sustancia. Es obvio que el español tiene poco prestigio y que le cuesta penetrar en el circuito anglófono. Owen sabe que no es leído por los poetas yanquis, que "jamás sospecharon, por lo demás, que [él] fuera su contemporáneo" (103). Asimismo, durante su *performance* recitando versos de Zukofsky traducidos al español en los pasillos del metro (116), queda claro que, pese a participar el mismísimo Federico García Lorca, no hubo atención, pues "nadie ni siquiera se detuvo a ver[los]" (117). Esta falta de relevancia, de peso, es lo que convierte en especial a Owen en un personaje ingrávido. A lo largo de la narración, ambos narradores-protagonistas aparecen como figuras que lidian con la invisibilidad y reivindican su lugar en el mundo. La fabricación de artilugios y la falsedad se vuelven estrategias legítimas para contrarrestar las asimetrías y las condiciones de poder, armas para asegurar una mayor reciprocidad.

Evidentemente, el modo en que *Los ingrávidos* reelabora la tradición literaria debe interpretarse como parte de la lucha por el reconocimiento de su autora, Valeria Luiselli, quien hace de la narradora una portavoz de su propia "toma de posición" en el campo literario. Al asociarse con la figura tan poco consagrada de Owen, se perfila como una escritora erudita, al tiempo que desafía los imperativos de la tradición nacionalista predominante en el ámbito literario mexicano para insertarse en una corriente alternativa, no hegemónica, casi subterránea, de esa misma literatura. De

esta manera, Owen funciona como el embrague mediante el cual Luiselli recupera la herencia cosmopolita de los Contemporáneos y se identifica con esta literatura mexicana vanguardista. El legado vanguardista se manifiesta también en su fe en el procedimiento como elemento que distingue el arte de lo que no lo es y en el uso de recursos que desestabilizan el concepto tradicional de la novela, como los manuscritos apócrifos, la reapropiación de materiales preexistentes, la falsificación y una estructura narrativa de montaje. *Los ingrávidos* también incorpora una metarreflexión que hace visibles los mecanismos de su propia construcción y revela su artificialidad. Luiselli retrabaja de manera ingeniosa conceptos que han demostrado su éxito internacional, usando las vanguardias como anclaje para una literatura globalizada. Al retomar la vanguardia histórica, pone de relieve su concepción de "lo mexicano" en tensión con "lo global" en una obra que se presenta como arraigada en México, no solo porque su narradora enuncia desde allí en el presente, sino también porque en sus andanzas por Nueva York siempre estuvo acompañada de lecturas de escritores mexicanos. Como Owen, Luiselli manifiesta un posicionamiento singular:[15] se inscribe en una tradición literaria nacional pero a la vez la trasciende.

En un sentido más amplio, la "trampa" que Luiselli tiende en esta novela, puede vincularse con una actitud que Ignacio Sánchez Prado ha denominado "occidentalismo estratégico" (2018), fórmula con la que se refiere a la lucha de los escritores mexicanos posteriores a 1968 por insertarse en el canon occidental y ser reconocidos como herederos legítimos, no solo de la literatura mexicana, sino también de la más destacada tradición cultural de la modernidad. Estos autores reivindicarían su derecho al universalismo, rechazando no tanto lo nacional en sí como el rol estereotipado que las instancias hegemónicas de la literatura mundial han asignado al escritor mexicano y al artista latinoamericano en general como proveedor de cierto exotismo. Sánchez Prado identifica tres momentos clave en la ficción mexicana: el trabajo pionero de Sergio Pitol, el grupo del *Crack* y la labor de determinadas escritoras del *Postboom*. En su opinión, estos tres fenómenos sentaron las bases para la integración de México en una literatura mundial cosmopolita en tiempos de neoliberalismo, en una constelación que ha desactivado la oposición entre estética y mercado. La obra de Luiselli se enmarca dentro de esta internacionalización de la escritura mexicana: mediante el diálogo que mantiene con el legado de sus

[15] Para una reconstrucción minuciosa del posicionamiento literario de Luiselli en *Los ingrávidos* desde el enfoque del análisis del discurso, véase Kristine Vanden Berghe y Nicolás Licata (2020).

predecesores literarios, *Los ingrávidos* desarrolla un "occidentalismo estratégico" que, además de permitirle a la autora negociar un espacio identitario propio, funciona como táctica de mercantilización. Por otra parte, la biografía imaginaria de Owen presentada en *Los ingrávidos* ha otorgado fama póstuma al poeta, y ha reavivado el interés en Estados Unidos por la poesía mexicana, desencadenando una verdadera "Owenomanía".[16] Cabe concluir que, en un sentido más amplio, *Los ingrávidos* replantea la pregunta que motivó *Papeles falsos*: ya no se trata de saber cómo escribir hoy, sino desde dónde, cómo posicionarse frente a la tradición literaria. La obra propone transmisiones alternativas mediante la creación de un archivo transnacional que difumina los límites temporales. Esta reflexión sobre la transmisión se intensificará aún más en *Lost Children Archive*.

2.3.3. Escenas de multilingüismo

Detengámonos ahora en el manejo de las lenguas en *Los ingrávidos*. Dado que se trata de una novela eminentemente transcultural —la crítica ha señalado que debe más a la literatura norteamericana que a la narrativa en español—, cabría esperar la presencia de numerosas marcas de multilingüismo o de fusión translingüe. Estas son, sin embargo, relativamente escasas. En lugar de reproducir de manera mimética la otra lengua, el inglés, Luiselli prefiere narrativizar los procesos lingüísticos. En la mayoría de los casos, invita al lector a reflexionar sobre el vaivén entre el español y el inglés en Nueva York y en Ciudad de México mediante comentarios como el siguiente:

> A diferencia de la mayoría de los editores gringos, White no era monolingüe. Y a diferencia de la mayoría de los gringos que hablan español y han pasado una temporada larga o corta en Latinoamérica y creen que eso les da una especie de fogueo internacional tercermundista que los capacita intelectual y moralmente para —no sé muy bien para qué—, White sí entendía los mecanismos jodidos de la historia literaria latinoamericana (36).

O sobre el aprendizaje del español por parte de la bebé de la narradora, que, habiendo nacido en Estados Unidos, vive ahora en México: "Produce sonidos que difícilmente se incorporarán al español, cuando lo aprenda a hablar. Vocales cerradas, opiniones guturales. Habla algo parecido a lo que hablan los personajes de los dramas de Lars von Trier" (26). En otras palabras, el multilingüismo en *Los ingrávidos* no se presenta de ma-

[16] Véase al respecto la columna de Guillermo Sheridan en *Letras Libres*.

nera "habitual", a través de idiolectos elaborados, particularismos, *slang* o cambios de código. El carácter translingüe de la novela se manifiesta sobre todo en la constante puesta en escena del contacto entre lenguas y voces en espacios urbanos contemporáneos. Nueva York se retrata como una ciudad polifónica, "a compound of succeeding layers of building and 'writing', where previous strata of cultural coding underlie the present surface and each waits to be uncovered and 'read'" (Wilson 60). Podría argumentarse que, en consonancia con las ideas de Rebecca Walkowitz acerca de las obras *born translated*, *Los ingrávidos* se caracteriza por una tensión entre el ansia de su autora de plasmar un *modus operandi* translingüe, que refleja su pensamiento y su afecto, y la necesidad de escribir en una sola lengua para poder publicar. Esta tensión explica por qué el "otro espacio" del texto manifiesto, su hipertexto mexicano, existe principalmente como proyección, concepto, aporía o utopía.

La primera página de la novela, en la que se hace palpable el deseo de "occidentalismo" de la narradora, ilustra de modo ejemplar este procedimiento: "(Hubiera querido empezar como termina *A Moveable Feast* de Hemingway)" (11), que dice así:

> There is never any ending to Paris and the memory of each person who has lived in it differs from that of any other. We always returned to it no matter who we were or how it was changed or with what difficulties, or ease, it could be reached. Paris was always worth it and you received return for whatever you brought to it. But this is how Paris was in the early days when we were very poor and very happy (Hemingway 192).

Así es como la novela "hubiera querido empezar" (11), o quizá como *The Crack-Up* de Fitzgerald (64), o incluso con una "línea robada de Emily Dickinson" (114). En lugar de París, la narradora rememora su equivalente: Nueva York, la capital del mundo del arte a partir de la segunda mitad del siglo xx. No es casualidad que se trate de una novela escrita en español que quiere comenzar en inglés. Aun así, no reproduce la cita de Hemingway, sino que la evoca en una construcción irreal, introduciendo con esa alusión el imaginario heterolingüe (Suchet).

El inglés aparece sobre todo en referencias literarias, a menudo breves citas de poesía, a la manera de *objets trouvés*. Asociados a la caminata o al ingreso al metro neoyorquino, los versos de Emily Dickinson, Ezra Pound, William Carlos Williams y Louis Zukofsky que se repiten a lo largo de la novela construyen una densa trama intertextual. La otra lengua se manifiesta también en diferentes propuestas de traducción, como cuando la narradora y White discuten diversas opciones para traducir los versos del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz (38-39). En algunas ocasio-

nes, surge como un residuo en escenas que complican o interrumpen la lectura, creando nudos de opacidad que surten un efecto sorpresivo. No es casual que se retomen prácticas experimentales de la vanguardia, mecanismos que ponen en primer plano la materialidad de la lengua como la homofonía: el sonido de las palabras en inglés evoca acústicamente palabras similares en castellano, aunque la semejanza fonética provoca un desvío radical del sentido. Así se narran, en clave paródica, las peripecias del grupo que Owen supuestamente habría fundado con Federico García Lorca y Louis Zukofsky, los Ojetivicios: Zukofsky, que no habla español, escucha a los dos hispanohablantes traduciendo fonéticamente sus poemas, y García Lorca los lee en voz alta en los pasillos del metro. Este juego de transliteración da lugar a versiones disparatadas, como sucede cuando el comienzo de un segmento de la novena parte del poema "A", "These, each in itself is saying, 'behoove us, /Disprove us least as things of love appearing" (108), es parafraseado por Owen como una oda a las aspiradoras Hoover ("These, itching and saying, 'behoover us,/Dispose us least as things of love-happy-ring", 116), y en la *performance* de García Lorca, deviene "Aquí le pica y dice, 'hooveréanos, /Despáchanos mica como cosas del amor-alegre-anillo" (116).

Tomando como ejemplo justamente las versiones homofónicas de Catulo en inglés hechas por Celia y Louis Zukofsky, André Lefevere denomina "traducción fonética" (22) a la que busca reproducir en la lengua meta la configuración sonora del texto fuente, con el objetivo de crear imágenes nuevas. La homofonía desafía la noción tradicional de la traducción basada en la equivalencia semántica, ya que remodela creativamente el original distanciándose de él.

También el habla infantil que capta particularmente el sentido literal de las palabras, aparece en la novela como un sitio privilegiado de multilingüismo. Los hijos de la narradora, tras mudarse a México, al carecer de una lengua materna claramente definida —o quizás precisamente por ello—, usan creativamente el lenguaje. Este bilingüismo infantil es otra fuente de humor en la novela. Como vimos en la comparación con el cine de Lars Von Trier, el balbuceo prediscursivo de la bebé tiene una cualidad casi dadaísta. Su hermanito, que se autodenomina "el mediano", es fuente inagotable de juegos verbales y *mistranslations*, desafiando las fronteras de lo que es aceptable en español e inglés. Sus ocurrencias e invenciones entre lenguas crean metáforas refrescantes que desautomatizan nuestra percepción adulta de la vida cotidiana, basada en conceptos fosilizados. Cuando el papá del niño mediano pisa, por accidente, un pequeño esqueleto de dinosaurio al bajar las escaleras, el niño confunde "restaurar" y "to rescue": "Llantos, gritos, temblores: el dinosaurio era irrestaurable.

Ahora ya el T-Rex es irrescutable, decía el niño mediano entre sollozos" (12). Cuando se corta la electricidad en la casa, para el mediano los plomos o fusibles no se funden, "se fusilan" ("to fuse", en inglés): "Se va la luz y el mediano dice: Ya se fusilaron los fusibles" (15). Y en el siguiente diálogo con la madre, genera adjetivos por sufijación en -oso/-osa de los verbos correspondientes: "Si te quieres esconder, mamá, tienes que encontrar un lugar más escondoso. ¿La cama no es escondosa? No, la cama es brincosa y un poco estorbosa cuando quiero correr" (107).

La vanguardia histórica bebía de esta irracionalidad y de los deslices semánticos inesperados. Adoptaba —basta pensar en dada— el balbuceo y el lenguaje infantil como base para explorar nuevas formas de expresión por asociación y contaminación lúdica. En 1917, Viktor Shklovsky observaba en su ensayo "El arte como dispositivo", que la literatura futurista tiene similitud con los juegos del habla infantil, y sostenía que la ingenuidad de los niños les permite poetizar el lenguaje. En el caso de los hijos de la narradora, su condición de hablantes no nativos intensifica este efecto de extrañamiento. Luiselli parece sugerir que, para dotar de sentido a un mundo inabarcable, es necesario prestar atención a los detalles más minuciosos, tal como su narradora desmenuza los objetos que cubren su mesa de trabajo: "cochecitos, biberones, sonajas" (13). Rearticular la lengua desde sus componentes más elementales, como lo hacen los hijos de Owen cuando se familiarizan con la pronunciación del inglés, sintagma por sintagma: "*a dack, a leik, a beg twee, a lirel twee*" (94), se vuelve esencial. También la obra de poetas como Zukofsky se construye a partir de lo que la narradora llama "fragmentos del mundo de un niño; *a chair, a man, a poet, a sad, a broken: a broken sad poet man*" (99).

2.4. Afterlife

2.4.1. *Los ingrávidos* ante la traducción

En lo que precede, he mostrado que la traducción es un aspecto medular de *Los ingrávidos*. La obra no solo "nació traducida" al incorporar la traducción a su génesis creativa, también la despliega como procedimiento de escritura y eje temático. No es casual que el nexo entre la historia de la joven narradora y la de Owen sea una traducción (apócrifa). Y aunque con el fraude termina el trabajo de la narradora en la editorial neoyorquina, a la larga resulta productivo para la trama de su biografía ficticia del poeta mexicano. Para Luiselli, traducir no implica, por tanto, que algo "se

pierda". Es más bien un tipo de "escritura con restricciones".[17] De hecho, el acto de traducir modela el acto de escribir, siempre y cuando se considere toda escritura como profundamente derivativa, como reelaboración de textos e historias ya existentes, toda autoría como múltiple y al menos parcialmente anónima, y todas las afirmaciones de originalidad autorial como ilusorias en el mejor de los casos, y como ideología perjudicial en el peor. Siguiendo esta lógica, por cierto muy borgeana, la traducción emerge como una práctica que pone en cuestión las nociones de equivalencia y transferencia, un modo de proliferación textual, una "iteración interpretativa" (Emmerich 1). Como la escritura simultánea en dos lenguas, tanto traducir como escribir aparecen como procesos desordenados que subrayan la imposibilidad de definir "una" lengua materna o de adscribir una obra a un origen único.

Semejante concepción arroja consecuencias para la traducción de las obras de Luiselli. El hecho de que hayan sido concebidas teniendo en cuenta el modo en que circularán por el mundo en diferentes ediciones e idiomas afecta al proceso traductivo: suelen cambiar de forma y significado y "crecen" al trasladarse de un idioma a otro. Sus tres primeros libros fueron traducidos al inglés por Christina MacSweeney, a quien la autora otorgó una libertad inusual. Esta estrecha colaboración[18] dio lugar a modificaciones llamativas. Para empezar, *Los ingrávidos* se convirtió en *Faces in the Crowd* (2012, Coffee House Press para la edición norteamericana/Granta para la británica), título que remite a un poema muy breve de Ezra Pound, omnipresente en la novela. Entretanto, la obra ya se había expandido en su versión italiana. Al respecto, Luiselli comentó: "There is a section in *Faces in the Crowd*, for instance, that my Italian translator, Elisa Tramontin, came up with. She produced such a good translation of it in Italian that I changed the original after her input, and so all the other translators followed her version instead of my 'original'" (Reber s.p.). Esto revela que, a partir de la traducción, se fueron introduciendo cambios en ediciones posteriores del original, respecto de la primera edición española. Luiselli y MacSweeney también adaptaron detalles estratégicos para la versión en inglés. Así, el marido de la narradora, que en *Los ingrávidos* es guionista, pasó a ser arquitecto en *Faces in the Crowd*. Otros ajustes se hicieron a causa de restricciones legales. La figura real de Louis Zukofsky se transformó en el escritor ficticio Joshua Zvorsky, debido a la

[17] Estas ideas están tomadas del estudio de Karen Emmerich (181, 184, 188).

[18] O *closelaboration*, según el término que Guillermo Cabrera Infante propuso para describir su colaboración con Suzanne Jill Levine (Levine 47). Véase también: Patrick Hersant 95.

imposibilidad de obtener los derechos para reproducir fragmentos de su emblemático poema "A", que se convirtió en "That", una especie de paráfrasis. Por su parte, en la versión en alemán, *Die Schwerelosen*, la traductora Dagmar Ploetz siguió la versión inglesa en cuanto a Zukofsky , pero mantuvo la profesión de cineasta para el marido.[19] En ocasiones, incluso se añaden partes nuevas, como sucedió en la versión en inglés de otra novela de Luiselli, *La historia de mis dientes*: *The Story of My Teeth*, a la que se le agregó un capítulo titulado "The Chronologic", concebido como una hoja de ruta para lectores no familiarizados con la historia ni con los referentes literarios mexicanos. Este capítulo fue escrito en su totalidad por MacSweeney, quien también adaptó los nombres de los personajes y algunos acontecimientos. En una columna crítica sobre la recepción de la obra de Luiselli en México, Jorge Téllez interpreta esta cronología como una "normalización" del texto, argumentando que se adecúa a su público meta. Tal lectura parte de la premisa de la intocabilidad del original. En realidad, una traducción siempre busca crear continuidad en medio de la discontinuidad entre idiomas y culturas, cuyas fronteras son, en sí mismas, inestables. Podría decirse que, al adaptar la novela, Luiselli y su traductora logran acercar el texto a nuevos lectores. Siguiendo a Emmerich, es legítimo considerar la traducción como un proceso de "edición translingüe" (2), en el cual el traductor negocia entre versiones existentes y crea una nueva en un idioma diferente. No obstante, no se puede negar que la traducción al inglés reduce el efecto bilingüe del texto. Según Pagni, esto se debe a varias razones. En primer lugar, a que siempre es difícil mantener ese efecto cuando la lengua a la que se traduce está presente en el texto a traducir, en este caso, el inglés de las citas literarias. Además, la tradición discursiva de la traducción literaria varía según la cultura y las normas. Es sabido que en el ámbito anglófono existe una tendencia a adaptar el texto fuente al público meta, lo que refuerza el poder del inglés como *lingua franca* de la globalización. En este sentido, Téllez tiene razón: podrían haberse buscado estrategias traductivas compensatorias que permitieran preservar el carácter polifónico del texto original, dado que "una literatura escrita más allá de la lengua materna pide ser traducida también más allá de la lengua materna" (Pagni 2024: 77).

[19] Para un análisis de las variaciones textuales de *Los ingrávidos* y un cotejo pormenorizado de las traducciones al inglés y al alemán, véase el artículo de Andrea Pagni (2024).

2.4.2. *Los niños perdidos* y la autotraducción[20]

Una mención aparte merece la postura de Luiselli ante la autotraducción. Aunque afirma rechazarla, en dos ocasiones cedió a la tentación de llevarla a cabo. Colaboró intensamente en la traducción al español de *Lost Children Archive*, su penúltima novela hasta la fecha, a cargo del escritor y traductor de poesía mexicano Daniel Saldaña París. Luiselli revisó e introdujo cambios tan significativos en esa versión, que su nombre figura en la portada como cotraductora. Como es habitual en ella, la autora tomó notas en ambos idiomas, sin definir de entrada en qué lengua escribiría ese texto en particular. Resultaría interesante indagar en qué medida Saldaña París se apoyó en esas notas en español para elaborar la versión titulada *Desierto sonoro*.[21]

Solamente *Los niños perdidos* constituye una excepción a la regla de no autotraducirse de Luiselli, lo que confirma una vez más que moverse entre lenguas es parte constitutiva de su proyecto de escritura. Este ensayo tuvo su origen en un encargo para la antología norteamericana *Freeman's Literary Magazine* (2016). Aunque algunos de sus fragmentos fueron compuestos en español, la contribución fue publicada originalmente en inglés. Allí la autora relata su experiencia como intérprete voluntaria, en Nueva York, para decenas de niños migrantes procedentes de América Central que habían cruzado México en busca de refugio en Estados Unidos en el año 2015, deteniéndose en las dificultades que encontró a la hora de traducir los relatos traumáticos de estos menores. De corte documental, el texto entrelaza la historia de migración de los niños centroamericanos con la de la propia autora, que en ese momento estaba solicitando la tarjeta de residencia (*Green Card*). A pedido de su editorial mexicana, Sexto Piso, Luiselli escribió en español una versión ampliada de ese texto, que salió el mismo año con el título *Los niños perdidos (Un ensayo en cuarenta preguntas)*. En 2017 apareció en inglés y en formato de libro una versión más extensa del ensayo original en la editorial Coffee House Press (Minneapolis): *Tell Me How It Ends: An Essay in Forty Questions*, que incorporaba las nuevas secciones añadidas para la publicación en español, traducidas, según se menciona en los créditos, por Lizzie Davis.[22]

[20] Para un análisis más detallado, véase Logie 2020a.

[21] La autora ha dicho lo siguiente al respecto: "Mientras me decidía por un idioma o por otro, escribía notas en ambos. De manera que había ya mucho material de inicio escrito en los dos idiomas. Le mandé esas cosas a Daniel, no sé si decidió consultarlas o no antes de iniciar su proceso de trabajo… creo que sí" (Ricárdez 2020a).

[22] Los límites difusos entre la producción simultánea en varias lenguas y la autotraducción también están presentes en la obra de Cristina Rivera Garza, quien practica

Los niños perdidos ha dejado atrás la nostalgia lúdica de *Papeles falsos* y *Los ingrávidos* para abordar el tema del drama migratorio desde una perspectiva predominantemente documental. La obra plantea de manera puntual la problemática humanitaria de los niños y adolescentes que viajan solos desde Centroamérica hacia Estados Unidos, deteniéndose en las peculiaridades del proceso legal, que puede conducir a integrar a los inmigrantes en la comunidad estadounidense o a expulsarlos en base a argumentos jurídicos. El voluntariado de Luiselli en una ONG es asumido por la narradora que, tras entrevistar a los niños a partir del cuestionario de admisión con sus cuarenta preguntas, traduce sus respuestas al inglés. De hecho, el acto de traducción es lo que la lleva a escribir el libro, y la complejidad de esta labor aparece constantemente tematizada. La narradora, que no es intérprete profesional, pronto descubre que, si la traducción ya de por sí va más allá del traslado de un idioma a otro, esto es, *a fortiori*, el caso en contextos fronterizos, donde debe ser repensada desde la experiencia migratoria, y donde adquiere dimensiones culturales mucho más amplias que las que surgen al verter textos de una lengua a otra.

Los niños no saben cómo responder; tienen miedo y desconfían, por eso es necesario leer entre líneas y reformular sus palabras, realizando primero una traducción intralingüística. La narradora reconoce la dificultad de organizar sus historias en un relato coherente, no solo por su carga emocional, sino también porque la corta edad de algunos niños y el trauma de todos complican la tarea: "[…] las historias de los niños siempre llegan como revueltas, llenas de interferencias, casi tartamudeadas. Son historias de vidas tan devastadas y rotas, que a veces resulta imposible imponerles un orden narrativo" (15-16). En la siguiente etapa, la narradora se enfrenta al reto de traducir estas historias para los abogados, organizándolas en conceptos claros y prestando atención a cada detalle que pueda fortalecer su caso. Y es aquí donde la dimensión performativa de su trabajo como intérprete cobra relevancia, y donde se revela el carácter persuasivo de la versión final. Los niños deben contar historias "fuertes" para aumentar la posibilidad de ser aceptados, para ayudar a construir sus casos. En este sentido, las palabras del traductor son cruciales. Surgen entonces las preguntas inevitables sobre la deontología del

una escritura "en modo traducción". En una conferencia (2025), la autora relata la génesis de *El verano invencible de Liliana* (2021) y *Liliana's Invincible Summer* (2021) y aclara que no se trata de una autotraducción en sentido estricto, pues el texto fue elaborado de manera paralela en dos lenguas. Este *modus operandi* fue su refugio o "guarida" frente al dolor de narrar el feminicidio de su hermana, una experiencia vivida en español (2025: s.p.).

traductor en situaciones de conflicto. Aunque existen códigos éticos que insisten en la neutralidad, es innegable que la de los intérpretes no es una tarea puramente lingüística. Como demuestra el relato de Luiselli, no se trata de poner simplemente su competencia técnica al servicio de cualquier fin, sino de guiarse por criterios de justicia y respeto de los derechos humanos; esto hace que la imparcialidad en este tipo de situaciones sea más una aspiración que una realidad. La dimensión ética es difícil de delinear y está llena de claroscuros, porque siempre importa para quién interpretar y a qué misión se contribuye al hacerlo. La narradora Luiselli también se siente tentada a "reconstruir" algunas de esas vivencias a favor del inmigrante y confiesa perderse en la zona gris donde termina la traducción y empieza la especulación. La clave está en que los niños narren situaciones de violencia extrema que permitan construir un caso sólido y "defendible" (55) para que un abogado se interese y presente una solicitud de asilo ante los servicios de Migración: "En el mundo despiadado de la ley migratoria, los 'mejores' casos son los que están respaldados por las peores historias" (56).

Aun así, el poder de agencia de los intérpretes es mínimo: es raro que estos niños logren insertarse exitosamente en el sistema de la corte migratoria. De ahí que la esperanza inicial de la narradora vaya dejando lugar a una sensación de impotencia, lo que finalmente la lleva a escribir el ensayo: "Podíamos traducir sus casos, pero no podíamos hacer nada por ellos. Era como ver a un niño cruzar una avenida transitada a punto de ser atropellado, y no poder salir tras de él porque teníamos los pies y las manos atadas" (61). Esta confrontación con lo intraducible contrasta con la evocada en *Papeles falsos*, donde la incapacidad de lograr una transferencia perfecta de nociones como *saudade* representaba un desafío que incentivaba la creatividad. Tratándose, en cambio, de niños migrantes, la aceptación de una "equivalencia sin adecuación" (Antoine Berman, citado en Luis Avilés) genera el duelo del traductor, que emerge "a raíz de la experiencia de vidas quebradas y de todo aquello que es muy difícil de pensar y reconstruir, como un inmenso rompecabezas narrativo que va mucho más allá de problemas de traducción entendidos de manera restrictiva, como puros asuntos de lenguaje sin incluir aspectos amplios de la cultura y del poder" (Avilés 42).

Si Luiselli se manifiesta como agente ético en su rol de autora, también lo hace como autotraductora de su texto al español. En una entrevista, explica que la operación de traducir le produjo un cambio de perspectiva: además de entender en detalle cómo funciona el sistema migratorio en Estados Unidos, le permitió indagar en el papel de México en la crisis migratoria y posicionarse como ciudadana mexicana (S.n. 2016: s.p.).

Este desplazamiento en su lugar de enunciación la llevó a denunciar la complicidad de los mexicanos y del gobierno mexicano, que, mediante el programa Frontera Sur iniciado por el presidente Enrique Peña Nieto, colaboraba con Estados Unidos para frenar la migración centroamericana en los estados colindantes, haciendo así más peligrosa la travesía a los desplazados. La reflexión sobre la práctica de la traducción y reescritura convierte a *Los niños perdidos* en una obra que redefine la relación víctima/victimario y adopta una retórica diferente al ensayo original escrito en inglés. La versión española obligó a Luiselli a explorar su identidad latinoamericana, acercándose desde la rabia y la vergüenza a su mexicanidad. También es notable la discrepancia del título en ambas lenguas. *Tell Me How It Ends* —"dime cómo termina"— alude a la pregunta que la hija de cinco años de la narradora le hacía cuando la madre regresaba de su trabajo. La imposibilidad de darle una respuesta concreta a la niña resulta frustrante para la narradora. El título en español, en cambio, hace referencia a los Lost Boys, la pandilla de niños liderados por Peter Pan, el personaje creado por el escritor escocés James Matthew Barrie a principios del siglo xx que se niega a crecer. Mientras que en Barrie la denominación designa a un grupo de niños huérfanos que viven aventuras fabulosas, en la obra de Luiselli adquiere un tono siniestro: las historias de los niños perdidos se han convertido en la historia de una infancia perdida en el sentido literal de la palabra.

En su análisis de las discrepancias entre las tres versiones del ensayo, Cecilia Alvstad concluye que son considerables: afectan la trama (diferencias en la composición de la familia de la narradora), la estructura discursiva (frases y párrafos completos que migran entre capítulos), y la interpretación (con desenlaces divergentes). Según Alvstad, más que un ajuste a un nuevo contexto o a nuevas audiencias, esta reelaboración de aspectos significativos en la práctica traductora de Luiselli requiere idealmente un lector translingüe (Alvstad 94, 97), ya que solo él puede percibir las "incongruencias productivas" entre las versiones y así acceder plenamente a las posibilidades interpretativas de aquellos textos que trascienden la lengua materna.

En *Lost Children Archive* Luiselli vuelve en cierto modo a *Los niños perdidos*. En varias entrevistas comenta que dejó de lado la novela que estaba escribiendo para dar prioridad a la escritura documental, más acorde con la urgencia política del momento. Una vez evacuada su denuncia en ese formato, pudo regresar a la ficción con una postura menos explícitamente combativa. Este método de trabajo ilustra su constante reciclamiento de materiales, así como su experimentación con los límites de los géneros.

2.4.3. Coda: *Lost Children Archive*

> Although a valuable archive of the lost children would need to be composed, fundamentally, of a series of testimonies or oral histories that register their own voices telling their stories, it doesn't seem right to turn those children, their lives, into material for media consumption. Why? What for? So that others can listen to them and feel —pity? Feel —rage? And then, do what? (*Lost Children Archive* 96).

2.4.3.1. Nuevos modos de expresión para refundar el archivo

Luiselli no ha salido indemne de su experiencia como intérprete, narrada en *Los niños perdidos*. Le ha hecho comprender que, en el contexto actual de los Estados Unidos, la apertura a lo foráneo, tan crucial para los procesos de traducción, es extremadamente restringida. Aunque encontró oportunidades para ayudar a los niños, por lo que la traducción, pese a todo, supo mantener cierto potencial hospitalario —el sentido que Paul Ricœur da al concepto de "hospitalidad lingüística" en *Sobre la traducción*—, lo que más la ha marcado son las limitaciones y la insuficiencia de la labor traductiva. La autora tampoco duda en mirar hacia adentro y cuestionar su propia realidad, explorando los motivos que la llevan a querer formar parte de una sociedad cada vez más cerrada sobre sí misma como la estadounidense. Percibe la diferencia entre su situación y el desamparo brutal en que se encuentran aquellos niños traumatizados. De allí el contrapunto que establece entre su acogida como latina privilegiada y la de estos chicos, cuyas vidas son consideradas "desechables", no "dignas de ser lloradas" bajo una lógica territorial y racial heredada del colonialismo y del neoliberalismo globalizador (Judith Butler en *Marcos de guerra* 2010: 54). También se destaca el contraste entre la figura de su hija, que puede disfrutar de su infancia, y los niños entrevistados, cuya deportación no parece merecer el llanto.

Al mismo tiempo, Luiselli es consciente de que debe proceder con cautela, ya que se expone a acusaciones de "apropiación cultural".[23] Sabe que su ensayo podría suscitar críticas similares a las que en su momento

[23] En efecto, tanto el ensayo como la novela posterior han sido duramente criticados. Irmgard Emmelhainz ataca la complacencia afectiva que estas obras producen en sus lectores y Mabel Moraña, más en particular en el capítulo que dedica a Luiselli (197-275), la artificialidad de sus procedimientos de construcción.

recibió el género del testimonio, dado que vuelve a plantear en cierta medida la "paradoja de la representación" señalada por Gayatri Spivak en su célebre ensayo "¿Puede hablar el subalterno?" (1988). Son aplicables a su texto las mismas reservas que antaño se formulaban sobre las instancias mediadoras (traductores y editores) de este género tan emblemático para América Latina —piénsese en el caso de Rigoberta Menchú y la crítica a la violencia epistemológica del intelectual primermundista que pretende dar voz al subalterno, pero continúa operando desde un contexto (neo) colonial. O sea, la idea de que el subalterno no puede hablar en tanto tal. Si bien Luiselli forma parte de la comunidad latinoamericana, se sitúa al margen del colectivo cuya historia narra; actúa como traductora de una experiencia ajena que no ha vivido. No obstante, la situación actual desborda todas estas categorías y, a mi modo de ver, la búsqueda que efectúa Luiselli va más allá de una movilización afectiva gratuita, una puesta en escena de sí misma o una operación mercadotécnica, como también le ha sido reprochado. No rehúye la cuestión política ni las condiciones sociales y materiales desde las que enuncia; al contrario, las tematiza explícitamente.

Novela ambiciosa, de una gran complejidad en su factura, *Lost Children Archive*[24] surge como respuesta ante esta aporía, a esta crisis de la mediación y de la traducción entendidas como formas de representar la alteridad sociocultural. Constituye un intento de superar la incapacidad de producir una narración adecuada sin dejar de contrarrestar los discursos dominantes que retratan a los migrantes como invasores bárbaros a los que cabe encarcelar y deportar o como víctimas totalmente despojadas de agencia. Impulsa a la escritora a buscar otros lenguajes y a profundizar su reflexión sobre el desplazamiento en todas sus dimensiones (espacio-temporal, lingüística, cultural), ya que el lenguaje existente, incluso aquel dinamizado por el bilingüismo, se queda corto a la hora de documentar un presente que se ha vuelto distópico. Su gran apuesta es: ¿con qué estrategias nuevas narrar el convulso mundo del siglo XXI, en el que todo

[24] *Lost Children Archive*, New York: Alfred A. Knopf/London: Fourth Estate, 2019. Desde ahora: LCA; cuando remito a la traducción española, DS por *Desierto sonoro*, traducción de Daniel Saldaña París y Valeria Luiselli, Ciudad de México: Sexto Piso, 2019. La novela ha inspirado una copiosa bibliografía crítica, de la que aquí solo menciono aquellos artículos que han sido relevantes para mi análisis: Francisco Carrillo Martín, "Viaje al fin del archivo: *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli"; Paige Rafoth Andersson, "Care as Entropy in the Migration Writing of Valeria Luiselli"; Anke Birkenmaier, "Valeria Luiselli's *Desierto sonoro* and the Sonic Registers of the Novel" y Marie Schoups, "Niños fantasmas y fantasías infantiles en *Desierto sonoro*".

parece desmoronarse? Esta conciencia aguda ante los finales se expresa en afirmaciones como la siguiente:

> Something changed in the world. Not too long ago, it changed, and we know it. We don't know how to explain it yet, but I think we all can feel it, somewhere deep in our gut or in our brain circuits. We feel time differently. No one has quite been able to capture what is happening or say why. Perhaps it's just that we sense an absence of future, because the present has become too overwhelming, so the future has become unimaginable. And without future, time feels like only an accumulation (LCA: 103).

La novela aborda esta cuestión mediante la creación de un nuevo inventario que da cuenta de lo que el archivo imperial ha excluido. Su acierto radica en situar las vidas anónimas de los niños migrantes, presentes también en este texto, dentro de una historia de larga duración que también abarca a las comunidades apaches marginadas por la nación estadounidense moderna. Luiselli se pregunta cómo recuperar las voces borradas del mapa y las memorias silenciadas por la historia oficial. Expande nuestra concepción del archivo al mostrar la violencia inherente a su institucionalización como tecnología, y al rescatar las vidas devastadas por la maquinaria imperial. Además, enriquece el archivo haciéndolo multimodal, integrando palabras, imágenes y sonidos. Aun así, la preocupación por el lenguaje sigue siendo central, tanto en la trama —con la construcción de personajes traductores, la presencia de motivos temáticos como la experimentación con el habla infantil y los cruces lingüísticos transfronterizos que incluyen el inglés y el español, pero también las lenguas de los apaches— como en el discurso, que incluye una seudotraducción y comporta una densa dimensión intertextual.

2.4.3.2. Líneas narrativas

La novela cuenta dos historias que en un inicio parecen paralelas pero que se van entrelazando poco a poco. Por un lado, sigue a una familia en un *road trip* que cruza Estados Unidos de norte a sur con destino a la Apachería, en Arizona, tras las huellas del gran mito fundacional americano: la conquista del viejo Oeste. La familia está compuesta por los padres —ella, la narradora, de origen mexicano, y él, norteamericano— y sus dos hijos: un niño de diez años y una niña de casi seis, cada uno de un matrimonio previo. La pareja se conoció mientras ambos trabajaban en un proyecto universitario que buscaba mapear la totalidad de los idiomas hablados en Nueva York, la ciudad donde viven. Sin embargo, en el momento de par-

tir están en medio de una crisis conyugal.[25] Ambos son documentalistas sonoros, pero con enfoques diferentes: él se interesa más por la dimensión estética del oficio, mientras que ella, formada en el periodismo, tiene una perspectiva más anclada en la realidad concreta. Sus visiones profesionales se distancian cada vez más, lo que finalmente llevará a la ruptura de la pareja. Durante el viaje, él se propone recoger los ecos de los apaches chiricahuas, los últimos nativos en rendirse a los colonizadores blancos a fines del siglo XIX. Ella prepara su propio proyecto sonoro: inspirada por su trabajo como intérprete ocasional de Manuela, una madre cuyas dos hijas han desaparecido en el desierto —elemento que se retoma de *Los niños perdidos*—, quiere documentar la diáspora en curso de los niños centroamericanos que cruzan la frontera mexicana. Ambos tienen la intención de dar testimonio de procesos de borramiento: él, de los indígenas americanos, diezmados por la masacre de los colonos blancos, y ella, de los niños refugiados. El trayecto, que va desde la cosmopolita Nueva York hasta los pueblos medio abandonados y los paisajes inhóspitos del interior, pone de relieve la relación tensa de la narradora con su nuevo país. A medida que experimenta más racismo, se siente cada vez más desconectada de Estados Unidos. Su condición de extranjera la vincula, de algún modo, tanto con los últimos indígenas como con los niños migrantes centroamericanos. Se detiene también en su linaje mexicano, rescatando el lazo que la une con su madre y con su hermana, o reflexionando sobre la distancia lingüística que la separa de su abuela que "was Hñähñu and spoke Otomí" (LCA: 16), lengua que ella nunca aprendió.

La novela se divide en cuatro partes: "Family Soundscape", "Reenactment", "Apachería" y "Lost Children Archive".[26] Cada una se asocia con las cajas de archivo que la familia transporta en su coche durante el viaje y a las que remite el título en inglés. Son siete cajas en total, que reúnen lo que los personajes consideran significativo y que, al mismo tiempo, constituyen la biblioteca rodante de la novela: libros, mapas, discos, fotos,

[25] *Lost Children Archive* comparte numerosos elementos con *Ahora me rindo y eso es todo* (Anagrama, 2018) de Álvaro Enrigue, con quien Valeria Luiselli estuvo casada hasta 2015. Aunque Enrigue pone mayor énfasis en la historia de los apaches, ambas novelas relatan el mismo *road trip* y critican las políticas de Estados Unidos y México hacia los grupos más vulnerables. Algunos paratextos —como la dedicatoria— refuerzan la idea de que se trata de (auto)ficciones que podrían leerse como *romans à clef*.

[26] En la traducción, se optó por "Sonidos familiares", "Archivo de ecos", "Apachería" y "Huellas". El cambio del segundo título probablemente se deba a que las recreaciones históricas (*reenactments*), muy populares en Estados Unidos, son poco conocidas en Latinoamérica. Para evitar repeticiones, la cuarta parte en español pasó a llamarse "Huellas".

recortes de prensa, cuadernos. Cinco de ellas contienen documentos de los padres; las dos que pertenecen a los hijos están vacías al inicio pero se van llenando a medida que avanza la novela: la caja de la niña recoge transcripciones de sonidos, en su mayoría onomatopeyas, mientras que el hijo lleva una cámara Polaroid con la que fotografía diversos objetos del trayecto. Las imágenes, borrosas, se reproducen al final del libro, como contenido de su caja. A estos elementos tangibles se suman la música (canciones de David Bowie, The Clash, The Highwaymen y Kendrick Lamar, entre otros) y los audiolibros (como *Lord of the Flies*, de William Golding) que se escuchan en el coche, otras materialidades que también se evocan dentro de la obra.

Como en *Los ingrávidos*, la novela resalta la importancia de capturar figuras inasibles y de dar visibilidad a los fantasmas. El título en español, *Desierto sonoro* —un oxímoron que sugiere un "silencio sonoro"— alude a esta dimensión espectral de los apaches y de los migrantes y a la necesidad de realizar una arqueología acústica, y también en particular al desierto de Sonora. Como la pampa en *Las aventuras de la China Iron* de Cabezón Cámara, el desierto es aquí un archivo contrahegemónico, un entrelugar espaciotemporal que se llena con las voces de los muchos que a lo largo de la historia norteamericana han perdido la vida en ese entorno.

En diálogo con la primera línea argumental sobre la desintegración de la dinámica familiar, narrada por la madre, se presenta la historia de un grupo de niños migrantes que viajan, entre otros medios, a bordo de un tren similar a La Bestia. Como se mencionó antes, estos niños son los protagonistas del nuevo proyecto sonoro de la narradora. Ella intenta grabar sonidos que funcionen como ecos de estos "niños perdidos", pero teme caer en el sensacionalismo mediático que busca evitar (LCA: 96). Para darles voz de manera alternativa, decide incluir en su documental fragmentos leídos en voz alta de *Elegies for Lost Children*, un libro apócrifo de tapas rojas atribuido a la escritora italiana Ella Camposanto (1928-2014) y supuestamente traducido por Aretha Cleare (LCA: 139).[27] Este libro imaginario, que la narradora guarda en su caja, se intercala en todas las partes de la novela: primero lo lee ella y luego lo hace el niño. Se trata de una alegoría compuesta por 16 fragmentos (o 15, ya que la décima elegía está omitida), inspirada en la histórica Cruzada de los Niños de 1212 hacia Jerusalén, que ocurre en "a not-so-distant future in a region

[27] Probablemente un guiño a Heather Cleary, traductora de narrativa hispanoamericana y autora de *The Translator's Visibility: Scenes of Translation in Contemporary Latin American Fiction* (2022). En *Desierto sonoro*, el apellido de la autora de *Elegías para los niños perdidos*, Camposanto, cobra resonancias fúnebres y la traducción se atribuye al gran Sergio Pitol, con quien Luiselli dice sentirse en deuda (DS: 177).

that can possibly be mapped back to North Africa, the Middle East, and southern Europe, or to Central and North America" (LCA: 139). Basadas en grandes textos de la historia literaria como *La croisade des enfants* de Marcel Schwob o *Duineser Elegien* de Rilke (fuentes mencionadas en la sección "Works Cited", LCA: 381-385), las *Elegías* relatan, en tercera persona, el éxodo de siete niños que se dirigen al Norte acompañados por un coyote. Al recoger ecos de otras historias de migración, incorporan el caso centroamericano a un archivo universal, subrayando la continuidad de la barbarie en la historia de Occidente.

Pero las dudas éticas de la narradora acerca de la legitimidad de escribir sobre una tragedia ajena persisten. En la segunda parte de la novela, "Reenactment", Luiselli introduce un quiebre metaléptico (LCA: 191) semejante al que aparece en *Los ingrávidos*, donde la narración pasa de la traductora a Owen, el sujeto traducido. Aquí, el cambio de paradigma narratológico ocurre cuando la madre deja de ser portavoz de los niños perdidos para delegar en el hijo la representación de la alteridad, renunciando a su derecho de hablar *por* ellos; los niños se ponen en el lugar del testigo. En un giro fantástico que intenta superar la imposibilidad de narrar la experiencia migrante, los hijos de la familia se escapan y, en su travesía, logran encontrarse con los niños protagonistas de la última elegía intercalada, con quienes conforman una comunidad donde se fusionan cuerpos y lenguas y donde se ponen en primer plano afectos y experiencias sensoriales. Resulta que los dos hermanos han creado su propio mito, su propia solución para salvar a las hijas de Manuela: juegan a ser los "niños perdidos". Llevan a cabo un *reenactment* en el que los proyectos sobre los apaches y sobre los niños perdidos convergen hasta coincidir. En un largo monólogo interior, el hijo mayor relata estos días perdidos en el desierto junto con su hermana, creando recuerdos futuros para ella mientras la familia se desintegra, a modo de ceremonia de despedida. Durante este viaje, el chico no solo hace emerger el "archivo" de los niños perdidos; también actúa como intermediario entre el mundo adulto y el infantil, erigiéndose como traductor para su hermanita (LCA: 230).[28] A través de este gesto poético que explora los límites de la ficción, el universo infantil, portador de un extrañamiento inaccesible a los adultos, se revela como el único espacio donde es posible imaginar un encuentro armonioso con el otro. La ficción entendida como juego o simulación, el valor interpretativo que se atribuye al arte es, en este sentido, afín al pensamiento infantil o, en palabras de Julio Premat: "En contrapunto con el mundo adulto, el

[28] En *Desierto sonoro*, esta función se vuelve aún más explícita: "Yo era siempre el traductor entre tú y ellos, o entre ellos y nosotros" (DS: 283).

niño, como el primitivo, permite, gracias a un reflejo alejado o a una otredad significativa, pensar el ahora de la colectividad. […] El pensamiento singular de los niños, visto por dispositivos de todo tipo, es un modo de aproximarse a las especificidades de la palabra literaria" (1). En este clímax fantasmagórico confluyen y culminan tres ejes narrativos estrechamente vinculados —el *road trip* familiar, las *Elegías para los niños perdidos* y la narración del hijo mayor—. El final muestra la necesidad de producir un tipo de archivo que reconozca sus vacíos ante la magnitud de la desaparición, imposible de descifrar con los instrumentos tradicionales de la cultura letrada.[29]

2.4.3.3. El juego como vía de escape

En *Lost Children Archive*, la figura de los menores vuelve a ocupar el centro de la narración: la infancia reaparece como una diferencia que atenúa la tensión dramática de la trama. En el plano del discurso, el contrapunto entre niños y adultos funciona también como una vía de escape frente a la corrección política, aportando al texto una soltura que evita el tono admonitorio. La imaginación infantil se manifiesta en los modos alternativos de documentar la realidad que descubren los hijos de la pareja —fotografías tomadas con una cámara Polaroid, grabaciones en casetes— y, sobre todo, en el juego, mediante el cual desordenan la lógica adulta y desafían los discursos heredados. En este sentido, el juego opera como un mecanismo retórico que modela la novela y que contrarresta la estandardización de la experiencia. Así, cuando se preparan para el viaje, los niños empacan maletas que se asemejan a "portable Duchampian disasters: miniature clothes tailored for a family of miniature bears, a broken light saber, a lone Rollerblade Wheel, ziplock bags full of tiny plastic everything" (LCA: 32). Otros momentos memorables son el ritual creado por los niños, que se sienten como apaches mientras entierran una libélula (LCA: 222-224), o la insistente escucha de "Space Oddity" de David Bowie, con su fantasía de la nave espacial que recoge ese anhelo universal de la infancia de ser

[29] Por sus múltiples oscilaciones en el camino y la irresolución de su final, el viaje evocado por *Lost Children Archive* inscribe la novela más bien en la categoría de *counter-road novel* que en la típica novela de carretera, por analogía con la noción de *counter-road movie* propuesta por Nadia Lie, quien la define como una variante latinoamericana del modelo canónico estadounidense. Lo que distingue al formato latinoamericano contemporáneo es que no presenta trayectorias que avanzan linealmente, sino estructuras más flexibles marcadas por la espera, el retroceso, la suspensión e incluso la detención.

astronauta. En otra escena, narrada en la undécima elegía,[30] un grupo de niños migrantes, sobre el techo de un tren, juega con un celular roto con absoluta seriedad, sosteniendo una conversación imaginaria como si fuera real (LCA: 305-308).

Una manifestación particular del juego es el lenguaje imaginativo que los niños inventan desde el asiento trasero del coche. Además de apartarse del lenguaje convencional, se vuelven cocreadores de un "léxico familiar" compartido, en el sentido que le dio Natalia Ginzburg al titular así su libro más conocido (*Lessico famigliare*, 1963), en el que contó sus recuerdos de infancia y juventud con una delicadeza extraordinaria. No sorprende, entonces, que "Family lexicon" sea uno de los subtítulos que se repiten a lo largo de la novela como *leitmotiv*, junto con muchos otros encabezados que remiten a la lengua, como "Mother tongues", "Tongue ties" o "Private languages". Aunque estos léxicos no son lenguajes inventados en sentido estricto, sí tienen algo de código secreto que pertenece al exclusivo caudal de una familia. Son su diccionario íntimo: el habla con la que esa pequeña tribu se reconoce y se funda. La narradora apunta que los chicos aprendieron "the rules of our private grammar" (6) y que las conversaciones, en una familia, configuran su paisaje sonoro para, con el tiempo, volverse "linguistic archaeology" (29).[31] Este fenómeno se deja ver, por ejemplo, en la onomástica. En todas las novelas de Luiselli, hay un rasgo constante: nadie es definido por su nombre propio. *Desierto sonoro* no es la excepción, hasta que, en el famoso Motel Boulevard Elvis Presley, la familia, en un gesto lúdico, decide adoptar seudónimos de resonancias apaches (LCA: 108), para uso exclusivo entre ellos: desde entonces, se llaman Papa Cochise (el padre), Lucky Arrow (la madre), Swift Feather (el niño) y Memphis (la niña).[32] Como en *Los ingrávidos*, donde el niño "mediano" cumple el papel del sabio, aquí ese rol corresponde a la niña de cinco, que está saliendo de su condición de "in-fans"

[30] En *Desierto sonoro*, corresponde a la duodécima porque la disposición de las elegías ha sido modificada en la traducción. En la versión española se ha añadido un fragmento, la quinta elegía, ausente en el original en inglés, que tiende puentes entre los niños migrantes del desierto y los propios hijos de la narradora. Otro aspecto destacable es que en ambas versiones se omite un texto: la décima elegía en la versión inglesa y la undécima en la española. Con esta elipsis se alude a la muerte del mayor de los siete niños que emprenden el viaje, una pérdida que no puede ser expresada con palabras.

[31] Aunque el léxico familiar suele asociarse con la ternura o la nostalgia, no siempre es así. En *El corazón del daño* de María Negroni (2021), libro de duelo escrito tras la muerte de la madre de la narradora, este tipo de habla privada, por el contrario, aparece como castradora.

[32] En español, respectivamente, Papá Cochise, Flecha Suertuda, Pluma Ligera y Memphis (DS: 137).

(la que aún no habla), y que, además, está aprendiendo inglés, que no es su lengua materna. A veces, se entusiasma con el idioma nuevo, a veces se frustra. Su forma de resistirse al lenguaje que se le impone es la "mala traducción", fuente de juegos de palabras que se incorporan al "léxico familiar". Esas frases revelan que todavía no domina la pronunciación ni el significado de lo que repite; hace preguntas que pueden parecer obvias, pero que de paso cuestionan alguna verdad insospechada. Así, cuando el padre grita una grosería (LCA: 49), la niña le pregunta a la madre: "Who is this Jesus Fucking Christ?" (LCA: 61), y nadie logra darle una respuesta satisfactoria.[33] Otro ejemplo donde la niña establece conexiones sorprendentes, esta vez por tomar al pie de la letra una metáfora, es cuando cree erróneamente que "[s]omeone who delivers babies" es una "cartera" o "postwoman" en lugar de una "partera" o "midwife" (LCA: 54).[34]. O cuando, tras aprender la palabra "saguaro" (un tipo de cactus), se maravilla tanto ante el poder evocativo de su sonoridad indígena que lo vive como si hubiera descubierto "a new star or planet" (LCA: 154). A partir de entonces, llama "saguaros" a todas las plantas del paisaje, incapaz de distinguir unas de otras (LCA: 154, 319-320). Aunque tales lapsus alivian en parte la carga emocional de la novela, también ponen de manifiesto la asimetría entre los personajes: el padre y el niño, hablantes nativos de inglés, no tienen problemas para pronunciarlo ni tampoco para tratar con las autoridades ni para moverse con soltura por el país. La narradora, en cambio, debe ocultar su verdadera identidad y el propósito de su viaje (LCA: "Westerns", 129-133). Cada vez que canta en voz alta "People II: The Reckoning" de Andrew Jackson Jihad, confunde la expresión "fight-or-flight mode" (DS: "modo de lucha o huida", 223) con "firefly mode" (LCA: 176-177; "modo luciérnaga" en DS: 222). Su hijastro la corrige; al ser su lengua materna, él detenta, por así decirlo, la autoridad. Esta situación es sintomática de un cambio de enfoque en la obra de Luiselli: a diferencia de *Papeles falsos* o *Los ingrávidos*, *Desierto sonoro* pone el foco en las barreras que dificultan la comunicación translingüe en un mundo cada vez más compartimentado, donde las fronteras de todo tipo se hacen más y más visibles; la novela comparte así algunos rasgos de las dinámicas fronterizas analizadas en el capítulo 3.

[33] En *Desierto sonoro*, se crea el neologismo "Jesuspinchecristo" (DS: 68, 81), cuyo efecto de exabrupto es menos fuerte que en el contexto anglófono.

[34] En español confunde "partera" con "electricista" —"alguien que ayuda a dar a luz" (DS: 73).

2.4.3.4. Grabar el eco

Para concluir, quisiera volver sobre la tan debatida decisión de Luiselli de escribir la novela en inglés. No la interpreto como una capitulación ante la supremacía de esa lengua sobre el español en territorio estadounidense. Más bien, me parece una estrategia deliberada, un modo de discutir la versión oficial de la historia desde dentro —es decir, de revisar el gran mito fundacional de Estados Unidos— y, al mismo tiempo, lograr un mayor impacto en el lector norteamericano. Lo cierto es que *Lost Children Archive* ha tenido una amplia resonancia[35] y ha consolidado la inserción de Luiselli en el campo literario estadounidense. Aun así, considero más productivo leerla como una novela bicultural y transfronteriza, que justamente pone en entredicho las tradicionales divisiones entre literaturas nacionales, y que destaca por su uso de un marco memorístico transversal a la manera de la "memoria multidireccional" propuesta por Michael Rothberg: una obra que no establece competencia entre memorias y episodios históricos, sino que se deja guiar por un modelo en el que una memoria ajena (la de los apaches) contribuye a la elaboración de otra más cercana (la de la migración de menores desde México y Centroamérica hacia Estados Unidos). Así como Yuri Herrera forja un lenguaje transgresor en español para alejarse de los estereotipos habituales en los relatos de migración en México, en el caso de Luiselli el cambio de lengua cumple una función semejante de distanciamiento. No es casual que *Elegías de los niños perdidos* tenga un tono lírico que recuerda el de *Señales que precederán al fin del mundo*. Aunque no se la menciona como fuente, puede haber sido una influencia.

Si la experiencia migrante no puede narrarse directamente, ¿cómo traducir esas historias trágicas sin caer en un efecto de domesticación? La novela muestra una conciencia de los límites de los marcos representacionales y genéricos disponibles (LCA: 160-161). Su propósito es trazar cartografías alternativas, lo que explica su rechazo a la confrontación frontal con la violencia, a menudo convertida en espectáculo en géneros típicamente mexicanos como la narconovela. Tampoco acude al molde clásico del testimonio, tan presente en la prosa política latinoamericana de las décadas de los setenta y ochenta, centrada en la figura del otro. En cambio, se alinea con proyectos de escritura muy variados que aparecen citados

[35] La novela le valió varios premios literarios, como el Rathbones Folio Prize en 2020, the Andrew Carnegie Medal for Excellence in Fiction 2020 y el IMPAC Dublin Literary Award en 2021, y el mismísimo Barack Obama la seleccionó como uno de sus libros del año 2019.

o cuyos recursos se usan. Al establecer nexos con diversas tradiciones narrativas de las que toma procedimientos —como el flujo de conciencia del modernismo inglés al estilo de Virginia Woolf o la reflexión sobre el archivo presente tanto en la "archive fiction" estadounidense como en la obra de W. G. Sebald—[36] y, al mismo tiempo dialogar con lo espectral en sus predecesores mexicanos (notablemente Rulfo, en la evocación del paisaje desértico), la novela adopta la intertextualidad como estrategia compositiva central (LCA: 382) y la despliega como una fuente inagotable de translingüismo.

Aquí solo puede esbozarse la complejidad que debió implicar la traducción de una obra de esta envergadura. Hasta la fecha, no se ha publicado ningún estudio comparativo entre las dos versiones, y resulta llamativo que la casi totalidad de los análisis críticos las consideren perfectamente intercambiables. En la ya citada entrevista con Rosana Ricárdez, Luiselli expresa su admiración por Daniel Saldaña París como escritor y traductor de poesía, y destaca la afinidad de lecturas entre ellos, su gusto compartido por una estética experimental alejada del realismo. En otra entrevista, esta vez con Saldaña París (Ricárdez 2020b), él habla de "un proceso lento" y señala que el mayor desafío, además del trabajo imaginativo y del manejo del humor —como la traducción de los constantes juegos de palabras y chistes—, fue recrear las diversas voces: la voz íntima e introspectiva de la madre, el lirismo de las *Elegías*, el hallazgo del "tono exacto" de la voz del niño mayor, y la gestión de los múltiples ecos intertextuales en un libro tan atravesado de otros textos y citas. Sin olvidar la enorme dificultad que supuso el monólogo interior "Echo Canyon" (LCA: 317-338),[37] una única oración sin mayúsculas ni signos de puntuación (salvo comas) que se extiende a lo largo de más de veinte páginas. Fue, sin duda, una ventaja que Saldaña París ya se hubiera enfrentado antes al reto de construir una voz infantil en su segunda novela, *El nervio principal* (publicada un año antes, en 2018), donde narra, desde la perspectiva de un niño de ocho años, la salida repentina de su madre para unirse al levantamiento zapatista en Chiapas. Curiosamente, el apartado "Beds" de *Lost Children Archive* (LCA: 172-175), en el que la narradora rememora ese mismo episodio —la partida de su propia madre a Chiapas cuando ella tenía diez años— no figura en la versión española.

[36] Basta pensar en la incorporación de materiales visuales en novelas como *Die Ausgewanderten* o *Austerlitz*, que también abordan la cuestión de la identidad del desplazado. La escritura de Sebald es, además, conocida por la confluencia de distintos registros y géneros.

[37] "Sueña caballos" en DS (383-409).

Si toda traducción literaria funciona con autonomía dentro de otro campo literario, un rápido cotejo entre el "original" (que, como vimos, ya incluía numerosos fragmentos redactados inicialmente en español) y *Desierto sonoro* revela, además, diferencias significativas, sobre todo en la estructura de la novela. Se reorganizan secciones completas del texto: por ejemplo, se invierte el orden de "Shuffle" y "Feet" (LCA: 176-178), que en *Desierto sonoro* aparecen como "Espinas" y "Shuffle" (DS: 220-221). Del mismo modo, los segmentos "Alone together", "Itemization & boxes", "Apachería", "Cosmology & pronouns", "Passing Strangers" y "Futuro" (LCA: 203-211) se reordenan como "Juntos y solos", "Cajas", "Desconocidos que pasan", "Apachería", "Pronombres y cosmología" y "Futuro" (DS: 252-261). También se eliminan y añaden fragmentos, y varios subtítulos se adaptan, como es el caso de "Tongue Ties" (LCA: 16), que pasa a llamarse "Tartamudeos" (DS: 27) o "Echo Canyon", que se transforma en "Sueña caballos". Los cambios más significativos se dan, sin embargo, en la traducción de las *Elegías*. Así, se añade una elegía completa, la quinta (DS: 214-220), probablemente para lograr una integración más orgánica entre los dos viajes que se narran: el de la familia y el de los menores migrantes. En esta quinta elegía se relata cómo los siete niños protagonistas de la seudotraducción atribuida a Camposanto, mientras esperan la llegada del tren (la Bestia), son acosados por una multitud de vendedores ambulantes. Solo tres jóvenes se acercan para ofrecer, de manera desinteresada, cuidarles los pies. En la versión española, los gritos de dolor reprimidos del único niño que acepta ese gesto son interrumpidos por la hija de la narradora, que, desde el asiento trasero del coche, dice tener una espina clavada en el pie ("Espinas"). Este cruce permite una transición más fluida entre los dos universos infantiles: el de los hijos de la narradora y el de los niños migrantes.

Se puede concluir que las reestructuraciones que caracterizan *Desierto sonoro* hacen de él un libro bien distinto a *Lost Children Archive*. Naturalmente, su particularidad no es solo idiomática ni atañe únicamente al montaje del texto; también es cultural: dialoga de manera directa con textos del legado hispánico. Por eso, en la versión española se ha ampliado considerablemente el apartado "Ritmo y métrica" para poner en boca de una niña migrante una larga cita del *Quijote* ("una canción que canta Cardenio en el bosque, cuando el cura y el barbero andan buscando a Don Quijote disfrazados de escudero y de doncella" (DS: 116)). Asimismo, se ha sustituido a Aretha Cleare por Sergio Pitol (DS: 177) como traductor de las *Elegías* y un epígrafe del poeta británico James Fenton ha sido reemplazado por unos versos de Federico García Lorca (DS: 191).

La forma más prominente que adopta el archivo en la novela es sonora:[38] se explora constantemente la tensión entre el silencio (la invisibilidad fantasmática de los migrantes y de los apaches; la incomunicación entre los esposos que presagia la disolución familiar) y el sonido. De ahí que mantener el ritmo sea un elemento fundamental para la traducción. Son varios los mecanismos que reproducen la sonoridad. La corriente de conciencia es uno de ellos, porque ofrece entradas directas a la mente de la narradora (la madre) o del narrador (el hijo), y evoca un ritmo, una melodía en la mente del receptor, manifestación de lo que David Jauss ha llamado "rhythmic mimesis", o sea, "el impulso de convertir la secuencia de sintaxis en una banda sonora para la historia" (85, mi traducción). Otra estrategia es el uso frecuente de letras de canciones. Un tercer dispositivo retórico son las onomatopeyas, que abundan sobre todo en la caja VI, la de la hija, que está llena de ecos, como por ejemplo ecos de insectos ("Teetoo, tootoop, tooop, two ants talking" (LCA: 342)/"Tiituuu, tuuptuup, tuuup, ¿tiririri?, dos hormigas platicando" (DS: 414)), o los ecos que se producen cuando la familia camina por las montañas Burro y el hijo pregunta: "Where are you, are you, are you? (LCA: 230)/"Pero ¿dónde están, tan, tan, tan?" (DS: 283). Un último ejemplo de mímesis rítmica es el uso repetido del polisíndeton, especialmente la conjunción "and" al inicio de las frases, que refuerza la impresión de oralidad: "*And* because the boys in *Lord of the Flies* are naturally selfish and violent, *and* are deprived of a social contract, they create a kind of nightmare that they can't wake up from, *and* end up believing their own games and follies are true, *and* eventually start torturing and killing one another" (LCA: 162, mi énfasis)/"*Y* como los niños de *El señor de las moscas* son egoístas y violentos por naturaleza, *y* han sido sustraídos del contrato social, crean una especie de pesadilla de la que no logran despertar, *y* terminan creyendo que sus propios juegos y sus locuras son ciertos, *y* en algún momento empiezan a torturarse y matarse unos a otros" (DS: 203-204). En todos los pasajes que he cotejado, Saldaña París supo transponer, en un español mexicano estandarizado, los efectos y matices de *Lost Children Archive*, conservando e incluso intensificando la precisión del estilo de Luiselli, como cuando un "bad sign" (LCA: 28) pasa a ser "un heraldo oscuro" (DS: 41).

[38] Véase al respecto el trabajo de fin de grado inédito de Anke Dumoulin, "Grabar el eco. Un análisis del archivo sonoro en *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli", Universiteit Gent, 2021.

3. Laia Jufresa

3.1. *Mirando el mundo desde abajo*

Nacida en la Ciudad de México en 1983 —el mismo año que Valeria Luiselli—, Laia Jufresa comparte con su compatriota una biografía itinerante. Desde niña acompañó a su madre, antropóloga, en trabajos de campo, una experiencia que le abrió los ojos a otras facetas de su país, más allá de la capital. Pasó parte de su infancia en Veracruz y asistió a una escuela internacional. En la adolescencia se mudó a París, donde a los quince años ya escribía guiones de teatro en francés. Además de escritora, es dibujante y pintora: estudió Artes Plásticas en la Sorbona antes de regresar a México, donde inició su carrera narrativa con *El esquinista* (2014, Fondo Editorial Tierra Adentro). Se formó en la Escuela Dinámica de Escritores de Mario Bellatin y participó en varios talleres de escritura creativa. Más tarde cursó un máster en álbum infantil ilustrado en Madrid y vivió por temporadas en Buenos Aires, Madison (Wisconsin) y Colonia. En 2008, la violencia la llevó a dejar México y desde entonces ha vivido en el mundo angloparlante. Hoy reside en Edimburgo, junto a su esposo estadounidense y su hija. Su vida entre países la ha convertido en una autora cosmopolita, habituada a constantes cambios de costumbres, idiomas y acentos. Crecer en un entorno multilingüe moldeó su relación con el lenguaje y dotó de flexibilidad a la voz de sus personajes.

El libro de cuentos con el que Jufresa se dio a conocer, *El esquinista*, ya define rasgos centrales de una poética que, como la de Luiselli, parte de lo espacial y de la tensión entre arquitectura y escritura: ¿cómo llenar un vacío con palabras hasta volverlo habitable? Aunque ambas autoras comparten la apuesta por la innovación formal, Jufresa se distingue por una inclinación menos libresca y una mayor orientación hacia lo visual y tangible. Fabio Morábito ha comparado sus relatos con cuadros: más que narrar tramas con desenlaces sorpresivos, plantean "indagaciones de misterios sin solución" (2015b: s.p.). Esa agudeza de mirada, alimentada por una capacidad de asombro, orienta su escritura a hacer visible lo que antes permanecía oculto. Como afirma en uno de los textos del volumen, el arte al que aspira se parece a "ese acto de levantar el telón, rascar los nuevos velos y volverse a mirar, de nuevo en el escenario, otra vez desnudo. Todos los días" (*El esquinista*: 114).

Esta poética se plasma con particular nitidez en el cuento que da título al libro. Ambientado en un mundo posapocalíptico donde la humanidad ha abandonado la superficie contaminada de la tierra para habitar rascacielos de más de mil pisos, el relato narra la vida de Amauro

Montiel, un hombre de ochenta años que sufre una gran nostalgia por el subsuelo, por la era "en la que el mundo humano aún rozaba la piel del planeta" (111) y los muertos se enterraban en vez de congelarse con nitrógeno. Desde lo alto de una ciudad aséptica controlada por el aparato militar, envidia a su hermana, quien aún alcanzó a "[tocar] el suelo, [oler] la tierra, [ver] el mar" (105), experiencias sensoriales que él nunca tuvo. En paralelo, la desaparición de las "formas arcaicas del arte" (113), como la pintura, los grafitis y los libros, ha dado lugar a un arte empobrecido: el "esquinismo", que consiste en descubrir figuras en las esquinas del paisaje urbano (una pareja abrazada, tres cocodrilos, un dragón) y fijarlas con un aerógrafo.

Amauro es "esquinista": traza figuras en el aire con pigmentos flotantes, inspirado en las formas que atisba desde las alturas. Con el tiempo, sin embargo, su fe en esta práctica vacila. Al presentir la cercanía de la muerte, decide sobornar a varios oficiales para cumplir su último deseo: descender al nivel del suelo. Desde allí narra su historia, mientras el oxígeno se va agotando. Del esquinismo le incomoda la inasibilidad de sus propuestas, desligadas del mundo real. Lo que ocurre a ras del suelo se ha vuelto un conjunto de formas abstractas, líneas y contornos que apenas insinúan una realidad vivida: el esquinista diseña siluetas para unos ciudadanos que ya no saben interrogar su entorno. Como observa Liesbeth François, "esa distancia entre la fuente de inspiración, la obra de arte y el observador" (123, mi traducción) marca toda una forma de vida: un habitar suspendido y desapegado, donde el espacio ha sido desmaterializado. Esta lectura puede vincularse con la noción de "espacio vivido" que desarrolla Gaston Bachelard en *La poétique de l'espace* (16-18): el verdadero espacio se construye mediante imágenes íntimas y restituirlo exige un trabajo de imaginación poética. En el cuento, esa recuperación de una experiencia plena del espacio se asocia con la destrucción de la forma. Lila, otro personaje clave, jamás dibuja. Su intervención apunta hacia otra vía de creación: no la representación, sino la restitución de lo sensorial, lo material y lo corporal. El protagonista comprende, demasiado tarde, que reconectar con el mundo implica descender al subsuelo y mancharse las manos, aunque eso suponga su propia descomposición. Allí donde el cuerpo se fragmenta y la forma se rompe, surge otra belleza encarnada: un espacio no solo contemplado, sino verdaderamente experimentado.

La primera novela de Jufresa, *Umami* (Random House, 2015), publicada poco después de su libro de cuentos, marcó un punto de inflexión en su trayectoria. El éxito internacional fue inmediato: integró el proyecto *Mapa de las lenguas*, una iniciativa conjunta de Random House y Alfa-

guara para dar mayor visibilidad a autores latinoamericanos en España, y se reeditó en 2023 en una edición aniversario. También fue distinguida como mejor primera novela en español en el Festival de Chambéry, y traducida a diez idiomas. La aclamada traducción al inglés de Sophie Hughes recibió el PEN Translates Award y fue finalista del Best Translated Book Award, consolidando así la circulación global del texto.

Más allá de su trama, *Umami* se impone por la fuerza de sus personajes, familias rotas que conviven en una pequeña urbanización en Ciudad de México, y por una propuesta formal que explora un amplio espectro de sensaciones y emociones a lo largo de distintas etapas vitales. Destaca de nuevo la centralidad del espacio y de lo visual. El libro se abre con un mapa dibujado por la autora, que representa las cinco casas donde transcurren las historias y su estructura responde al esquema gustativo de la lengua, una lengua que saborea y nombra. Aunque la novela se articula en torno al duelo, combina esta temática con recursos irónicos y un tono lúdico que atenúan su gravedad. Esa dimensión juguetona se despliega sobre todo en la experimentación lingüística, mediante la presencia de neologismos, cruces translingües y manifestaciones del habla infantil. En *Umami*, las palabras se "degustan": el lenguaje se vuelve materia, más cercana al cuerpo que a la abstracción. Al mismo tiempo, la novela confirma el oído excepcional de Jufresa para lo sonoro, los matices de registro y la recreación de la oralidad.

En 2020, la autora fundó *Escribir es un lugar* (www.escribiresunlugar.com), un programa en línea de acompañamiento para escritoras hispanohablantes de todo el mundo, actividad que compagina con su trabajo como *life coach*. En 2023, publicó su diario pandémico, *Veinte, veintiuno* (Random House), centrado en el proceso de aprendizaje translingüe de su hija, previamente publicado en formato de audiolibro. Al año siguiente, anunció en sus redes sociales que había concluido el largo proceso de redacción de su segunda novela, *Wishbone*, que transcurre en siete ciudades de cuatro países, escrita en inglés, y que en ese momento estaba traduciendo al español. Esta decisión subraya su enfoque translingüe y su compromiso con la circulación bilingüe de su literatura.

El reconocimiento al talento polifacético de Jufresa se ha reflejado en diversas distinciones. Muy joven, fue becaria de la Fundación para las Letras Mexicanas (2004-2006) y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (2008-2013). Desde sus inicios, sus textos han aparecido en antologías de narrativa mexicana. En 2015 fue seleccionada como una de las nuevas voces mexicanas más destacadas en el proyecto *Mexico20*, iniciativa del Hay Festival, y en 2017 fue incluida en *Bogotá39*, también impulsada por el Hay Festival, que reúne a los 39 autores menores de 40

más prometedores de América Latina. Desde 2019 forma parte del Sistema Creadores de Arte en México. Además de su labor en la narrativa para adultos, ha escrito e ilustrado varios libros para niños, entre ellos *La apuesta* (2017), *Solecitos para contar despacito* (2021) y *El camaleón* (2023). También ha colaborado en periódicos y revistas como *El País*, *Letras Libres*, *Words Without Borders* o *McSweeney's*, y ha escrito guiones para la BBC y Netflix.

3.2. Umami: *multilingüismo y duelo*

3.2.1. Un retrato caleidoscópico

Umami es, en muchos aspectos, una novela transfronteriza. Lo es en sentido territorial, al poner en contacto diferentes mundos: México y Estados Unidos, el D.F. y la provincia, la cultura occidental y la oriental, la posmodernidad y el legado prehispánico. También lo es en términos psicológicos, ya que las emociones de los personajes que conviven en un mismo solar se conectan, se entrelazan y se influyen mutuamente. Finalmente, desdibuja los límites entre dimensiones que suelen pensarse por separado: lo sensorial, lo afectivo y lo verbal. Si el texto entero se construye a partir de un incesante fluir, simbolizado por el sabor umami, movedizo y mutante, esa misma oscilación se extiende al plano del lenguaje. En su búsqueda de formas para dar cuenta de las pérdidas que han sufrido, los protagonistas se entregan al impulso de ir más allá de la lengua dada, reformulando lo decible mediante otras palabras, giros y hasta idiomas distintos. Esta plasticidad no solo atraviesa la narración, sino también el propio gesto de escritura de Jufresa: como veremos más adelante, los primeros borradores fueron redactados en inglés antes de ser pasados al español, haciendo del cruce entre lenguas una parte central de su proceso creativo.

Tal movilidad de lenguas se manifiesta también en el espacio narrativo: en *Umami*, Jufresa crea un microcosmos íntimo en medio de la inmensidad de la Ciudad de México, un espacio que refleja tanto la diversidad cultural como la fragmentación existencial que definen la vida en las megalópolis contemporáneas. Cada casa de la privada[39] Campanario —un complejo habitacional diseñado en forma de lengua humana por su dueño, el antropólogo Alfonso Semitiel— lleva el nombre de uno de los cinco

[39] Según el *Diccionario del español de México*, una privada es una "[c]alle o parte de una calle generalmente cerrada en uno de sus extremos, o conjunto de casas independientes que comparten un patio y una entrada general".

sabores que puede reconocer el paladar humano: Dulce, Ácido, Amargo, Salado y Umami. La familia Pérez-Walker ocupa dos viviendas, la Casa Salado y la Casa Dulce; la Casa Dulce funciona como estudio de grabación de los padres Linda (de ascendencia estadounidense) y Víctor, ambos músicos de la Orquesta Nacional Sinfónica. En la Casa Amargo vive la xalapeña Marina Mendoza, pintora y estudiante de diseño, muy sensible a los colores pero frágil emocionalmente. El propietario Alfonso, gran conocedor de la comida prehispánica, vive en la Casa Umami, el quinto sabor descubierto en Japón en 1908 sobre el cual ha publicado un ensayo académico. El término "umami" significa "delicioso". Designa un sabor que se percibe en el paladar, aunque su naturaleza efímera lo hace difícil de explicar; tampoco se le puede atribuir una zona específica porque está distribuido por todas las partes de la lengua. Finalmente, en la Casa Ácido vive Pina con su padre Beto; ella trata de entender por qué su madre Chela los abandonó.

La novela está estructurada en cuatro capítulos, cada uno dividido en cinco secciones narradas por diferentes voces. Los narradores son cinco residentes de la urbanización que, turnándose, relatan eventos pasados. Cada sección corresponde a un año y se ordena de manera descendente: 2004 (a cargo de Ana, la hija mayor de los Pérez-Walker), 2003 (Marina), 2002 (Alfonso), 2001 (Luz, la hermana menor de Ana) y 2000 (Pina, mejor amiga de Ana). La excepción es el último capítulo, que termina en 2001, el año fatídico en que Luz murió ahogada en el lago Michigan mientras visitaba a su abuela Emma en Estados Unidos. Por esas fechas también falleció Noelia Vargas Vargas, cardióloga michoacana adicta al trabajo, a causa de un cáncer de páncreas. La novela comienza casi cinco años después de estas dos muertes y, por su composición fragmentada y retrospectiva, muestra cómo cada personaje enfrenta el duelo a su manera. Además, los otros protagonistas arrastran sus propios dramas personales: Marina lidia con un trastorno alimentario derivado del abuso paterno; Pina enfrenta la desaparición de su madre; y Noelia el dolor de no tener hijos.

Las cinco voces que componen la novela son claramente distinguibles debido a la diferencia de edades (de cinco a 65 años), la particularidad del universo evocado y la recreación minuciosa del idiolecto de cada una. Así, la voz de la niña Luz resulta espontánea, mientras que la de Marina expresa resiliencia a pesar de su labilidad. Ana, apodada "Agatha Christie" por Alfonso debido a su pasión por la lectura, habla como una adolescente *nerd*, "como si tuviera un diccionario en la boca" (31),[40] contrariamente

[40] En adelante, todas las citas, tomadas de la primera edición de la novela (Literatura Random House, 2015), se indicarán con el número de página entre paréntesis.

a su amiga Pina, más frívola. Por su parte, Alfonso combina la erudición de un investigador en Humanidades con el humor del auténtico chilango: cuando espera a que hierva el agua del té la describe así: "La malparida calcárea clorificada mexiquense agua chilanga, a sus chingados 2260 metros de altitud sobre el nivel del mar, poniéndose sus pinches moños antes de hacer chiflar la tetera" (35-36). Otros personajes como Noelia o Linda, si bien carecen de voz propia —Noelia porque murió y Linda, muda tras la muerte de su hija— cobran vida en los relatos de Alfonso y Ana, respectivamente.

Frente a tantas desgracias, los protagonistas buscan formas de reconstruirse y de compensar la falta de un lenguaje adecuado para expresar su dolor. Por la magnitud de la pérdida que ha sufrido y por no terminar de sentirse cómoda en México, Linda Walker es quien lo logra con más dificultad. Su aislamiento dentro del hogar se manifiesta en el abandono de actividades que antes disfrutaba, como dar conciertos, y la ruptura de una comunicación normal con su familia. Decide no regresar jamás al lugar donde murió su hija y se aleja de su marido para acercarse a Alfonso, con quien siente compartir la misma herida. Ana, por su parte, reflexiona constantemente sobre los cambios provocados por la muerte de su hermana, cuya ausencia invade todas las experiencias cotidianas: "Desde que Luz se ahogó, hay algo siempre ahogándose en la casa" (71). Analiza la reacción de su madre e intenta comprender sus motivos, mientras se aferra a su propio proyecto: plantar una milpa en el patio de la Privada, a pesar de la contaminación de los suelos en el D.F. Marina, en cambio, intenta reinventarse en otra lengua: se obsesiona con aprender inglés "para entender las canciones que ya cant[a]" (31) y encontrar así por fin una identidad que teme no tener. Alfonso, el viudo, se refugia en la escritura con la computadora que le envió la universidad. Elabora un retrato de su esposa Noelia, con sus virtudes y manías, que no es solo triste, sino también cómico, especialmente cuando imita la peculiar forma de hablar de ella, los dichos que inventaba y sus malas palabras autocensuradas.

Lo que emerge, a lo largo de la novela, es un retrato caleidoscópico, no tanto de las tragedias mismas, sino del impacto duradero que la pérdida y el duelo tienen en la vida de los allegados más cercanos —una madre, una hermana, un esposo— y de una comunidad más extensa, en este caso, los habitantes de la Privada. El lector acompaña a los protagonistas mientras enfrentan, cada uno a su manera, eventos traumáticos como ausencias, separaciones y conflictos, y descubren en la confianza mutua una clave para superar el dolor. Estos duelos simultáneos y las estrategias para sobrellevarlos tejen lazos entre los vecinos, que a su vez

generan una ética del cuidado, que lleva a los personajes a acompañarse y transformarse desde su vulnerabilidad. En su artículo sobre *Umami*, María Celina Bortolotto y May Summer Farnsworth llaman a esta dialéctica entre el duelo personal y el duelo colectivo una "configuración conectiva" y la vinculan con la focalización múltiple de la novela, su sofisticada estructura coral y la rotación de voces que fluyen de una casa a otra: "[E]l texto no sólo muestra lo que cada personaje percibe, siente y piensa, sino también las maneras en que los otros los ven, los reciben y los construyen a ellos" (146). El modo en que la novela recrea este proceso de reconexión hace pensar, según Bortolotto y Farnsworth, en las ideas de Judith Butler (expuestas en *Precarious Life*, 2004) sobre el poder social del duelo colectivo, que también pone en primer plano la dinámica relacional del ser y sus afectos.

En los apartados que siguen, analizaré varias interacciones que fomentan la reciprocidad entre los protagonistas —como el nuevo proyecto de libro de Alfonso o la milpa de Ana— para detenerme luego en el papel central que el lenguaje y el bilingüismo desempeñan en esos intercambios. Mi propósito es mostrar lo que todas estas tentativas de atribuir sentido tienen en común. En el fondo, obedecen al mismo mecanismo, pues rompen el aislamiento al desplazarse de lo individual a lo comunitario, de lo propio a lo ajeno. El lenguaje, a su vez, cuando se desborda de su cauce habitual mediante la mezcla de idiomas o la incorporación de expresiones del prójimo también facilita este acercamiento y permite la construcción de vínculos. Así, la novela expone con lucidez la naturaleza ambivalente del lenguaje: puede ser tanto una barrera como un puente hacia la alteridad. La emocionalidad de los personajes se sitúa en un espacio intermedio entre lo que puede ser dicho y lo que queda atrapado en el silencio. Sus esfuerzos por rellenar los vacíos afectivos se asemejan a un acto de traducción: nunca es completo, pero resulta imprescindible para seguir adelante.

3.2.2. El umami de Alfonso: una sabrosa metáfora

La riqueza de la imaginería sensorial en *Umami* ha sido destacada por Olivia Vázquez Medina, quien la interpreta desde el paradigma de los estudios del afecto (Massumi, Ngai) y en estrecha consonancia con el enfoque corporal propuesto por Jufresa. Aunque la novela privilegia la vista en los capítulos centrados en Marina (que pinta), y el oído en el retrato de los músicos de la familia Pérez-Walker y la exploración del bilingüismo, el predominio de la percepción gustativa se hace evidente desde el título

y el epígrafe[41] de Alfonso Reyes, así como en la importancia del comer y beber, tanto literal como figuradamente: "Alrededor de la alberca hay racimos de niños platicando, como uvas que hablan" (125).[42] El sabor, tradicionalmente asociado al gusto, se presenta aquí como una experiencia multisensorial y sinestésica, que abarca texturas, sonidos, aromas, colores y temperaturas. También la estructura espacial de la Privada, escenario de la acción, tiene sus raíces en el ámbito sensorial del gusto. El diseño de las casas remite a la lengua como órgano gustativo: su disposición reproduce la antigua idea de la distribución de los cinco sentidos en la percepción humana, representada en varios croquis incluidos en la obra. Un mapa inicial muestra la ubicación de las cinco viviendas habitadas por los personaje, mientras que el dibujo de la página 163 ilustra la localización de los sabores en la boca.

De central importancia para el tema que me ocupa es la estrecha relación entre comer y hablar, ya que la experimentación con el lenguaje constituye uno de los ejes vertebradores de la novela. En la lengua como órgano convergen las funciones de degustar y hablar. En "Pour une psycho-sociologie de l'alimentation contemporaine", Roland Barthes (1961) analiza la alimentación como un sistema de comunicación codificado y por tanto decodificable en la medida en que los hábitos alimentarios, lejos de ser naturales, responden a procesos sociales que generan significados y mitificaciones. La comida puede analizarse como un sistema de signos, un lenguaje con estructuras semióticas propias de cada cultura. Esta analogía no solo opera en el plano sintagmático —con reglas similares a la gramática en recetas, menús o retórica gastronómica— sino también en el pragmático, donde la alimentación expresa tradiciones e identidades. El gusto guarda huellas, tiene memoria. En *Umami*, la comida funciona como marcador de mexicanidad y expresa sus posibilidades de intercambio. Como los préstamos lingüísticos, los préstamos alimentarios enriquecen a las culturas que los adoptan. En la novela este proceso se tematiza con el umami, un sabor oriental que amplía el repertorio gustativo mexicano.

[41] Epígrafe que, interpretado en clave culinaria, invita a jugar con la ambigüedad del verbo "saber", cuyo significado abarca tanto "conocer" como "tener sabor: "Todo lo sabemos entre todos".

[42] Como advierte An Van Hecke, las referencias a la comida se manejan con ironía, lo que distancia la estética de *Umami* del realismo mágico superficial y el esencialismo estereotipado presentes en novelas como *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel (1989) o *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta (1985). La compleja relación entre el terreno de los sabores y el de los saberes ha sido estudiada con gran provecho por Rita De Maeseneer (por ejemplo, 2012) dentro del campo de la gastrocrítica.

El consumo de alimentos —o su rechazo— funciona como un campo semántico central en la narración y una herramienta de caracterización de los protagonistas, algo íntimamente ligado a la centralidad de la comida en la cultura mexicana. Varios personajes mantienen una relación problemática con la comida. Para Marina, criada en un restaurante, la comida no aporta ningún placer ni sentido de la convivialidad: su anorexia la lleva a contar calorías y alimentarse a base de palomitas. Por otro lado, Luz, días antes de su muerte, se entusiasma con la recolección de hongos silvestres comestibles en los bosques de Michigan, una actividad que emprende en compañía de su abuela Emma. Y para Ana la comida es sustituto del afecto que su madre, absorta en el duelo, no puede brindarle. Su sobrepeso está relacionado con el valor emocional que tiene la comida en México, donde funciona como una forma de demostrar cariño:

> Algo que entendí entonces: la industria del regalo puede estar agringada en terreno de navidades, nacimientos, pascuas, pero en caso de muerte se apela a la tradición mexicana. Nunca he recibido tantas pepitorias, jamoncillos, palanquetas, como cuando se murió mi hermana. Me parecía idiota entonces y me lo parece ahora. Igual me las comía. Las mías y las de mis hermanas (71).

Es que a veces, el sabor comunica lo que el lenguaje no logra articular: puede ser una vía para hablar de lo traumático sin pasar por lo explícito.

Inspirada por el tratado antropológico de Alfonso sobre la recuperación de la práctica milenaria de la milpa, Ana decide cultivar sus propios alimentos.[43] Para sustentar su investigación, Alfonso llegó a iniciar su propia milpa, que abandonó con la enfermedad de Noelia (74-75). Su iniciativa despertó en Ana el deseo de rehabilitarla como parte de su proceso de duelo, en una especie de carrera de relevos. Otro intercambio significativo tiene lugar entre Alfonso y Linda, quienes hacen un "pacto tácito" (46) para reunirse con cierta frecuencia en el bar local. Allí encuentran consuelo en el alcohol, aunque apenas hablan ("A veces platicamos y a veces ni pasamos del saludo" (47)); y cuando hablan, es sobre épocas remotas: "su infancia gringa, mi juventud chilanga, eras previas a la vida con nuestras

[43] La milpa, una creación típicamente mesoamericana cuyo nombre en náhuatl significa "lugar de cultivo", hace revivir tradiciones ancestrales. Este sistema agrícola, pilar de la agricultura prehispánica, combina el cultivo de maíz, frijol y calabaza, conocidas como "las tres hermanas". Estas plantas se complementan: el maíz soporta las enredaderas del frijol, que enriquece el suelo con nitrógeno, mientras la calabaza retiene humedad y controla las malezas. Además, la milpa suele incluir cultivos como chiles, tomates y hierbas medicinales. Promueve la biodiversidad y regeneración del suelo al alternar ciclos de cultivo con períodos de descanso.

muertas". Otras veces, simplemente comparten recetas: "Le doy recetas para salsas exóticas; me explica cómo hacer pepinillos encurtidos" (47).

Como antropólogo especializado en alimentación, Alfonso aporta una vertiente prehispánica a través de su fenomenología del gusto, enriquecida con términos indígenas como cempasúchil (35), milpa, chía, tlacoyo (43) o huautli (48). Al mismo tiempo, conecta sabores que, en principio, parecen dispares, como el maíz y el umami. En la novela, la palabra "umami", con su gran potencia evocativa, se convierte en un *leitmotiv* que opera en varios niveles: Alfonso, como investigador, dedicó un ensayo a la relación entre el umami y la comida prehispánica, y conoció a su mujer, Noelia, en una conferencia sobre sus efectos benéficos (107). Su conexión con este concepto es tan profunda que su casa lleva ese nombre, al igual que el libro que escribe sobre su esposa, porque "Tratar de decir quién fue mi mujer es tan necesario y tan imposible como explicar el umami: ese sabor que satura las papilas gustativas sin, por lo tanto, dejarse distinguir, oscilando tan campante entre lo salado y lo dulce, ahora muy así, ahora muy asado" (116). De modo que la fascinación científica de Alfonso por este quinto sabor pronto trasciende lo académico para adquirir connotaciones personales hasta el punto de que él y Noelia hicieron grabar la palabra en sus alianzas. Su influencia, sin embargo, no se detiene ahí: el umami permea otros episodios de la novela, dándoles sentido y hondura afectiva.

En su artículo sobre *Umami*, Berenice Ramos Romero sitúa la novela dentro de una tradición mexicana que dialoga con el imaginario japonés. Esta línea abarca desde el trabajo con el haiku en la poesía de José Juan Tablada y Octavio Paz en el siglo xx hasta obras más recientes de autores como Mario Bellatin (*El jardín de la señora Murakami*), Álvaro Enrigue ("Un samurái en el amanecer en Acapulco") y Antonio Ortuño ("El jardín japonés"). En todos estos casos, incluido el de Jufresa, el vínculo con lo japonés se establece, según Ramos Romero, "como un espacio que permite la transgresión temática y estructural" (89). El imaginario oriental en *Umami* se manifiesta, además, en el uso de "un significante nipón para dar sentido a sentimientos y emociones que […] tienen la facultad de ser indescriptibles" (98). Tan escurridizo es el concepto de umami que Alfonso recurre al inglés para explicárselo a Linda: "Ésa es la cosa, le dije: Sabe a umami. Como no reconocemos el sabor, para mí la mejor manera de describirlo es que es algo mordible, satisfactorio. En inglés dicen savory. ¿Seivori?, pronunció ella perfectamente. Ajá, o también dicen brothy. O meaty" (100). Este diálogo lo lleva a reflexionar sobre las diferencias entre ambas lenguas, y concluye que *rich* en inglés se ajusta mejor al carácter ambiguo e inestable del umami que *rico* en español, "porque en inglés *rich*

no significa rico nada más, sino también complejo, contundente, satisfactorio" (158).

Difícil de definir, el umami encarna entonces la tensión entre lo que puede expresarse y lo que permanece fuera del alcance del lenguaje, sugiriendo así la intraducibilidad del dolor. Para mantener vivo el recuerdo de Noelia, Alfonso busca refugio en la escritura, alejándose por primera vez de los moldes académicos para crear algo personal, "sin pies de página" (115). Escribir en su nueva laptop le devuelve un propósito, aunque el dolor persista. Un rasgo del umami radica en su virtud de potenciar el sabor de otros alimentos. De ahí que, simbólicamente, la elaboración del duelo se parezca al umami, sobre todo hacia el final, cuando su sabor cambia: lo amargo y lo salado ceden paso a lo dulce, al valorarse cada vez más las alegrías de la vida que continúa.

Para expresar esa misma idea de que hay que aprender a convivir con la aflicción, Jufresa, que, como Marina es pintora y cuyos referentes son, por lo tanto, plásticos antes que literarios, retoma una noción del mundo del arte: los *pentimenti* o "arrepentimientos", un término italiano que alude a los cambios realizados en un cuadro. Los *pentimenti* designan los trazos persistentes en una pintura que el artista quiso borrar pero que, con el tiempo, reaparecen (33). Al igual que el umami, los *pentimenti* en la novela funcionan como una metáfora del duelo: los rastros de la pérdida son inevitables, y sus contornos resurgentes terminan moldeando la vida de los personajes. La imposibilidad de borrar por completo estas marcas también pone de relieve la compleja relación entre lenguaje y memoria, especialmente en contextos multilingües donde las palabras no siempre logran captar la intensidad de los afectos, pero a veces permiten expresarlos con mayor precisión.

Por lo demás, Alfonso es el único narrador que procesa su duelo escribiendo. Junto con Ana, ávida lectora, es el personaje más libresco, lo que explica la afinidad entre ambos y el hecho de que sea ella quien continúa su milpa. Mediante el acto de escribir, Alfonso procura llenar el vacío dejado por la pérdida, recuperar algo del "nosotros" que se ha ido, pero, sobre todo, traer de vuelta la voz de Noelia. Al mismo tiempo, inmortalizarla en un texto también implica despedirse de ella y resignarse a ya no ser el mismo, consciente de que "los muertos se llevan con ellos costumbres, décadas, barrios enteros. Cosas que creías compartidas pero eran de ellos" (41). Si bien al inicio el nuevo libro de Alfonso es un proyecto privado, finalmente se publicará y será leído por sus inquilinos. Volverá a pasar como con su obra anterior, que los familiarizó con los conceptos de "umami" y "milpa". Así, Alfonso transformará su experiencia personal intransferible en una emoción compartida, dotándola de una cualidad

relacional que no solo alivia su propia tristeza, sino también la de quienes lo rodean. Se podría decir, entonces, que el umami representa también esta red de afectos que se teje entre los habitantes de la Privada.

Después de la muerte de Noelia, Alfonso incorpora a su rutina conversaciones domésticas con ella: "¿No tienen jacuzzis en el más allá? No, pero te gustará saber que andamos todos encuerados" (230). Le pide consejos y parece escuchar sus respuestas. Estos "necrodiálogos",[44] además de ser un rasgo universal del duelo, evocan el lugar común de que en México se convive con la muerte (46), un cliché que a veces parece cumplirse en la novela, pero que en otras ocasiones se ironiza mordazmente. Un ejemplo es la reacción de Alfonso ante la respuesta de la universidad tras la muerte de Noelia: "Tómese año sabático, me dijeron. Púdrase en vida. Vaya a fermentar de tristeza en su pinche milpa urbana en la que nunca hemos creído. Séquese a gusto entre sus amarantos" (37). El humor negro se convierte así en una estrategia de resistencia: burlarse de la propia miseria como antídoto contra esa miseria. En la novela, muerte y humor se complementan de una manera muy mexicana. Y, como veremos, esta dimensión lúdica también se refleja en la experimentación lingüística. De esta experiencia, Alfonso aprende a no esperar nada de las instituciones. Redescubre, en cambio, el valor de lo íntimo y el poder transformador de la ternura compartida. Es el cariño y la atención de los demás ante el dolor ajeno lo que permite a los personajes romper su aislamiento y sentirse entendidos, sin que ello borre la realidad del duelo.

El umami puesto en circulación por Alfonso también estimula la imaginación de Luz, Ana y Pina, las tres niñas que están en plena exploración de la vecindad, el cuerpo y el lenguaje, e inspira el nombre de un personaje creado por Ana y Luz: el emperador que vive en el fondo del lago Michigan en el que Luz perderá la vida. Según su fantasía, "[S]i una niña lo visita en su castillo, Umami le concede un deseo" (176). La novela cierra con las palabras de Luz, que quiere convertirse en pez para poder bajar al lago y visitar al emperador (234), un anhelo que pagará con su vida. Una vez más, gracias a su versatilidad, el umami entrelaza la vida y la muerte.

3.2.3. La milpa de Ana: cultivar su huerto

Cuando en 2004 Linda Walker, madre de Ana, insiste en mandar a su hija de trece años a Michigan, el lugar donde murió su hermana, Ana prefiere

[44] Término acuñado por Elena Fabietti y Zoë Ghyselinck en *Necrodialogues and Media: Communicating with the Dead in the Twentieth and Twenty-First Centuries*.

quedarse en la Ciudad de México para plantar una milpa en el patio de su casa. Ana es el personaje con mayor movilidad dentro y fuera de la Privada. Al asumir la tarea de rehabilitar el patio trasero de la Casa Salado para la milpa, orienta el relato hacia un futuro en el que los espacios se habitan de forma distinta. A primera vista, el patio gris de la urbanización parece un lugar poco propicio para sembrar maíz, un "no lugar" según el concepto de Marc Augé, un espacio de tránsito donde no se crean vínculos ni se construyen memorias. Al principio, los vecinos observan los esfuerzos de Ana con escepticismo, pero poco a poco comienzan a apoyarla.

Como el umami, la milpa es un motivo central del libro, articulado en varios niveles. Los intentos de Ana por recrear esta práctica milenaria en un entorno urbano hostil transforman el patio en un "lugar practicado" (Michel de Certeau), representativo de la identidad social del grupo de vecinos. Para de Certeau, las "maneras de hacer" representan el poder de las prácticas cotidianas para resignificar estructuras impuestas; en este sentido, reinstaurar la milpa puede leerse como una táctica de reapropiación y fortalecimiento de los lazos que vinculan a los vecinos con el patio. Lo que hace Ana se revela como un gesto comunitario que, además, contribuye a poner fin al duelo: encarna la promesa de una nueva vida porque es expresión de la capacidad de sentir y gozar que los protagonistas parecen haber perdido, pero que anhelan recuperar.

Desde su producción hasta su preparación, los alimentos conllevan significados sociales, culturales y simbólicos. Así, la milpa no es solo un método agrícola, es también un eje espiritual que encarna la relación armónica entre las comunidades indígenas y la naturaleza. Su mensaje esencial es que todo lo que nace posee una energía que nunca desaparece y siempre puede resurgir. Como apunta Barthes en su ya citado ensayo (1961), la comida no es solo un acto cotidiano, sino un vehículo que conecta al ser humano con su pasado y su patrimonio cultural. Los alimentos tienen también una función rememorativa. Así, mientras el umami, al evocar un universo ajeno a México, introduce un sentido de extranjería en la novela, la milpa refuerza la continuidad y arraiga a los personajes en un imaginario autóctono.

Desde siempre, la milpa ha sido un espacio de rituales y convivencia. Al reconectarse con este legado, Ana logra algo similar: promueve la transmisión generacional —en su caso, con Alfonso, a quien admira y cuyos conocimientos adopta— y crea un punto de encuentro para los habitantes de la urbanización. Más allá de cubrir una necesidad práctica, la milpa se transforma en un catalizador para reforzar las relaciones sociales. Todos aportan algo: semillas, herramientas, una manguera. Hasta Linda, quien al principio se opone al proyecto, termina reconfortada por

su influencia. Atrapada en la culpa, percibe el patio como expresión de su asfixia y lo rechaza: "Pero mamá no sale. Mamá no cree en los patios. En su cabeza los patios equivalen a algo patético y mal nutrido, algo que se revuelca en su propia suciedad, algo enjaulado" (20). Como es norteamericana, Linda enfrenta el duelo desde un marco cultural distinto; lidia con su dolor de manera más privada. Sin embargo, a medida que la milpa florece, su capacidad de unir a las personas alcanza también a ella, que poco a poco comienza a salir de su refugio y aceptar su identidad parcialmente mexicana. También Linda quiere que el duelo termine y la vida regrese a la privada Campanario.

Cabe concluir que el proyecto de la milpa se integra a la isotopía temática de la recuperación de la tradición prehispánica, la cual opera en la novela como uno de los conductos para canalizar el duelo que atraviesan los personajes, especialmente Alfonso, Ana y Linda. Como dice Ana: "Planté el maíz. Lo demás, de aquí a que tengamos milpa, es sólo riego, cuidados, notas de observación que hago en los márgenes de mis libros" (195). Al igual que el luto, la milpa constituye un proceso laborioso y requiere atención constante antes de dar frutos. El agua, inicialmente asociada con la muerte de Luz, se resignifica como un elemento vital para la milpa. Gracias a lo que cada vecino invierte, el patio deja de ser tierra estéril para convertirse en algo hermoso que la comunidad entera puede disfrutar, también Luz indirectamente. Cuando Ana va al cementerio con su padre, le propone: "El año que entra […] podremos traer flores de nuestro patio. Papá arranca el coche y me corrige: 'nuestro jardín'" (136). La milpa no solo da vida al patio; también funciona como un mecanismo de articulación comunitaria que reactiva vínculos y recuerdos, sanando poco a poco a quienes participan en su cuidado. Lejos de ser un mero escenario arquitectónico, el espacio de la Privada deviene lugar de pertenencia, asidero, una verdadera casa, en el sentido que le da Bachelard (26), donde los vecinos hallan amparo y fundan comunidad.

3.2.4. La búsqueda de un lenguaje para expresar el trauma: insuficiencia y creatividad

3.2.4.1. Un pez en una pecera

En *Umami* el lenguaje conecta y permite salir adelante, es mucho más que un medio de comunicación. Fascinados por las palabras, los personajes reflexionan sobre los nombres y su sentido. Este interés está teñido por el multilingüismo de Jufresa, cuya juventud transcurrió en circunstancias

comparables a la de las hijas Pérez-Walker.[45] Ana y su hermana Luz, ambas conarradoras, crecen parcialmente bilingües porque su madre es estadounidense, pero la novela va más allá del español y el inglés, incorporando también japonés, náhuatl, francés e italiano. Tres de las cinco voces narrativas son niñas o preadolescentes, para quienes la lengua materna sigue siendo un terreno por descubrir. *Umami* aborda el aprendizaje de la lengua, el *code-switching* de los Pérez-Walker —"mamá se enajenó con el botón de rewind" (67), "mamá hace un pay" (71), "sólo me hace falta el soundtrack", (138), "así que ahora tengo un kit de heirloom tomato seeds que compré por internet" (197) etc.—, el *spanglish* de la abuela ("All righty, then" (22), "Five is a lucky number" (54), "Okey dokey" (56), "old soul" (77), "There you go" (123), "It's true, honey" (180), "Come back" (180), "You see?" (181) etc.) y, en cierto modo, también la traducción. Elusivo pero intrigante, el lenguaje se despliega en ecos y repeticiones, y los juegos de palabras —a menudo translingües—, los neologismos, los "errores" lingüísticos y los malentendidos constituyen elementos esenciales de la narración.

"If trauma comprises an event or experience which overwhelms the individual and resists language or representation, how then can it be narrativized in fiction?", pregunta Anne Whitehead (3), planteando la paradoja inherente a la "trauma fiction". En *Umami,* esta paradoja se manifiesta en la omnipresencia de una pérdida existencial que no puede ser plenamente verbalizada. Jufresa evoca esta imposibilidad mediante silencios y vacíos de información que transmiten los sentimientos inexpresables asociados al procesamiento de experiencias traumáticas. Un ejemplo llamativo de este cortocircuito se da en una sesión de terapia familiar, donde Linda Pérez-Walker es incapaz de comunicarse con sus hijos (22-23). Solo alcanza a decir: "Niños, ustedes son valientes y yo no soy un pez" (23). Este críptico "yo no soy un pez" desconcierta al lector y solo cobra sentido al final de la novela: días antes de la muerte de Luz, la abuela Emma y Linda habían bromeado con la niña sobre la posibilidad de que su madre se transformara en pez (180). Luz tomó en serio la broma y compartió con su madre su plan de convertirse en pez, pero Linda desestimó sus palabras. La omisión de esta información en el texto refleja lo que Cathy Caruth denomina el "núcleo enigmático" del trauma (5): el retraso o la parcialidad con que se toma conocimiento o incluso se percibe un suceso traumático que, en su retorno insistente, permanece fiel al evento. La sensación de "ser un pez" reaparece compulsivamente a lo largo de la novela, siempre vinculada a la muerte de Luz, el acontecimiento trágico que regresa en ciertas palabras.

[45] Véase la entrevista que cité en la introducción a este capítulo.

Las metáforas acuáticas que remiten a la situación de Linda son índice de una vivencia que trasciende el lenguaje convencional. Las imágenes remiten constantemente al origen del trauma y visualizan el sentimiento de culpa que acosa a la madre de Luz por la muerte de su hija, como cuando Ana explica: "Pero ¿para qué ensayas entonces?, le pregunta la gente. Mamá contesta: Porque me mantiene a flote. Como si la lógica de su boya privada fuera material, evidente. Como si no estuviéramos todavía empantanados en el río de mierda que dejó la muerte de Luz en la casa" (71). También Ana adopta esta imaginería al comparar a su madre con un animal enjaulado, un pez confinado en una pecera: "Papá se queda mirando a mamá por la ventana: hoy trae un turbante anaranjado, lava los platos y mueve los labios, parece una carpa japonesa". Este uso de un lenguaje figurado para evocar el trauma de Linda responde a lo que George Lakoff y Mark Johnson consideran la esencia de la metáfora: "understanding and experiencing something in terms of another" (5). Como veremos más adelante, esta lógica del desvío —ir más allá de la lengua existente, decir algo en otros términos o mediante las palabras del otro— sostiene toda la novela y es generadora de sus recursos.

Ahora bien, si es cierto que en *Umami* el duelo se entrelaza a menudo con la dificultad de poner en palabras lo vivido, no lo es menos que el lenguaje, y más en particular *el lenguaje del otro*, también funciona como una herramienta poderosa para procesarlo. En este contexto, cabe destacar el papel que le corresponde al bilingüismo a la hora de lidiar con una ausencia o con un pasado doloroso.

3.2.4.2. La lengua del otro: el bilingüismo

Como se ha visto, el bilingüismo se manifiesta en el trasfondo cultural de los personajes, pero también en su interacción con el entorno. La diversidad de sabores, sonidos y colores en las casas de la Privada produce un diálogo constante entre lo local y lo global, que también afecta las relaciones humanas. Con distintos bagajes lingüísticos, los protagonistas comparten una obsesión con Estados Unidos, un rasgo muy característico del México contemporáneo. Aunque todos hablan inglés, nadie lo glorifica; el inglés es una presencia incómoda frente a lo mexicano, nunca realmente nociva, pero tampoco verdaderamente feliz. México es por momentos un país donde la gente "ve la tele gringa cuando regresa de trabajar para sacarse a México de encima, como en una versión siglo xx del manual de Carreño: 'Apéese de su México antes de pasar al comedor'" (89).

En las secciones que corresponden al año 2001, Luz opina que "[n]o se puede confiar en el inglés, lo traduce todo mal" (54). Este comentario surge a raíz de las instrucciones de su abuela sobre los hongos que buscan: "las black trumpets. En español se llaman las trompetas de la muerte, aunque lo negro y lo muerto no es igual" (54). Luz copia la actitud reticente de su madre, Linda Walker, una "gringa" que considera que hablar inglés en casa pondría en riesgo la identidad mexicana de sus hijos. No comprende que, al ocluir su lengua materna, también bloquea una parte fundamental de sí misma, algo indispensable cuando tenga que elaborar la muerte de Luz. Ana lamenta la postura rígida de su madre, que niega lo obvio: "Mamá no quiere que seamos extranjeros, que es exactamente lo que somos" (72). Su abuela refuerza el vínculo de la nieta con la cultura anglófona enviándole cajas de libros en inglés. Aunque Ana mejora su inglés leyendo, teme perder fluidez por falta de práctica (198). Por su parte el padre, Víctor Pérez, habla un inglés lleno de defectos, lo que atribuye a un rechazo ideológico: "[…] hay que desconfiar de un idioma en el que libre se dice igual que gratis" (72).

A pesar de las críticas, el inglés sigue siendo parte inseparable de la vida cotidiana de la familia Pérez-Walker. En la práctica, nadie se mantiene fiel a sus principios: hasta el español de Linda tiene fisuras que desestabilizan su ideal de pureza. Ana percibe la proliferación de anglicismos en el hogar: "Cuando le pregunto a mí mamá si estoy gorda, me dice que no, que es baby fat y que voy a outgrow it" (77). El caso más notable de ambivalencia es el de Luz, que se resiste, a sus casi seis años, a hablar inglés: "Nunca voy a hablar inglés. El inglés te pone raro" (55-56), dice, pero no puede evitar que sus frecuentes viajes a Michigan dejen huella en su lenguaje. Su abuela no solo la lleva a tiendas locales (Penny Savers, Walmart); también le enseña palabras que organizan lo real de otro modo que en su mundo mexicano. Así, por ejemplo, cuando habla de la "terraza": "Porche, me corrige Emma. Pensé que porche era el de atrás. También. Hay back porche y front porche" (178). Con la flexibilidad lingüística que caracteriza a los niños, Luz no tarda en incorporarlas a su vocabulario: "No oigo a las adultas, así que me convierto en una oruga con la cobijita y salgo al porche a buscarlas" (179).

El vaivén fluido entre lenguas de los hijos Pérez-Walker remite al "translanguaging", un término acuñado en galés por Cen Williams para describir una técnica pedagógica en aulas bilingües. La noción se amplió en el siglo xxi y fue desarrollada por teóricos como Colin Baker en Gran Bretaña y Ofelia García en Estados Unidos. Su enfoque holístico consolidó el translingüismo como una categoría clave para analizar las prácticas posmonolingües en contextos superdiversos. Más que un simple cambio

de código, el translingüismo entiende la comunicación como el uso de un repertorio lingüístico integrado, en el que los hablantes combinan rasgos tradicionalmente atribuidos a diferentes lenguas. Desde esta óptica, no se conciben los idiomas como esferas separadas, sino como recursos interrelacionados que se ponen en juego de manera dinámica para expresar con mayor precisión lo que se quiere transmitir. En consecuencia, más que una alternancia mecánica entre idiomas, el translingüismo se presenta como un comportamiento que normaliza el bilingüismo y desborda la lógica diglósica de separación funcional.

3.2.4.2.1. Habla infantil

En *Umami*, este uso poroso del lenguaje es, obviamente, una estrategia deliberada para lograr un efecto literario. No sorprende, entonces, que Jufresa, al igual que Luiselli, explote al máximo el bilingüismo cuando da voz a personajes infantiles. Brian Lennon sostiene que el espíritu multilingüe no solo choca en la sociedad contemporánea con la persistencia del paradigma monolingüe, sino también con un mandato editorial que impone estrictas convenciones a la escritura translingüe. Entre estas restricciones destaca la reducción de la lengua extranjera a palabras sueltas, frases breves o diálogos puntuales. Según Lennon, las grandes editoriales comerciales no toleran desvíos radicales de esta norma[46]. Dado que el lenguaje infantil está mucho menos sujeto a este disciplinamiento institucional, funciona como un refugio de libertad, un verdadero laboratorio de experimentación lingüística.

Veamos un ejemplo especialmente revelador del uso lúdico del habla infantil en uno de los capítulos narrados por Luz: "Camino a cuatro patas entre los árboles. Voy cantando camuflash, flash, flash. Quiero encontrar hongos, no quiero encontrar babosas. Acabo de aprender la palabra camuflash. Quiere decir que nadie puede verme: Soy como los hongos escondidos entre el lodo y las hojas" (53). La producción de "camuflash", que aparece en el texto con grafía inglesa[47] y sin ningún tipo de señaliza-

[46] Son pocas las excepciones a este mandato: los textos de Susana Chávez-Silverman, autora que representa tanto la vertiente mexicana como la argentina de la latinidad, constituyen un ejemplo de hibridez radical.

[47] Según las normas ortográficas, en inglés sería "camouflage" y en español "camuflaje". Jufresa usa la grafía inglesa para representar el sonido de la palabra en inglés, aunque su ortografía real sea distinta. La forma escrita "camuflash" indica que Jufresa inventa esta escena pensando en su lector adulto, quien puede disfrutar reconociendo ambas ortografías y las resonancias semánticas que generan.

ción tipográfica, visiblemente le da placer a Luz. Al desconocer su forma escrita, construye un híbrido intuitivo. Así, crea una nueva palabra, en la que está incluido el término inglés "flash". Como cualquier niño en proceso de aprendizaje, explora los límites del lenguaje, ajustando y combinando palabras de formas inesperadas hasta hacerlas suyas. Su mente sigue patrones lingüísticos inconscientes, lo que la lleva a decir: "El abuelo [cuyas cenizas fueron esparcidas en Lake Michigan], por ejemplo, está camuflasheado en el lago" (53).

Los niños tienden a la repetición para fijar estructuras lingüísticas, como se observa en la primera cita ("camuflash, flash, flash"), así como en otra posterior: "Estoy otra vez a cuatro patas y les canto más rápido para que aparezcan: flashi flashi flashi flash, y funciona" (56). Luz juega con la palabra recién aprendida para interiorizarla y prueba su uso en distintos contextos como una forma de reafirmar su dominio: "Lo sé porque a mí Emma me dio una trompeta para mí sola, en una bolsa de sándwich. Ahorita la vengo arrastrando y ya tiene tanto lodo la bolsita que no se ve nada para dentro. Mi trompeta de la muerte está camuflasheada" (54).

Otra confusión ingeniosa de Luz, esta vez dentro de una misma lengua, es su insistencia en el uso de "me insoporta" (por ejemplo 122, 177 o 181), a pesar de que su padre le ha explicado que no es correcto. Aunque en español se dice "insoportable", la lógica de Luz sigue el modelo de construcciones como "me gusta" o "me fastidia". El calco morfosintáctico, lejos de ser arbitrario, revela una notable coherencia interna en su proceso de adquisición del lenguaje. El trabajo con el lenguaje infantil en un contexto translingüe se intensificará en el siguiente libro de Jufresa, *Veinte, veintiuno* (2023).

3.2.4.2.2. La lengua extranjera como atenuador emocional

Un tipo particular de bilingüismo es el que expande el propio idioma para llenar vacíos provocados por un trauma. Como señala Whitehead, las experiencias traumáticas impulsan una búsqueda incesante de un lenguaje para expresarlas. Esta lucha —o incluso incapacidad— para verbalizar lo vivido atraviesa la novela como un hilo conductor. Se manifiesta en detalles como unos padres que no logran nombrar a su hijo (69), o en la terapia de Marina, donde es clave aprender a dar nombre a lo que se siente:

> La boca amarga le da cierto orgullo: por estar atenta, por notar estas cosas. Antes del lavado de cerebro, ni siquiera sabía dónde estaba el esternón. Varias veces se dio un puñetazo allí, un puñetazo benéfico, pero puramente intuitivo.

> Ahora todo tiene nombre científico. Donde está el nudo es mi esternón. El sabor amargo son las hormonas del estrés (83).

Aquí, Marina se apropia de un nuevo vocabulario médico que le permite verbalizar sus sensaciones. Sin embargo, el idioma propio a menudo carece de términos adecuados para expresar ciertas vivencias, lo que exige creatividad lingüística. Marina inventa neologismos como "griste", una contracción de "triste" y "gris" (138), para describir estados de ánimo complejos. De manera comparable, su vecina Noelia crea palabras y fórmulas, como "te lo explico con manzanas" (42), para transmitir ideas que no encajan en frases hechas de uso corriente.

Esta expansión de los límites del lenguaje convencional permea toda la novela, a veces en forma de metáforas o neologismos, en otras mediante el cambio de idioma. Cuando la lengua materna, íntimamente ligada al trauma, se queda corta, el acceso a otro idioma puede abrir una vía de escape.[48] En *Umami*, el bilingüismo y los préstamos lingüísticos (como "brassière" (72), "chaise longue" (72), "fertility clinics", "reborn dolls" (172-173)) permiten a los personajes expresar lo que su lengua materna no logra articular. Marina toma clases de inglés con Linda a cambio de cuidar a sus hijos, porque quiere cambiar de vida, llegar a ser por fin alguien reconocido por alguna peculiaridad, y reflexiona sobre la adecuación del inglés para lidiar con su identidad tras sobrevivir un abuso: "Lo único que ha encontrado para hacer un poco manejable el tema del yo misma es pensarlo en inglés. Sí, *self* le funciona. *Self* suena al nombre de otra persona" (84). El inglés le da distancia y una nueva perspectiva para enfrentar su trauma. Simplifica sus pensamientos y le permite compartimentar su dolor: "El inglés quita seriedad a las cosas. Entenderlo es como pintar bigotes a las fotos" (33). El bilingüismo no solo transforma su autopercepción, sino también su visión del mundo: "Esta ley de gravedad de lo bilingüe le confirma a Marina su sospecha de siempre: los gringos son como un dibujo en plumón" (33). Descubre, por ejemplo, que los nombres de sus grupos de rock adorados resultan ridículos traducidos al español: "Los Arándonos, Aplastando Calabazas, Melón Ciego, Chiles Rojos Picositos, Cabeza de Radio, Jardín de Tontos" (33).[49]

[48] Mary Besemeres sostiene que el vocabulario afectivo de cada idioma moldea la experiencia emocional del hablante. Así, Eva Hoffman, en *Lost in Translation*, compara términos como *anxious* y *afraid* con sus equivalentes en polaco, observando que el inglés americano ofrece mayor distancia y una sensación de control, aunque con menor espontaneidad expresiva (Besemeres 2006: 55)

[49] The Cranberries, The Smashing Pumpkins, Blind Melon, Red Hot Chili Peppers, Radio Head, Fools Garden.

También Linda encuentra en su segunda lengua, en su caso el español, un vocabulario que llena vacíos. En una conversación en inglés, recurre a un término español: "Arrejuntada, corrige mamá, en español" (58). La otra lengua aparece como una herramienta que permite reinterpretar la realidad y procesar experiencias complejas.

3.2.4.2.3. Oscilación entre lenguas en la génesis de *Umami*

La novela de Jufresa subraya los beneficios del bilingüismo tanto para la construcción de la identidad como para la comprensión del otro. En una entrevista para *Letral*, la autora afirma que aprender otro idioma abre perspectivas que no existirían sin él (Staes y Oomen 195). Este vaivén lingüístico no es solo un tema recurrente, sino un componente central de su proceso creativo. Aunque no se considera completamente bilingüe —aprendió inglés a los seis años al mudarse a Veracruz y estudiar en una escuela bilingüe—, su escritura, como la de Valeria Luiselli, surge de una práctica constante de autotraducción. Jufresa toma notas en tres idiomas (no especifica el tercero, probablemente francés, ya que vivió en Francia en su adolescencia) y suele redactar sus primeros borradores en inglés. En palabras de Walkowitz (2015), sus textos son *born translated*, algo que la propia autora reconoce: "Siempre he escrito en inglés, así que gran parte de mi trabajo escrito en español ha sido de autotraducción, pero siempre tras bambalinas. La autotraducción pública […] me aterra" (Staes y Oomen 197). Jufresa explica que casi todas las voces de *Umami* fueron concebidas en inglés (López s.p.), en *la lengua del otro*, salvo la de Alfonso, cuya voz más libresca construyó en español en base a textos de Jorge Ibargüengoitia. Escribir la novela en Madrid la llevó además a cuestionarse su propio español: "[…] era también un proceso de escarbar […] y de preguntarme qué realmente es un español mexicano" (Staes y Oomen 199). A diferencia de Luiselli, aspiraba a evitar un español neutro, no marcado. Cuando dio a leer el manuscrito a una amiga argentina, a esta le pareció un libro "mexicanísimo" (Staes y Oomen 195) por la recreación de la oralidad, pero sobre todo por la obsesión de los personajes con Estados Unidos y el inglés.

Este tránsito entre lenguas define la escritura de Jufresa. Escribir en inglés, explica, la ayuda a combatir su perfeccionismo y a no sucumbir a una retórica demasiado pulida: "Escribo en inglés porque es un lugar incómodo […] y esta incomodidad me obliga a buscar maneras de decir las cosas, maneras que son más antinaturales" (Staes y Oomen 198). En otras palabras, como ocurre con Luiselli, Jufresa necesita pasar por el rodeo de otra lengua. Inspirada en el OuLiPo con figuras como Georges

Perec,[50] encuentra en los límites formales autoimpuestos una fuente de creatividad, lo que acerca su postura a la de Anna-Kazumi Stahl. No obstante, a diferencia de Paloma Vidal y Sergio Waisman, hasta la fecha no había autotraducido ninguno de sus libros. *Wishbone*, sin embargo, ocupa un lugar singular: más que una autotradución propiamente dicha, el texto fue concebido mediante un proceso de escritura simultánea entre el inglés y el español. En sus libros anteriores, Jufresa sí trabajó estrechamente con su traductora al inglés, Sophie Hughes, en un proceso que ambas han calificado de intenso, rasgo que comparte con Valeria Luiselli.

Pese a que *Umami* narra historias tristes, su tono es ligero, un recurso que permite a Jufresa desafiar la rigidez sin caer en el escapismo. Esta búsqueda de levedad la emparenta con Luiselli, y con otro adepto del OuLiPo, Italo Calvino, quien destacaba el valor de la ligereza en sus *Seis propuestas para el próximo milenio* (1989). Si bien la historia transcurre antes de 2006 y del quiebre del tejido social en México provocado por la "guerra del narco", la novela fue escrita en 2012 y Jufresa evita toda violencia explícita para apostar por micro-experiencias de duelo oblicuas. El trasfondo doloroso de su propio desarraigo recién aflora en su texto autobiográfico, *Veinte, veintiuno* (2023). *Wishbone* (2026), su primera novela en inglés, surgió de un proceso "liberador" que desató un "torrente narrativo" (Staes y Oomen 198) y publicarla ahora parece cerrar un círculo en su obra.

3.2.4.2.4. Una lógica prostética

La lógica que determina la génesis de *Umami* se vuelve a encontrar en su trama. Al resumir el ensayo de Derrida sobre el monolingüismo, Doris Sommer señala que tal fenómeno se asemeja a "a net full of holes, patched up with provisional prosthetics" (42). En la novela, la idea de llenar los vacíos de una lengua con elementos de otra desmonta el mito romántico de la lengua materna como un bien natural, idealizado por personajes como Linda. En su deconstrucción de la lengua como propiedad, Derrida otorga un papel central a la noción de prótesis. Tradicionalmente, la prótesis se entiende como algo agregado, no esencial, contingente e incluso potencialmente amenazante, que compromete la pureza del origen. Lo derivado, lo desviado, lo secundario, por imperfecto o inadecuado respecto al ideal, desestabiliza la jerarquía entre "original" y "copia". En su

[50] La idea de la narración de las vidas de unos vecinos en un mismo edificio recuerda *La vie mode d'emploi* de Perec (1978), como ya ha sido señalado por la crítica (véase Van Hecke 274).

defensa del suplemento, Derrida invierte este razonamiento: para él, lo "natural" siempre incluye aquello que supuestamente lo desnaturaliza, postulando que ya había una falta en el origen. En este marco, la contaminación idiomática en la novela no aparece como un fenómeno negativo. Al contrario, el bilingüismo y los préstamos lingüísticos funcionan como un suplemento que amplía las posibilidades de expresión y comunicación, compensando los huecos que el monolingüismo tiene por defecto.

La concepción de Derrida del monolingüismo como "a net full of holes, patched up with provisional prosthetics" trasciende el mero uso de otra lengua en *Umami* y se vincula con un patrón estructural más amplio: un encadenamiento de sustituciones. Los personajes de la novela lidian con distintas pérdidas, no solo la muerte, sino también el abandono o el fin de una relación, y la falta de lo que consideran natural o esencial se reemplaza con sustitutos. Marina, por ejemplo, pierde el momento en que el sol transforma sus paredes blancas en "blansible[s]" (27) —el blanco de lo posible—, un tono amarillento que sugiere nuevas posibilidades y le inspira emociones positivas. Cuando el horario de sus clases le impide seguir viviendo esa experiencia, intenta compensarla con un simulacro: bombillas de luz artificial (28-29). En términos de Derrida, estas bombillas funcionan como prótesis provisionales que llenan el vacío dejado por la luz solar. También Alfonso suple la falta de una familia de varias maneras. En primer lugar, construyó la comunidad donde viven los demás personajes de *Umami*. Las casas, conectadas entre sí y entrelazando las vidas de sus habitantes, imitan el modelo de familia. En segundo lugar, recurre a la escritura como prótesis para preservar el habla singular de Noelia. Por último, ante la imposibilidad de tener hijos, Alfonso y su esposa adoptaron dos *reborn dolls* o "muñecas renacidas" que Noelia cuidaba como si fueran reales (165). Alfonso describe con humor el taller de la fabricante de estas muñecas en Inglaterra (222), pero tras la muerte de su esposa pierde cualquier distancia irónica y se aferra a las "nenas", que representan el espíritu de Noelia y cumplen así un papel central en su duelo. Consciente de que son réplicas, Alfonso empieza a sacarlas a pasear por la Privada como si fueran bebés de carne y hueso. Las muñecas alivian su dolor y le ofrecen un mecanismo de supervivencia emocional. En ningún momento se ridiculiza el profundo apego de Noelia y Alfonso hacia estas prótesis. Por el contrario, Jufresa describe con delicadeza su función compensatoria, revelando de paso su postura frente a la estética hiperrealista. En todos estos ejemplos, lo "natural" —ya sea la lengua materna, la luz del sol o la familia— es sustituido por prótesis que brindan consuelo a los personajes.

3.2.4.3. El lenguaje del otro: idiolecto y sociolecto

En *Umami* el *lenguaje del otro* trasciende la noción de lengua extranjera o de sistema de comunicación estructurado, extendiéndose también a distintos registros y dialectos, en línea con el concepto de heterolingüismo propuesto por Grutman (1997: 37). La conexión y la dinámica entre los idiolectos individuales y el sociolecto de la comunidad[51] también puede tener un efecto curativo, por ejemplo cuando un lenguaje personal —la idiosincrasia de un habla— interviene en la construcción de un "léxico familiar". Un ejemplo paradigmático de este fenómeno es el impacto del término "protestante" entre los Pérez-Walker, que excede lo religioso y traza una línea divisoria entre la mentalidad de Linda y la del resto de la familia:

> En nuestra familia el mero gesto significa protestante. Lo usamos entre nosotros, para reírnos de las neurosis particulares de mamá: su obsesión por la puntualidad o por un trabajo bien hecho. Alguien gira la mano y es como quitar las telarañas invisibles del catolicismo nacional. O es hora de ir al aeropuerto, aunque aún sea demasiado temprano. Si alguno hace el gesto los demás entendemos, sin palabras, con conocimiento de causa: ética protestante (16).

El léxico familiar no solo refuerza los vínculos, sean o no de sangre, entre personas cercanas —como sucede con los habitantes de la Privada—, sino que otorga a ciertas palabras un valor afectivo compartido. Expresiones como los modismos de Noelia o las sinestesias de Marina adquieren nuevos significados dentro de una pareja o un grupo de vecinos y funcionan como nexos. Este lenguaje comunitario es dinámico: se crea, se comparte y se toma prestado, enriquecido por los aportes individuales. Cuando los personajes adoptan giros ajenos, se revela el grado de intimidad que los une. Más que nombrar objetos, estos códigos revelan la cohesión del grupo. Al final, asumir el *lenguaje del otro* se vuelve una forma de sanar, estrechar lazos y construir comunidad.

El idiolecto es un recurso estilístico clave en *Umami*, y uno de sus mayores logros radica en la creación de voces únicas. Muchas expresiones no poseen una denotación clara y se apartan del vocabulario mexicano común. Estas singularidades van desde matices sutiles, como el extenso vocabulario de Ana o los ocasionales errores de lengua de Pina, hasta las

[51] Catherine Kerbrat-Orecchioni distingue entre *idiolecto* y *sociolecto*: el primero se refiere a la competencia lingüística individual, caracterizada por rasgos idiosincráticos, mientras que el segundo corresponde a un subconjunto social o geográfico, definido por sus rasgos lingüísticos distintivos (11).

invenciones léxicas elaboradas de Noelia y Marina. El lenguaje de Noelia se distingue por dos modalidades basadas en juegos de palabras. La primera consiste en la invención de modismos:

> A Noelia le gustaban los refranes, las frases hechas […]. Pero también, a veces, las frases hechas eran hechas en casa, por ella, sin consultar a nadie. Por ejemplo, solía espetar: Más vale bisturí en mano que gasa en panza. Y yo siempre creí que era un dicho de médicos, pero Páez me aseguró que sólo a ella se lo había oído y que nadie en el hospital sabía bien qué significaba; unos lo interpretaban como "más vale ser el doctor que el paciente", mientras que otros lo entendían como "más vale extender la operación que hacerlo mal por la prisa", etcétera (42-43).

Doris Sommer observa que "Idiomatic expressions do mark the border between linguistic insiders and outsiders" (90). Aunque referida al bilingüismo, la observación es también aplicable al idiolecto. En el caso de Noelia, solo ella parece comprender plenamente sus expresiones, lo que sugiere que descifrar un idiolecto requiere un fuerte grado de intimidad. Su lenguaje inventado actúa como un código compartido de manera selectiva en el círculo de los "insiders".

La segunda modalidad consiste en forjar conceptos para designar experiencias innominadas. Noelia llama, por ejemplo, "hijitud" al hecho de ser hija sin hijos (49), y elabora una "misticología oral" en torno a esta condición (49) ligada a su trauma por la infertilidad. Alfonso reconoce este proceso de contagio lingüístico entre ellos: "Misticología tampoco es una palabra, desde luego, pero en tres décadas los malos hábitos del otro se vuelven los de uno, así que ahora yo también inventaré palabras cuando se me antoje" (49). La cercanía física y emocional impulsa la adopción mutua de idiolectos, generando una jerga familiar: un repertorio compartido de chistes, asociaciones afectivas (como en el caso de "brida" (36, 220)) y juegos de palabras ("pendejo"/"pendular", en varias ocasiones). Al escribir en el lenguaje de Noelia, Alfonso no solo procesa la ausencia, sino que mantiene vivo su vínculo con ella y extiende su influencia en la comunidad.[52] El lenguaje privado funciona como un espacio donde los significados se negocian y redefinen constantemente, reflejando la complicidad y la cohesión en las relaciones entre los hablantes.

[52] Evitar o criticar el lenguaje del otro también es significativo porque muestra un distanciamiento entre los personajes. Al inicio de la novela, Linda desestima a su marido cuando él intenta hacerla reír hablándole en inglés con acento español (20), algo que antes la divertía. Este rechazo sugiere un cambio en su conexión y una tensión subyacente.

Las palabras también adquieren nuevas resonancias en los neologismos sinestésicos de Marina, como *moradicomio* (un morado opresivo, (26)), *resentirrojo* (un rojo cargado de resentimiento, 32), *verdomiso* ("verde por compromiso", 147), e incluso algunos bilingües, como *verduffy* ("el verde *fluffy* de la toalla que no usa" (145)). Marina también asigna colores a sus vecinos, como *rosanto* (el color del amaranto, planta estudiada por Alfonso (165)), o *verdiz* para caracterizar a Ana (201). Los vecinos adoptan las palabras de Marina, y así, cuando Ana usa "griste" (gris triste) tras visitar la tumba de Luz (138), Linda comprende de inmediato. Aunque Marina se percibe sin identidad (84), su idiolecto pasa a formar parte del léxico compartido de la comunidad y termina por definirla e identificarla ante sus vecinos.

Dentro de la Privada, los personajes desarrollan un sociolecto cargado de connotaciones que solo ellos entienden: la sigla "MM" (Milpa Mejorada), por ejemplo, pierde toda relevancia fuera del grupo. El lenguaje compartido expresa una relación simbiótica: como en la milpa, cada voz aporta "nutrientes", léxico y expresiones que sostienen al resto en su proceso de duelo. La creatividad lingüística revela así una voluntad de conexión y aceptación mutua. Al adoptar el lenguaje del otro, los personajes validan no solo la perspectiva de los demás, sino también su dolor. En última instancia, el lenguaje se convierte en una herramienta de consuelo y solidaridad.

Podemos concluir que, en *Umami*, la lengua abre un campo rico de asociaciones entre cuerpo, percepción, afectividad y lenguaje. Como órgano anatómico y articulador del habla, marca el umbral entre el mundo interior y el exterior: tanto la lengua que saborea como la que emite palabras conectan lo sensorial con lo simbólico. Ambas dimensiones —el registro corporal y el registro discursivo— implican códigos, rituales y estilos; son vías de acceso a lo común que pueden resultar decisivas en el trabajo del duelo. En estos dos planos, la novela manifiesta una clara apertura a la mezcla de elementos propios (como la milpa) y ajenos (sabores como el umami, préstamos léxicos, giros extranjeros). Los aportes del otro amplían el horizonte expresivo, permitiendo nombrar experiencias difíciles de formular en la lengua de origen. En otros casos, su uso responde al placer de experimentar o se integra en un proceso de aprendizaje. Para Jufresa, el translingüismo no es un defecto ni una impureza, sino una estrategia estética y ética deliberada.

3.3. Veinte, veintiuno: *¿un* intermezzo *pandémico?*

Aunque Jufresa llevaba años trabajando en *Wishbone*, sorprendentemente publicó primero otro libro, en español: *Veinte, veintiuno* (2023). Como

veremos, esta breve obra de no ficción ofrece una explicación indirecta del *writer's block* que retrasó su segunda novela. Estructurada como un diario, *Veinte veintiuno* narra cinco temporadas en la vida de la pequeña familia de la autora: la narradora Laia, su marido californiano Tod, y su hija Olivia, que tiene tres años al principio del libro y cuatro al final. La historia transcurre en Edimburgo, donde viven, y narra su adaptación a la "nueva cotidianidad" impuesta por la pandemia de COVID-19 en 2020 y 2021, de ahí el título. El lector reconoce situaciones como las escuelas cerradas, las videollamadas por Zoom, la obligación de llevar mascarilla y la espera de las vacunas. Como en *Umami*, Jufresa otorga al lenguaje un lugar privilegiado. Literalmente, porque su eje central es el aprendizaje de Olivia del inglés y del español, pero también de otros idiomas que aprende por su cuenta (el francés) o en la escuela (el gaélico). Y también en sentido figurado, ya que, en medio del caos pandémico y el drama colectivo, el confinamiento impone nuevos códigos y resignifica ciertas palabras.

El motor del libro son las minuciosas observaciones de Jufresa sobre la adquisición del lenguaje por parte de su hija, marcada por la creatividad propia de su corta edad y el ambiente multilingüe en el que crece. Además, en *Veinte, veintiuno* se reflexiona sobre la relación entre el uso del lenguaje y la identidad individual y grupal de los personajes. Con ternura y humor, aunque a veces también con irritación, la narradora describe cómo, en la convivencia extrema de su departamento, surge un "léxico familiar": "Juntamos palabras como otros compran postales" (60). Este repertorio propio, compuesto de expresiones, frases y gestos, da lugar a bromas internas, como se aprecia en el siguiente ejemplo, que pone en escena el juego lingüístico como forma de afecto. Vemos cómo los padres se apropian rápidamente de una construcción perifrástica que la hija utiliza a cada rato, dejándose contagiar en un intercambio lúdico:

> Le agarro la muñeca y le grito: ¡Olivia, carajo! ¡¿Estás viendo y no ves?! […]
> ¿Estás viendo y no ves?, pregunta mi marido divertido. […]
> *Mummy needs some quiet time*, le oigo decir a él.
> *Mummy is a grumpy beans*, dice ella.
> *I heard that!*, grito yo.
> ¿Pero cómo?, grita él: ¿No estás oyendo, pero oyes?
> (57, mi subrayado).

En este fragmento se ve cómo la hija experimenta activamente con el lenguaje. La construcción "¿Estás viendo y no ves?", seguida de "No estás oyendo, pero oyes", es gramaticalmente correcta en español, aunque inusual, y pone en juego un contraste entre percepción física y atención consciente. La repetición y el contraste semántico enfatizan la frustración

y la observación meticulosa de la niña, al tiempo que generan un ritmo cercano a la oralidad espontánea.

La cercanía intensa del confinamiento explica probablemente otro elemento estilístico llamativo presente a lo largo del libro: la ausencia de comillas cuando la narradora cita el discurso de sus familiares. Los diálogos fluyen y se entrelazan, dando expresión a la circulación mimética imparable al interior del hogar. Se podría decir que todos, y especialmente madre e hija, cocrean el texto, que resulta de una autoría compartida. Por otra parte, Jufresa emplea el "balizaje" (en el sentido de Suchet) al poner en cursiva las palabras que provienen del inglés, francés o gaélico, así como ocurrencias de su hija, subrayando de este modo el protagonismo que el translingüismo tiene en su texto.

Veinte, veintiuno está dividido en cinco capítulos, que corresponden a distintas etapas de la pandemia. Jufresa asume la voz narrativa en primera persona con el tono introspectivo característico de un diario. Cada capítulo lleva un título en un idioma: español, francés, inglés y gaélico. Los cuatro primeros se presentan bajo el signo de un animal diferente, asociado a una estación del año y acompañado de un dibujo. Juntos van evocando el proceso de aprendizaje de idiomas de Olivia. El primero, "Reales dragones", está en español, pero sigue la regla gramatical del inglés de anteponer el adjetivo al sustantivo. Esta diferencia desconcierta a Olivia, quien insiste en que su dragón imaginario es un "real dragón real". Este gracioso *remix* de ambos idiomas pone en escena la experiencia multilingüe de la niña y reaparece a lo largo de la narración. El segundo capítulo, "P'tit Cochon", en francés, hace referencia a *Peppa Pig*, una serie de dibujos animados para niños. Porque quiere tratar de recuperar el sueño, la narradora sienta a su hija frente a la pantalla, y para sentirse menos culpable, pone la banda sonora en francés. Jufresa relata cómo Olivia aprende francés por su cuenta y cómo este nuevo idioma le despierta nuevos intereses y elecciones lingüísticas. El tercer capítulo introduce el inglés y el escocés —el inglés con pronunciación escocesa—, lo que se aclara con una mención explícita: "*Look*, Oliboli, *highland coos*! *What's a coo?*", pregunta ella. A *coo* is a *cow*, dice Tod: es como les dicen aquí en Escocia" (63). Situado en una fase del confinamiento que permite salir de casa, el encuentro con las vacas peludas de Escocia marca un nuevo hito en la realidad multilingüe de la narradora y su familia. El cuarto capítulo, "Caracol, caracol", en español, se inspira en una canción de cuna transmitida a Olivia por su abuela mexicana en una videollamada. Evoca varios tipos de caracoles, tanto materiales (una escultura de bronce creada por un tío abuelo muy querido), como metafóricos (el tiempo que se enrosca sobre sí mismo): "La nostalgia es un caracol" (89). Este capítulo condensa

los temas principales del libro: el aprendizaje entre lenguas de Olivia y la escritura dentro de las limitaciones de la cuarentena. En el último capítulo, *Daonna*, palabra gaélica que significa "ser humano", Olivia empieza a ir a una escuela gaélica y a aprender también este idioma. Y Jufresa revela las razones que la llevaron a dejar México: la inseguridad por el crimen organizado y la violencia contra las mujeres. En este capítulo, reflexionando sobre su proceso creativo, llega a comprender lo que escribir significa para ella. Supera sus dudas y decide entregarse plenamente a la escritura. En conclusión, la segmentación de los capítulos remite a las etapas del confinamiento, los títulos a la dimensión translingüe, y el conjunto da cuenta de la evolución afectiva y mental de la narradora a lo largo de más de un año de pandemia.

3.3.1. Oscilación translingüe

El idiolecto translingüe de Olivia es, desde la perspectiva del heterolingüismo de Grutman —que incluye registros y dialectos—, una de las lenguas de *Veinte, veintiuno*, quizás la más importante. Como el personaje de Luz en *Umami*, Olivia crea su propia manera de hablar entre lenguas, basada en su percepción del mundo, sus experiencias y su contacto simultáneo con varias lenguas a la edad en que se aprende la primera, lo que le da una voz única. Repite, por ejemplo, los insultos de su madre, sin captar todavía su valor pragmático: "*Jesus Christ*! Dije que no, carajo. *Shit, shit, shit!* […] *Putain merde*" (107). En sus exploraciones lingüísticas y bajo la influencia del inglés, despliega un lenguaje imaginativo, a menudo sin querer, y juega con los sonidos, como cuando dice: "*We're counting in garlic*!" y la madre responde: "*Gaelic*, la corrijo, sin la erre" (19), o cuando inventa términos graciosos: "¿Quieres ver una caricatura mientras mamá duerme una siesta? ¿Qué es una *culicutura*?" (29) o "*Daddy, daddy*, ¿sabías que el Rey Sol hacía caca con sus *subiditos* a su *adleredo*r?" (38). También experimenta con los significados. Durante una cena, la narradora conversa con su marido y ambos se ríen. Olivia, deseando formar parte de la interacción, interpreta "partícipe" a su manera y exclama con emoción: "¡No soy un partícipe, yo soy una princesa!" (27). En otras ocasiones, la madre adopta las creaciones de la niña porque le parecen acertadas: "Bueno, no te enojes, mamá, es solo que no me gusta jugar *sintigo*" (81), y más adelante la narradora retoma el neologismo: "¡Es sólo que todo va a ser muy difícil sin escuela y *sintigo*!" (95). Estas invenciones muestran la inteligencia de Olivia: combina conceptos de manera novedosa, creando expresiones que dan en el blanco. Así, en "Mamá, mamá, ¡está *navidan-*

do!" (86), "navidando" surge de la fusión de "Navidad" y "nevar", ambos asociados al invierno y al frío, lo que genera un logro expresivo propio de la productividad lingüística de la niña.

Olivia es una niña "pocha" que prácticamente nació multilingüe y cuyos padres la animan desde el comienzo a aprender otros idiomas además de los que se hablan en casa, como el francés y el gaélico. Muy pronto percibe los usos sociales y culturales de cada lengua, y los emplea con gran sensibilidad para tejer relaciones. Así, el inglés le permite conectarse con su abuela estadounidense, y el español con su abuela mexicana:

> La balanza de su bilingüismo se inclina según con qué abuela hizo el más reciente Skype. Si la oímos exclamar: *Oh, dear*! es que habló con mi suegra. Si después de soltarnos algún cuento aclara: No es cierto, nomás andaba vacilando, es que habló con mi mamá. Su sentido de la identidad también varía. De soy una vaciladora pasa a *I'm so silly*"! (20)

Aunque *Veinte, veintiuno* está escrito en español, un español teñido de mexicanismos, aparecen en casi cada página palabras o giros en inglés, gaélico y francés. Así, encontramos expresiones como: "*good luck with that*" (28), "*Moi je suis un gentil p'tit cochon*!" (38), "*cute*" (29), "*tupperware*" (58), "*Will you please stop squirming like* a chinicuil" (60). En ocasiones, se trata de préstamos simples ("*cozy*" (60), "*face coverings*", "*dealers*", "*scooter*" (61)); en otras, de combinaciones inesperadas, como cuando la hija responde mezclando francés y español mexicano: "*N'importe quoi*, mamacita" (66). No sorprende, por tanto, que *el code-switching* sea uno de los recursos centrales del libro, especialmente entre el español y el inglés. Este fenómeno se manifiesta en todos los planos del lenguaje: afecta al léxico, a la sintaxis y también a la semántica. Ejemplos como "un *real* dragón" (11) o "¿Cómo se dice *comfy*? " (32) muestran cómo ciertos adjetivos ingleses se insertan en estructuras españolas, mientras que "un *silly frilly dress*" (25) combina un determinante en español con un sintagma nominal completo en inglés. En algunos casos la alternancia se extiende a frases enteras ("*Hey, you have to wear calzones to protect your* colita!" (47)), mientras que en otros se limita a la presencia puntual de una palabra inglesa dentro de una oración española, como en "¿Pero los conejos son reales o son *pretend*?" (62). A veces, el juego lingüístico es más expansivo: "Mamá, te quiero todos los conejitos y todos los colores y todos los plátanos con *peanut butter*" (121) o el híbrido creativo "Daddy can you *acerc* me to the table?". También aparecen verbos y expresiones inventados: "¡Otra vez! ¡*Vuéltame* otra vez!" o "lo voy a *basurar*" (66-67). Los diminutivos híbridos añaden otra capa a este repertorio. Términos como "coachinguitos" (132) o "snackito" en "Mamá, ¿puedo tener un *snacki-*

to?" (95) evidencian la mezcla cotidiana entre inglés y español. Además, ilustran no solo el mecanismo de conexión entre códigos lingüísticos, sino también su complejidad. "Snackito", por ejemplo, transforma un anglicismo en una palabra lúdica y afectiva al combinar "snack" con el sufijo español "-ito", que aporta cercanía y familiaridad.

Los neologismos de Olivia, aparte de ser divertidos y estar cuidadosamente seleccionados, ponen de manifiesto varias cuestiones fundamentales. Su imaginación, junto con la capacidad de aprender varias lenguas al mismo tiempo y combinarlas de maneras imprevisibles desde la perspectiva de los adultos, la sitúa en un universo genuinamente translingüe, por lo que el término *code-switching* resulta, en última instancia, insuficiente. Aquí vuelve a entrar en juego la teoría del *translanguaging*, definida más arriba para caracterizar el habla de la familia Pérez-Walker en *Umami*. La libertad que esta práctica implica también pasa al discurso: en *Veinte, veintiuno*, los idiomas compartidos, el léxico familiar y el idiolecto infantil determinan el lenguaje de los personajes, dando lugar a una mezcla productiva. La falta de un marco monolingüe lleva a Olivia a desarrollar una comprensión muy personal del lenguaje, en la que ningún idioma prevalece sobre otro. No tiene un "punto de apoyo" lingüístico (en el sentido de Molloy 2016: 23) desde el cual construir su identidad: no queda claro si el español o el inglés es la lengua predominante en su vida. La ausencia de una lengua materna en la que sentirse naturalmente arraigada no le provoca inseguridad; al contrario, le permite moverse entre lenguas con total soltura y flexibilidad, trasladando procedimientos de una a otra. Como resultado, juega con el lenguaje sin miedo: inventa nuevas palabras a diario y cambia de un idioma a otro de forma fluida, en una oscilación constante. Para su madre, en cambio, sí existe una jerarquía inconfundible entre las lenguas: "conversar en inglés me agota y platicar en español me reaviva" (118).

Por otro lado, los experimentos lingüísticos de Olivia llevan a la narradora a cuestionar su propia relación con las convenciones del idioma. Incorpora algunos hallazgos de su hija a su lenguaje habitual, como "destatorarse" (131), y adopta su rechazo del masculino neutro, como en "detectiva" (110). Pero esta desfamiliarización del lenguaje va más allá: no solo altera su manera de expresarse, sino que también sacude su percepción automatizada del mundo, obligándola a redescubrirlo con una mirada fresca y con asombro infantil: "A medio camino a la escuela, Olivia se detiene y emite un lloriqueo tan intenso que resulta gracioso. ¿Qué pasa?, le pregunto. ¡El cielo está tan grande, mamá!" (136).[53]

[53] En este aspecto, *Veinte, veintiuno* guarda afinidad con *Literatura infantil* (Anagrama, 2023), donde Alejandro Zambra traza un diario del primer año de vida de su

El asombro ante la ingeniosidad de su hija lleva a Jufresa, como se revela en el capítulo final, a registrar sus observaciones en una especie de diario. Transcribir lo que dice Olivia le permite vencer su alergia a la autoficción (52) y reconciliarse con un género que le resultaba incómodo, pues "escribir no es desahogarse" (51). Este principio choca con la naturaleza misma del diario, destinado a expresar pensamientos y emociones, y se ve agravado por el desafío de escribir como joven madre en plena pandemia, cuando el pragmatismo la obliga a fragmentar el día, además de atender un trabajo que, aunque en *home office*, demanda tiempo y concentración. Como resultado, vive un conflicto interno: "Yo no tengo derecho a escribir este texto" (90). Sin embargo, a medida que avanza, se va dando cuenta del valor de ese diario, donde documenta el proceso de adquisición multilingüe de su hija, difícil de capturar de otro modo. De hecho, al reflexionar sobre el propósito de su escritura, Jufresa la define como un medio para preservar el léxico familiar, un archivo sonoro y un regalo para su hija: "Este texto es una red, un museo, una flecha, un caracol. O quizás es nomás una carta. Olivia si lees esto, esto es para ti. Te lo estoy escribiendo porque no vas a poder echar el tiempo atrás. Te lo estoy escribiendo para que sepas que te vi" (101). En este sentido, *Veinte, veintiuno* también se asemeja a un *language memoir* (Kaplan 59-70), ya que combina la reflexión personal con la narrativa para explorar el aprendizaje translingüe.

3.3.2. Reconfigurar el mundo a través de la escritura

Sin embargo, a pesar de su humor y la ilustración alegre de su portada, *Veinte, veintiuno* tiene un lado oscuro. Al registrar las invenciones lingüísticas de su hija, Jufresa no solo rinde homenaje a la creatividad infantil; también hace evidente la fugacidad de estos momentos únicos. Sabe que el idioma *patchwork* de Olivia es un idioma en peligro. Representa un 'estado de gracia' libre de relaciones de poder y obligaciones institucionales que no durará. La escuela impondrá reglas y normas que limitarán su creatividad, y la influencia del entorno escocés afectará su fluidez en

hijo Silvestre. Entre ternura, humor y sensibilidad explora la paternidad, la infancia y la vida familiar, siempre con la reflexión lingüística en primer plano, como es costumbre en el autor de *Poeta chileno*. Así, cuestiona la categoría misma de "literatura infantil" —que juzga "condescendiente" y "redundante", pues "toda literatura es, en el fondo, infantil" (18)— y celebra, como Valeria Luiselli y Laia Jufresa, la potencia poética del habla de los niños. Su mirada oscila entre la extrañeza ante la realidad de México, donde vive ahora, y la nostalgia del español chileno.

Portada de *Veinte, veintiuno* de Laia Jufresa, ilustracion de Amanda Mijangos, México, Random House, 2023.

español. Si esto le preocupa, es porque su hija es como un espejo que la confronta con sus propias angustias. Sabe que la distancia geográfica que la aleja de México nunca eliminará la conexión emocional profunda con su país, entre otros porque sus padres todavía viven allí, pero teme que Olivia, si algún día deja de hablar español, pierda mucho más que un idioma: perdería el vínculo con la parte mexicana de su identidad. Al imaginar esa pérdida, experimenta un duelo anticipado ante *sus propias pérdidas*: "Los afectos lejos. La familia que no ve crecer a mi hija. El país que dejé y al que no quiero volver. Por muchos factores, pero también en parte porque ya no existe. Desaparece con cada desaparecido. Se lo comieron

las balas. Lo cercan las tanquetas" (124). Es justamente la experiencia de la maternidad la que le permite comprender con nitidez la importancia que aún tiene para ella la transmisión de lo que, pese a su apertura a la extranjería, sigue considerando su lengua materna.

La niña, por lo tanto, es también catalizadora de un proceso de introspección que redefine lo que la madre escribe, otorgándole cada vez más protagonismo a la narradora. Su toma de conciencia tardía está ligada a otro motivo clave en el libro: la omisión, sobre la que Jufresa afirma: "[…] las cosas que omitimos dicen mucho. A veces, dicen más que lo que sí decimos" (114). Al principio, aparecen omisiones que podrían pasar desapercibidas, como cuando su hija se salta el siete al contar (22) o cuando el gobierno evita usar ciertas palabras para no causar pánico en la población (*face coverings* en lugar de *face masks* (49)). Pero poco a poco, va quedando claro que es la propia narradora quien más lucha contra la omisión, porque lo que hasta ahora ha omitido, su "no dicho" fundamental, es lo que la ha llevado a abandonar México: el tiroteo que presenció a los diecisiete años, en el que murieron varias personas (117), la violación de su vecina (110), la consternación por las desapariciones ("cada noventa minutos", 128) y los feminicidios impunes en México: "Hay un sustantivo que recorre la pandemia, el mundo, la vida, y que mi hija aún no conoce, pero que desde luego debería ser en masculino: violencia. Violencia debería ser *Violencio*" (116). Se pregunta por qué sigue sintiendo tanto por México, un país que le duele como duele un miembro fantasma: "Es algo que no acabo de entender, esta mezcla de haberme querido ir y, a la vez, no saber soltar a mí país" (118). No obstante, la confrontación consigo misma, reflejada en el espejo que le muestra su hija, la ayuda a tomar distancia de ese pasado traumático. Gracias a este proceso de proyección, comienza a aceptar su vulnerabilidad y a romper la autocensura. Uno de los recursos para interponer cierta distancia protectora es adoptar el inglés como lengua de escritura.

Otra pregunta que la atormenta es cómo escribir sobre el México de hoy sin caer en lo obvio. Se pregunta por qué no logra avanzar con *Wishbone* y se distrae con el diario del año pandémico, por qué "engaña" a la novela con ese texto (50). Poco a poco, se da cuenta de que escribir, además de ser una oportunidad para observar y documentar, es un acto fundamental que, si se propone "picar botones" y "tocar fibras" (131), exige "[no] evitar nada" (131). Y que esto requiere mucho oficio: "Leer y pelear. Pelear contra un párrafo, afilarlo como punta de obsidiana" (84). Así, entiende que el diario la llevó, casi sin proponérselo, a enfrentar el tema innombrable de los desaparecidos y que ese gesto fue, en sí mismo, un alivio. Pero esa misma constatación abre otra inquietud, más profun-

da aún: ¿cómo ponerse en marcha después de años de dificultades en su trabajo como escritora y haberse dejado frenar por dudas constantes?: "¿Tengo derecho a escribir? ¿A escribir este material en particular y en este contexto en general? ¿Voy a poder? ¿Soy suficiente?" (141). Jufresa admite que su "ética laboral" (137) consistió en escribir en soledad durante veinte años. Sin embargo, la pausa impuesta por el confinamiento le permite entender que escribir desde una comunidad resulta mucho más gratificante que hacerlo en aislamiento. Comienza a trabajar como "transformational coach" (rol que oculta hasta el final porque le "disgusta el anglicismo" intraducible, 115) y crea un espacio en línea llamado *Escribir es un lugar*, donde imparte talleres de escritura a un grupo de autoras latinoamericanas emergentes. Asumir el papel de mentora es su manera de mantener lazos con México y con su lengua materna. Aunque cada participante trabaja en su propio texto y "en *mute*" (142), concluye que este acto colectivo es "el opuesto de silenciar[se]" (142). Al escribir juntas, estas mujeres se liberan de trabas y reivindican su derecho a imaginar un mundo otro a través de textos que ayudan a desarticular el sistema patriarcal que las oprime.

Con este apoyo, la autora logra resolver varios dilemas personales: define su lugar como mexicana extraterritorial (por qué vive fuera de México, cómo supera sus traumas, cómo se posiciona ante sus lenguas), modifica su relación hasta entonces problemática con la escritura y, mediante el registro de los avances lingüísticos de su hija, disipa sus dudas sobre su rol como madre. Descubre así que escribir puede abrir un espacio para ensanchar la realidad y proponer alternativas al *status quo*. Compartir esta experiencia con otras mujeres en talleres intensifica ese proceso y le confiere un carácter emancipador. *Veinte, veintiuno* transmite un mensaje lúcido y esperanzador sobre el poder del translingüismo para generar conexiones. Aunque la narración parte de un microcosmos íntimo centrado en la relación entre madre e hija, no esquiva temas difíciles ni problemáticas de mayor alcance. Al contrario, es a partir de prácticas de cuidado, atención y reciprocidad situadas en el ámbito cotidiano que logra imaginar transformaciones colectivas. En la trayectoria de la autora, este diario escrito en español, con la participación de otras lenguas, no fue un simple intermedio pandémico, sino un paso imprescindible para superar su bloqueo creativo. Terminarlo le permitió retomar *Wishbone*, su primer texto en inglés, y trazar una bifurcación necesaria: "Este texto es nomás eso: un esfuerzo por pausar y hacer *close-up*, antes de hacer otra vez *play*" (101).

Por último, quisiera señalar que mi recorrido por la obra de Jufresa queda, por ahora, inconcluso: mi intención era ilustrar la oscilación entre

lenguas analizando también *Wishbone*, pero al momento de redactar estas líneas, la novela aún está inédita.

4. Conclusión

A primera vista, Valeria Luiselli y Laia Jufresa parecen escritoras fáciles de encasillar: encarnan un cosmopolitismo en su sentido más clásico, el del sujeto que se asume ciudadano del mundo. Escriben desde una posición de privilegio cultural, evidente tanto en su formación como en su universo de referencias, y hacen de la creación literaria un modo de arraigo que compensa la falta de raíces estables. Sus obras están atravesadas por una lógica espacial y sitúan en el centro la experiencia del desplazamiento transnacional, concebido como una forma de libertad. Muchos de sus personajes cruzan fronteras con el desenfado de quienes no cargan con el peso de la extranjería: estamos lejos de los desgarramientos del exilio o de la migración que marcaban a los protagonistas de los capítulos anteriores.

La originalidad de ambas autoras radica en haber encontrado maneras singulares de leer la tradición universal. En un gesto de resistencia estética que desarma estereotipos, se apartan de los senderos más transitados de la narrativa latinoamericana. Desde sus posiciones extraterritoriales —en Nueva York y en Edimburgo— desarrollan proyectos coherentes y estimulantes, inspirados más (Luiselli) o menos (Jufresa) explícitamente en el espíritu de las vanguardias. Reivindican ciertas genealogías literarias (Owen y Los Contemporáneos, OuLiPo), y a la vez abren el terreno hacia otras disciplinas, dialogando con las artes visuales (*Umami*) o con la experimentación sonora (*Lost Children Archive*). Practican un "occidentalismo estratégico", una apropiación táctica de autores y textos que les permite, por un lado, resistir la absorción completa por el mercado neoliberal, y por otro, circular dentro de él. Su translingüismo deliberado y la oscilación entre el español y el inglés como lenguas de producción se inscriben plenamente en este paradigma: desarrollan su obra atravesando territorios, idiomas y géneros.

Un análisis detallado de los cruces translingües en libros clave de ambas autoras sugiere, sin embargo, que conviene matizar esta imagen algo reductora de la escritura fuera del lugar de origen. El desarraigo puede ser liberador, en la medida en que permite una mirada crítica y una lejanía fecunda respecto de las propias raíces, pero también puede volverse ambivalente e incluso dañino, cuando se vive como ruptura afectiva o pérdida de pertenencia. En su texto más autobiográfico, *Veinte, veintiuno*,

Jufresa formula varias preguntas en torno a estas cuestiones identitarias, sin encontrar respuestas contundentes, un desconcierto que da inicio a un proceso de transformación personal y creativa. Así, aunque se desplace físicamente con libertad, vive mentalmente en un exilio permanente respecto de México, condición de escritora "en tránsito" que, en menor medida, también se da en Luiselli.

Este análisis permite complejizar la idea del cosmopolitismo como signo de distinción. En su formulación universalista europea subyace siempre una jerarquía tácita, un orden oculto de lenguas, culturas y experiencias que define quién puede considerarse realmente "ciudadano del mundo". En las obras más recientes de Luiselli y en *Veinte, veintiuno* de Jufresa, la reflexión sobre la representación del otro (¿cómo hablar con legitimidad en nombre de los migrantes centroamericanos o de los desaparecidos en México?) evidencia el agotamiento de la figura del sujeto cosmopolita como intermediario cultural exitoso. En su ensayo "Towards a Cosmopolitanism of Loss. An Essay About the End of the World", Mariano Siskind (2019) sostiene que el mundo que sustentaba el cosmopolitismo clásico —aquel proyecto emancipador, humanista y universalista propio de la modernidad— ha dejado de existir. El avance de discursos xenófobos y la clausura de cualquier horizonte ético para políticas de hospitalidad obligan a revisar varios de los supuestos desarrollados en *Cosmopolitan Desires* (Siskind 2006). Ante esta crisis, la única forma de cosmopolitismo que mantiene vigencia es la noción de cosmopolitismo arraigado ("rooted") propuesta por Kwame Anthony Appiah. Se trata de una concepción *situada*, atenta a lo local y a las tensiones contemporáneas, que enfatiza la recepción responsable de las historias ajenas sin idealizar un diálogo abstracto. Este enfoque encarna formas de rearraigo y de pertenencia múltiple y compleja, difícilmente equiparables a los procesos homogeneizantes de globalización impuestos desde los centros de poder. Esta distinción también ayuda a entender por qué sería reductor leer las obras de autoras translingües como Luiselli y Jufresa como simples productos de mercado: sus textos, fruto de procesos de autotraducción y de circulación entre lenguas, exploran entramados culturales y lingüísticos que desafían los criterios comerciales tradicionales.

Sin renunciar a la elaboración literaria, tanto Luiselli como Jufresa han explorado modos alternativos de expresar el duelo de sus comunidades: la violencia en México y el recrudecimiento de la crisis migratoria en Estados Unidos. En *Lost Children Archive* y *Veinte, veintiuno* se percibe un giro hacia lo comunitario, una atención creciente a la dimensión colectiva. En su novela, Luiselli expone su propia incomodidad, la paradoja de ser una inmigrante acomodada que escribe sobre migrantes desposeídos; por

su parte, Jufresa enfatiza la intersubjetividad, el vínculo afectivo que la une a México. En su negociación entre testimonio, autoficción e imaginación, ambas autoras recurren a la literatura como un espacio que facilita la comunicación interpersonal.

Ahora bien, ¿cómo se inscribe el bilingüismo literario de las autoras en el *ethos* que proponen sus novelas? Ambas comparten un acercamiento a lo propio desde la distancia y el intento de reconfigurar la percepción del mundo mediante la invención de un lenguaje distinto. El cambio de lengua es una de las estrategias que ponen en juego, aunque no la única. La incorporación de otros idiomas con sus sonoridades y connotaciones desautomatiza la lengua de base y favorece la deconstrucción del engranaje lingüístico que organiza los discursos convencionales. Como señala Carlo Ginzburg en *Ojazos de madera*, el extrañamiento, entendido como recurso literario, funciona como antídoto contra el riesgo siempre latente de "dar por descontada la realidad" (27). En la obra de Luiselli y Jufresa, este mecanismo se integra en una estética de la discontinuidad y la heterogeneidad, que reivindica el translingüismo, la polifonía, la polisemia y la traducción como actos visibles que llaman la atención sobre sí mismos. En este marco se valoran lo oblicuo, los vacíos y la fragmentación, al tiempo que se articula una crítica a la noción romantizada de lo auténtico y se ensaya una defensa contraintuitiva de la prótesis y el simulacro como procedimientos.

Dentro de este contexto, los niños en sus obras encarnan una forma de extrañamiento inaccesible para los adultos, y su habla se pone en escena como un espacio privilegiado para las posibilidades creativas del translingüismo. Su inclinación natural hacia el juego y la experimentación introduce humor y ligereza, así como una capacidad singular para desarticular el *pathos* incluso en contextos dramáticos. Al mismo tiempo, su imaginación ofrece una mirada distinta sobre el mundo, capaz de concebir alternativas para el presente, cuestionar certezas asumidas y trazar pequeños gestos de resistencia. En el caso de Jufresa, destaca el trabajo con la oralidad y la precisión con que construye las voces infantiles. Luiselli, por su parte, sitúa a los niños en posición enunciativa cuando, como en *Lost Children Archive*, la perspectiva adulta se revela insuficiente para pensar al otro. Si en esta novela hay un atisbo de esperanza, este reside en la capacidad infantil para reinventar el presente mediante nuevas palabras y relatos, esbozando futuros mejores. Otra vía para resignificar el lenguaje compartida por ambas autoras es la creación de un léxico familiar translingüe —a menudo forjado por los propios niños— o, en el caso de *Umami*, la elaboración de un sociolecto que circula en el interior de una comunidad y refuerza sus redes afectivas. Niños como Luz (*Umami*),

Olivia (*Veinte, veintiuno*) o Memphis (*Lost Children Archive*) ejemplifican un translingüismo en su forma más libre: representan la dinámica de oscilación en su grado máximo, sin las limitaciones que afectan a las autoras adultas. Si bien este feliz desorden de la infancia es un constructo literario, siempre mediado, funciona a la vez como utopía lingüística y como fuerza transformadora. Las autoras reconocen en estas voces infantiles un espacio desde el cual cuestionar las normas y abrir posibilidades de reinvención.

A modo de cierre

El punto de partida de este libro ha sido la creciente presencia en la narrativa latinoamericana contemporánea de textos translingües, aquellos que hacen del escribir entre lenguas el eje de su propuesta estética. Para examinar este fenómeno, analicé una selección representativa de textos clave de diez autores argentinos, mexicanos y chilenos: Fabio Morábito, Ana-Kazumi Stahl, Laura Alcoba, Paloma Vidal, Sergio Waisman, Gabriela Cabezón Cámara, Daniela Catrileo, Yuri Herrera, Valeria Luiselli y Laia Jufresa. En estas obras, el vaivén lingüístico, más que un procedimiento estilístico, constituye el núcleo mismo de la escritura. Lo que ponen en escena no es el bilingüismo electivo propio de quien estudia idiomas, sino la experiencia de sujetos atravesados por procesos de exilio, diáspora, migración y errancia, que experimentan episodios decisivos de su vida, como enamoramientos, la formación de familias y carreras, separaciones, ausencias o duelos, en lenguas diversas y, a menudo, tensionadas. Estas vivencias adquieren con frecuencia una dimensión colectiva, sobre todo en narrativas que dan cuenta de la persistencia del legado colonial (Cabezón Cámara, Catrileo) o de las formas actuales de subordinación cultural y política vinculadas al imperialismo estadounidense (Herrera, Luiselli en *Lost Children Archive*).

El análisis del corpus ha puesto de relieve la variedad de modalidades en que se expresa el fenómeno translingüe. Según la definición de Helgesson y Kullberg presentada en la introducción, se trata de textos que crean "acontecimientos lingüísticos" mediante el uso (o la deliberada omisión) de una segunda lengua o la incorporación significativa de lenguas extranjeras, subrayando su dimensión lingüística e intensificando así la interacción entre idiomas, constitutiva de toda práctica literaria. En el plano del discurso, lo translingüe abarca un espectro muy amplio de formas y estrategias. Incluye, por un lado, los casos en que, en la enunciación, la lengua materna queda relegada frente a otra en la que los autores deciden escribir, ya sea transitoria o definitivamente (Morábito, Alcoba, Stahl). En otros textos, como los de Vidal, Waisman, Luiselli en su primera etapa, o Jufresa, se aprecia una mayor porosidad entre idiomas, que da lugar a puestas en contacto fructíferas dentro de una misma obra o a lo largo

de sus versiones sucesivas (borradores, autotraducciones consecutivas). También hay quienes enfatizan las divergencias entre universos lingüísticos en pugna, mediante vocablos y giros considerados intraducibles (Catrileo y, de forma puntual, Vidal). Otros autores, en cambio, exploran el potencial innovador de la escritura translingüe a través de operaciones de resignificación histórica (Herrera con el verbo "jarchar") o de experimentación lúdica (Jufresa en *Veinte, veintiuno*, Luiselli).

1. Imaginarios de des- y rearraigo

La proliferación de textos translingües en un contexto de circulación global e intenso intercambio cultural hace patente la relatividad del paradigma monolingüe, considerado incuestionable durante décadas. Al erosionar la noción de lengua materna como entidad fija, sus autores no solo refutan los postulados de influyentes filosofías del lenguaje del Romanticismo (Herder, Humboldt o Schleiermacher) que negaban la posibilidad de alcanzar emotividad poética o calidad literaria en una lengua ajena; también desestabilizan la estrecha asociación entre lengua materna y literatura nacional, un binomio que durante mucho tiempo se juzgó inseparable. Uno de los propósitos centrales de este libro ha sido examinar cómo se articula en los textos del corpus la "condición posmonolingüe" (Yildiz), con todas sus paradojas, y en qué medida estos logran ir "más allá de la lengua materna". Al prestar atención también a la materialidad textual y a los contextos históricos, geográficos, culturales e institucionales en que estas obras se inscriben, se observa que la relación entre sujeto y lengua responde a un entramado mucho más complejo que el supuesto vínculo natural entre nacimiento, idioma y nación sobre el que descansaba el paradigma monolingüe.

Al mismo tiempo, el translingüismo se revela como un prisma privilegiado para deconstruir los tópicos habituales sobre la globalización y desmontar concepciones reduccionistas del cosmopolitismo, lo que permite visibilizar problemáticas que las narrativas hegemónicas tienden a ocultar. La novedad de estas escrituras en lenguas no maternas o que cruzan lenguas después del cambio de siglo no reside tanto en la evocación de escenarios extranjeros —recurso ya presente en movimientos de los años noventa como el *Crack* o *McOndo*—, sino en su rechazo a toda formulación identitaria esencialista, sin por ello recurrir a imaginarios desterritorializados. En un contexto marcado por la lógica dominante del capitalismo neoliberal, cuyo fracaso se reconoce como fuente de devastación también en América Latina, se percibe un movimiento de reinserción de lo propio desde lo ajeno: un retorno crítico al subcontinente, a sus problemas y a sus antecedentes.

En este marco, los autores que escriben desde fuera de sus países de origen, como Herrera, Luiselli o Jufresa, no parten de un enfoque que suprima lo local, sino que lo complejizan al abordarlo desde la experiencia de la extranjería. Otros textos del corpus reformulan el desarraigo del exilio desde una perspectiva de posmemoria y segunda generación; en Vidal y Waisman y, en menor medida también en Alcoba, esta mirada atenúa la carga dolorosa del desplazamiento para dar paso a formas de pertenencia múltiple. Un tercer grupo lo conforman textos escritos desde adentro, en los que el regreso es tanto espacial como temporal, y donde se esbozan "ficciones orientadoras" (Shumway) alternativas, basadas en la convivencia interétnica y multilingüe, como ocurre en Cabezón Cámara. Por su parte, autoras como Catrileo, que se sienten forasteras en su propio país, revisitan episodios históricos de despojo desde el presente que discrimina y estigmatiza las lenguas originarias como el mapudungun, reintroduciéndolas en sus relatos como gestos de insumisión y reconfiguración.

En todo caso, el translingüismo se perfila como un arma de doble filo: puede ser un estorbo, pero también un antídoto frente al riesgo de anquilosamiento de la lengua de origen. Ya se sabía que el lenguaje, más que un medio de comunicación, constituye un espacio de negociación identitaria atravesado por tensiones, adaptaciones y formas de resistencias. Cada análisis ha mostrado que salir de la lengua asumida como propia instala una fractura entre el sujeto y sus representaciones, y que ese quiebre siempre tiene consecuencias. A veces predomina el temor a perder el vínculo con lo ancestral. Esto se observa, por ejemplo, en la escena de la lengua cortada en *Borderlands/La Frontera* de Gloria Anzaldúa, que ha inspirado a numerosos autores decoloniales, o en el lamento por el abandono del mapudungun en Catrileo, donde extrañar ciertas palabras revela huecos de expresividad y hiatos en la memoria cultural. Cambiar de idioma puede experimentarse inicialmente como una regresión, como muestran los episodios de "atrición lingüística" (Espino Barrera 2021) o de penosa socialización en el nuevo país relatados por Waisman. Otras veces, surge el deseo de fundirse con la lengua de adopción. En Alcoba, la lengua materna se borra ante la ilusión de pasar desapercibida entre los hablantes nativos; en Morábito, se perciben recelos frente a la "contaminación" derivada de las interferencias de la lengua dejada atrás. En contraste, otros autores conciben el translingüismo como una apertura estimulante. En Stahl, la nueva lengua ofrece una distancia propicia para explorar con creatividad formas alternativas de ser y de narrarse; en Jufresa y Luiselli, se convierte en vía de acceso a estados de levedad, imaginación o magia infantil, pero también en un refugio desde donde abordar, de manera oblicua, traumas políticos no procesados en los países de origen.

2. Elementos recurrentes

2.1. *El nombre propio y el acento como marcadores de tensión identitaria*

En todos los textos analizados resulta fundamental el papel que cumple cada lengua, en tanto vehículo de cultura, memoria e integración social, en la construcción de la identidad de narradores y personajes. Se trata de identidades plurales, que problematizan el carácter "natural" del arraigo. Un dispositivo clave lo constituye aquí el nombre propio. Situado en la intersección entre lenguaje, identidad, poder y representación, constituye la marca simbólica que inscribe al sujeto en el orden social. En términos lingüísticos, a diferencia del sustantivo común, el nombre propio funciona como un significante vacío, sin referente preciso ni contenido semántico descriptivo: no remite a ningún objeto y a ninguna idea sino a un linaje. Independientemente del debate filosófico de si el nombre propio puede poseer significado o carece de él, suele conllevar connotaciones sociales, culturales e históricas que marcan genealogías y orígenes étnicos, geográficos o de clase. Aunque producto de una convención, la literatura lo concibe a menudo como una categoría que mantiene con su portador algún tipo de vínculo esencial.[1] Si bien estamos lejos de la "atávica necesidad" (Amaro 2010: 230) de acoplar la imagen de una persona a la de su nombre, la onomástica sigue fascinándonos con sus ecos y resonancias. La fuerza metonímica que ejerce hasta el día de hoy se debe, según Lorena Amaro, a que el nombre "es la parte del yo que parece expresar una presencia en el mundo, aunque existan otros que se llamen como nosotros" (2010: 230).

De ahí que, en los textos del corpus, el nombre propio funcione como *locus* de fricción, síntoma del cruce de lenguas donde se revela la tensión entre pertenencia y desplazamiento. Nombrar a alguien es otorgarle singularidad; en la literatura translingüe, sin embargo, los actos de nombrar, recibir otro nombre, verlo adaptado, perderlo o conservarlo se convierten en formas de des- o reapropiación. Así, en *Le bleu des abeilles*, el francés le devuelve a Laura Alcoba el nombre propio que había debido silenciar en la clandestinidad argentina. En *Leaving*, la dificultad de pronunciar el nombre de Sergio Waisman en la escuela estadounidense lo convierte en blanco de burla. En *La China Iron*, el pasaje de un apelativo genérico a la elección de un nombre translingüe —China Josephine Iron Star y Tararira— simboliza un volver a nacer. Por su parte, en "Warria-

[1] Piénsese en la "hipersemanticidad" que Barthes observó en los nombres propios de Proust en su ensayo "Proust et les noms" (1972: 121-134).

che" de Daniela Catrileo, el apellido mapudungun de Carolina Calfuqueo y su amiga Yajaira Manque funciona como archivo de memoria y duelo; mantenerlo intacto en un texto escrito en otra lengua deviene gesto de resistencia. En otros casos, la ausencia de nombre propio es igualmente significativa. En *Señales que precederán al fin del mundo*, la casi total omisión de nombres señala la despersonalización de los migrantes en Estados Unidos. Hasta Makina, la protagonista, debe renunciar a su identidad para asumir otra cuando recibe nuevos papeles y constata hasta qué punto el lenguaje puede ser un sitio de negociación entre mundos. En la obra de Valeria Luiselli, en cambio, el nombre se vuelve irrelevante, o bien facilita la circulación: en *Papeles falsos*, un apellido italiano como Luiselli permite acumular libremente ciudadanías desde México hasta Nueva York y Venecia. En todos estos procesos, el nombre propio y sus transformaciones operan como soporte privilegiado de las modulaciones identitarias.

Aparte de los avatares del nombre, otro indicador inseparable de la experiencia translingüe es el acento, signo audible de pertenencia y/o diferencia. El habla se materializa en la voz, esa articulación entre cuerpo y lengua que aporta un plus de sentido mediante el sonido. Como marca de la tensión entre lo propio y lo ajeno, refleja trayectorias personales y contextos sociales, y tiene una función reveladora en la medida en que comunica la unicidad del emisor. Huella imborrable, es la parte del lenguaje que revela el origen y que nunca se controla del todo, pues escapa a la voluntad consciente. Desde la perspectiva glotopolítica, el acento es un concepto normativo: las normas de corrección son las que jerarquizan idiomas, variedades e idiosincrasias de pronunciación, declarando unas formas de habla más legítimas que otras. De ahí que en varias escenas del corpus el acento aparezca como signo de vulnerabilidad o humillación. En *Le bleu des abeilles*, la exigencia compulsiva de la pureza del francés obliga a la narradora a disimular su acento extranjero, percibido como deficiencia frente a un estándar, y motivo de vergüenza. Algo similar ocurre en el ensayo de Fabio Morábito donde Drácula desea desesperadamente hablar como un nativo, o en *Umami*, donde Linda Pérez-Walker rechaza los cruces bilingües. Pero el acento también puede reivindicarse como fuente de orgullo y afirmación identitaria, como en los relatos de Catrileo, donde predomina el anhelo de rescatar un origen silenciado, o en tanto recurso creativo, estrategia que señala el hecho de habitar más de una lengua sin renunciar a ninguna, rasgo presente en el proceso de aprendizaje entre lenguas de Olivia, la hija de Laia Jufresa, en *Veinte, veintiuno*. En la línea de Manuel Puig y su extraordinario talento para la captación de lo oral, Paloma Vidal recrea en portugués brasileño el habla rioplatense (en

la primera parte de *Mar azul*), mientras Jufresa, en *Umami*, transcribe el idiolecto de cada habitante de la Privada, salpicado de tonalidades extranjeras. Estos ejemplos revelan que, así como el acento en el habla marca una diferencia irreductible a nivel de los personajes, las interferencias de otras lenguas en la escritura también pueden considerarse un "acento", no oral sino textual y entendido como una inflexión estilística que funciona como firma literaria. Esta configuración única descubre lo más propio de un autor, ya sea en el estilo que Morábito forja con el propósito explícito de compensar su extranjería, o en los quiebres constantes de registro desplegados en la novela de Yuri Herrera, que dan cuenta de la confusión que caracteriza la experiencia migratoria.

2.2. *Hibridez formal*

Esta extranjería, voluntaria o no, repercute en las búsquedas estéticas y en las exploraciones de la inestabilidad autorial. Pese a la heterogeneidad de los textos, en casi todos ellos la hibridez lingüística se manifiesta en el uso de formas híbridas que desdibujan fronteras genéricas. Esta elasticidad, ya de por sí un rasgo frecuente en la narrativa contemporánea, se incrementa aquí: cruzar lenguas conduce a cruzar géneros y a difuminar los límites entre ficción y no ficción. Los formatos convencionales no alcanzan para expresar experiencias translingües, por lo que son interpelados y rebasados. No se trata de un gesto vanguardista *per se*, pero sí de una escritura que excede los moldes consagrados Sus autores transitan del ensayo a la narrativa (*Papeles falsos*, *El idioma materno*), entrelazan biografía y autobiografía (*Los ingrávidos*), fusionan lo testimonial con lo ficticio (*Piñen*), combinan la crónica de viaje y el diario con el *language memoir* ("Primeros días porteños", *Veinte, veintiuno*). Esta ductilidad de la escritura permite traducir literariamente la complejidad de una vida en tránsito y funciona como estrategia expresiva que encarna procesos de desarraigo y (re)construcción subjetiva. También es notoria la predilección por los "géneros menores" y la inclinación hacia las formas breves, el trabajo a partir de fragmentos. Muchos de los libros comentados están hechos de retazos, de pequeños relatos, como las instantáneas evocadas en *Le bleu des abeilles* de Alcoba o la segmentación de *Los ingrávidos*. Podría pensarse que esa fragmentación del discurso es una elección coherente con la discontinuidad de la experiencia migrante.

Que en su mayoría estos autores hayan elaborado su obra a partir de desplazamientos confiere a la movilidad un papel preponderante en su escritura, y la escritura misma deviene una experiencia cercana a la traduc-

ción. Se transforma en una herramienta heurística para interrogarse sobre la identidad y los orígenes, los lazos entre memoria y lengua y las inquietudes que surgen del vivir entre lenguas. Esta condición subraya la importancia de la autonarración y plantea el desafío constante de cómo contar la propia historia en otra lengua. Lejos de constituir un gesto narcisista, este impulso de narrarse implica necesariamente un encuentro con el otro, con lo ajeno y con el lenguaje de los otros; se trata, en suma, de un proceso social. Como señala Adriana Cavarero, la escritura autobiográfica requiere un proceso de autoconocimiento que se articula en la interacción con el relato ajeno, en la percepción de la mirada del otro. Este entramado explica también por qué los textos del corpus exhiben un alto grado de intertextualidad: la escritura dialoga con tradiciones diversas, con otras voces y, con frecuencia, se inicia a partir de obras previas de otros autores (*Los ingrávidos*, *Leaving*).

El afán de abandonar los formatos literarios consolidados tiende a intensificarse a medida que los escritores avanzan en sus trayectorias. Esto implica no solo dejarse contaminar por otras formas artísticas, sino también operar fuera de la materialidad del libro, en otros soportes. En su novela *La Banda Oriental* (2021), inspirada en las presentaciones performáticas de su ciclo *Em obra* (São Paulo, 2015), Paloma Vidal se desliza hacia el guion teatral, mientras que *Ensaio de voo* (*Ensayo de vuelo*, 2017) fue escrito directamente en el bloc de notas de su celular. Otros ejemplos serían los experimentos sonoros inmersivos recientes de Valeria Luiselli (*Echoes From the Borderland*, 2024) o "The Genogram Game" (2013) de Stahl, basado en el diseño de un árbol genealógico. Esta expansión de la textualidad también se manifiesta en las traducciones colaborativas y autotraducciones de libros translingües, que funcionan como sus continuaciones, en una estructura rizomática. Este desbordamiento hacia otras versiones desestabiliza la noción misma de texto original, en una compleja cadena de ramificaciones. En conjunto, estas prácticas plantean nuevas preguntas sobre la autoría y la circulación de los textos, proponiendo una visión más dinámica y plural de la creación literaria.

3. Vigencia de las cuatro dinámicas translingües

Llegados al final del recorrido, conviene enfocar ya no lo que une, sino lo que distingue a los diez proyectos translingües del corpus mediante su organización en cuatro dinámicas. Una de las virtudes de esta tipología es que no fija de antemano límites a los posibles procedimientos de translingüismo, sino que permite comprender de qué manera sus

marcadores estilísticos y narrativos pueden activarse y combinarse en distintas configuraciones, según el modo en que cada escritor concibe las relaciones entre sus lenguas y las plasma en su escritura. La flexibilidad de un modelo articulado en torno a cuatro ejes hace posible, además, dar cuenta de las paradojas y matices en juego e identificar estados intermedios. Por lo tanto, estas cuatro categorías no deben entenderse como compartimentos estancos, sino como fuerzas en interacción y tienen la ventaja adicional de permitir el trazado de un mapa de modalidades translingües menos evidentes. Como lo señala el título, este libro pretende abrir el corpus a la dimensión latinoamericana. Por ello, para concluir, me ocuparé brevemente de textos escritos por autores de otros países latinoamericanos, que parecen responder a las mencionadas dinámicas, para comprobar si el modelo tiene vigencia más allá de Argentina, México y el estudio de caso del mapudungun en Chile. En lo que sigue, después de recapitular brevemente en qué consiste cada una de las cuatro dinámicas, presentaré otro ejemplo, para ver hasta qué punto encaja en la tipología propuesta.

3.1. *Dinámicas de sustitución*

En el primer capítulo, me detuve en las dinámicas de sustitución. La poética de Fabio Morábito, Anna-Kazumi Stahl y Laura Alcoba, que adoptaron como lengua de escritura el idioma del entorno cultural donde se instalaron, se funda explícitamente en la separación de sus lenguas. Pero la decisión de abandonar, respectivamente, el italiano, el inglés y el español, no implica un corte definitivo con el país de origen: aun cuando buscan desprenderse de la lengua latente, siempre la llevan consigo. Por eso, interpretar el rechazo del bilingüismo en tanto estrategia literaria como un simple retorno al monolingüismo sería un error. En determinados casos, también puede leerse como un gesto de resistencia contra el empobrecimiento semántico, contra la erosión de la "semiodiversidad" —entendida, siguiendo a Gramling, como la riqueza y variedad de recursos semióticos que sostienen a una comunidad—, frente a la lógica de la "glosodiversidad", esa proliferación de códigos lingüísticos puesta al servicio de la eficiencia, la expansión capitalista y la consiguiente destrucción de saberes.

Este argumento es pertinente para la novela *Austral* (Anagrama, 2022), del escritor costarricense-puertorriqueño Carlos Fonseca quien, pese a vivir desde hace años en el Reino Unido, ha escrito siempre en español. Representa, entonces, el caso inverso al de Morábito, Stahl y Alcoba, ya que ha optado por ceñirse a su primera lengua. El narrador de *Austral*,

el profesor Julio Gamboa, encarna la exacta contracara del autor: centroamericano afincado en Cincinatti, reniega de su lengua y su pasado, aunque anhela volver al mundo "austral" de la experiencia. La novela, de trama compleja, despliega una serie de dilemas lingüísticos. En el extremo opuesto a Gamboa se encuentra Aliza Abravanel, escritora inglesa instalada en una colonia de artistas en la Cordillera de los Andes. Desde joven ha sentido una compenetración tan profunda con América Latina que renunció al inglés para adoptar el español "con la misma pasión con la que otras adoptan una religión o a un hijo" (60). Su conversión se sella con un cambio de nombre, mínimo pero significativo: de Aliza pasa a llamarse Alicia. Más tarde, al comenzar a sufrir afasia, empieza a colaborar con gente indígena del lugar para terminar su último libro, escrito en una especie de coautoría. Tras su muerte, nombra albacea literario a Julio, quien, a partir de la lectura póstuma del manuscrito de su amiga de juventud, viajará a Centroamérica para ajustar cuentas con su pasado.

El lenguaje ocupa el centro de la novela. Mientras Alicia enfrenta la pérdida progresiva de las palabras, a otro personaje —Juvenal Suárez, construido como su contrapunto— le ocurre lo contrario: las palabras le sobran, pero carece del mundo al que estas correspondían. Último hablante de una lengua amazónica extinta, se niega a usar el español que aprendió de los caucheros, responsables del inicio del fin de los nataibo. Bautizado con un nombre cristiano y despojado de su idioma originario, Juvenal percibe su lengua como un objeto "espectral, liviano y fantástico" (69). Su negativa a hablar español es su forma de resistir la operación homogeneizadora de la colonización y el epistemicidio (Price) que trajo consigo. La novela introduce, además, el concepto de "lengua privada" de Wittgenstein (243-315), planteando la pregunta: ¿qué ocurre cuando una lengua pierde a su comunidad? La decisión de Juvenal de rechazar el contagio es simétrica a la de Fonseca, que mantiene separados sus dos mundos y opta por escribir en su español americano, que a su vez ha suplantado a las lenguas originarias. *Austral* oscila, por tanto, entre la sustitución y la exclusión, pero su discurso descansa, en última instancia, sobre la negación del bilingüismo. Sus personajes, en distintos registros, buscan anclarse en una América Latina que se les escapa o les ha sido arrebatada.

3.2. *Dinámicas de superposición*

En el segundo capítulo se destacaron las dinámicas de superposición, donde una lengua organiza el relato y otra la atraviesa tangencialmente: el portugués en interacción con el español en Paloma Vidal, el inglés

frente al español y el ídish en Sergio Waisman.[2] Los autores no levantan fronteras rígidas, sino que exploran lo que sucede cuando las lenguas se rozan. Aunque hay una lengua matriz reconocible, aparecen interferencias léxicas, giros sintácticos o citas que hacen visible el sustrato de otro(s) idioma(s). No se trata de una mezcla ni de un descuido, sino de una estrategia para afirmar la validez de la experiencia bi- o trilingüe. Estos textos evidencian una conciencia translingüe: sus autores reflexionan abiertamente sobre su relación con sus lenguas y reconocen que su subjetividad se construye en ese vaivén. En Vidal, la proximidad entre portugués brasileño y español rioplatense facilita confluencias y superposiciones que, si bien parciales y a menudo dolorosas, permiten un tránsito relativamente fluido. En Waisman, en cambio, las lenguas implicadas están más alejadas. Aunque lidia con el privilegio del inglés, asume su condición bilingüe mediante la autotraducción de su *language memoir*.

Lina Meruane nació en Santiago de Chile, se educó en un colegio público de New Jersey y ahora forma parte de la comunidad latina en Estados Unidos. En *Sangre en el ojo* (2012), cuya acción transcurre entre Nueva York y Santiago, el español sigue siendo la lengua matriz, permeada por el contacto sostenido con el inglés, sin por ello dar paso al virtuosismo del *spanglish*. De ascendencia paterna, el creciente interés de Meruane por la posmemoria de la diáspora chilena de su familia introduce en su obra una triangulación de espacios entre Chile, Estados Unidos y Medio Oriente. Desde 2012, la autora desarrolla un proyecto sobre Palestina que articula géneros diversos —reportaje, relato de viaje, diario, ensayo— en una textualidad expandida, aún en curso (Gras Miravet). *Volverse Palestina* (2014) reúne la crónica homónima y el ensayo "Volvernos otros", a los que luego se suman "Rostros en mi rostro" (*Palestina en pedazos*, 2021: 201-344) y el poemario *Palestina, por ejemplo* (2018).

3.3. *Dinámicas fronterizas*

Si antes de viajar a Palestina, el árabe aparece en la escritura de Meruane como una lengua perdida —un código secreto, negado por la generación anterior completamente asimilada en Chile y reducido a un "rumor de fondo" (*Volverse Palestina*: 17) o palimpsesto familiar comparable al ídish

[2] Aunque los últimos textos de Sylvia Molloy no forman parte del corpus, pueden considerarse dentro de esta categoría: el inglés y el francés aparecen de manera subyacente en *Varia imaginación* (2003), *Desarticulaciones* (2010) y *Vivir entre lenguas* (2016).

en Waisman—, la situación cambia cuando la autora indaga sus raíces "chilestinas" y se prepara para llegar a Beit Jala, en Cisjordania, tierra de sus abuelos. Allí, al confrontar la lógica bélica del conflicto israelí-palestino, redescubre su palestinidad y la escritura pasa de la superposición lingüística a una dinámica fronteriza, que denuncia la violencia del lenguaje dominante. En la parte final de "Rostros en mi rostro", Meruane, invitada a dar una conferencia en El Cairo, se dirige al público en un mosaico de lenguas, que incluye el árabe traducido para ella. Pablo Gasparini define este pasaje como "profusamente fronterizo" (2024: s.p.):[3] la lengua heredada, antes lejano "hilo acústico familiar", irrumpe ahora en el discurso como apertura a la alteridad y la propia autora acaba convirtiéndose en otra ("Volvernos otros"). Así, el viaje de búsqueda identitaria personal se transforma en experiencia política y compartida de dolor. Como en "Rostros en mi rostro" de Meruane, los textos que analicé de Cabezón Cámara, Catrileo y Herrera se detienen en zonas de fricción: fronteras donde conviven países, lenguas y relaciones de poder político entre una lengua hegemónica y otra subalterna. Estas escrituras "fronterizas" cuestionan la asociación naturalizada entre lengua, literatura y territorio, y subvierten la idea de la lengua como "compañera del imperio". El manejo del idioma expone aquí la geopolítica de los Estados nacionales (Chile, Argentina México, Israel, Estados Unidos) y desafía las narrativas de la identidad como instrumento de control social. Al desviarse de la norma lingüística, estos textos muestran que las palabras de la lengua dominante no revelan, sino encubren que el idioma común borra y miente. Frente a ello, instauran lenguas precarizadas o marginalizadas como territorios alternativos de conocimiento. El español "distorsionado" que ensayan, sirve ante todo para visibilizar las divergencias entre universos en conflicto. Cada autor lo resuelve a su modo: Cabezón Cámara imagina, en una utopía contrafáctica, la fusión entre el español imperial y las lenguas originarias para proponer nuevos modos de identificación. Catrileo explora la productividad de la contradicción misma, haciendo de los antagonismos su motor creativo. Herrera diseña un lenguaje lleno de invenciones propias e inflexiones locales para oponerse al elogio acrítico de la hibridez cultural. Por su carácter conflictivo, estos relatos privilegian la opacidad: subrayan los sentidos que no quieren ni pueden ser traducidos.

[3] Para este comentario de los textos palestinos de Meruane, también me inspiro en Grinberg Pla.

3.4. *Dinámicas de oscilación*

La cuarta dinámica puede describirse como una escritura en tránsito entre lenguas, sin asentarse en ninguna de manera estable. Este ir y venir ya no responde a categorías como exilio, herencia colonial o precariedad económica, sino a experiencias de movilidad y errancia propias del "escritor en tránsito" (Rivera Garza 2013). En autoras como Luiselli y Jufresa, la alternancia lingüística aparece desde los borradores, concebidos en paralelo o en versiones bilingües, y se vincula a trayectorias transnacionales modeladas por la globalización.

Un caso afín es el de Mauro Javier Cárdenas, quien, aunque hasta ahora no alterna las lenguas en que publica, desarrolla una estética translingüe *born translated* (Walkowitz 2015). Nacido en Guayaquil y radicado desde hace años en San Francisco, adoptó el inglés para su primera y aclamada novela, *The Revolutionaries Try Again* (Coffee House Press, 2016), traducida luego al español por Miguel Antonio Chávez para Literatura Random House (*Los revolucionarios lo intentan de nuevo*, 2018).[4] Ambientada en el Guayaquil de los noventa, narra la historia de dos parejas que buscan revolucionar una sociedad plagada de corrupción, caudillismo e injusticia. Después de casi diez años viviendo en Estados Unidos, Antonio decide volver a Guayaquil ante la propuesta que le hace su amigo de infancia Leopoldo para lanzarse juntos a la presidencia de Ecuador. Al mismo tiempo, en la misma ciudad, Rolando y Eva, una pareja idealista, apuestan al cambio social desde el teatro y la radio en los barrios marginales. Los cuatro personajes sueñan con hacer la revolución, una más grande, otra más modesta, pero aprenden que el mesianismo no funciona en política. La novela llama la atención por su prosa sarcástica y su carácter experimental: despliega flujos de conciencia, amplias digresiones, polifonía de voces y oraciones torrenciales que dejan sin aliento al lector. Aunque bilingüe, el autor eligió el inglés para desfamiliarizar su pasado ecuatoriano y a modo de "sublevación política", un acto de venganza para, en sus palabras, "joder el idioma a los estadounidenses" (Marín Yarza). Su escritura se caracteriza por un inglés urbano de ritmo acelerado, constantemente intervenido por el *slang* costeño de Guayaquil, lo que genera extrañeza. Abunda la alternancia de códigos, especialmente en los diálogos entre Antonio y Leopoldo, y existe una negociación permanente entre referencias a la cultura popular ecuatoriana y norteamericana. La novela contiene dos capítulos en español que desafían al lector anglófono, como ocurre en *Leaving* de Sergio Waisman. Cárdenas se inscribe en una

[4] Para un análisis de la novela y su traducción, véase Welsch.

tradición cosmopolita que va del *boom* latinoamericano a Joyce, Bernhard, Sebald, Lobo Antunes o Krazsnahorkai. En su obra, el bilingüismo no es solo un recurso estilístico, sino un mecanismo para crear un imaginario migrante. Desde su condición de *outsider*, se apropia de la lengua dominante para renovar las formas de contar.

Un último ejemplo que quisiera traer a colación es el de Eduardo Halfon, escritor guatemalteco nacido en el seno de una familia multicultural: abuelos judíos árabes originarios de Beirut, Alejandría y Alepo (Halfon), y un abuelo judío polaco sobreviviente del exterminio nazi (Tenenbaum). El día de su décimo cumpleaños emigró con su familia a Estados Unidos, donde vivió hasta los veintidós años. Largas estancias en Estados Unidos, España, Alemania y Francia lo han llevado a concebir la transculturalidad como condición vital y a multiplicar los escenarios de su escritura. Su proyecto literario, de fuerte impronta autoficcional, está protagonizado por un narrador-*alter ego* irónico también llamado Eduardo Halfon, que se busca a sí mismo viajando, desplazándose entre lenguas y fragmentando los espacios sin poder echar raíces. La identidad proteica del autor se manifiesta en desdoblamientos, disfraces y mutaciones constantes de su propio nombre. En el reverso de este cosmopolitismo asoma un sentimiento de desubicación, frente al cual emerge un impulso contrario: rescatar imágenes de la infancia, reconstruir filiaciones y buscar anclajes en la memoria. Sus libros, relatos y novelas cortas que funcionan como piezas móviles de un mosaico, recrean episodios de la niñez y migran de un volumen a otro: desde *El boxeador polaco* (2008), *La pirueta* (2009), *Mañana nunca lo hablamos* (2011), *Monasterio* (2014), *Signor Hoffman* (2015), *Duelo* (2017) y *Canción* (2021), hasta su título más reciente, *Tarántula* (2024). Aunque Halfon escribe en castellano, durante sus años de formación el inglés se convirtió en su lengua dominante. En varias entrevistas, el propio autor ha reflexionado sobre esta paradoja: mientras que el inglés le llega con naturalidad en el día a día, la escritura le resulta más orgánica en español. De allí su confesión: "Escribo desde dos lenguas, aunque siempre añorando desesperadamente las palabras de mi infancia" (Gordo). Esta oscilación entre idiomas es parte constitutiva de su poética: sus textos parecen pensados para ser reescritos y leídos simultáneamente en más de una lengua. No es casual, entonces, que practique la autotraducción, como recuerda Flavio Fiorani (27, nota 4): el cuento "Tomorrow We Never Did Talk About This", publicado en inglés en *The White Review*, reaparece en castellano como fragmento final del volumen *Mañana nunca lo hablamos*.

Por último, si bien este libro me ha permitido explorar diversas manifestaciones de la escritura translingüe en América Latina, no ha sido

posible abordar otras dimensiones del fenómeno. Entre ellas, las modulaciones del idioma y las diferencias semánticas y culturales que subyacen al uso de una misma lengua en distintas geografías, y el desafío que implica habitar simultáneamente dos sistemas lingüísticos dentro de una lengua y sus variedades. Obras que ejemplifican esta experiencia de vida en constante autotraducción entre el español de América por un lado y el español peninsular por otro, son *Casi nada que ponerse* (2016), de Lucía Lijtmaer; *Una casa lejos de casa. La escritura extranjera* (2020), de Clara Obligado; e *Historia de mi lengua* (2023), de Claudia Apablaza.

Bibliografía general

Adriaensen, Brigitte (2007): *La poética de la ironía en la obra tardía de Juan Goytisolo (1993-2000)*. Madrid: Verbum.

Agamben, Giorgio (2011): *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Aguilar Gil, Yásnaya Elena (2020): *Ää: manifiestos sobre la diversidad lingüística*. Oaxaca: Almadía.

Ahmed, Sara (2014): *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Aira, César (2000): "Lo incomprensible", en *El Malpensante*, 24: pp. 32-38.

Aizenberg, Edna (2005): "Ethnos Meets Eros on the River Plate: Marcelo Birmajer, Sylvia Molloy, Anna Kazumi Stahl", en *Studies in 20th and 21st Century Literature*, 29 (2): pp. 205-221.

Alberca, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Alcoba, Laura (2013): *Le bleu des abeilles*. Paris: Gallimard.

— (2021): *Trilogía de la casa de los conejos*. Madrid: Alfaguara. Traducción de Leopoldo Brizuela, Mirta Rosenberg y Gastón Navarro.

— (2023): *Les rives de la mer douce*. Paris: Mercure de France.

Altman, Janet (1982): *Epistolarity: Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State University.

Alvstad, Cecilia (2022): "Traducir para el lector translingüe: incongruencias productivas entre tres versiones de *Los niños perdidos* de Valeria Luiselli", en *Revista Letral*, 28: pp. 91-110, <http://dx.doi.org/10.30827/rl.vi28.21368> [Consultado 16/07/2024].

Amaro, Lorena (2010): "Poética, erótica y políticas del nombre propio: de la magia a la autobiografía", en *Aisthesis*, 47: pp. 229-246.

— (2018): *La pose autobiográfica. Ensayos sobre la narrativa chilena*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.

— (2021): "Lenguas que estallan. Traducción y rebelión de la 'normalidad' lingüística en tres narrativas pre y post estallido social chileno", en *Alea*, 23 (2): pp. 77-91, <https://doi.org/10.1590/1517-106X/20212327791> [Consultado 02/10/2025].

Amícola, José (2020): "Gabriela Cabezón Cámara: pañuelo atado al cuello", en *Un brillo concheperla. Teoría queer y literatura latinoamericana*. La Plata: EDULP: pp. 199-214.

Anderson, Benedict (1983): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

Aniñir, David (2009): *Mapurbe: venganza a raíz*. Santiago de Chile: Pehuén (2ª edición revisada y aumentada).

Anokhina, Olga (ed.) (2019): *Multilingüismo y creatividad literaria*. Medellín: Mutatis Mutandis (eBook).

Anselmi, Simona (2002): *On Self-Translation. An Exploration in Self-Translators' Teloi and Strategies*. Milano: LED.

Antileo, Enrique y Alvarado, Claudio (2018): *Fütra Waria o Capital del Reyno. Imágenes, escrituras e historias mapuche en la gran ciudad 1927-1992*. Santiago de Chile: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.

Anzaldúa, Gloria (1987): *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.

Appiah, Kwame Anthony (2006): *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*. New York: W. W. Norton & Company.

Apter, Emily (2006): *The Translation Zone. A New Comparative Literature*. Princeton: Princeton University Press.

— (2013): *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. New York: Verso.

Arnoux, Elvira (2016): "La perspectiva glotopolítica en el estudio de los instrumentos lingüísticos: aspectos teóricos y metodológicos", en *Revista Matraga*, 23 (38): pp. 18-42.

Augé, Marc (1992): *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.

Ausoni, Alain (2018): *Mémoires d'Outre-Langue. L'écriture translingue de soi*. Genève: Slatkine.

Avilés, Luis F. (2023): "La hospitalidad lingüística y la crisis de la mediación fronteriza en *Los niños perdidos* de Valeria Luiselli", en *Latin American Literary Review*, 50 (100): pp. 38-45.

Azevedo, Desirée y Sanjurjo, Liliana (2013): "Between Dictatorships and Revolutions: Narratives of Argentine and Brazilian Exiles", en *Vibrant Virtual Brazilian Anthropology*, 10 (2): pp. 305-338, <https://www.redalyc.org/pdf/4069/406941916010.pdf> [Consultado 14/01/2023].

Bachelard, Gaston (1957): *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France.

Barthes, Roland (1961): "Pour une psycho-sociologie de l'alimentation contemporaine", en *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 5: pp. 977-986.

— (1972): "Proust et les noms", en *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil: pp. 121-134.

— (2002): "Un univers articulé de signes", en *Œuvres complètes*, vol. III, 1968-1971. Paris: Seuil: pp. 649-654.

Basile, Teresa (2019): *Infancias: la narrativa argentina de hijos*. Villa María: EDUVIM.

Beaujour, Elizabeth Klosty (1989): *Alien Tongues. Bilingual Russian Writers of the "First" Emigration*. Ithaca: Cornell University Press.

Berlant, Lauren y Stewart, Kathleen (2019): *The Hundreds*. Durham/London: Duke University Press.

Besemeres, Mary (2002): *Translating One's Self: Language and Selfhood in Cross-Cultural Autobiography*. Bern: Peter Lang.

— (2006): "Language and Emotional Experience: The Voice of Translingual Memoir", en Aneta Pavlenko (ed.), *Bilingual Minds: Emotional Experience, Expression and Representation*. Clevedon: Multilingual Matters: pp. 34-58.

Bhabha, Homi K. (1994): *The Location of Culture*. London/New York: Routledge.

Birkenmaier, Anke (2023): "Valeria Luiselli's *Desierto sonoro* and the Sonic Registers of the Novel", en *Revista de Estudios Hispánicos*, 57 (3): pp. 519-538.

Bishop, Elizabeth (1983): *The Complete Poems, 1927-1979*. New York: Farrar, Straus & Giroux.

Bocchino, Adriana A. (2015): "*Manèges* o *La casa de los conejos* de Laura Alcoba: ¿tan solo un problema de traducción?", en Andrea Castro y Anna Forné (eds.), *De nómades y migrantes. Desplazamientos en la literatura, el cine y el arte hispanoamericanos*. Rosario: Beatriz Viterbo: pp. 61-79.

Bonfiglio, Thomas P. (2010): *Mother Tongues and Nations: The Invention of the Native Speaker*. New York: De Gruyter/Mouton.

Booker, Sarah K. (2017): "On Meditation and Fragmentation: The Translator in Valeria Luiselli's *Los ingrávidos*", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 41 (2): pp. 273-295.

— (2023): "Resisting Translation: Spanglish and Multilingual Writing in the Americas", en Delfina Cabrera y Denise Kripper (eds.), *The Routledge Handbook of Latin American Literary Translation*. London/New York: Routledge: pp. 144-163.

Bortolotto, María Celina y Farnsworth, May Summer (2023): "Los sabores de la pena: duelos mundanos y transformación comunitaria en *Umami* (2015) de Laia Jufresa", en *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 77 (3): pp. 143-155, <https://doi.org/10.1080/00397709.2023.2231347> [Consultado 19/04/2025].

Boyden Michael y Kelbert, Eugenia (2018): "Introduction: The Theory Deficit in Translingual Studies", en *Journal of World Literature*, 3 (2): pp. 127-135.

Brablec, Dana (2021): "Who Counts as an Authentic Indigenous? Collective Identity Negotiations in the Chilean Urban Context", en *Sociology*, 55 (1): pp. 129-145, <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0038038520915435> [Consultado 10/02/2024].

Brodzki, Bella (2007): *Can These Bones Live? Translation, Survival, and Cultural Memory*. Palo Alto: Stanford University Press.

Bruce-Novoa, Juan (1990): *RetroSpace: Collected Essays on Chicano Literature, Theory and History*. Houston: Arte Publico Press.

Butler, Judith (1990): *Gender Trouble*: *Feminism and the Subversion of Identity*. London/New York: Routledge.
— (2004): *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London/New York: Verso.
— (2010): *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós.
Cabezón Cámara, Gabriela (2017): *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Literatura Random House.
Cabrera, Delfina (2016): *Las lenguas vivas. Zonas de exilio y traducción en Manuel Puig*. Buenos Aires: Prometeo.
Calvet, Louis-Jean (1999): *Pour une écologie des langues du monde*. Paris: Plon.
— (2007): "La mondialisation au filtre des traductions", en *Hermès*, 49: pp. 45-57.
Cárdenas, Mauro Javier (2016): *The Revolutionaries Try Again*. Minneapolis: Coffee House Press.
Carrasco, Iván (2003): "La poesía etnocultural en el contexto de la globalización", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 58: pp. 175-192.
Carrillo Martín, Francisco (2024): "Viaje al fin del archivo: *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli", en *Hispanófila*, 200: pp. 179-192.
Caruth, Cathy (1996): *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
Casanova, Pascale (1999): *La République mondiale des Lettres*. Paris: Seuil.
— (2021): *La lengua mundial. Traducción y dominación*. Buenos Aires: Ethos. Traducción de Laura Fólica; prólogo de Roberto Bein.
Cassin, Barbara (2004): *Le vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*. Paris: Seuil/Le Robert.
Castro-Gómez, Santiago y Grosfoguel, Ramón (eds.) (2007): *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo de Hombre.
Catrileo, Daniela (2019a): *Piñen*. Santiago de Chile: Libros del Pez Espiral.
— (2019b): *"Es necesario sacar el blanqueamiento que existe en el feminismo hegemónico"*. Entrevista en *Raza Cómica*, 31 julio 2019, <https://razacomica.cl/sitio/2019/07/31/daniela-catrileo-es-necesario-sacar-el-blanqueamiento-que-existe-en-el-feminismo-hegemonico/> [Consultado 20/02/2023].
— (2022): *Piñen*. Barcelona: Las Afueras.
— (2023): *Potencia champurria. Apuntes intersticiales para una reflexión estética*. Pontificia Universidad Católica de Chile. Tesis de magíster inédita.
Cavarero, Adriana (2024): *Cuéntame mi historia. Filosofía de la narración*. Buenos Aires: Katz.
Certeau, Michel de (1980): *L'invention du quotidien, tome I: Arts de faire*. Paris: UGE (10/18).
Chartier, Roger (2006): *Escribir y borrar. Cultura y literatura (siglos XI-XVIII)*. Buenos Aires: Katz.
Chiaravalli, Magdalena y Escobar Aguiar, María Laura (2022): "Ambigüedades en la construcción de un *ethos queer* en *Las aventuras de la China Iron* y su traducción al inglés", en María Laura Spoturno (ed.), *Subjetividad,*

discurso y traducción. La construcción del ethos en la escritura y la traducción. Valladolid: *Vertere. Monográficos de la revista Hermeneus*, (24): pp. 187-204.

Cohn, Deborah (2002): "La construcción de la identidad cultural en México: nacionalismo, cosmopolitismo e infraestructura intelectual 1945-1968", en Kristine Vanden Berghe y Maarten Van Delden (eds.), *El laberinto de la solidaridad. Cultura y política en México (1910-2000).* Amsterdam/New York: Rodopi: pp. 89-103.

Conde, Óscar (2019): *Diccionario etimológico del lunfardo*. Buenos Aires: Taurus.

Cornejo Polar, Antonio (1978): "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 7: pp. 7-21.

Croce, Marcela (2020): "Provocaciones al canon: género y crítica acicateados en *Las aventuras de la China Iron*", en *Palimpsesto*, 10 (17): pp. 15-23, <https://www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/palimpsesto/article/view/4112> [Consultado 08/11/2022].

Dasilva, Xosé Manuel y Tanqueiro, Helena (eds.) (2011): *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo: Academia del Hispanismo.

De Balsi, Sara (2024): *La francophonie translingue. Eléments pour une poétique*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

De Diego, José Luis (2003): *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en la Argentina 1970-1986*. La Plata: Al Margen.

De Leone, Lucía (2021): "Vuelos erráticos sobre una pampa migrante: *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara", en *Chuy*, 10 (8): pp. 64-78, <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/chuy/article/view/1097> [Consultado 11/11/2022].

Deleuze, Gilles (1996): *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1975): *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit.

— (1980): *Mille Plateaux*. Paris: Minuit.

De Maeseneer, Rita (2012): *Devorando a lo cubano. Una aproximación gastrocrítica a textos relacionados con el siglo XIX y el Período Especial*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

Dembeck, Till (2017): "There Is No Such Thing as a Monolingual Text! New Tools for Literary Scholarship" en *Polyphonie. Mehrsprachigkeit_Kreativität_Sprache_Literatur*, 1, <http://www.polyphonie.at/?op=publicationplatform&sub=viewcontribution&contribution=105&lang=4> [Consultado 03/11/2022].

Derrida, Jacques (1996): *Le monolinguisme de l'autre.* Paris: Galilée.

Dumoulin, Anke (2021): "Grabar el eco. Un análisis del archivo sonoro en *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli". Universiteit Gent. Trabajo de fin de grado inédito.

Emmelhainz, Irmgard (2017): "Compromiso político, empatía y realismo neoliberal en *Carne y arena* de Alejandro González Iñárritu y en *Tell Me How it Ends* de Valeria Luiselli", en *Campo de Relámpagos*, 5 noviembre 2017.

Emmerich, Karen (2017): *Literary Translation and the Making of Originals*. London: Bloomsbury.

Escobar, Anna María y Potowski, Kim (2015): *El español de los Estados Unidos*. Cambridge: Cambridge University Press.

Espino Barrera, Tomás (2018): *Nación, lengua y exilio. Imágenes de la lengua materna y el multilingüismo en la literatura exofónica europea*. Universidad de Granada. Tesis doctoral inédita.

— (2021): "Desterrados y deslenguados: la percepción de la atrición lingüística en José María Blanco White y Juan Ramón Jiménez", en Renata Enghels, Diana Castilleja y An Vande Casteele (eds.), *Cruzando fronteras. Español e inglés en contacto: prácticas lingüísticas, ideologías e identidades*. Roma: Aracne: pp. 281-300.

— (2022): "El bilingüe como doble en las memorias de Ariel Dorfman", en *Revista Letral*, 28, enero 2022: pp. 135-151, <https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/21375/22613> [Consultado 14/09/2023].

Esteban, Ángel y Montoya Juárez, Jesús (2011): "¿Desterritorializados o multiterritorializados? La narrativa hispanoamericana en el siglo xxi", en Francisca Noguerol *et al*. (eds.), *Literatura más allá de la nación. De lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo xxi*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert: pp. 7-13.

Ette, Ottmar (2006): *Zwischen Welten Schreiben. Literatur ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos.

Fabietti, Elena y Ghyselinck, Zoë (eds.) (2026): *Necrodialogues and Media: Communicating with the Dead in the Twentieth and Twenty-First Centuries*. Berlin: De Gruyter.

Fandiño, Laura (2019): "Canon, espacio y afectos en *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara", en *Hispanófila*, 186: pp. 49-66.

Felman, Shoshana y Laub, Dori (1992): *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. London/New York: Routledge.

Ferguson, Charles A. (1959): "Diglossia". *Word: Journal of the Linguistic Circle of New York*, 2: pp. 325-340.

Fernández Adechedera, Fabiola (2016): *Poéticas del vaivén: ensayos sobre memoria, lengua y extranjería en la obra de Fabio Morábito*. Caracas: Monte Ávila.

Ferreri, Natalia (2019): "El 'recién llegado' y los sentidos de la hospitalidad en *El azul de las abejas* de Laura Alcoba"; en Ana María Gentile et al. (eds.), *Miradas sobre la literatura en lengua francesa. Hospitalidad, extranjería, revolución y diálogos culturales*. XXX Jornadas de Literatura Francesa y Francófona. Ensenada: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación: pp. 39-45.

Fiorani, Flavio (2022): *Habitar la distancia. Ficciones latinoamericanas sobre el judaísmo*. Roma: Nova Delphi.

Foffani, Enrique (2012): "Las lenguas abuelas: eso es todo lo que queda en el tintero (sobre *Reducciones* de Jaime Luis Huenún)", en Jaime Luis Huenún, *Reducciones*. Santiago de Chile: LOM: pp. 169-180.

— (ed.) (2024): *Poéticas indígenas contemporáneas. Literatura y transculturación en América Latina (ss. XX y XXI)*. Buenos Aires: Katatay.

Fonseca, Carlos (2022): *Austral*. Barcelona: Anagrama.

François, Liesbeth (2021): *Subterranean Space in Contemporary Mexican City Literature*. London: Palgrave MacMillan.

Fuks, Julián (2015): *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras.

— (2018): *La resistencia*. Barcelona: Literatura Random House. Autotraducción.

Gandolfo, Elvio E. (1997): "La nueva y el viejo en clave yanqui", en *V de Vian*, 7 (29): pp. 45-47, <https://www.ahira.com.ar/ejemplares/v-de-vian-n-29/> [Consultado 25/08/2023].

García, Ofelia (2014): *Translanguaging. Language, Bilingualism and Education*. London: Palgrave Macmillan.

García Belmonte, Alberto (2024): "'No se puede prescribir la escritura': Entrevista a Valeria Luiselli", en *Letras Libres*, 7 junio 2024, <https://letraslibres.com/entrevistas/garcia-belmonte-entrevista-valeria-luiselli-biblioteca-futuro/> [Consultado 03/09/2024].

García Canclini, Néstor (1989): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la* modernidad. Ciudad de México: Grijalbo.

García Sánchez, Nayeli (2017): "Yuri Herrera: 'Escribir es responder a nuestros hallazgos del mundo'". Entrevista en *Literal Magazine*, 2 octubre 2017, <https://literalmagazine.com/yuri-herrera-escribir-es-responder/limagris.comes.wikipedia.org+5literalmagazine.com+5literatura.inba.gob.mx+5> [Consultado 06/03/2024].

Garramuño, Florencia (2015): *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Gasparini, Pablo (2010): "La extraterritorialidad del pobre", en Nicolás Hochman (ed.), *Pensar el afuera.* Mar del Plata: Kazak: pp. 103-120.

— (2021): *Puertos: Diccionarios. Literaturas y alteridad lingüística desde la pampa*. Rosario: Beatriz Viterbo.

— (2024): "Entre-oyendo lo heterolingüe en América Latina: escenas de escucha de lo lingüísticamente disonante". Vrije Universiteit Brussel. Conferencia inédita 05/11/2024 (sin paginación).

Gasparini, Philippe (2008): *Autofiction*. Paris: Seuil.

Gauvin, Lise (1997): "D'une langue à l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone", en *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*. Paris: Karthala: pp. 6-15.

Geirola, Gustavo (2005): "Chinos y japoneses en América Latina: Karen Tei Yamashita, Cristina García y Anna Kazumi Stahl", en *Chasqui* 34 (2): pp. 113-130.

Ghirimoldi, María Eugenia (2022): "Traducción revisada por la autora: la semiautotraducción en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba", en *Mutatis Mutandis*, 15 (1): pp.111-129, <https://revistas.udea.edu.co/index.php/mutatismutandis/article/view/346407/20807327> [Consultado 18/04/2023].

Gilmour, Rachael y Steinitz, Tamara (eds.) (2018): *Multilingual Currents in Literature, Translation and Culture*. London/New York: Routledge.

Ginzburg, Carlo (2000): *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*. Barcelona: Península.

Ginzburg, Natalia (2023): *Familielexicon*. Amsterdam: De Arbeiderspers.

Golluscio, Lucía (2006): *El pueblo mapuche: poéticas de pertenencia y devenir*. Buenos Aires: Biblos.

Gómez-Barris, Macarena (2017): *The Extractive Zone. Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Durham/London: Duke University Press.

González Arce, Teresa (2016): "Del ensayo a la novela. Los procesos autoficcionales de *Papeles falsos* y *Los ingrávidos* de Valeria Luiselli", en *Sincronía*, 69: pp. 254-268, <https://www.redalyc.org/journal/5138/513852378020/html/> [Consultado 29/08/2024].

González Veiguela, Lino (2010): "Yuri Herrera, viajes hasta el final del mundo conocido". Entrevista en *Clarín: Revista de Nueva Literatura*, 85 (15): pp. 41-44.

Gordo, Alberto (2015): "Eduardo Halfon: 'La literatura no es vehículo de nada más que de sí misma'", en *El Español*, 22 de septiembre 2015, <https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20150922/eduardo-halfon-literatura-no-vehiculo-misma/65993448_0.html> [Consultado 20/09/2025].

Gramling, David (2016): *The Invention of Monolingualism*. New York: Bloomsbury.

Gras Miravet, Dunia (2019): "En el nombre del padre: *Volverse Palestina. Volvernos otros*, de Lina Meruane, versiones de una obra en marcha", en *Revista Letral*, 22: pp. 169-198, <https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/8855> [Consultado 09/09/2025].

Gras Miravet, Dunia; Martínez, Josebe y Ternicier, Constanza (eds.) (2025): *Condición de extranjería. Exocríticas y estéticas migrantes: escritoras latinoamericanas en el Norte Global*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

Gras Miravet, Dunia y Torres, Victoria (eds.) (2024): *Constelaciones y redes literarias de escritoras latinoamericanas actuales entre América y Europa*. Berlin: Peter Lang.

Grinberg Pla, Valeria (2024): "La escritura extraterritorial y multilingüe de Lina Meruane", en Dunia Gras Miravet y Victoria Torres (ed.), *Constelaciones y redes literarias de escritoras latinoamericanas actuales entre América y Europa*. Berlin: Peter Lang: pp. 117-133.

Grosjean, François (1982): *Life with Two Languages: An Introduction to Bilingualism*. Cambridge: Harvard University Press.

Grutman, Rainier (1997): *Des langues qui résonnent. L'Hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*. Montréal: Fides-CÉTUQ.

— (2002): "Les motivations de l'hétérolinguisme: réalisme, composition, esthétique", en Furio Brugnolo y Vincenzo Orioles (eds.), *Eteroglossia e plurilinguismo letterario.* Roma: Il Calamo: pp. 329-349.

— (2009): "Multilingualism", en Mona Baker y Gabriela Saldana (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge: pp.182-186.
— (2013): "Beckett and Beyond. Putting Self-Translation in Perspective", en *Orbis Litterarum*, 68 (3): pp. 188-206.
Grutman, Rainier y Spoturno, María Laura (2022): "Autotraducción, América Latina y la diáspora latina", en *Mutatis Mutandis*, 15 (1): pp. 2-7, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=499272772002> [Consultado 07/04/2023].
Guerrero, Gustavo; Locane, Jorge J.; Loy, Benjamin y Müller, Gesine (eds.) (2020): *Literatura latinoamericana mundial. Dispositivos y disidencias*. Berlin: De Gruyter.
Guillén, Claudio (1995): *El sol de los desterrados: literatura y exilio*. Barcelona: Quaderns Crema.
Guzmán Rubio, Federico (2014): "*El idioma materno*. Fabio Morábito", en *Otra Parte*, 30 octubre 2014, <https://www.revistaotraparte.com/literatura-iberoamericana/el-idioma-materno/> [Consultado 15/12/2022].
Halfon, Eduardo (2011): *Mañana nunca lo hablamos*. Valencia: Pre-Textos.
Hall, Edith (1989): *Inventing the Barbarian Greek Self-Definition through Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.
Haraway, Donna J. (2016): *Staying With the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham/London: Duke University Press.
Heffes, Gisela (ed.) (2012): *Poéticas de los dislocamientos.* Houston: Literal Publishing.
Helgesson, Stefan (2022): "Regimes of Comprehensibility: a Perspectival Approach to Literary Multilingualism", en *Apples – Journal of Applied Language Studies*, 16 (3): pp. 1-18.
Helgesson, Stefan y Kullberg, Christina (2018): "Translingual Events: World Literature and the Making of Language", en *Journal of World Literature*, 3: pp. 136-152.
Hemingway, Ernest (1964): *A Moveable Feast*. London: Jonathan Cape.
Herrera, Yuri (2010): *Señales que precederán al fin del mundo*. Cáceres: Periférica.
Hersant, Patrick (2017): "Author-Translator Collaborations: A Typological Survey", en Anthony Cordingley y Céline Frigau Manning (eds.), *Collaborative Translation from the Renaissance to the Digital Age.* New York: Bloomsbury: pp. 91-110.
Hirsch, Marianne (2012): *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
Hokenson, Jan W. (1995): "Intercultural Autobiography", en *a/b: Auto/Biography Studies*, 10 (1): pp. 92-113, <https://doi.org/10.1080/08989575.1995.10815060> [Consultado 26/07/2017].
— (2013): "History and the Self-Translator", en Anthony Cordingley (ed.), *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*. London: Bloomsbury: pp. 39-60.

Hokenson, Jan W. y Munson, Marcella (2007): *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation.* Manchester/Kinderhook: St. Jerome.

Ilarregui, Gladys (2005): "Los mapas que giran: *Leaving* de Sergio Waisman", en *Ciberletras*, 14, <https://www.lehman.edu/media/Ciberletras/documents/ISSUE-14.pdf> [Consultado 11/01/2026].

Íñiguez Rodríguez, Edgardo (2019): "Mito, violencia y necroescrituras en *Señales que precederán al fin del mundo*", en *Mitologías Hoy*, 19: pp. 233-244.

Iwasaki, Fernando (2014): "La Mancha extraterritorial", en *El Mercurio*, 17 agosto 2014, <http://www.elcastellano.org/la-mancha-extraterritorial> [Consultado 14/04/2019].

Jauss, David (2011): "What We Talk About When We Talk About Flow", en *On Writing Fiction: Rethinking Conventional Wisdom About the Craft.* Cincinnati: Writer's Digest Books: pp. 71-96.

Jelin, Elizabeth (2002): *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

Jensen, Silvina (2011): "Exilio e historia reciente: avances y perspectivas de un campo en construcción", en *Aletheia*, 1 (2), <https://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/article/view/ATHv01n02a02/17081> [Consultado 04/02/2020].

Jones, Ellen (2022): *Literature in Motion. Translating Multilingualism Across the Americas*. New York: Columbia University Press.

Jossa, Emanuela (2023): "María Fernanda Ampuero y la narrativa del disgusto: *Pelea de gallos* y *Sacrificios humanos*", en *Visitas al Patio*, 17 (1): pp. 50-64.

Jufresa, Laia (2014): *El esquinista*. Ciudad de México: Tierra Adentro.

— (2015): *Umami*. Ciudad de México: Literatura Random House.

— (2023): *Veinte, veintiuno*. Ciudad de México: Literatura Random House.

Jünke, Claudia (2024): "Memoria y traducción en las autoficciones de Laura Alcoba: narrar la violencia y el exilio entre Argentina y Francia", en Teresa Basile y Cecilia González (eds.), *Los trabajos del exilio en les hijes. Narrativas argentinas extraterritoriales*. Villa María: EDUVIM: pp. 321-344.

Kaës, René (2002): "Polifonía del relato y trabajo de la intersubjetividad en la elaboración de la experiencia traumática", en *Revista de la Asociación Argentina de Psicología y Psicoterapia de Grupo XXV*, 2: pp. 15-27.

Kamenszain, Tamara (2003): *El ghetto*. Buenos Aires: Sudamericana.

— (2020): *Libros chiquitos*. Buenos Aires: Ampersand.

Kamiya, Alejandra (2024): *Los árboles caídos también son el bosque*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

— (2025): "Estar desde afuera", en *La lengua es un lugar*. Buenos Aires: Gris tormenta.

Kaplan, Alice (1994): "On Language Memoir", en Angelika Bammer (ed.), *Displacements: Cultural Identities in Question*. Bloomington: Indiana University Press.

Kellman, Steven G. (2000): *The Translingual Imagination*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Kellman Steven G. y Lvovich, Natasha (2015): "Literary Translingualism: Multilingual Identity and Creativity", en *L2 Journal*, 7: pp. 3-5.

— (eds.) (2021): *Routledge Handbook of Literary Translingualism*. London/New York: Routledge.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1997): *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Edicial.

Ko, Chisu Teresa (2019): "Self-Orientalism and Inter-Imperiality in Anna Kazumi Stahl's 'Flores de un solo día'", en *Latin American and Caribbean Ethnic Studies* 14 (1): pp. 70-89.

Köpke, Barbara y Schmid, Monika S. (2004): "Language Attrition: The Next Phase", en Monika S. Schmid *et al.* (eds.), *First Language Attrition: Interdisciplinary Perspectives on Methodological Issues*. Amsterdam: John Benjamins: pp. 1-43.

Kramsch, Claire (2004): "The Multilingual Experience: Insights from Language Memoirs", en *Transit*, 1 (1), <https://escholarship.org/uc/item/9h79g172> [Consultado 03/03/2014].

Kremnitz, Georg (2015): *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Ein kommunikationssoziologischer Überblick.* Wien: Praesens.

Kripper, Denise (2017): "A Scene of Translation: An Interview with Sergio Waisman", en *Latin American Literature Today*, <https://www.latinamericanliteraturetoday.org/en/2017/january/scene-translation-interview-sergio-waisman-denise-kripper> [Consultado 13/12/2018].

Kristeva, Julia (1987): *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard.

Kulawik, Krzysztof (2009): *Travestismo lingüístico. El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

LaCapra, Dominick (2001): *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Lakoff, George y Johnson, Mark (2008): *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.

Lattanzi, Stefano (2013): "Anna Kazumi Stahl: el mundo hispanoamericano en los relatos de una autora transnacional", en *Les Ateliers du SAL*: pp. 158-172.

Lefevere, André (1975): *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Assen: Van Gorcum.

Lennon, Brian (2010): *In Babel's Shadow: Multilingual Literatures, Monolingual States*. Minneapolis: University Press of Minnesota.

Levine, Suzanne Jill (1991): *The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction*. Saint Paul: Graywolf Press.

Libro, María Fernanda (2021): *Poesía mapuche contemporánea: identidad, comunidad y cuerpo*. Universidad Nacional de Córdoba. Tesis doctoral en acceso abierto, <https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/RDUUNC_b9bcf1556d4e9601be96edabd48e82e6> [Consultado 05/12/2025].

Licata, Nicolas (2019a): "Ethos discursivo en *Papeles falsos* y *Los ingrávidos* de Valeria Luiselli. ¿Hacia una postura radicante?", en Marco Kunz y Cristina Mondragón (eds.), *Nuevas narrativas mexicanas 3*. Barcelona: Linkgua: pp.

151-170, <https://www.academia.edu/82205797/Ethos_discursivo_en_Papeles_falsos_y_Los_ingr%C3%A1vidos_de_Valeria_Luiselli_Hacia_una_postura_radicante> [Consultado 03/07/2024].

— (2019b): "Paradoja de la ceguera vidente y puesta en escena del autor en *Los ingrávidos* de Valeria Luiselli", en *Amerika*, 19: s.p., <http://journals.openedition.org/amerika/10772> [Consultado 08/07/2024].

Lie, Nadia (2017): *The Latin American (Counter-) Road Movie and Ambivalent Modernity*. London: Palgrave Macmillan.

Locane, Jorge J. (2022): "Sobre el mundo, sobre el imperio. Notas conjeturales para pensar el tono apocalíptico de ciertas humanidades actuales", en Gesine Müller y Benjamin Loy (eds.), *Post-Global Aesthetics. 21st Century Latin American Literatures and Cultures*. Berlin: De Gruyter: pp. 45-60.

Logie, Ilse (2019a): "Dos voces autotraductoras de América Latina: Sergio Waisman y Paloma Vidal", en *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 35 (1): pp. 105-118.

— (2019b): "¿Postmemoria en el Cono Sur? Sobre la aplicabilidad de un concepto", en Lucero de Vivanco y Teresa Johansson (eds.), *Pasados contemporáneos. Acercamientos interdisciplinarios a los derechos humanos y las memorias en Perú y América Latina*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert: pp. 275-292.

— (2020a): "*Los niños perdidos* de Valeria Luiselli: el intérprete ante las vidas 'dignas de duelo'", en *Iberoamericana*, 20 (75): pp. 103-116.

— (2020b): "¿Escritos en la traducción y para la traducción? Valeria Luiselli y Mario Bellatin", en Gustavo Guerrero, Jorge J. Locane, Benjamin Loy y Gesine Müller (eds.), *Literatura latinoamericana mundial. Dispositivos y disidencias*. Berlin: De Gruyter: pp. 207-222.

— (2021): "El español como objeto de deseo en dos autores translingües de América Latina: Fabio Morábito y Anna-Kazumi Stahl", en Sabine Friedrich, Annette Keilhauer y Laura Welsch (eds.), *Libros que viajan. Traducir en América Latina. Diálogos con Andrea Pagni*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert: pp. 223-241.

— (2023): "Reflejos entrecruzados: *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara en traducción inglesa", en Céline Letawe y Christine Pagnoulle (eds.), *Le Vouloir-Traduire. En hommage à Patricia Willson*. Liège: Presses Universitaires de Liège: pp. 131-152.

— (2025): "Zonas de tensión y cruces lingüísticos en *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara", en Griselda Mársico y Andrea Pagni (eds.), *Modelar lo foráneo. Diálogos críticos con Patricia Willson sobre la traducción en Argentina*. Buenos Aires: EThos Traductora: pp. 227-248.

Lombardo, Martín (2015): "Autoridad, transgresión y frontera (sobre la narrativa de Yuri Herrera)", en *Inti: Revista de Literatura Hispánica,* 79-80: pp. 193-214.

López, Ricardo (2024): "Laia Jufresa en Revista Purgante", 27 febrero 2024, *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=SrVsr1PRb6o> [Consultado 06/05/2025].

Ludmer, Josefina (1984): *La sartén por el mango. Escritura de mujeres en América Latina*. Río Piedras: Huracán.

— (1988): *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.

Luiselli, Valeria (2007): "Fabio Morábito: poesía y traducción". Valeria Luiselli platica con Fabio Morábito, en *Letras Libres*, 1 diciembre 2007, <https://letraslibres.com/literatura/fabio-morabito-poesia-y-traduccion/> [Consultado 12/06/2018].

— (2009a): "What the Doorman Sees", en *The New York Times*, 15 mayo 2009, <https://www.nytimes.com/2009/05/17/nyregion/thecity/17door.html> [Consultado 13/10/2018].

— (2009b). "Gilberto Owen, narrador", en *Letras Libres*, 91, <https://letraslibres.com/revista-mexico/gilberto-owen-narrador/> [Consultado 13/10/2018].

— (2013), *Papeles falsos*. Ciudad de México: Sexto Piso.

— (2014): "Una lengua para Pretoria", en *Dossier*, 23, marzo 2014: pp. 124-128.

— (2015): "El 'desmadre lingüístico' de escribir en dos idiomas", en *BBC Mundo*, 19 octubre 2015, <https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/10/151005_hay_festival_mexico_luiselli_plus_ig> [Consultado 12/10/2018].

— (2016a): *Los ingrávidos*. Ciudad de México: Sexto Piso.

— (2016b): "Tell Me How It Ends (An Essay in Forty Questions)", en John Freeman (ed.), *Freeman's. Family: The Best New Writing on Family*: pp. 96-123.

— (2016c): *Los niños perdidos (Un ensayo en cuarenta preguntas)*. Ciudad de México: Sexto Piso.

— (2016d): "Interview: Laia Jufresa", en *BOMB Magazine*, 137, <https://bombmagazine.org/articles/2016/09/15/laia-jufresa/> [Consultado 09/04/2025].

— (2017): *Tell Me How It Ends: An Essay in Forty Questions*. Minneapolis: Coffee House Press.

— (2019a): *Lost Children Archive*. New York/London: Alfred A. Knopf/Fourth Estate.

— (2019b): *Desierto sonoro*. Ciudad de México: Sexto Piso. Traducción de Daniel Saldaña París y Valeria Luiselli.

Maingueneau, Dominique (2004): *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin.

Marín Yarza, Maribel (2018): "Cárdenas: 'EE.UU. está basado en la explotación de los latinoamericanos'", en *Babelia. El País*, 17 mayo 2018, <https://elpais.com/cultura/2018/05/08/babelia/1525788622_749005.html> [Consultado 09/09/2025].

Martinetto, Vittoria (2006): "Extranjera para sí misma: diálogo entre identidad y creación en *Flores de un solo día* de Anna Kazumi Stahl", en *Artifara – Revista de Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas*, 6, <https://ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/2976/2865> [Consultado 19/04/2022].

Martínez Pérsico, Marisa (2021): "Poéticas anfibias. Escribir entre dos lenguas. Entrevista a Fabio Morábito", 19 noviembre 2021. Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=GncJRATflUo> [Consultado 23/04/2022].

Masiello, Francine (2001): *El arte de la transición*. Buenos Aires: Norma.

Mbembe, Achille (2019): *Necropolitics*. Durham/London: Duke University Press.

Meizoz, Jerôme (2007): *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine.

Menestrina, Enzo Matías (2020): "'La experiencia del exilio determina y deja una huella para siempre': entrevista a la escritora Laura Alcoba" en *Anclajes*, XXIV (2), mayo-agosto 2020: pp. 63-78, <https://doi.org/10.19137/anclajes-2020-2425> [Consultado 07/04/2023].

— (2021): "La restitución del pasado: memoria autoficcional en *El azul de las abejas* de Laura Alcoba" en *Anclajes*, XXV (1), enero-abril 2021: pp. 151-166, https://doi.org/10.19137/anclajes-2021-25111 [Consultado 07/04/2023].

Meruane, Lina (2014): *Volverse palestina* seguido de *Volvernos otros*. Santiago de Chile: Literatura Random House.

— (2021): *Palestina en pedazos*. Santiago de Chile: Literatura Random House.

Meylaerts, Reine (2010): "Multilingualism and Translation", en Yves Gambier, Lieven D'Hulst y Luc van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies.* Amsterdam: John Benjamins.

Molloy, Sylvia (1996): *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Ciudad de México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica.

— (2016): *Vivir entre lenguas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Molloy Sylvia y Siskind, Mariano (eds.) (2006): *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires: Norma.

Montale, Eugenio (2006): *Poesía completa*. Edición bilingüe. Traducción, prólogo y notas de Fabio Morábito. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores.

Mora, Vicente Luis (2014): "Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la novela glocal", en *Pasavento*, 2 (2): pp. 319-343, <https://erevistas.publicaciones.uah.es/ojs/index.php/pasavento/article/view/1001> [Consultado 02/04/2019].

Morábito, Fabio (1993): "El escritor en busca de una lengua", en *Vuelta*, 195: pp. 22-24.

— (2006): *La ola que regresa (Poesía reunida)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

— (2009): *La lenta furia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

— (2014): *El idioma materno*. Ciudad de México: Sexto Piso.

— (2015a): *También Berlín se olvida*. Ciudad de México: Sexto Piso.

— (2015b): "*El esquinista*, de Laia Jufresa", en *Tierra Adentro*, <https://tierraadentro.fondodeculturaeconomica.com/el-esquinista-de-laia-jufresa/> [Consultado 17/08/2025].

— (2016): "Escribir cuando los otros duermen", en *Otros diálogos de El Colegio de México*, 27 marzo 2016, <https://otrosdialogos.colmex.mx/escribir-cuando-los-otros-duermen> [Consultado 07/04/2018].
— (2020): "Escribir en casa ajena", en *Latin American Literature Today*, 14: s.p., mayo 2020, <https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2020/05/writing-someone-elses-house-fabio-morabito/> [Consultado 11/06/2021].
— (2021): *A cada cual su cielo*. Madrid: Visor.
Moraña, Mabel (2021): *"Nosotros los bárbaros": tres narradores mexicanos en el siglo xxi*. Ciudad de México: Bonilla Artigas: pp.197-275.
Müller, Gesine y Gras Miravet, Dunia (2015): *América Latina y la literatura mundial: mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
Muslip, Eduardo (2023): "Escucha furtiva", en *Bazar Americano*, 90, diciembre/enero 2023, s.p., en *Archivobazar*, <https://archivobazar.com/resenas.php?cod=571&pdf=si> [Consultado 28/09/2023].
Nail, Thomas (2015): *The Figure of the Migrant*. Stanford: Stanford University Press.
Navarro Pastor, Santiago (2012): "La violencia en sordina en *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera", en *iMex: México Interdisciplinario. Interdisciplinary Mexico,* 1 (1): pp. 93-126.
Noorani, Yaseen (2013): "Hard and Soft Multilingualism", en *Critical Multilingualism Studies*, 1 (2): pp. 7-28.
Pagni, Andrea (2020): "Trauma y traducción en cinco novelas latinoamericanas contemporáneas: aportes a una posible tipología", en *Iberoamericana* 20 (75): pp. 23-36.
— (2024): "Postmonolingüismo y traducción en *Los ingrávidos* de Valeria Luiselli y sus versiones al inglés y al alemán", en Dunia Gras Miravet y Victoria Torres (eds.), *Constelaciones y redes literarias de escritoras latinoamericanas, entre América y Europa*. Berlin: Peter Lang: pp. 61-81.
Parker, Noel y Vaughan-Williams, Nick (2009): "Lines in the Sand? Towards an Agenda for Critical Border Studies", en *Geopolitics*, 14 (3): pp. 582-587.
Pavlenko Aneta (ed.) (2006): *Bilingual Minds: Emotional Experience, Expression, and Representation*. Clevedon: Multilingual Matters.
Peinador, Minerva (2021): "Refundando la matria Argentina, desdibujando límites normativos. *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara", en *Romanica Olumucensia*, 33 (2): pp. 289-304.
Pérez Firmat, Gustavo (2003): *Tongue Ties: Language Eroticism in Bilingual Writing*. New York: Palgrave Macmillan.
Perloff, Marjorie (2010): "Language in Migration: Multilingualism and Exophonic Writing in the New Poetics", en *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: University of Chicago Press: pp. 123-145.
Piglia, Ricardo (2010): "¿Qué leen los que escriben?", en *Blog de Eterna Cadencia*, en <www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/recomendaciones/item/que-leen-los-que-escriben-12.html> [Consultado 21/07/2017].

Popovič, Anton (1976): *A Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. Edmonton: University of Alberta.

Potenza, Pablo (2018): "*Las aventuras de la China Iron*", *Otra Parte*, 17 mayo 2018, <https://www.revistaotraparte.com/literatura-argentina/las-aventuras-de-la-china-iron/> [Consultado 09/07/2023].

Pratt, Mary Louise (1991): "Arts of the Contact Zone", en *Profession*: pp. 33-40.

— (2008): *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London/New York: Routledge.

Premat, Julio (2014): "Pasados, presentes, futuros de la infancia", en *Cuadernos LIRICO*, 11: pp. 1-16, <https://doi.org/10.4000/lirico.1736> [Consultado 24/10/2024].

Price, Joshua M. (2023): *Translation and Epistemicide: Racialization of Languages in the Americas*. Tucson: University of Arizona Press.

Prieto, Julio (2016): *La escritura errante. Ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica.* Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

Proust, Marcel (2002): *Contre Sainte-Beuve.* Paris: Gallimard.

Rafoth Andersson, Paige (2023): "Care as Entropy in the Migration Writing of Valeria Luiselli", en *A Contracorriente*, 20 (2): pp. 75-101.

Rain Rain, Alicia; Pujal i Llombart, Margot y Mora-Malo, Enrico (2020): "Mujeres mapuche en la diáspora y el retorno al Wallmapu: entre micro-resistencias de género y despojos coloniales", en *Chungara*, 52 (2): pp. 347-360.

Ramos Romero, Berenice (2022): "Un sabor en cada lenguaje. Apropiaciones japonesas en *Umami* de Laia Jufresa", en *HArte*s, III (6): pp. 89-99.

Rancière, Jacques (2000): *Le partage du sensible: esthétique et politique*. Paris: La Fabrique.

Reber, Nichole (2016): "Writing Yourself into the World. A Conversation with Valeria Luiselli", en *World Literature Today*, 90, 1 January 2016, <https://worldliteraturetoday.org/2016/january/writing-yourself-world-conversation-valeria-luiselli-nichole-l-reber> [Consultado 17/03/2018].

Rey, Pedro (2002): "La sintaxis del silencio", en *La Nación*, 8 diciembre 2002, <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-sintaxis-del-silencio-nid456407/> [Consultado 06/02/2018].

Ricárdez, Rosana (2020a): "Y crecimos, pues, enamorados de esas voces. Entrevista con Valeria Luiselli", en *Letras en Línea UAH*, 8 mayo 2020, <https://letrasenlinea.uahurtado.cl/y-crecimos-pues-enamorados-de-esas-voces-entrevista-con-valeria-luiselli/> [Consultado 16/07/2024].

— (2020b): "Traducir, investigar, compartir. Conversación con Daniel Saldaña París", en *Letras en Línea UAH*, 26 junio 2020, <https://letrasenlinea.uahurtado.cl/traducir-investigar-compartir/> [Consultado 16/07/2024].

Ricœur, Paul (2005): *Sobre la traducción*. Buenos Aires: Paidós. Traducción y prólogo de Patricia Willson.

Rivera Cusicanqui, Silvia (2018): *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis.* Buenos Aires: Tinta Limón.

Rivera Garza, Cristina (2012): "Las aventuras de la escritora errante y el extraño caso de la vida acentuada y los dilemas siempre abiertos de la lengua postmaterna", en Gisela Heffes (ed.), *Poéticas de los (dis)locamientos*. Houston: Literal Publishing.
— (2013): *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación.* Ciudad de México: Tusquets.
— (2025): "Escribir en otro idioma también puede servir de guarida", <https://colnal.mx/noticias/escribir-en-otro-idioma-tambien-puede-servir-de-guarida-cristina-rivera-garza/> [Consultado 12/11/2025].
Roche Rodríguez, Michelle (2022): "Entrevista a Valeria Luiselli", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 866: pp. 4-11, <https://cuadernoshispanoamericanos.com/valeria-luiselli/> [Consultado 17/03/2019].
Rodríguez, Samanta (2015): "Devoradores de memorias. Lecturas, lectores y narrativas en torno a la dictadura militar en Brasil", en Verónica Delgado *et al*., *Actas del IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. Universidad Nacional de La Plata, <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8704/ev.8704.pdf> [Consultado 13/02/2023].
Rothberg, Michael (2009): *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press.
Rothlisberger, Silvia (2020): "Interview with Gabriela Cabezón Cámara and Ariana Harwicz", en *The White Review*, <https://www.thewhitereview.org/feature/interview-with-gabriela-cabezon-camara-and-ariana-harwicz/> [Consultado 10/11/2022].
Rotker, Susana (1999): *Cautivas. Olvidos y memoria en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
Said, Edward W. (1985): *Beginnings: Intention and Method*. New York: Columbia University Press.
Sakai, Naoki (2009): "How Do We Count a Language. Translation and Discontinuity", en *Translation Studies*, 2 (1): pp. 71-88.
— (2018): "The Modern Regime of Translation and Its Politics", en Lieven D'hulst e Yves Gambier (eds.), *A History of Modern Translation Knowledge: Sources, Concepts, Effects*. Amsterdam: John Benjamins: pp. 61-74.
Sánchez Prado, Ignacio M. (ed.) (2006): *América Latina en la "literatura mundial"*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
— (2018): *Strategic Occidentalism: On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*. Evanston: Northwestern University Press.
— (2021): "El efecto Luiselli. Notas sobre la nueva literatura mexicana y la lengua inglesa", en Gustavo Guerrero, Benjamin Loy y Gesine Müller (eds.), *World Editors. Dynamics of Global Publishing and the Latin American Case Between the Archive and the Digital*. Berlin: De Gruyter: pp. 95-107.
— (2023): "México, EE.UU. y la era post-global. De la cultura fronteriza a la nueva cuestión binacional", en Gesine Müller y Benjamin Loy (eds.), *Post-Global*

Aesthetics. 21st Century Latin American Literatures and Cultures. Berlin: De Gruyter: pp. 259-281.

Santangelo, Eugenio (2019): "Comunidades que jarchan: Políticas de la lengua y el habitar en las tres novelas de Yuri Herrera", en Ivonne Sánchez Becerril (ed.), *De la alegoría a la palabra: el reino de Yuri Herrera*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México: pp. 23-52.

Santiago, Silviano (2004): *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.

Saporosi, Lucas (2017): "Implicancias epistemológicas y reflexiones metodológicas en torno a la construcción de un archivo afectivo", en *Crítica Contemporánea. Revista de Teoría Política*, 7: pp. 129-147.

Saraceni, Gina (2015): "El ruido menor. Poesía y sonoridad en la poesía de Fabio Morábito", en *El Jardín de los Poetas. Revista de Teoría y Crítica de Poesía Latinoamericana*, 1 (1), <http://www.cajaderesonancia.com/archivos/R4.%20SARACENI-EDITADO%20con%20pie.pdf> [Consultado 10/12/2022].

Sarlo, Beatriz (1996): "Oralidad y lenguas extranjeras: El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo xx", en *Orbis Tertius* 1 (1): pp. 167-178.

Sartre, Jean-Paul (1964): *Les mots*. Paris: Gallimard.

Sayad, Abdelmalek (1999): *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*. Paris: Seuil.

Schoups, Marie (2022): "Niños fantasmas y fantasías infantiles en *Desierto sonoro"*, en *Confluencia*, 37 (2): pp. 83-95.

Seiffert, Marcos (2014): "La extranjería como extimidad: *Más al sur*, de Paloma Vidal", en *Rassegna Iberistica*, 124: pp. 109-116.

— (2022): *La extranjería argentina. Una literatura entre la pertenencia y el extrañamiento*. Córdoba: EDUVIM.

Sepúlveda Eriz, Magda (2013a): *Ciudad quiltra. Poesía chilena* (1973-2013). Santiago de Chile: Cuarto Propio.

— (2013b): "La palabra chileno nada puede expresar: poesía de origen mapuche", en *Taller de Letras*, 52: pp. 175-190.

Sheridan, Guillermo (2012): "Nuevos mensajes de Gilberto", en *Letras Libres,* 7 octubre 2012, <www.letraslibres.com/mexico-espana/nuevos-mensajes-gilberto> [Consultado 09/12/2018].

Shklovsky, Viktor (2015): "Art, as Device", en *Poetics Today*, 36 (3): pp. 151-174, <https://doi.org/10.1215/03335372-3160709> [Consultado 07/09/2025].

Shumway, Nicolas (1991): *The Invention of Argentina*. Berkeley: University of California Press.

Siskind, Mariano (2014): *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America.* Evanston: Northwestern University Press.

— (2019): "Towards a Cosmopolitanism of Loss. An Essay About the End of the World", en Gesine Müller y Mariano Siskind (eds.), *World Literature, Cosmopolitanism, Globality*. Berlin: De Gruyter: pp. 205-235.

Smith, Wendy (2015): "An International Life in Essays and Fiction: Valeria Luiselli", en *Publishers Weekly*, 25 abril 2015, <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/authors/profiles/article/62009-an-international-life-in-essays-and-fiction-valeria-luiselli.html> [Consultado 09/07/2024].

S.n. (2016): "Niños de Centroamérica migran a Estados Unidos para salir de pesadillas: Valeria Luiselli", en *Carta de México*, 29 noviembre 2016, <http://www.cartademexico.com/web/cn.php?id=19019> [Consultado 09/07/2024].

Sommer, Doris (2004): *Bilingual Aesthetics. A New Sentimental Education*. Durham/London: Duke University Press.

Soto, Elba (2014): "Mapuzugun y los procesos de colonización", en *Universum*, 29 (1): pp. 57-83.

Spivak, Gayatry Chakravorty (1988): "Can the Subaltern Speak?" en Cary Nelson and Lawrence Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press: pp. 271-313.

Spoturno, María Laura (2017): "The presence and image of the translator in narrative discourse: Towards a definition of the Translator's ethos", en *Moderna Språk*, 111 (1): pp. 173-196.

— (2019): "El retrabajo del ethos en el discurso autotraducido. El caso de Rosario Ferré", en *Hermeneus*, 21: pp. 323-354.

Staes, Sarah (2022): *Escribir entre lenguas. Dinámicas heterolingües en la literatura autobiográfica latinoamericana y latina en el siglo xxi*. Universiteit Gent. Tesis doctoral inédita.

Staes, Sarah y Oomen, Heleen (2020): "Entrevista con Laia Jufresa y Paloma Vidal", en *Revista Letral*, 28: pp. 194-206, <https://doi.org/10.30827/rl.vi28.22633> [Consultado 16/09/2021].

Stahl, Anna-Kazumi (1997): *Catástrofes naturales*. Buenos Aires: Sudamericana.

— (2003): *Flores de un solo día*. Buenos Aires: Seix Barral.

— (2006): "Los sentidos del otro verbo", en María Sonia Cristoff (ed.), *Idea crónica – Literatura de no ficción iberoamericana*". Rosario: Beatriz Viterbo: pp. 117-131.

— (2009): "La pertinencia de una llave extraña", en María Sonia Cristoff (ed.), *Pasaje a Oriente. Narrativa de viajes de escritores argentinos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica: pp.183-199.

— (2010): "Primeros días porteños", en Arnaldo Calveyra *et al.*, *Buenos Aires, la ciudad como un plano. Crónicas y relatos*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera: pp. 201-232.

— (2012): "Lecturas posibles de Japón", en Gabriela Adamo (ed.), *La traducción literaria en América Latina*. Buenos Aires: Fundación TyPa/Paidós: pp. 177-192.

— (2013): "Charla TED: las palabras y el silencio", *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=hO5BkQrLT_U> [Consultado 06/03/2018].

— (2016):"El juego familiar", en *Revista Transas*, 1 diciembre 2016, <https://revistatransas.unsam.edu.ar/el-juego-familiar/> [Consultado 16/09/2021].

— (2020): *Miradas: literatura japonesa del siglo XX*. Buenos Aires: Malba Literatura.

Stahl, Anna-Kazumi y Lanzoni, Karin (2013): "The Genogram Game & Croppings", en *Asian American Literary Review*. *Mixed Race Issue*, 4 (2), Fall 2013: pp. 49-105.

Steiner, George (2002): *Extraterritorial: ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Madrid: Siruela. Traducción de Edgardo Russo.

Sternberg, Meir (1982): "Proteus in Quotation-Land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse", en *Poetics Today*, 3 (2): pp. 107-156.

Stevens, Wallace (1997): *Collected Poetry and Prose*. Frank Kermode y Joan Richardson (eds.). New York: Library of America.

Stocco, Melisa (2021): *La autotraducción en la poesía mapuche*. New York: Peter Lang.

Stockhammer, Robert (2015): "Wie Deutsch ist es? Glottamimetische, -diegetische, -pithanone und -aporetische Verfahren in der Literatur", en *Arcadia*, 50 (1): pp. 146-172.

— (2017): "Converting Lingualism into Linguality. (Langagification des langues) in Goethe's Wilhelm Meister Novels", en *Critical Multilingual Studies*, 5 (3): pp. 32-51.

Suchet, Myriam (2014): *L'imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*. Paris: Classiques Garnier.

Téllez, Jorge (2016): "La otra historia de mis dientes", en *Letras Libres,* 19 febrero 2016, <www.letraslibres.com/mexico-espana/la-otra-historia-mis-dientes> [Consultado 08/10/2023].

Tidigs, Julia y Huss, Markus (2017): "The Noise of Multilingualism: Reader Diversity, Linguistic Borders and Literary Multimodality", en *Critical Multilingualism Studies*, 5 (1): pp. 208-235.

Turner, Victor (1979): "Planes of Classification in a Ritual of Life and Death" en William A. Lessa y Evon Z. Vogt (eds.), *Reader in Comparative Religion: An Anthropological Approach*. New York: Harper & Row: pp. 153-166.

Valencia, Sayak (2016): *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder*. Barcelona: Paidós.

Vanden Berghe, Kristine y Licata, Nicolás (2020): "Otro poeta en Nueva York. Gilberto Owen en *Los ingrávidos* de Valeria Luiselli", en *Literatura Mexicana*, 31 (1): pp. 155-178, <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.litmex.31.1.2020.1150> [Consultado 24/08/2024].

— (2024): "Autoficciones hispanoamericanas: hacia una cartografía crítica", en *Lejana. Revista Critica de Narrativa Breve*, 17: pp. 26-41, <http://hdl.handle.net/10831/107348> [Consultado 15/05/2026].

Van Gennep, Arnold (1981): *Les rites de passage.* Paris: Picard.

Van Hecke, An (2020): "La búsqueda del quinto saber: espacio y comida en *Umami* de Laia Jufresa", en Robin Lefere *et al.* (eds.), *Perspectivas sobre el futuro de la narrativa hispánica: ensayos y testimonios*. Alicante: Universidad de Alicante: pp. 267-287.

Vanney, Julieta Marina (2022): "Traducción, desplazamiento y estética migrante en *Papeles falsos* de Valeria Luiselli", en *Anclajes*, 26 (2): pp. 85-100, <https://doi.org/10.19137/anclajes-2022-2626> [Consultado 20/08/2024].

Vázquez, Karina Elizabeth (2014): "La (in)gravidez de las palabras: Experiencia y lenguaje en *Flores de un solo día* de Anna-Kazumi Stahl", en *L'Érudit franco-espagnol*, 6: pp. 95-112.

Vázquez Medina, Olivia (2019): "Corporalidad y afecto en *Umami* (2015) de Laia Jufresa", en *Revista Letral*, 22: pp. 64-89, <http://dx.doi.org/10.30827/RL.v0i22.8771> [Consultado 14/02/2025].

Vermeulen, Pieter (2022): "The Field of Restricted Emotion: Empathy and Literary Value in Valeria Luiselli's *Lost Children Archive*", en *Contemporary Literature*, 63 (1): pp. 77-106.

Vidal, Paloma (2008): *Mais ao sul*. São Paulo: Língua Geral.

— (2011a): *Más al sur*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. Autotraducción.

— (2011b): "Una literatura en continuo desplazamiento", en *Blog de Eterna Cadencia*, 8 marzo 2011, <www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/una-literatura-en-continuo-desplazamiento.html> [Consultado 14/01/2018].

— (2012): *Mar azul*. Rio de Janeiro: Rocco.

— (2017): *Ensaio de voo*. São Paulo: Quelônio.

— (2019a): *Estar entre: ensaios de literaturas em trânsito*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens.

— (2019b): *Estar entre. Ensayos de literaturas en tránsito*. Buenos Aires: Grumo. Autotraducción.

— (2021): *La Banda Oriental*. Madrid/Buenos Aires: Paripé Books (Colección Camalote)/Tenemos las Máquinas.

— (2022): "Agradecimientos: textos-umbral entre Argentina y Brasil", en *Revista Letral*, 28: pp. 207-213, <https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/21443/22630> [Consultado 12/05/2022].

Vidal Claramonte, María Carmen África (2021): *Traducción y literatura translingüe: voces latinas en Estados Unidos*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

Volpi, Jorge (2006): "La literatura latinoamericana ya no existe", en *Revista de la Universidad de México*, 31: pp. 90-92.

Waisman, Sergio (2004): *Leaving*. Oakland: Intelibooks.

— (2010): *Irse*. Buenos Aires: Bajo la luna. Autotraducción.

— (2024): *El encargo*. Madrid: Tres Hermanas.

Walkowitz, Rebecca L. (2015): *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. New York: Columbia University Press.

— (2022): "English as an Additional Language", en *Publications of the Modern Language Association*, 137 (5): pp. 942-950, <https://doi.org/10.1632/S0030812922000840> [Consultado 20/05/2024].

Weigel, Sigrid (2021), "Traducción de sí. Entre literatura menor, extraterritorialidad y 'Bilinguism'", en *Revista Chilena de Literatura*, 103: pp. 63-81.

Welsch, Laura (2019): "*The Revolutionaries Try Again* de Mauro Javier Cárdenas: una aproximación a la novela y su traducción", en Sabine Friedrich, Annette Keilhauer y Laura Welsch (eds.), *Escritura y traducción en América Latina. Diálogos críticos con Andrea Pagni*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 205-221.

Whitehead, Anne (2004): *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Whorf, Benjamin Lee (1956): *Language, Thought, and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*. Cambridge: MIT Press.

Williams, Raymond (1977): *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Wilson, Rita (2018): "Narrating the Polyphonic City", en Rachael Gilmour y Tamara Steinitz (eds.), *Multilingual Currents in Literature, Translation and Culture*. London/New York: Routledge: pp. 55-80.

Wittgenstein, Ludwig (1953): *Philosophical Investigations*. Oxford: Blackwell.

Yildiz, Yasemin (2012): *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition.* New York: Fordham University Press.

Zavala, Oswaldo (2016): "Mímesis y narconarrativa. Los límites críticos de la narconovela mexicana contemporánea", en Nuria Morgado y Rolando Pérez (eds.), *Filosofía y culturas hispánicas: nuevas perspectivas*. Newark: Juan de la Cuesta: pp. 325-338.

Žižek, Slavoj (2008): *Violence: Six Sideways Reflections*. New York: Picador.

Zunini, Patricio (2015): "Uno siempre se pregunta para qué escribir". Entrevista a Fabio Morábito, en *Blog de Eterna Cadencia*, 30 abril 2015, <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/uno-siempre-se-pregunta-para-que-escribir.html> [Consultado 19/03/2018].

Páginas web

Diccionario de la lengua española, <https://dle.rae.es/>.

Diccionario del español de México, <https://dem.colmex.mx/ver/privada>.

Sitio web Instituto Nacional de Estadísticas de Chile, <https://www.ine.gob.cl/estadisticas>.

Índice onomástico de autores y artistas

Adorno, Theodor W.: 18
Adriaensen, Brigitte: 121
Agamben, Giorgio: 205, 240
Aguilar Gil, Yásnaya Elena: 215
Ahmed, Sara: 160
Aira, César: 59, 155
Aizenberg, Edna: 70
Alarcón, Daniel: 226
Alberca, Manuel: 79
Alcoba, Laura: 19, 32, 33, 34, 37, 38, 39, 40, 51, 54, 57, 75-101, 104, 105-107, 114, 119, 127, 225, 309, 311, 312, 314, 316
Alexakis, Vassilis: 96
Altman, Janet: 89
Alvarado, Claudio: 173
Alvstad, Cecilia: 256
Amaro Castro, Lorena: 129, 182, 191, 312
Amícola, José: 166
Amigorena, Santiago H.: 75, 96
Ampuero, María Fernanda: 189
Ancalao, Liliana: 175
Anderson, Benedict: 152, 164
Aniñir, David: 174, 175, 179-180
Anokhina, Olga: 225
Anselmi, Simona: 125
Antileo, Enrique: 173
Anzaldúa, Gloria: 52, 181-183, 194, 311
Apablaza, Claudia: 52, 322
Appiah, Kwame Anthony: 306
Apter, Emily: 20, 123, 228
Arguedas, José María: 192
Arlt, Roberto: 65, 143
Arnoux, Elvira: 21, 148
Augé, Marc: 282
Ausoni, Alain: 22, 80
Avilés, Luis: 255
Azevedo, Desirée: 124

Bachelard, Gaston: 271, 283
Baker, Colin: 286
Barbetta, María Cecilia: 96
Barsy, Kalman: 40
Barthes, Roland: 59, 105, 113, 132, 277, 282, 312
Basile, Teresa: 78
Beckett, Samuel: 30, 99
Beaujour, Elizabeth Klosty: 145
Bellatin, Mario: 270, 279
Benjamin, Walter: 146
Berlant, Lauren: 115
Berman, Antoine: 255
Besemeres, Mary: 119, 289
Bhabha, Homi K.: 166, 198
Bianciotti, Héctor: 30, 95, 96
Bioy Casares, Adolfo: 105, 143
Birkenmaier, Anke: 258
Bishop, Elizabeth: 138-139
Bocchino, Adriana: 85
Bohtlingk, Florencia: 162
Bolaño, Roberto: 195, 227, 243
Bombal, María Luisa: 39

Bonfiglio, Thomas P.: 23
Booker, Sarah K.: 151, 244
Borges, Jorge Luis: 31, 39, 51, 135, 136, 140, 142, 143, 155, 251
Bortolotto, María Celina: 276
Bourriaud, Nicolas: 232
Boyden, Michael: 25-26
Brablec, Dana: 182
Bravi, Adrián: 41
Brizuela, Leopoldo: 76, 93, 97, 98
Brodsky, Joseph: 30, 234, 235, 236, 240
Brodzki, Bella: 34
Bruce-Novoa, Juan: 198
Bruzzone, Félix: 77, 95
Bueno, Wilson: 123
Butler, Judith: 155, 257, 276

Cabezón Cámara, Gabriela: 19, 34, 55, 123, 148, 149, 151, 152, 153-172, 177, 178, 180, 184, 187, 219-221, 261, 309, 311, 319
Cabrera, Delfina: 30, 123
Cabrera Infante, Guillermo: 39, 251
Calfuqueo, Sebastiana: 178
Calvet, Louis-Jean: 40, 144, 150
Calvino, Italo: 291
Cámara, Mario: 105
Canetti, Elias: 13
Cárdenas, Mauro Javier: 320
Carrasco, Iván: 181
Carrillo Martín, Francisco: 258
Caruth, Cathy: 84, 284
Casanova, Pascale: 21, 30, 97, 227
Casey, Calvert: 39
Cassin, Barbara: 123
Castro-Gómez, Santiago: 164
Catrileo, Daniela: 19, 28, 34, 55, 148, 149, 151, 152, 153, 172-192, 198, 219-221, 226, 309, 310, 311, 313, 319
Cavarero, Adriana: 315
Cernuda, Luis: 39
Certeau, Michel de: 65, 282
Chartier, Roger: 113
Chávez, Miguel Antonio: 320
Chávez-Silverman, Susana: 287
Chejfec, Sergio: 95, 126, 135
Chiaravalli, Magdalena: 154
Chihuailaf, Elicura: 175
Chitarroni, Luis: 70
Cleary, Heather: 261
Coetzee, J.M.: 74, 227
Cohen, Marcelo: 95
Cole, Teju: 227
Conde, Óscar: 157
Conrad, Joseph: 57, 99
Copi, 30, 96
Cornejo Polar, Antonio: 178
Cortázar, Julio: 39
Croce, Marcela: 167
Crosthwaite, Luis Humberto: 195

Damrosch, David: 227
Dasilva, Xosé Manuel: 131
Davis, Lizzie: 253
De Balsi, Sara: 22
De Diego, José Luis: 39
De la Cruz, San Juan: 248
De Leone, Lucía: 166
Deleuze, Gilles: 30, 59, 119, 192
De Maeseneer, Rita: 277
Dembeck, Till: 26, 148
Derrida, Jacques: 23-24, 57, 95, 108, 291-292
Dickinson, Emily: 243, 248
Dillman, Lisa: 218-219
Dillon, Marta: 77
Diome, Fatou: 97
Dorfman, Ariel: 52, 84

Dostoievski, Fiódor: 47, 143
Dussel, Enrique: 164

Emmelhainz, Irmgard: 257
Emmerich, Karen: 251, 252
Enrigue, Álvaro: 260, 279
Escobar, Anna María: 92
Escobar Aguiar, María Laura: 154
Espino Barrera, Tomás: 22, 44, 84, 311
Esteban, Ángel: 31
Ette, Ottmar: 31, 227

Fabietti, Elena: 281
Fandiño, Laura: 167
Farnsworth, May Summer: 276
Felman, Shoshana: 84
Felski, Rita: 13
Ferguson, Charles A.: 147
Fernández, Macedonio: 143
Fernández Adechedera, Fabiola: 45
Ferreri, Natalia: 90, 91
Fiorani, Flavio: 30, 75, 126, 321
Fitzgerald, F. Scott: 248
Foffani, Enrique: 31, 155, 175, 185
Fonseca, Carlos: 316-317
Forster, E.M.: 200
Foucault, Michel: 193
François, Liesbeth: 271
Freud, Sigmund: 115, 132
Fuks, Julián: 106, 122, 128

Gandolfo, Elvio E.: 70
García, Ofelia: 286
García Canclini, Néstor: 195, 198
García Lorca, Federico: 244, 245, 249, 268
Garramuño, Florencia: 108
Gasparini, Pablo: 29, 31, 95, 98, 148, 319
Gasparini, Philippe: 129
Gauvin, Lise: 97, 121
Geirola, Gustavo: 70
Ghirimoldi, María Eugenia: 98
Ghyselinck, Zoë: 281
Gilmour, Rachael: 29
Ginzburg, Carlo: 307
Ginzburg, Natalia: 264
Glantz, Margo: 105
Golluscio, Lucía: 153
Gómez-Barris, Macarena: 162
González Arce, Teresa: 235
Gramling, David: 17, 20, 38, 62, 100, 316
Gras Miravet, Dunia: 30, 32, 318
Grinberg Pla, Valeria: 319
Grosfoguel, Ramón: 164
Grosjean, François: 84
Gruia, Iona: 40
Grutman, Rainier: 22, 27, 28, 67, 92, 125, 145, 159, 293, 298
Guamán Poma de Ayala, Felipe: 192
Guattari, Félix: 30, 119, 192
Guerrero, Gustavo: 30
Guillén, Claudio: 150
Guzmán Rubio, Federico: 52

Hahn, Daniel: 106
Halfon, Eduardo: 321
Hall, Edith: 212
Haraway, Donna J.: 166, 169
Harwicz, Ariana: 32
Hebe, Sara: 192
Heffes, Gisela: 30
Helgesson, Stefan: 26-28, 221, 309
Hemingway, Ernest: 248
Hemon, Aleksandar: 227
Herder, Johann Gottfried von: 310
Hernández, José: 149, 156, 163

Herrera, Yuri: 19, 34, 35, 55, 97, 148, 150, 151, 193-221, 226, 230, 236, 266, 309, 310, 311, 314, 319
Hersant, Patrick: 251
Hidalgo, Luciana: 106
Hirsch, Marianne: 78
Hoffman, Eva: 80, 289
Hokenson, Jan W.: 29, 80, 125, 146
Huenún, Jaime Luis: 175, 185
Hughes, Sophie: 272, 291
Humboldt, Wilhelm von: 310
Huinao, Graciela: 175
Huss, Markus: 187
Huston, Nancy: 13, 96

Ilarregui, Gladys: 140
Íñiguez Rodríguez, Edgardo: 197, 200
Ishiguro, Kazuo: 227
Iwasaki, Fernando: 40

Jauss, David: 269
Jelin, Elizabeth: 115
Jensen, Silvina: 39
Jiménez, Juan Ramón: 39
Johnson, Mark: 285
Jones, Ellen: 29, 125
Jossa, Emanuela: 189
Jufresa, Laia: 19, 35, 36, 55, 223-231, 270-308, 309, 310, 311, 313, 314, 320
Jünke, Claudia: 96

Kaës, René: 114
Kafka, Franz: 18, 30, 47
Kamenszain, Tamara: 105, 108, 113, 129, 130, 133
Kamiya, Alejandra: 73
Kanzepolsky, Adriana: 132
Kaplan, Alice: 80, 87, 301
Kawabata, Yasunari: 75
Kelbert, Eugenia: 25-26
Kellman, Steven G.: 25, 29, 41, 99
Kerbrat-Orecchioni, Catherine: 293
Ko, Chisu Teresa: 72
Kohan, Martín: 155
Köpke, Barbara: 44
Kosofsky Sedgwick, Eve: 13
Kramsch, Claire: 80
Kremnitz, Georg: 147
Kripper, Denise: 143
Kristeva, Julia: 85
Kristóf, Ágota: 13, 96
Kulawik, Krzysztof: 159
Kullberg, Christina: 26-28, 221, 309
Kundera, Milan: 30

LaCapra, Dominick: 84
Lahiri, Jhumpa: 13, 40, 100
Lakoff, George: 285
Lamborghini, Osvaldo: 159
Lanzoni, Karin: 73
Larsen, Nella: 244
Lattanzi, Stefano: 63
Laub, Dori: 84
Lauer, Mirko: 40
Lefevere, André: 249
Lemebel, Pedro: 173
Lennon, Brian: 20, 28, 192, 228, 287
Lerner, Ben: 227
Levine, Suzanne Jill: 251
Lévi-Strauss, Claude: 160
Levrero, Mario: 115
Libro, María Fernanda: 173, 175, 180, 181, 185, 187
Licata, Nicolas: 129, 232, 243, 246
Lie, Nadia: 263
Lienlaf, Leonel: 175

Lijtmaer, Lucía: 322
Limón, José: 244
Lisboa, Adriana: 106
Lispector, Clarice: 90, 93, 105
Locane, Jorge J.: 30, 228
Logie, Ilse: 37, 78, 103, 153, 154, 242, 253
Lombardo, Martín: 204
López, Julián: 77
Loy, Benjamin: 30
Ludmer, Josefina: 156-157, 207
Luiselli, Valeria: 19, 32, 35, 36, 46, 55, 223-269, 270, 287, 290, 291, 301, 305-308, 309, 310, 311, 313, 315, 320
Lvovich, Natasha: 29, 41

Macintyre, Iona: 154
Mackintosh, Fiona: 154
MacSweeney, Christina: 241, 251, 252
Madjidi, Maryam: 97
Maeterlinck, Maurice: 89, 90, 93
Maingueneau, Dominique: 48, 50, 78
Makine, André: 96
Maliandi, Carla: 108
Martinetto, Vittoria: 67
Martínez Pérsico, Marisa: 62
Masiello, Francine: 70
Mbembe, Achille: 193
Meizoz, Jerôme: 96
Menchú, Rigoberta: 258
Menestrina, Enzo Matías: 79, 92
Meruane, Lina: 32, 105, 226, 318-319
Meylaerts, Reine: 28
Miano, Léonora: 97
Michitaro, Tada: 75
Mignolo, Walter: 164
Miranda Rupailaf, Roxana: 175
Molloy, Silvia: 13, 15, 17, 30, 88, 95, 132, 225, 300, 318
Monge, Emiliano: 196
Montale, Eugenio: 42, 46, 60-61
Montoya Juárez, Jesús: 31
Mora, Vicente Luis: 228
Morábito, Fabio: 19, 32-33, 37-63, 73, 74, 78, 84, 98-101, 225, 236, 270, 309, 311, 313, 314, 316
Moraña, Mabel: 257
Moretti, Franco: 227
Müller, Gesine: 30
Munson, Marcella: 29, 125
Murakami, Haruki: 227
Muslip, Eduardo: 109, 112, 115

Nabokov, Vladimir: 30, 31, 57
Nail, Thomas: 192
Navarro, Gastón: 77
Navarro Pastor, Santiago: 197, 208
Negroni, María: 264
Nettel, Guadalupe: 226
Noll, Gilberto João: 130, 133
Noorani, Yaseen: 20, 192

Obligado, Clara: 322
Ojeda, Mónica: 226
Oomen, Heleen: 290, 291
Ortuño, Antonio: 279
OuLiPo: 89, 231, 290, 291, 305
Owen, Gilberto: 232, 242-250, 262, 305
Özdamar, Emine Sevgi: 18

Pagni, Andrea: 94, 252
Pamplona, Juliana: 133
Paredes Pinda, Adriana: 175
Parker, Noel: 194
Pavese, Cesare: 42, 60
Pavlenko, Aneta: 80, 84
Paz, Octavio: 46, 279

Paz Soldán, Edmundo: 194, 226
Peinador, Minerva: 166
Pennac, Daniel: 96
Perec, Georges: 291
Pérez, Mariana Eva: 77
Pérez Firmat, Gustavo: 20-21, 29, 39, 52, 56, 160
Perloff, Marjorie: 22, 150
Perlongher, Néstor: 30, 159
Piglia, Ricardo: 75, 95, 135, 137, 142, 143, 144, 145
Pitol, Sergio: 246, 261, 268
Ploetz, Dagmar: 252
Popovič, Anton: 125
Porroni, Paula: 108
Potenza, Pablo: 170
Potowski, Kim: 92
Pound, Ezra: 243, 248, 251
Pratt, Mary Louise: 103, 123, 147, 162
Premat, Julio: 262
Price, Joshua M.: 317
Prieto, Julio: 29
Proust, Marcel: 59, 312
Puig, Manuel: 30, 95, 96, 109, 123, 126, 142, 313

Queneau, Raymond: 84, 89, 90, 91, 93
Quijano, Aníbal: 164

Rafoth Andersson, Paige: 258
Rain Rain, Alicia: 165
Ramos Romero, Berenice: 279
Rancière, Jacques: 204
Reyes, Alfonso: 277
Ricœur, Paul: 257
Rivera Cusicanqui, Silvia: 182, 183
Rivera Garza, Cristina: 32, 59, 150, 194, 213, 226, 230, 253, 320
Rodríguez, Samanta: 124
Rosenberg, Mirta: 77, 135
Rothberg, Michael: 266
Rotker, Susana: 155

Saba, Umberto: 42
Sabines, Jaime: 46
Saer, Juan José: 135, 208-209
Said, Edward: 13, 108
Sakai, Naoki: 26, 28, 123
Saldaña París, Daniel: 253, 258, 267, 269
Salem Levy, Tatiana: 106
Sánchez Prado, Ignacio M.: 16, 227, 229-230, 246
Sanjurjo, Liliana: 124
Santangelo, Eugenio: 210
Santiago, Silviano: 31, 105
Sapir, Edward: 23
Saporosi, Lucas: 115
Saraceni, Gina: 45, 46
Sarlo, Beatriz: 17, 96
Sarmiento, Domingo Faustino: 39, 95, 157
Sartre, Jean-Paul: 59
Sayad, Abdelmalek: 31, 83
Schleiermacher, Friedrich: 310
Schmid, Monika S.: 44
Schoups, Marie: 258
Schweblin, Samanta: 226
Sebald, W.G.: 267, 321
Segato, Rita: 164
Seiffert, Marcos: 30, 128
Semán, Ernesto: 77
Semprún, Jorge: 30, 132
Sepúlveda, Magda: 175, 180
Sheridan, Guillermo: 247
Shklovsky, Viktor: 159, 250
Shumway, Nicolas: 311
Siganevich, Paula: 105
Siskind, Mariano: 29, 30, 229, 306

Siu, Kam Wen: 40
Sommer, Doris: 15, 159, 291, 294
Soto, Elba: 152
Spivak, Gayatri Chakravorty: 177, 258
Spoturno, Maria Laura: 29, 93, 125, 130
Staes, Sarah: 13, 290, 291
Stahl, Anna-Kazumi: 19, 32, 33, 37-40, 63-75, 98-101, 225, 291, 309, 311, 315, 316
Steiner, George: 16, 30, 31, 32, 48, 236
Steinitz, Tamara: 29
Sternberg, Meir: 122, 123
Stevens, Wallace: 138
Stewart, Kathleen: 115
Stocco, Melisa: 175, 181
Stockhammer, Robert: 27, 159
Stoker, Bram: 54
Suchet, Myriam: 22, 93, 94, 133, 134, 248, 297
Süssekind, Florencia: 124

Tablada, José Juan: 279
Tabucchi, Antonio: 40
Tanqueiro, Helena: 131
Tawada, Yoko: 18, 100
Téllez, Jorge: 252
Tidigs, Julia: 187
Tolstói, Lev: 47
Torres, Victoria: 32
Torres Reca, Guillermina: 110
Tramontin, Elisa: 251
Turner, Victor: 208
Turner, William: 162

Uchoa Leite, Sebastião: 133
Ungaretti, Giuseppe: 42, 60

Valencia, Sayak: 195
Valenzuela, Luisa: 133
Vallejo, César: 47
Vanden Berghe, Kristine: 129, 246
Van Gennep, Arnold: 208, 213, 215
Van Hecke, An: 277, 291
Vanney, Julieta Marina: 238, 239
Varda, Agnès: 116
Vaughan-Williams, Nick: 194
Vázquez, Karina Elizabeth: 70, 72
Vázquez Medina, Olivia: 276
Vermeulen, Pieter: 230
Viale, Paula: 70
Vidal, Paloma: 19, 33-34, 40, 55, 103, 104, 105-135, 139, 141, 142, 144-146, 225, 291, 309, 310, 311, 313, 315, 317, 318
Vidal Claramonte, María del Carmen África: 29
Volpi, Jorge: 29

Waisman, Sergio: 19, 33, 34, 40, 55, 103, 104, 105, 125, 128, 129, 130, 135-146, 225, 291, 309, 311, 312, 318, 319, 320
Walkowitz, Rebecca L.: 35, 227-229, 248, 290, 320
Walsh, Rodolfo: 109, 142
Weigel, Sigrid: 131, 145
Welsch, Laura: 320
Whitehead, Anne: 94, 284, 288
Whorf, Benjamin Lee: 23
Wilcock, Rodolfo: 30, 40, 96
Williams, Cen: 286
Williams, Raymond: 117
Williams, Tennessee: 68
Williams, Willliam Carlos: 243, 248
Wilson, Rita: 29, 234, 248
Wittgenstein, Ludwig: 317
Wohlatz, Nele: 66

Yépez, Heriberto: 195
Yildiz, Yasemin: 17, 18, 19, 23-24, 38, 58, 129, 140, 149, 223, 229, 310

Zaimoğlu, Feridun: 18
Zambra, Alejandro: 300-301
Zavala, Oswaldo: 196, 228
Žižek, Slavoj: 193
Zukofsky, Louis: 244, 245, 248, 249, 250, 251, 252
Zunini, Patricio: 33, 58

IBEROAMERICANA VERVUERT

El cambio, la copresencia y el cruce de lenguas constituyen un rasgo insoslayable de la actual narrativa latinoamericana. Las prácticas translingües desestabilizan la idea tradicional de una correspondencia natural entre lengua y experiencia, y actúan como un gesto ideológico que incide en la circulación de las obras y en su inscripción en tradiciones literarias más allá de los cánones nacionales.

Este libro examina cómo diez autores de Argentina, México y Chile —Laura Alcoba, Gabriela Cabezón Cámara, Daniela Catrileo, Yuri Herrera, Laia Jufresa, Valeria Luiselli, Fabio Morábito, Anna-Kazumi Stahl, Paloma Vidal y Sergio Waisman— enfrentan el desafío de escribir entre lenguas, ya sea privilegiando una de ellas o mezclándolas. A partir del análisis de sus estrategias, se propone aquí una tipología que identifica cuatro dinámicas centrales: sustitución, superposición, dinámica fronteriza y oscilación. La literatura translingüe emerge así como un espacio crítico donde convergen identidad, estética y poder.

NUEVOS HISPANISMOS

Ilse Logie es catedrática de Literatura Hispanoamericana en la Universiteit Gent. Su investigación se centra en la narrativa contemporánea, principalmente del Cono Sur, y en la traducción literaria. Entre sus publicaciones destacan, entre otros, además de numerosos artículos y dosieres en revistas, la monografía *La omnipresencia de la mímesis en la obra de Manuel Puig* (2001) y la coedición *El canon en la narrativa contemporánea del Caribe y del Cono Sur* (2014).

9 788491 925842